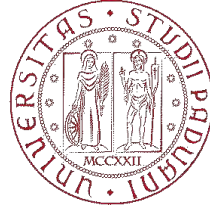


1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della  
musica

Corso di Laurea Magistrale in  
Lettere Classiche e Storia Antica

*La Medea* di Seneca fra l'ombra dei predecessori latini e le  
moderne rappresentazioni sceniche

Relatore:

Ch.mo Prof. Francesco Puccio

Correlatrice:

Ch.ma Prof.ssa Maria Veronese

Laureanda:

Cecilia Soregotti

Matricola: 2027635

ANNO ACCADEMICO 2022/2023



## Indice

<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo I .....</b>	<b>7</b>
1.1 La produzione tragica senecana: un'introduzione.....	7
1.2 Sulla cronologia e sulla destinazione delle tragedie di Seneca: alcune ipotesi.....	17
1.3 <i>Medea</i> : la tragedia di Seneca e l'ombra del modello euripideo.....	26
1.4 L'influsso della poesia latina sulla <i>Medea</i> di Seneca: un'introduzione .....	37
<b>Capitolo II.....</b>	<b>45</b>
2.1 Le <i>Medee</i> dell'età arcaica e la perduta <i>Medea</i> di Ovidio .....	45
2.2 La rappresentazione di Medea nelle <i>Heroides</i> di Ovidio .....	56
2.3 La Medea delle <i>Metamorfosi</i> e delle altre opere ovidiane.....	74
<b>Capitolo III .....</b>	<b>85</b>
3.1 Gli elegiaci, Catullo e Lucrezio come modelli senecani .....	85
3.2 L'influsso della poesia oraziana.....	102
3.3 L'influsso della poesia virgiliana .....	110
3.4 La ricezione della <i>Medea</i> di Seneca sulla scena moderna.....	119
<b>Conclusioni .....</b>	<b>131</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>135</b>



## Introduzione

Il presente lavoro si prefigge come obiettivo quello di indagare i rapporti esistenti fra la *Medea* di Lucio Anneo Seneca e la poesia latina a lui precedente, per verificare in che misura essa abbia influito sulla composizione della tragedia in questione.

La trattazione del mito di Medea annovera illustri predecessori nel mondo greco, il più importante dei quali, in ambito tragico, è rappresentato dal grande tragediografo vissuto nel V sec. a. C., Euripide.

Questo lavoro, tuttavia, intende dimostrare come il dramma senecano non costituisca una ‘traduzione’ o una semplice ‘riscrittura’ dell’omonima tragedia euripidea, che comunque dovette rappresentare un termine di confronto per il filosofo, ma si configuri come un’opera letteraria squisitamente romana.

La tesi sostenuta è dunque quella della significativa influenza sulla composizione della *Medea* di Seneca non soltanto della tradizione tragica latina di età arcaica, di cui purtroppo faticiamo a stimare l’apporto, dal momento che essa ci è pervenuta per la maggior parte in forma frammentaria, ma soprattutto delle opere appartenenti ad altri generi diversi da quello drammatico, ascrivibili al panorama letterario della poesia latina di età augustea o del periodo immediatamente precedente, che dovettero costituire il retroterra culturale di Seneca tragico.

Nel capitolo I ci occuperemo dunque di tracciare le caratteristiche principali della produzione tragica senecana, soffermandoci sulla posizione da essa rivestita nella storia della poesia drammatica latina e sul rapporto intrattenuto con l’imponente produzione filosofica dell’autore stesso. Daremo poi spazio alle due principali *vexatae quaestiones* che da sempre animano il dibattito intorno a Seneca tragico e che consistono nella difficoltà di stabilire con certezza rispettivamente la datazione e la destinazione dei drammi.

Dopo un'indagine sintetica sulle differenze che intercorrono fra la tragedia latina e l'omonimo dramma euripideo, accenneremo al valore che la figura di Medea riveste nell'immaginario di tutti i tempi, confrontandola con un altro grande personaggio femminile del teatro classico, Fedra. Infine, concluderemo con un'introduzione al tema del rapporto fra le opere non drammatiche del panorama letterario latino e la tragedia in questione, che nei capitoli successivi verrà approfondito attraverso la concreta analisi dei punti di contatto esistenti fra la *Medea* senecana e i testi di volta in volta considerati.

Il capitolo II sarà dedicato, nella parte iniziale, ad un breve *excursus* sulla trattazione del mito di Medea da parte degli autori che hanno composto opere ascrivibili al genere drammatico latino di età arcaica, ovvero Ennio, Pacuvio e Accio. Nella sezione centrale del capitolo ci occuperemo, invece, di quello che dovette costituire il principale e cronologicamente più vicino modello letterario per la composizione della *Medea* senecana, cioè Ovidio. Il poeta di Sulmona, infatti, non solo compose una tragedia omonima a quella del filosofo, della quale purtroppo rimangono soltanto due frammenti, ma fece del personaggio di Medea una figura trasversale a tutta la sua produzione poetica. Nel presente lavoro verranno dunque analizzati i punti di contatto che il dramma senecano presenta rispettivamente con la VI, la XII e la XVII epistola delle *Heroides*, il VII libro delle *Metamorfosi*, gli *Amores*, l'*Ars Amatoria*, i *Remedia Amoris*, i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto*.

La prima sezione del capitolo III approfondisce l'argomento della trattazione del mito di Medea nella poesia elegiaca, introdotto già nel capitolo precedente in occasione dell'indagine sulla presenza della figura dell'eroina nella produzione ovidiana: si analizzeranno dunque i riferimenti alle *Elegie* di Tibullo e Propertio. Seguirà poi una breve indagine su alcuni possibili richiami rispettivamente al *Liber* di Catullo e al *De rerum natura* di Lucrezio. Nella seconda e terza sezione del capitolo, verrà invece analizzato il rapporto tra il dramma senecano e le opere dei due grandi 'classici' dell'età augustea, Orazio e Virgilio. In particolare, saranno esaminati rispettivamente i possibili riferimenti alle *Epistole*, agli *Epodi*

e alle *Odi* oraziane e, per quanto concerne Virgilio, principalmente all'*Eneide*. Infine, il capitolo si chiuderà con uno sguardo rivolto al mondo moderno e contemporaneo, attraverso una galleria di riadattamenti, riscritture e rappresentazioni dell'opera senecana, volti ad indagarne le caratteristiche del fenomeno di ricezione sulla scena nei secoli successivi alla sua composizione, con particolare attenzione agli spettacoli promossi dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa (INDA).





## Capitolo I

### 1.1 La produzione tragica senecana: un'introduzione

La posizione che Seneca tragico riveste all'interno della produzione teatrale latina risulta peculiare sotto un duplice punto di vista: in primo luogo, egli viene considerato dalla critica come «l'ultimo tragediografo in assoluto»<sup>1</sup>, l'autore con cui tradizionalmente si conclude la storia del teatro antico di ambito romano; in secondo luogo, per quanto concerne la storia della tradizione dei testi, Seneca rappresenta l'unico autore di tragedie le cui opere siano a noi pervenute per tradizione diretta. Per tutti i suoi predecessori, invece, nei casi più fortunati possediamo dei frammenti provenienti da altri autori che li hanno citati nelle loro opere, ma spesso non ci rimane nient'altro all'infuori dei titoli<sup>2</sup>.

Eccezionale fu poi la fortuna del teatro senecano nelle epoche successive: le sue tragedie costituirono il modello compositivo fondamentale del genere per secoli, a partire dalle opere del periodo preumanistico fino ai capolavori di Corneille e Racine in Francia, di Calderon de la Barca in Spagna, di Marlowe e Shakespeare nell'Inghilterra elisabettiana<sup>3</sup>. Tuttavia, se Seneca tragico ha goduto del favore del tempo e dell'apprezzamento dei tragediografi a lui posteriori e del loro pubblico, non altrettanto benevolo è stato il giudizio formulato nei suoi confronti da alcuni eminenti studiosi. Sulla produzione teatrale senecana gravano tutt'ora le parole sferzanti di August Wilhelm Schlegel, che Bernhard Zimmermann riporta nell'*incipit* del suo articolo *Seneca e la tragedia romana di età imperiale*<sup>4</sup>:

---

<sup>1</sup> Chiarini 2004, p. 21.

<sup>2</sup> Chiarini 2004, pp. 21-23.

<sup>3</sup> Chiarini 2004, pp. 130-131.

<sup>4</sup> Zimmermann 2016, p. 19.

A qualunque epoca risalgano le tragedie di Seneca, esse sono di un'affettazione e di una freddezza che superano ogni descrizione, sono prive di autenticità sia nei caratteri che nella trama, sono scandalose per le loro assurde indecenze e così spoglie di una qualunque prospettiva teatrale, da farmi credere, che non furono mai destinate a uscire dalle scuole dei retori per fare il loro ingresso sulla scena teatrale<sup>5</sup>.

Seguendo il giudizio formulato da Schlegel, Friedrich Leo elaborò per le tragedie senecane la definizione di *tragoedia rhetorica*<sup>6</sup>, secondo cui quelle di Seneca non sarebbero opere teatrali vere e proprie, quanto piuttosto declamazioni scritte sulla base delle regole compositive della tragedia<sup>7</sup>. La posizione espressa da Leo influenzò le tendenze di ricerca successive: la critica, infatti, si concentrò da una parte sulla riflessione relativa alle possibilità di rappresentazione delle tragedie senecane sulla scena, dall'altra tentò di riabilitare Seneca tragico, ponendo le opere teatrali in continuità con i trattati e attribuendovi dunque un respiro di carattere filosofico<sup>8</sup>. Secondo Zimmermann, tuttavia, entrambi questi approcci hanno trascurato due aspetti fondamentali che non dovrebbero passare inosservati quando si analizza un'opera letteraria, cioè la collocazione della medesima all'interno della storia e degli sviluppi del genere a cui essa appartiene e il contesto storico-culturale contingente in cui essa si è formata<sup>9</sup>.

Per quanto riguarda la posizione occupata da Seneca rispetto alla produzione drammatica precedente, Zimmermann si rifà all'esaustiva analisi condotta sull'argomento da Richard John Tarrant<sup>10</sup>. Contrariamente a quanto la critica ha spesso sostenuto, secondo Tarrant i modelli diretti delle tragedie senecane non sono ravvisabili nelle opere dei tre grandi tragediografi greci del V sec. a. C., Eschilo, Sofocle ed Euripide, con i quali Seneca condivide senz'altro le trame e i personaggi, ma questi elementi non sono sufficienti per escludere una più diretta

---

<sup>5</sup> Schlegel 1966, p. 234.

<sup>6</sup> Leo 1973, p. 148.

<sup>7</sup> Leo 1973, p. 158.

<sup>8</sup> Zimmermann 2016, pp. 19-20.

<sup>9</sup> Zimmermann 2016, p. 20.

<sup>10</sup> Tarrant 1978, pp. 213-263.

ed incisiva influenza della produzione drammatica successiva<sup>11</sup>. L'analisi della «tecnica drammatica»<sup>12</sup> utilizzata nei testi permette di evidenziare una serie di analogie fra le tragedie senecane e la produzione teatrale della Commedia Nuova; lo studioso suppone dunque che i tratti che Seneca condivide con la Commedia Nuova fossero presenti anche nella tragedia postclassica, di cui purtroppo abbiamo pochissime testimonianze, e che Seneca ne fosse quindi venuto a conoscenza attraverso la tradizione tragica piuttosto che tramite quella comica<sup>13</sup>. Ad avvalorare questa tesi vi è poi il fatto che gli elementi condivisi dalla tragedia postclassica e dalla Commedia Nuova siano riscontrabili proprio nei frammenti a noi pervenuti della produzione tragica latina di età repubblicana, in particolare in Livio Andronico e Accio<sup>14</sup>. A questo punto si potrebbe supporre che i modelli diretti di Seneca fossero stati i tragediografi latini del periodo repubblicano, e questa ipotesi risulterebbe probabilmente corretta se non fosse esistita la produzione tragica di età augustea, molto più vicina a Seneca sia dal punto di vista cronologico che del gusto e della sensibilità letterari<sup>15</sup>. Quintiliano<sup>16</sup> e Tacito<sup>17</sup> pongono il *Thyestes* di Vario e la *Medea* di Ovidio sullo stesso piano delle tragedie greche<sup>18</sup>: purtroppo non ci sono giunte testimonianze dirette di queste due opere, così come del resto della produzione tragica di quella fase letteraria; possiamo tuttavia ricostruirne le caratteristiche in forma indiretta, dal momento che l'età augustea è uno dei periodi «meglio documentati della storia della letteratura latina»<sup>19</sup>. I 'classici' augustei dovevano costituire il retroterra culturale di Seneca e sostanziare la formazione culturale e, in particolare, letteraria che egli aveva ricevuto fin da giovane. Possiamo quindi affermare che Seneca tragico

---

<sup>11</sup> Tarrant 1978, pp. 213-218.

<sup>12</sup> Tarrant 1978, p. 218.

<sup>13</sup> Tarrant 1978, p. 218.

<sup>14</sup> Tarrant 1978, pp. 226; 255-257.

<sup>15</sup> Tarrant 1978, pp. 256-258.

<sup>16</sup> Quint. inst. 10, 1, 98: *Iam Varii Thyestes cui libet Graecarum comparari potest. Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset.*

<sup>17</sup> Tac. dial. 12, 6: *nec ullus Asinii aut Messallae liber tam illustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes.*

<sup>18</sup> Zimmermann 2016, pp. 21-22. Cfr. anche Tarrant 1978, p. 259.

<sup>19</sup> Tarrant 1978, p. 258.

sia stato influenzato dalla poesia latina di età augustea *tout court* e dunque anche dalle opere poetiche che non rientrano nel genere drammatico<sup>20</sup>.

Il carattere ‘letterario’ del teatro senecano, che prescinde dalla *vexata quaestio* della rappresentabilità sulla scena delle tragedie di Seneca, è stato rilevato anche da Gianna Petrone, la quale ritiene che esso sia riconducibile ad una tendenza più generale, che ha caratterizzato la poesia drammatica latina fin dalle sue origini, la ‘traduzione artistica’<sup>21</sup>:

Questo alto indice di ‘letterarietà’ è in un certo senso l’ultimo sviluppo di un teatro, quale il latino, che è stato sin dallo inizio estremamente letterario, in quanto fondato sulla traduzione: nel gusto antologico della combinatoria di più unità di racconto, nella sfrenata allusività si possono riconoscere gli esiti di una tradizione imperniata già all’origine sull’alessandrinismo della *contaminatio* e sui procedimenti raffinati dell’*imitatio* ed *aemulatio*<sup>22</sup>.

Tuttavia, a differenza della produzione drammatica dei suoi predecessori latini, la tragedia senecana si trova a dover affrontare quello che la Petrone ha definito come «il disagio»<sup>23</sup> di una «forma»<sup>24</sup> che per secoli è stata utilizzata per veicolare determinati contenuti e valori, nei quali però Seneca e i suoi contemporanei non riescono più a riconoscersi. L’elemento costitutivo del genere tragico lungo tutta la sua storia si può identificare con lo statuto eroico del personaggio e delle azioni da esso compiute, in relazione al valore pubblico e collettivo che la letteratura drammatica da sempre rivestiva. I tragediografi di età repubblicana percepivano ancora una certa affinità con questo fenomeno e riuscirono perciò a dare un nuovo significato alla forma tragica, ancorandola ai valori romani della costruzione e della difesa dello stato e, in particolare, della *virtus* del *civis*

---

<sup>20</sup> Tarrant 1978, pp. 256-263.

<sup>21</sup> Per una trattazione approfondita dell’argomento cfr. Traina 1970.

<sup>22</sup> Petrone 1985, p. 358.

<sup>23</sup> Petrone 1985, p. 358.

<sup>24</sup> Petrone 1985, p. 358.

*romanus*; una risemantizzazione del genere tragico in chiave romana, tuttavia, poteva ancora verificarsi in un contesto in cui il cittadino era coinvolto nella vita pubblica. Al contrario, l'esperienza senecana si colloca in un momento storico in cui si fanno sempre più imperanti le dinamiche dell'individualismo e della «privatizzazione dell'uomo»<sup>25</sup>: dal momento che non esistono più valori condivisi in cui credere e in cui rispecchiarsi, viene meno anche la «figura positiva dell'eroe»<sup>26</sup> che aveva caratterizzato la produzione tragica precedente<sup>27</sup>.

Occorre ora riflettere brevemente sulle caratteristiche dell'attività teatrale contemporanea a Seneca, quella cioè di età neroniana, per comprendere in che misura la tragedia senecana possa essere stata influenzata dalle forme teatrali diffuse in quel periodo, oltre che dai tragediografi suoi predecessori e in generale dai grandi poeti delle età repubblicana e augustea. Al tempo di Seneca il pubblico romano poteva assistere a tre principali forme di manifestazione artistica di carattere performativo: la *fabula cantata*, che prevedeva che un solista con l'accompagnamento di un'orchestra intonasse delle sezioni tratte dalle più famose tragedie, la recitazione di episodi a tema mitologico da parte di un citaredo, che accompagnava appunto la sua esibizione con la *kithara* e, infine, la *fabula saltata* o pantomimo, in cui un danzatore coadiuvato da un coro e da un'orchestra rappresentava con movenze mimiche episodi attinti dal mito<sup>28</sup>. Certamente queste tre forme teatrali sono ormai ben lontane dalla tragedia attica di età classica; tuttavia, esse presentano un uso del materiale tragico simile a quello che si ritrova in alcuni passi delle tragedie di Seneca: a quest'altezza cronologica l'atteggiamento nei confronti dei miti che costituivano il contenuto delle tragedie sembra conforme ad una logica di selezione antologica, per cui l'interesse per la materia mitica non è più rivolto all'intreccio e allo svolgimento della vicenda, quanto alla possibilità di ricavarne dei 'frammenti testuali' adatti ad essere recitati da un solista. Con l'influsso che questo tipo di attività teatrale

---

<sup>25</sup> Petrone 1985, p. 358.

<sup>26</sup> Petrone 1985, p. 358.

<sup>27</sup> Petrone 1985, pp. 358-359.

<sup>28</sup> Zimmermann 2016, p. 24.

potrebbe aver avuto sulla scrittura dei drammi senecani si spiega il carattere apparentemente poco coeso delle tragedie di Seneca, che talvolta sembrano presentare scene accostate le une alle altre in modo non molto organico e che rispecchiano invece una tendenza tipica della sensibilità artistica e culturale dell'epoca<sup>29</sup>.

Dopo esserci soffermati sulla posizione occupata da Seneca tragico rispetto alla «tradizione letteraria»<sup>30</sup> latina e alla attività teatrale del suo tempo, passiamo ora ad esaminare il rapporto che le tragedie intrattengono con la produzione filosofica dello stesso Seneca, che costituisce uno degli indirizzi di studio maggiormente seguiti dalla critica<sup>31</sup>. Gli studiosi si sono spesso interrogati sul motivo per cui un grande filosofo autore di numerosi trattati in prosa e, dunque, non un drammaturgo di professione, abbia deciso di comporre delle tragedie. L'interrogativo è sorto anche per il fatto che la produzione tragica senecana è apparsa spesso lontana dai precetti propugnati dal filosofo nella sua produzione in prosa<sup>32</sup>. Secondo il parere di alcuni studiosi, Seneca sembrerebbe addirittura contraddire in tutto e per tutto gli ideali espressi nei trattati filosofici, dal momento che le tragedie indagano e rappresentano con notevole efficacia tutti quei comportamenti umani che vengono invece condannati nelle opere filosofiche: il filosofo, che guarda con orrore al sangue che scorre in occasione dei giochi gladiatori, nelle tragedie dipinge a tinte vivide gli atti più crudeli ed efferati che un uomo possa compiere nei confronti dei propri simili; la scienza, che nei trattati filosofici è intesa come «studio della natura»<sup>33</sup> che permette di ridurre la distanza tra umano e divino, diventa nella produzione tragica uno strumento al servizio del male; allo stesso modo, come dai trattati filosofici si ricava una morale improntata al perseguimento di ideali quali la virtù, la giustizia

---

<sup>29</sup> Zimmermann 2016, pp. 24-26.

<sup>30</sup> Zimmermann 2016, p. 20.

<sup>31</sup> *Supra*, § 1.1, p. 8.

<sup>32</sup> Alla produzione filosofica senecana appartengono le seguenti opere: *De providentia*, *De constantia sapientis*, *De ira*, *Consolatio ad Marciam*, *De vita beata*, *De otio*, *De tranquillitate animi*, *De brevitae vitae*, *Consolatio ad Helviam matrem*, *Consolatio ad Polybium*, *De clementia*, *De beneficiis*, *Naturales quaestiones*, *Epistulae morales ad Lucilium*. Cfr. in merito Reale 2004, pp. 1-1055.

<sup>33</sup> Chiarini 2004, p. 122.

e il controllo delle passioni esercitato attraverso la razionalità o *mens bona*, al contrario le tragedie rappresentano l'esplosione delle passioni, il trionfo del *furor* e, quindi, il prevalere dell'irrazionale<sup>34</sup>. Inoltre, la difficoltà che si riscontra nel tentativo di delineare i contorni del rapporto fra trattati in prosa e opere in poesia di Seneca è acuita dal fatto che l'autore non ha mai formulato una propria poetica che fornisse un'interpretazione delle sue tragedie, che avrebbe in qualche modo aiutato la critica a gettare luce sulla questione<sup>35</sup>. Questa scelta, secondo Gregory Allan Staley, risulta poi particolarmente insolita se si considera che Seneca era un filosofo e che in epoca antica l'elaborazione di una «teoria poetica»<sup>36</sup> faceva parte del repertorio filosofico<sup>37</sup>.

Questa apparente inconciliabilità fra le due 'anime' senecane è stata in qualche modo aggravata da una serie di incomprensioni generatesi intorno all'interpretazione di alcuni versi di Marziale già in epoca tardoantica, per cui si è arrivati a supporre l'esistenza di due diversi autori, aventi entrambi come *cognomen* 'Seneca', l'uno filosofo e l'altro tragediografo, e ad affermare quindi che Seneca filosofo e Seneca tragico non fossero la stessa persona<sup>38</sup>. All'origine del dibattito sulla questione si pongono dunque i vv. 7-8 del LXI componimento del I libro degli epigrammi di Marziale, che recitano *duosque Senecas unicumque Lucanum / facunda loquitur Corduba*<sup>39</sup>, dove il poeta di *Bilbilis* molto probabilmente fa riferimento a Seneca filosofo e tragico e a suo padre, Seneca retore. Qualche secolo dopo, invece, Sidonio Apollinare menziona espressamente un Seneca filosofo seguace di Platone e precettore di Nerone e un altro Seneca emulo del teatro euripideo: *quorum unus colit hispidum Platona / incassumque suum monet Neronem, / orchestram quatit alter Euripidis*<sup>40</sup>. Nel Trecento Giovanni Boccaccio, in seguito alla scoperta degli epigrammi di Marziale,

---

<sup>34</sup> Chiarini 2004, p. 122.

<sup>35</sup> Staley 2010, p. 5.

<sup>36</sup> Staley 2010, p. 5.

<sup>37</sup> Staley 2010, p. 5.

<sup>38</sup> Fischer 2014, p. 745.

<sup>39</sup> Mart. 1, 61, 7-8: «La faconda Cordova ha sempre sulle labbra i due Seneca e l'impareggiabile Lucano».

<sup>40</sup> Sidon. *carm.* 9, 230-234: «Dei quali uno è devoto allo sciatto Platone e dispensa vani consigli al suo pupillo Nerone, l'altro riscuote il teatro di Euripide» (trad. mia).

assegnò al tragediografo il *praenomen Marcus*, che continuerà a comparire sul frontespizio delle edizioni delle tragedie senecane fino al Settecento, mentre Erasmo (*Epistolae* 8, 37 ss.) e Giusto Lipsio (*Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur*) ne attribuirono la stesura alle mani di più autori. Fondamentale si rivelò, invece, la posizione espressa nel XVI secolo dall'umanista e teologo fiammingo Martin Delrio, autore di *Syntagma tragoediae latinae*, il quale sostenne la tesi dell'identificazione nella persona di Lucio Anneo Seneca tanto del filosofo quanto del tragediografo, proprio sulla base della matrice filosofica - e, in particolare, stoica - da lui riscontrata nelle tragedie. Oggi è ormai appurato che l'autore dei trattati filosofici e quello delle opere drammatiche coincidano; tuttavia, continua a sussistere un animato dibattito intorno al legame fra questi due ambiti della produzione senecana<sup>41</sup>.

Dal momento che Seneca non ha esplicitamente elaborato una propria poetica, per tentare di rispondere all'interrogativo riguardante le motivazioni che possono aver spinto un filosofo a scrivere delle tragedie e ricostruire il legame fra queste ultime e i trattati filosofici è utile riflettere sul valore che i filosofi antichi, soprattutto stoici, attribuivano alle opere tragiche. Giovanni Reale ci ricorda che «gli Stoici amavano la poesia e specialmente la tragedia»<sup>42</sup>: come ci viene suggerito da Seneca stesso<sup>43</sup>, Cleante, scolarca della Stoà antica, riteneva che la poesia, costretta entro precise regole metriche, riuscisse a rappresentare le immagini con maggiore vividezza e a comunicare in modo più efficace i propri messaggi<sup>44</sup>. Secondo la testimonianza di Diogene Laerzio (7, 180), dopo Cleante fu Crisippo, anch'egli importante esponente dello stoicismo, a manifestare in modo ancora più esplicito la sua approvazione nei confronti delle tragedie a tal punto da citare la *Medea* di Euripide quasi integralmente e da indurre perciò i suoi lettori a parlare di una '*Medea* di Crisippo'<sup>45</sup>. La notevole ammirazione di Crisippo nei confronti del dramma euripideo derivava dalla consonanza che egli

---

<sup>41</sup> Fischer 2014, pp. 745-746.

<sup>42</sup> Reale 2004, p. CXVIII.

<sup>43</sup> Sen. *epist.* 108, 10.

<sup>44</sup> Chaumartin 2014, p. 654; Reale 2004, p. CXIX.

<sup>45</sup> Chaumartin 2014, p. 654; Fischer 2014, p. 747; Reale 2004, p. CXVIII; Staley 2010, pp. 7; 56.



avvertiva con «la propria teoria della passione»<sup>46</sup>: alla tragedia il filosofo stoico riconosceva il grande merito di riuscire a rappresentare le nefaste conseguenze di una passione incontrollata e di assumere così il valore di monito per tutti gli uomini<sup>47</sup>. Infine, anche Epitteto<sup>48</sup> attribuiva alla tragedia una funzione morale di notevole portata, ritenendo che essa ponesse gli uomini nelle condizioni di riconoscere la differenza fra i beni che appartengono loro e quelli che non vi appartengono, cioè i «falsi valori»<sup>49</sup>, altrimenti detti «beni esterni»<sup>50</sup>.

Dopo esserci soffermati sulle riflessioni che la scuola stoica di ambito greco aveva riservato al genere tragico e di cui Seneca era a conoscenza, cerchiamo ora di fare luce su quale fosse la posizione del filosofo romano in merito al rapporto fra filosofia e poesia drammatica. Se ci si rivolge alla sua produzione in prosa, è possibile ricavare qualche indizio dalla lettura della lettera 108 delle *Epistulae morales ad Lucilium*:

*Eadem neglegentius audiuntur minusque percutiunt quamdiu soluta oratione dicuntur: ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia velut lacerto excussiore torquetur*<sup>51</sup>.

Le stesse cose sono ascoltate più distrattamente e colpiscono meno finché son dette in prosa. Quando si aggiunge un ritmo e un nobile pensiero è ristretto nella precisione di un metro poetico, quello stesso pensiero, come se fosse brandito da un più valido braccio, balza fuori sotto forma di una vivace sentenza<sup>52</sup>.

Da questa affermazione si può arguire che Seneca attribuisse alla poesia la capacità di formulare in modo più sintetico e perciò più efficace gli stessi

---

<sup>46</sup> Chaumartin 2014, p. 654.

<sup>47</sup> Chaumartin 2014, p. 654.

<sup>48</sup> Chaumartin 2014, pp. 655-656; Reale 2004, p. CXVIII; Staley 2010, p. 7.

<sup>49</sup> Chaumartin 2014, p. 656.

<sup>50</sup> Chaumartin 2014, p. 656; Reale 2004, p. CXVIII.

<sup>51</sup> Sen. *epist.* 108, 10-11.

<sup>52</sup> Canali 2021, p. 909.

concetti che, quando vengono espressi in prosa, rischiano di perdere vigore e di essere offuscati da un uso ridondante delle parole. Per quanto riguarda poi la specifica scelta del genere tragico, gli studiosi sono abbastanza concordi nel riconoscere che i personaggi tragici protagonisti dei drammi senecani e il contesto in cui essi agiscono sono caratterizzati dal dominio assoluto di quelle stesse passioni che vengono descritte nel *De ira*<sup>53</sup>, in particolare *eros* ed *ira*, incarnate nella forma più dirompente rispettivamente dalle figure di Fedra e Medea<sup>54</sup>. Per comprendere a fondo il legame tra filosofia e tragedia senecana e superare l'apparente contraddizione che sembra caratterizzare il loro rapporto, dal momento che le tragedie rappresentano quello che i precetti filosofici aborriscono, occorre fare riferimento alla distinzione fra «funzione apotropaica» e «funzione parenetica»<sup>55</sup> delle tragedie. Queste sono le categorie attraverso cui François-Régis Chaumartin interpreta i drammi di Euripide<sup>56</sup>, che era stato influenzato dal pensiero stoico, prima ancora di quelli di Seneca e alle quali aveva già fatto ricorso Strabone<sup>57</sup>. Utilizzando questa chiave di lettura, è possibile riscontrare nel panorama tragico senecano una prevalenza della funzione apotropaica su quella parenetica: solo Ercole - tuttavia, secondo alcuni studiosi, nemmeno lui<sup>58</sup> - conserva ancora parzialmente lo statuto di 'eroe positivo', che conferisce valore parenetico ad una delle tragedie che lo vede protagonista (*Hercules furens*)<sup>59</sup>. Al contrario, Agamennone, Atreo, Fedra, Medea e Tieste fungono da «counter-examples»<sup>60</sup>:

---

<sup>53</sup> Zimmermann 2016, p. 20.

<sup>54</sup> Reale 2004, p. CXIX.

<sup>55</sup> Chaumartin 2014, pp. 656-657.

<sup>56</sup> Chaumartin 2014, p. 656.

<sup>57</sup> Strab. *geogr.* 1, 2 ss.

<sup>58</sup> Petrone 1985, pp. 361-362.

<sup>59</sup> Chaumartin 2014, pp. 664-665; 668-669.

<sup>60</sup> Chaumartin 2014, p. 664.

Ci viene chiesto di guardare in faccia i nostri sentimenti più profondi e di vedere come essi contengano il rischio perpetuo del caos e del male. Seneca sceglie di farci prendere coscienza di ciò in modo violento, oppositivo. Ci sbatte in faccia delle brutture [...]»<sup>61</sup>.

Sono queste le parole che Martha Nussbaum utilizza nella sua interpretazione della *Medea* senecana<sup>62</sup> e che ben si adattano a descrivere la funzione apotropaica delle tragedie di Seneca in generale: l'autore sceglie di non offrire dei modelli positivi da seguire, ma dei modelli negativi da rigettare che, sfruttando il potenziale di *enargheia* o *evidentia*, cioè la vividezza che contraddistingue una forma espressiva come il teatro tragico, riesce a rappresentare in tutta la forza della passione che li anima e che inevitabilmente li conduce alla rovina<sup>63</sup>. Dal momento che una parte della critica non è concorde con questo tipo di interpretazione<sup>64</sup>, possiamo concludere con Chaumartin che, al di là del fatto che le tragedie senecane siano o meno espressione della dottrina stoica, possiedono comunque un'implicazione filosofica, poiché rappresentano la condizione umana in tutta la sua fragilità e debolezza, nel suo essere vittima del destino e del male<sup>65</sup>.

## **1.2 Sulla cronologia e sulla destinazione delle tragedie di Seneca: alcune ipotesi**

La tradizione manoscritta delle tragedie di Seneca ci ha tramandato nove *cothurnatae*, cioè nove drammi di argomento e ambientazione greci, nel seguente ordine: *Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*, *Hercules Oetaeus*, ai quali si aggiunge una *praetexta*,

---

<sup>61</sup> Nussbaum 1998, p. 466.

<sup>62</sup> Reale 2004, pp. CXIX-CXX.

<sup>63</sup> Staley 2010, p. 7.

<sup>64</sup> Fischer 2014, pp. 745-746.

<sup>65</sup> Chaumartin 2014, p. 669.

l'*Octavia*<sup>66</sup>, che rappresenta l'unica tragedia di argomento storico romano a noi tramandata in forma integrale<sup>67</sup>. Se per le prime otto opere elencate non sussistono dubbi riguardo alla loro autenticità, *Hercules Oetaeus* ha sollevato qualche perplessità a causa del suo carattere prolisso, mentre l'*Octavia* viene considerata dalla maggior parte degli studiosi come spuria<sup>68</sup> e attribuita ad un autore successivo, probabilmente un imitatore di Seneca della prima età flavia<sup>69</sup>.

Contrariamente a quello che è accaduto ai tragediografi della latinità precedenti a Seneca, per i quali disponiamo soltanto di testi frammentari e possiamo formulare ipotesi ricostruttive sulla base delle «notizie di contorno»<sup>70</sup> che ricaviamo da altri autori e testi, per Seneca siamo sprovvisti di questo tipo di elementi esterni, ma fortunatamente possediamo le opere nella loro integrità<sup>71</sup>. Questo stato dell'arte non ha tuttavia impedito agli studiosi di formulare ipotesi su due importanti aspetti 'extratestuali' che non devono essere trascurati quando si va ad analizzare la produzione letteraria di un autore e che, nel caso specifico di Seneca, potrebbero anche aiutare a gettare luce sul rapporto che le opere teatrali intrattengono con quelle filosofiche dell'autore medesimo<sup>72</sup>, cioè la cronologia e la destinazione delle tragedie<sup>73</sup>.

Per quanto riguarda la cronologia, tre sono le principali posizioni attorno alle quali si possono raccogliere le ipotesi degli studiosi<sup>74</sup>. La prima riguarda la possibilità che le tragedie siano state composte durante il periodo che Seneca trascorse in Corsica, dove venne mandato in esilio dall'imperatore Claudio nel 41 d. C., con l'accusa di coinvolgimento in uno scandalo di corte, in realtà perché rappresentava un personaggio scomodo per Messalina, la moglie dell'imperatore. Venne poi richiamato a Roma nel 49 d.C. da Agrippina, che Claudio aveva

---

<sup>66</sup> Chiarini 2004, p. 119.

<sup>67</sup> Chiarini 2004, p. 122.

<sup>68</sup> Chiarini 2004, p. 119.

<sup>69</sup> Chiarini 2004, p. 122.

<sup>70</sup> Petrone 1992, p. 642.

<sup>71</sup> Per le *Phoenissae*, che sono giunte a noi sprovviste di cori, si suppone una redazione incompiuta. Cfr. Chiarini 2004, p. 119.

<sup>72</sup> *Supra*, § 1.1, pp. 12-17.

<sup>73</sup> Petrone 1992, p. 642.

<sup>74</sup> Petrone 1992, pp. 643-644.

sposato dopo l'uccisione di Messalina e che gli assegnò il ruolo di precettore del figlio di primo letto, Nerone. Secondo i sostenitori di questa ipotesi, Seneca sarebbe stato indotto a comporre tragedie dal sentimento di sconforto e di desolazione che il clima di solitudine e vuoto interiore dell'esilio avrebbe suscitato in lui<sup>75</sup>.

Tuttavia, a parere sia della Petrone<sup>76</sup> che di Reale<sup>77</sup>, questa proposta appare poco plausibile: le tragedie, infatti, forniscono una rappresentazione profondamente negativa del potere e dei potenti, i quali assumono tutti i tratti tipici della figura del tiranno. La matrice antitirannica dei drammi, dunque, sembrerebbe poco compatibile con i toni adulatori che caratterizzano la *Consolatio ad Polybium*, composta nel periodo dell'esilio insieme a quella *ad Helviam matrem* e indirizzata ad un liberto dell'imperatore, dalla quale emerge la volontà di Seneca di guadagnarsi il favore del principe così da convincerlo a richiamarlo in patria<sup>78</sup>.

L'ipotesi accettata dalla maggior parte degli studiosi e che, seguendo un criterio di ordine cronologico, viene di solito riportata come seconda, è quella per cui le tragedie sarebbero invece state composte negli anni Cinquanta e, quindi, nel periodo successivo all'esilio, quando il filosofo e drammaturgo ricoprì la carica di precettore del giovane Nerone<sup>79</sup>. Da un passo della *Vita di Nerone* di Svetonio sappiamo che il principe era particolarmente appassionato di poesia e che si cimentava egli stesso nella stesura di componimenti poetici<sup>80</sup>:

*Itaque ad poeticam pronus carmina libenter ac sine labore composuit nec, ut quidam putant, aliena pro suis edidit. Venere in manus meas pugillares libellique cum quibusdam notissimis uersibus ipsius chirographo scriptis, ut facile appareret non*

---

<sup>75</sup> Petrone 1992, pp. 642-643.

<sup>76</sup> Petrone 1992, p. 643.

<sup>77</sup> Reale 2004, pp. XXVII; CXVII.

<sup>78</sup> Petrone 1992, p. 643.

<sup>79</sup> Petrone 1992, p. 643; Reale 2004, pp. XXVII-XXVIII; CXVII.

<sup>80</sup> Petrone 1992, p. 643; Reale 2004, p. XXVII.

*tralatos aut dictante aliquo exceptos, sed plane quasi a cogitante atque generante exaratos; ita multa et deleta et inducta et superscripta inerant*<sup>81</sup>.

Essendo portato alla poesia, compose facilmente e volentieri dei versi, senza aver bisogno, come dicono alcuni, di pubblicare col proprio nome quelli di altri. Ho avuto tra le mani le brutte copie e le annotazioni di suo pugno riguardo ad alcuni suoi versi molto conosciuti; appare chiaramente che non sono né copiati né scritti sotto dettatura, ma certamente meditati e scritti da chi li stava pensando, tanto sono numerose le cancellature, le annotazioni e le aggiunte<sup>82</sup>.

A favore della collocazione della produzione tragica senecana nel periodo in cui il filosofo fu al fianco di Nerone si pone anche un passo degli *Annales* di Tacito<sup>83</sup>, in cui si racconta che Seneca, all'indomani del ritiro dalla vita politica, venne attaccato dai suoi detrattori anche per aver iniziato a scrivere dei componimenti poetici, che Tacito definisce *carmina*, per compiacere la passione che l'imperatore nutriva per la poesia: per quanto l'uso del termine *carmen* riferito ad un'opera teatrale non sia estraneo a Tacito, esso potrebbe però riferirsi a qualsiasi altro genere poetico, data l'ampiezza del suo significato<sup>84</sup>. Alcuni studiosi, come Italo Lana<sup>85</sup>, il quale colloca la produzione tragica senecana in parte prima e in parte dopo l'ascesa al trono di Nerone, portano alle estreme conseguenze il rapporto di 'dipendenza' che legava Seneca al suo discepolo, affermando che la decisione del filosofo di comporre opere teatrali derivasse unicamente dalla necessità di adeguarsi ai gusti letterari di Nerone, che lo costringevano quindi a compiere delle 'scelte obbligate'. Sebbene il giudizio di Lana nei confronti della produzione tragica non sia particolarmente favorevole, dal momento che egli afferma di avvertire la fatica che Seneca deve aver profuso per scrivere le proprie opere tragiche e che l'ha portato ad indugiare in particolari

---

<sup>81</sup> Svet. *Nero* 52, 2.

<sup>82</sup> Dessì 2001, p. 641.

<sup>83</sup> Tac. *ann.* 14, 52: *et carmina crebrius factitare*.

<sup>84</sup> Petrone 1992, p. 643.

<sup>85</sup> Lana 1955, p.180.

eccessivamente macabri e repellenti, tuttavia la posizione dello studioso è riconducibile all'indirizzo maggiormente valorizzato dalla critica, che sostiene la tesi della finalità pedagogica del teatro senecano e che permette anche di evidenziarne il legame con la produzione filosofica<sup>86</sup>. Anche questa posizione, che rimane comunque la più accreditata, presenta qualche zona d'ombra, dal momento che talvolta la rappresentazione del cruento e del mostruoso nelle tragedie prende forma in un modo tale per cui sembrerebbe produrre nel pubblico un senso di fascinazione e attrazione nei confronti del male che viene rappresentato<sup>87</sup>. Una possibile soluzione della questione, che permette quindi di abbracciare l'ipotesi della datazione delle tragedie senecane agli anni Cinquanta, risiede nella riflessione sul valore apotropaico del teatro senecano, a cui abbiamo accennato precedentemente<sup>88</sup>.

Infine, la terza ipotesi colloca la stesura delle tragedie senecane negli anni successivi al ritiro del filosofo dalla vita politica: una volta lontano dalla vita pubblica, Seneca avrebbe potuto manifestare liberamente il proprio odio nei confronti del potere tirannico, il che giustificherebbe l'identificazione fra potere e male che si ritrova nelle tragedie. Tuttavia, questa ipotesi non è considerata particolarmente convincente, dal momento che sarebbe stato contro l'interesse di Seneca inimicarsi ulteriormente l'imperatore, presso il quale ormai non godeva più di buona fama<sup>89</sup>.

Consapevoli che il dibattito sull'argomento continua a rimanere aperto, è bene considerare ora l'altra *vexata quaestio* che anima gli studi senecani, quella cioè della destinazione delle tragedie<sup>90</sup>. John Fitch, nel tentativo di ricostruire secondo un percorso diacronico le tesi avanzate in merito, è giunto ad una interessante conclusione: la formulazione delle ipotesi intorno alla rappresentabilità o meno delle tragedie senecane sulla scena è stata fortemente influenzata dai 'giudizi di valore' estetico e, in particolar modo, letterario espressi dagli studiosi nel corso

---

<sup>86</sup> Reale 2004, p. XXVIII.

<sup>87</sup> Petrone 1992, p. 643.

<sup>88</sup> *Supra*, § 1.1, pp. 16-17.

<sup>89</sup> Petrone 1992, pp. 643-644.

<sup>90</sup> Zimmermann 2016, p. 19.

del tempo. Fitch ha evidenziato da una parte il parallelismo fra lo scarso apprezzamento dei drammi senecani e la negazione di una loro possibile rappresentazione sulla scena, dall'altra quello fra una positiva valutazione della produzione teatrale di Seneca e la convinzione che essa non fosse destinata alla lettura, o per lo meno non soltanto ad essa, bensì alla messa in scena<sup>91</sup>.

La tesi della destinazione delle tragedie senecane alla lettura e della impossibilità di una loro rappresentazione sulla scena si è fatta strada a partire dall'Ottocento: Fitch ha individuato in Schlegel (1809) il pioniere di questa proposta interpretativa, che il filologo avrebbe formulato sotto l'influenza dei canoni estetici del Romanticismo tedesco. Nella seconda metà del XIX secolo la tesi di Schlegel venne prima approfondita da Gaston Boissier (1861) e successivamente ricevette la sua 'consacrazione' con l'edizione pubblicata da Leo tra il 1878 e il 1879: da questo momento l'ipotesi della non rappresentabilità delle tragedie senecane sulla scena iniziò ad essere considerata come un «dato di fatto»<sup>92</sup> e ad essere proposta in una serie innumerevole di contributi e storie della letteratura. Infine, continuò a suscitare l'interesse e l'approvazione degli studiosi fino alla seconda metà del XX secolo, quando venne esposta in dettaglio da Otto Zwierlein in una tesi di dottorato nel 1966<sup>93</sup>.

L'argomento utilizzato da Schlegel e ripreso poi dai suoi sostenitori a riprova del fatto che le tragedie senecane fossero destinate alla sola lettura consiste nell'individuazione di una matrice fortemente retorica sottesa ai drammi, che li rende profondamente innaturali e costruiti 'ad arte' e porta lo studioso ad affermare che essi non sono mai usciti dal contesto delle scuole di retorica. Inoltre, se si confrontano i passi senecani che possiedono un corrispondente nei rispettivi modelli greci, è possibile riscontrare la sostituzione di sezioni «delicatamente liriche»<sup>94</sup> del testo greco con «effetti crudamente oratori»<sup>95</sup> in quello latino. Alla tesi della retoricità della produzione teatrale senecana si sono

---

<sup>91</sup> Fitch 2000, pp. 1-12.

<sup>92</sup> Fitch 2000, p. 1.

<sup>93</sup> Fitch 2000, p. 1.

<sup>94</sup> Paratore 1985, p. 31.

<sup>95</sup> Paratore 1985, p. 31.



aggiunte le osservazioni di Boissier circa la prevalenza delle parti discorsive, soprattutto monologiche, narrative e descrittive, su quelle dedicate all'azione, scelta compositiva che avrebbe come scopo quello di rendere il testo maggiormente godibile alla lettura<sup>96</sup>. Tuttavia, secondo Ettore Paratore, l'argomentazione a cui è stato dato maggior credito fra coloro che negano la destinazione scenica delle tragedie senecane riguarda le cosiddette «inverosimiglianze sceniche»<sup>97</sup>: si tratta, in particolare, delle scene di violenza e soprattutto delle uccisioni, la cui rappresentazione a teatro viene considerata insostenibile dagli studiosi che abbracciano questo indirizzo della critica, soprattutto se si considerano le regole che a quel tempo normavano le rappresentazioni sceniche. Ne sono un esempio le descrizioni della strage che Ercole compie ai danni della propria famiglia nell'*Hercules furens*, di quella che Medea fa dei propri figli nella tragedia omonima, della macabra scena del *Thyestes* in cui Atreo mostra al fratello le teste dei figli di quest'ultimo, della 'raccolta' delle membra lacerate di Ippolito nella *Fedra*, dell'uccisione di Giocasta nell'*Oedipus* e, infine, del triplo cambio di ambientazione nelle *Phoenissae* che, sebbene si discosti dagli esempi di violenza finora citati, viene considerato da un punto di vista tecnico come 'scenicamente insostenibile'<sup>98</sup>. Secondo la Petrone, queste argomentazioni non sono affatto convincenti: al contrario, l'unico aspetto delle tragedie senecane che potrebbe essere ritenuto una prova del fatto che esse non fossero destinate ad essere rappresentate a teatro risiede nell'assenza della «dimensione del copione»<sup>99</sup>, cioè di quelle «tecniche di entrate e uscite dei personaggi»<sup>100</sup> e di quelle «didascalie interne»<sup>101</sup> ancora ravvisabili nelle tragedie dell'età arcaica. Tuttavia, la studiosa conclude la propria osservazione affermando che una tragedia, per essere definita come tale, non deve necessariamente presentare la struttura del copione e che l'assenza di

---

<sup>96</sup> Fitch 2000, p. 1.; Paratore 1985, pp. 29-31.

<sup>97</sup> Paratore 1985, pp. 30-31.

<sup>98</sup> Paratore 1985, pp. 29-32; Petrone 1985, p. 644.

<sup>99</sup> Petrone 1992, p. 644.

<sup>100</sup> Petrone 1992, p. 644.

<sup>101</sup> Petrone 1992, p. 644.

quest'ultima potrebbe essere legata al fatto che i drammi senecani venissero rappresentati solo in piccoli teatri privati e non sulla grande scena<sup>102</sup>.

Seguendo il percorso diacronico tracciato da Fitch, è possibile notare come nel XX secolo, con l'indebolirsi dell'ideologia romantica, si sia progressivamente affievolito anche il giudizio negativo che il secolo precedente aveva attribuito alle tragedie senecane: parallelamente alla rivalutazione della produzione drammatica del filosofo, ha iniziato a farsi strada l'idea che i drammi non fossero un semplice sfoggio di retorica destinato a compiacere i lettori, bensì opere teatrali composte seguendo criteri drammaturgici e destinate ad essere rappresentate sulla scena. Pioniere di questa corrente di pensiero fu Léon Herrmann (1924), seguito, sempre in ambito francese, da Pierre Grimal (1983); in area germanofona si collocano, invece, Ludwig Braun (1982) e Albrecht Dihle (1983), mentre il fulcro della discussione statunitense è rappresentato dai contributi di William Calder (1975) e Dana Ferrin Sutton (1986), autori rispettivamente di un articolo e di una monografia sull'argomento<sup>103</sup>. Tuttavia, il gruppo dei sostenitori di questa tesi si divide fra coloro che, come Calder e Frederick Ahl (1986), pensano che le tragedie senecane siano destinate ad un pubblico ristretto, costituito dall'imperatore e dal suo *entourage* o comunque da un'élite, e chi, come Sutton, ritiene invece che esse venissero rappresentate nei grandi teatri di fronte ad una platea numerosa<sup>104</sup>.

In ogni caso, l'ipotesi della rappresentabilità sulla scena delle tragedie senecane è avvalorata da alcune testimonianze degli autori antichi riguardanti la figura di Publio Pomponio Secondo: innanzitutto Tacito (*Tac. ann.* 11, 15) narra di come l'imperatore Claudio fosse stato costretto a prendere provvedimenti per il fatto che a teatro il pubblico aveva offeso l'ex-console Publio Pomponio, che aveva fatto rappresentare dei drammi. Il passo tacitiano si riferisce a P. Pomponio Secondo, che ricoprì la carica di *consul suffectus* nel 44 d.C. e sconfisse i Catti nel 50 d.C.: di lui Tacito, in un altro passo degli *Annales* (*Tac.*

---

<sup>102</sup> Petrone 1992, pp. 644-645.

<sup>103</sup> Fitch 2000, pp. 1-2.

<sup>104</sup> Fitch 2000, p. 2.

ann. 12, 28), afferma che aveva ricevuto maggior gloria dalla composizione dei suoi *carmina* piuttosto che dai trionfi militari. Dal momento che il medesimo termine (*carmina*) compare anche nel primo passo citato, dove possiede chiaramente il significato di ‘drammi’, è possibile intuire che anche in questo caso faccia riferimento alle opere teatrali scritte da Pomponio, che lo rendevano un drammaturgo audace, pronto a sfidare il pretenzioso pubblico del teatro.

Quintiliano (*inst.* 10, 1, 98), sebbene ricordi che gli anziani non avessero una buona opinione di Pomponio come autore tragico, tuttavia lo considera «di gran lunga il più importante»<sup>105</sup> poeta tragico da lui conosciuto, naturalmente a discapito di Seneca, di cui non apprezzava nemmeno la produzione filosofica. È lo stesso Quintiliano a fornirci un dettaglio decisivo per la questione: a *inst.* 8, 3, 31 menziona un diverbio che Seneca e Pomponio avrebbero avuto in merito ad una «espressione tragica»<sup>106</sup>, quindi la concorrenza fra i due drammaturghi non sarebbe giustificata se anche le tragedie di Seneca, al pari di quelle di Pomponio, non fossero destinate alla scena teatrale<sup>107</sup>.

Dopo aver riportato queste testimonianze, a cui assegna un valore puramente congetturale, Paratore passa ad illustrare quelle che ritiene essere delle argomentazioni più probanti, a partire dalle evidenze archeologiche individuate da Margarethe Bieber<sup>108</sup>. La studiosa si è soffermata proprio sul finale della *Medea*, una delle scene di violenza che è stata considerata dalla critica come uno dei principali elementi a sostegno della non rappresentabilità sulla scena delle tragedie senecane: a ben vedere, l’uccisione che Medea compie a danno dei propri figli è raffigurata su una parete della Casa del Centenario di Pompei, dove i personaggi rappresentati indossano una maschera, a testimonianza del fatto che l’episodio veniva effettivamente messo in scena da degli attori<sup>109</sup>. Inoltre, attingendo ancora una volta a *Medea*, è possibile notare come anche in Euripide fosse presente la scena della fuga della protagonista su di un carro alato e, quindi,

---

<sup>105</sup> Paratore 1985, p. 32.

<sup>106</sup> Paratore 1985, p. 33.

<sup>107</sup> Paratore 1985, pp. 32-33.

<sup>108</sup> Paratore 1985, p. 33.

<sup>109</sup> Paratore 1985, p. 33.

lo stesso problema di rappresentabilità si porrebbe tanto per la tragedia greca quanto per quella latina: se nella greca queste scene venivano rappresentate, allora è molto probabile che lo fossero anche nella latina<sup>110</sup>. Tornando alle uccisioni sulla scena, un altro elemento su cui Paratore invita a riflettere riguarda il fatto che in realtà non dovevano creare grande scandalo, perché la regola per cui non dovessero avvenire era in realtà già infranta dagli spettacoli gladiatori<sup>111</sup>. Infine, lo studioso ricava un'ulteriore prova della rappresentabilità delle tragedie senecane confrontando la scena dell'uccisione dei figli da parte di Ercole nell'*Hercules furens* con quella di Celia nell'*Orazia* di Pietro Aretino, che riprende da Seneca la tecnica drammatica utilizzata per la rappresentazione di un omicidio dietro le quinte e che quindi non dubitava che il tragediografo romano avesse composto i drammi per una loro rappresentazione<sup>112</sup>.

Infine, una proposta alternativa in merito al rapporto fra le due possibili destinazioni dei drammi senecani (rappresentazione sulla scena teatrale o, viceversa, lettura eseguita durante le *recitationes*), è stata offerta da Fitch, il quale ipotizza che le tragedie fossero state scritte per essere rappresentate sulla scena e che la *recitatio* costituisse solo un momento preliminare di passaggio in cui l'opera veniva sottoposta al vaglio di pochi intimi prima di raggiungere la scena<sup>113</sup>.

### **1.3 *Medea*: la tragedia di Seneca e l'ombra del modello euripideo**

Nella prima sezione del presente capitolo ci siamo soffermati sul rapporto del teatro senecano con la letteratura drammatica latina precedente, concludendo con Tarrant che Seneca deve aver subito l'influenza non soltanto della letteratura

---

<sup>110</sup> Paratore 1985, p. 34.

<sup>111</sup> Paratore 1985, p. 34.

<sup>112</sup> Paratore 1985, pp. 35-37.

<sup>113</sup> Fitch 2000, p. 6.

teatrale, ma della poesia latina in generale<sup>114</sup>. L'influsso della tradizione letteraria precedente sulla produzione drammatica senecana è ravvisabile anche se si considera un altro aspetto fondamentale delle tragedie del filosofo, cioè la costruzione dei personaggi. Dalle parole stesse che l'autore fa pronunciare ai propri personaggi emerge il fatto che essi siano il portato di una lunga tradizione da cui non possono prescindere, ma all'interno della quale vanno ad inserirsi, facendosi carico del peso dei loro omonimi letterari e aggiungendovi significati nuovi legati al diverso contesto storico-culturale in cui essi si collocano. Giuseppe Aricò ha riflettuto sull'argomento riprendendo le parole di Antonio La Penna, secondo il quale nel processo di «elaborazione simbolica»<sup>115</sup> dei miti i drammaturchi latini sono «già condizionati»<sup>116</sup> dalle funzioni che i loro predecessori greci hanno attribuito per primi ai miti medesimi<sup>117</sup>. Per descrivere questo tipo di dinamica, Zimmermann ha parlato di «cristallizzazione del carattere e della natura dell'eroe tragico»<sup>118</sup>, affermando che

gli eroi di Seneca di solito si trovano e agiscono sotto l'influsso di una forza esterna, ossia sotto la pressione esercitata dal ruolo che la tradizione attribuisce loro<sup>119</sup>.

Emblematica da questo punto di vista risulta una tragedia in particolare, cioè *Medea*. Il personaggio di Medea rappresenta la più famosa delle spose mitologiche che, innamorate dei propri mariti, vengono da essi tradite e finiscono, in modo più o meno consapevole, per vendicarsi di loro. In questo senso, un'altra figura che può essere affiancata a quella di Medea è la moglie di Eracle, Deianira, il cui nome, come quello della maga della Colchide e forse ancora di più, preannuncia già dall'etimologia il verificarsi di futuri eventi nefasti

---

<sup>114</sup> *Supra*, § 1.1, pp. 9-10.

<sup>115</sup> La Penna 1979, p. 57.

<sup>116</sup> La Penna 1979, p. 57.

<sup>117</sup> Aricò 1997, p. 68.

<sup>118</sup> Zimmermann 2016, p. 23.

<sup>119</sup> Zimmermann 2016, p. 23.

a danno dell'uomo amato. Medea, quindi, non è l'unica rappresentante della categoria a cui appartiene; tuttavia, è senza dubbio la più conosciuta<sup>120</sup>. L'immagine della donna che per aiutare l'uomo che ama tradisce la propria famiglia e la propria terra d'origine e che, una volta abbandonata, si vendica di quello che pensava fosse un compagno fedele non è però la sola ad agire sulla costruzione del personaggio senecano. Questo volto di Medea è lo stesso che troviamo in Euripide, è la Medea che ispira pietà e insieme terrore, la Medea infelice, completamente sradicata dal contesto in cui era nata e cresciuta<sup>121</sup> e il cui legame con il culto solare si manifesta soltanto nel fatto che è il carro del Sole a prelevarla e a condurla ad Atene, come già avveniva nella *Medea* di Ennio<sup>122</sup>. Una variante del mito che, al contrario, non sembra essere stata recepita da Seneca è quella proposta da Pacuvio nel suo *Medus*, in cui Medea torna a casa dal padre Eeta, che ritrova vecchio e stanco e di fronte al quale si mostra sicura di sé<sup>123</sup>. L'«altra Medea» che compare nella tradizione greca successiva ad Euripide e che, invece, Seneca così come il suo pubblico dovevano avere presente è il personaggio descritto nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, che rappresenta una Medea adolescente, ingenua, inesperta in ambito amoroso, dunque una Medea ancora innocente<sup>124</sup>. Sebbene la Medea senecana sia molto più vicina alla protagonista euripidea che non a quella di Apollonio Rodio, tuttavia essa sembra avere consapevolezza del proprio passato biografico e letterario e guardare alle sé di allora e alle «Medee precedenti» con un certo distacco, nel tentativo di «superare se stessa»<sup>125</sup> aggravando sempre di più il *nefas* compiuto<sup>126</sup>. Significative a riguardo sono le parole di Giovanna Galimberti Biffino:

---

<sup>120</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 81.

<sup>121</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 82.

<sup>122</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 84.

<sup>123</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 84.

<sup>124</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 84. Cfr. anche Beltrametti 2000, p. 43

<sup>125</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 83.

<sup>126</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 83. Cfr. anche Cesareo 1932, p. 99.

[...] è evidente che i personaggi senecani tendono al *maius nefas* in una sorta di *aristeia* alla rovescia. Medea rivela un inarrestabile impulso a superare sempre se stessa nel delitto e una specie di coazione a ripetere ogni volta, in forma sempre più dura e pesante, *aliquid maius*, anche quando dà l'impressione di avere già toccato il culmine<sup>127</sup>.

Infine, c'è un terzo aspetto, questa volta squisitamente romano, che contribuisce alla costruzione della protagonista della tragedia senecana: Medea è anche una matrona romana, è una madre e una moglie sulla quale incombe la minaccia del divorzio<sup>128</sup>.

È dunque possibile riscontrare una sorta di 'percorso di crescita' compiuto dalla figura di Medea, che permette di interpretare il dramma senecano come tragedia della *Bildung*<sup>129</sup>: le tre tappe fondamentali di questo processo sono marcate da altrettante espressioni pronunciate da Medea stessa, cioè *Medea superest* (v. 166), *Medea fiam* (v. 171) e *Medea nunc sum* (v. 910), che rappresentano rispettivamente i momenti della «constatazione»<sup>130</sup>, del «progetto»<sup>131</sup> e della «realizzazione»<sup>132</sup> della propria identità<sup>133</sup>.

L'aspetto della romanizzazione e risemantizzazione del mito di Medea, che finora abbiamo brevemente tratteggiato da un punto di vista culturale e antropologico, è in realtà sostanziato anche da precise scelte di carattere letterario e testuale. Nonostante sia preda del *furor*, Medea è comunque in grado di passare lucidamente in rassegna gli avvenimenti dolorosi di cui è costellata la sua vita e, nel farlo, utilizza un verbo di spiccata memoria virgiliana, cioè *agnosco*, che compare ai vv. 785 (*tripodas agnosco meos*)<sup>134</sup>, 923 (*ultimum, agnosco*,

---

<sup>127</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 83.

<sup>128</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 91.

<sup>129</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 91.

<sup>130</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 91.

<sup>131</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 91.

<sup>132</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 91.

<sup>133</sup> Galimberti Biffino 2000, pp. 91-93. Cfr. anche Zimmermann 2016, p. 23.

<sup>134</sup> «Riconosco i miei tripodi», trad. Biondi 2021, p. 151.

*scelus*)<sup>135</sup> e 1021 (*coniugem agnosis tuam?*)<sup>136</sup>. Nell'*Eneide* il verbo *agnosco* si ritrova nel celebre verso pronunciato da Didone nel momento in cui la regina cartaginese avverte i primi sintomi della passione amorosa per Enea (Verg. *Aen.* 4, 23: *agnosco veteris vestigia flammae*)<sup>137</sup> e in quello in cui il tiranno etrusco Mezenzio presagisce nel proprio animo il destino di sventura che attende il figlio Lauso (Verg. *Aen.* 10, 843: *agnovit longe gemitum praesaga mali mens*)<sup>138</sup>. Con questo verbo, dunque, Seneca non vuole rappresentare un fatto nel suo concreto compiersi, quanto piuttosto la presa di coscienza che avviene nell'interiorità del personaggio. Allo stesso modo, ad un punto cruciale della tragedia come quello del volo finale di Medea sul carro del Sole è sotteso un altro grande modello della poesia augustea, le *Metamorfosi* di Ovidio: al v. 1022 della *Medea* senecana si legge *Patuit in caelum via*<sup>139</sup>, che ricorda la frase pronunciata da Dedalo quando orgogliosamente progetta il folle volo verso il Sole che porterà alla morte del figlio Icaro<sup>140</sup> (Ov. *met.* 8, 185-186: *Terras licet – inquit – et undas / obstruat, at caelum certe patet*)<sup>141</sup>.

Abbiamo brevemente dimostrato come la scelta di analizzare la *Medea* senecana sia legata al fatto che essa rappresenti un'opera particolarmente significativa nell'ambito della ricerca dei modelli letterari e degli ipotesti ad essa sottesi e della quale è possibile tracciare una sorta di 'genealogia letteraria', dal momento che il mito che vede protagonista la maga della Colchide ha sempre suscitato notevole interesse attraverso le varie epoche storiche. Infatti, al di là degli aspetti puramente letterari, l'«incontro» con il personaggio di *Medea* e con la vicenda che la vede protagonista non può lasciare indifferente nessun lettore o spettatore, a prescindere dall'epoca storica a cui appartiene: il mito di Medea tocca profondamente tutti noi perché ci pone di fronte ad una realtà cruda e

---

<sup>135</sup> «Riconosco il supremo delitto»: è questa la variante del codice E, mentre altri codici *recentiores* riportano *ultimum magno scelus*. Cfr. in merito Biondi 2021, p. 159.

<sup>136</sup> «Riconosci la tua donna?», trad. Biondi 2021, p. 165.

<sup>137</sup> «Riconosco i sintomi dell'antica fiamma», trad. Ramous 1998, p. 214.

<sup>138</sup> «Riconosce di lontano il compianto il suo cuore presago», trad. Ramous 1998, p. 571.

<sup>139</sup> «Si è aperta una via al cielo», trad. Biondi 2021, p. 165.

<sup>140</sup> Galimberti Biffino 2000, pp. 89-90.

<sup>141</sup> «Che Minosse mi sbarri pure le vie di terra e d'acqua, - disse, - ma almeno il cielo è sempre aperto», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 303.



brutale che va contro la nostra stessa natura di esseri umani. A questo punto si potrebbe obiettare che tutte le tragedie sono costellate di delitti atroci, il che è senz'altro vero, ma *Medea* supera un limite che non tutti i personaggi tragici hanno varcato, quello cioè dell'*humanitas*<sup>142</sup>, che costituisce tra l'altro un concetto nato proprio nel mondo romano, ed è proprio l'«anti-*humanitas*»<sup>143</sup> di *Medea* che continua a far riflettere anche il pubblico contemporaneo e che induce i registi a rappresentarla ancora sulla scena dei moderni teatri.

Per approfondire questo concetto risulta vantaggioso istituire un confronto fra la figura di *Medea* e quella di un altro grande personaggio femminile, Fedra, protagonista dell'omonima tragedia senecana<sup>144</sup>. Ad un primo rapido confronto, *Medea* e *Fedra* sembrano presentare parecchi elementi in comune: ambedue hanno come protagonista un personaggio femminile che dà il nome all'opera e che è mosso all'azione da un'intensa passione amorosa non corrisposta; inoltre, entrambi i drammi condividono il tema centrale della «maternità snaturata»<sup>145</sup>. In realtà, fra le due tragedie intercorrono numerose differenze che riguardano non solo aspetti di carattere tematico e morfologico, ma che hanno anche a che fare con il rapporto che esse intrattengono con il modello euripideo e l'atteggiamento che l'autore manifesta nei confronti dei propri personaggi. *Medea* è animata dalla passione, in particolare dall'ira suscitata in lei dal comportamento di Giasone: è quindi preda del *furor*, che riesce ad avere la meglio sulla ragione e a dominare completamente l'animo del personaggio. Fedra, al contrario, non è pura passione, ma il conflitto fra razionale e irrazionale, fra ragione e sentimento avviene dentro di lei. Allo stesso modo, nella *Medea* è il coro - e, quindi, un elemento esterno al soggetto - ad invocare gli dèi per chiedere loro spiegazioni riguardo al crimine che si è compiuto, mentre nella *Fedra* è la protagonista stessa a chiamare in causa i numi come garanti del fatto che «ciò che vuole lei non lo vuole»<sup>146</sup>.

---

<sup>142</sup> Elice 2017, pp. 253-295.

<sup>143</sup> Biondi 2021, p. 69.

<sup>144</sup> Biondi 2021, pp. 63-69.

<sup>145</sup> Biondi 2021, p. 63.

<sup>146</sup> Biondi 2021, p. 63.

L'atteggiamento di Seneca nei confronti di Fedra sembra essere quello di un «carnefice pietoso»<sup>147</sup>, che tenta di attenuare la colpa della regina per sottrarla a quell'abisso in cui, invece, precipita Medea: a differenza della maga della Colchide, Fedra non è pienamente colpevole, perché non compie il male in modo del tutto volontario ed intenzionale<sup>148</sup>.

Per quanto riguarda, invece, il rapporto con Euripide, Giuseppe Gilberto Biondi definisce *Medea* «tragedia teologica»<sup>149</sup>, in quanto segnata sia all'inizio che alla fine da un riferimento agli dèi<sup>150</sup>, a differenza dell'omonima tragedia greca, espediente che permette di collegare l'aspetto etico rappresentato dal «caos morale di Medea»<sup>151</sup> con quello cosmico espresso dal «caos prodotto dal *nefas* argonautico»<sup>152</sup>. La Fedra, invece, riproduce la contrapposizione fra le capricciose Artemide e Afrodite, trasponendola però prima su un piano interpersonale, che vede coinvolti Fedra e Ippolito, poi su quello intra-personale, che riguarda il rapporto di Fedra con se stessa<sup>153</sup>, rendendo così la *Fedra* una «tragedia umanistica»<sup>154</sup>. Possiamo quindi concludere con Biondi che la grande differenza tra *Fedra* e *Medea* risiede nell'*humanitas*: per Fedra, così come per Edipo ed Ercole, si può aprire una via di riscatto, dal momento che essi hanno compiuto il male o senza saperlo o senza volerlo<sup>155</sup>. Se in *Medea* fossero venute meno la *ratio*, la *virtus* e la *voluntas*, ma non l'*humanitas*, allora Seneca avrebbe potuto salvarla, ma è proprio la sua anti-*humanitas* che fa allontanare da lei perfino gli dèi<sup>156</sup>.

È giunto ora il momento di affrontare un tema a lungo dibattuto dalla critica e su cui non si è arrivati a trarre una conclusione univoca, quello cioè del rapporto che la *Medea* senecana intrattiene con l'omonima tragedia euripidea. Gli studiosi

---

<sup>147</sup> Borges 2001, p. 58.

<sup>148</sup> Biondi 2021, pp. 63-64.

<sup>149</sup> Biondi 2021, p. 65.

<sup>150</sup> La *Medea* di Seneca si apre infatti con *Di coniugales* (Sen. *Med.* 1) e si chiude con *nullos esse [...]* *deos* (Sen. *Med.* 1027). Cfr. in merito Biondi 2021, p. 65; Mazzoli 1997, p. 99.

<sup>151</sup> Biondi 2021, p. 65.

<sup>152</sup> Biondi 2021, p. 65.

<sup>153</sup> Biondi 2021, pp. 65-66.

<sup>154</sup> Biondi 2021, p. 66.

<sup>155</sup> Biondi 2021, pp. 66-67.

<sup>156</sup> Biondi 2021, p. 69. Cfr. anche Cesareo 1932, p. 85.

sono da sempre divisi fra coloro che ritengono che i drammi senecani abbiano come modello diretto le tragedie di Euripide<sup>157</sup>, di cui il drammaturgo latino si sarebbe servito in modo conforme alla pratica romana dell'*aemulatio*<sup>158</sup>, e quelli che sostengono che il tragediografo greco sia solo il remoto capostipite di una lunga tradizione<sup>159</sup> che ha influito su Seneca molto più del suo illustre predecessore<sup>160</sup>. Indipendentemente dal fatto che Seneca guardasse o meno ad Euripide come al più autorevole termine di paragone per l'argomento scelto, sia per riprodurre elementi contenutistici e formali sia, al contrario, per prenderne le distanze, sulla base delle analisi comparatistiche che gli studiosi hanno condotto sulle opere in questione, è ormai impossibile negare che le due grandi *Medee* dell'antichità presentano più divergenze che similitudini<sup>161</sup>.

Secondo l'analisi svolta da Antonio Martina<sup>162</sup>, il principale elemento che accomuna la tragedia senecana e quella euripidea e che sicuramente deriva, anche se solo in ultima istanza, da Euripide, è quello dell'uccisione dei figli da parte della protagonista<sup>163</sup>; infatti, è a partire dall'«impressionante invenzione drammatica euripidea»<sup>164</sup> che «Medea ucciderà sempre i figli nelle scene del teatro di tutto il mondo»<sup>165</sup>. Molto più numerose sono invece le differenze: le tragedie presentano un'impostazione diversa a partire dal prologo, che costituisce uno dei principali punti di rottura del dramma senecano rispetto ad Euripide.

In riferimento al prologo senecano Biondi ha usato l'espressione di «prologo senza prologo»<sup>166</sup>, proprio per sottolinearne lo statuto anomalo: la funzione del prologo, infatti, è solitamente quella di informare gli spettatori degli antefatti della vicenda che si svolgerà sotto i loro occhi, compito che, nel caso della

---

<sup>157</sup> Frisch 1941.

<sup>158</sup> Per i concetti di *imitatio* ed *aemulatio* si faccia riferimento a Traina 1990, pp. 95-98. Cfr. anche Conte - Barchiesi 1990, pp. 81-114.

<sup>159</sup> In realtà Euripide non è stato il primo a trattare il mito di Medea: prima di lui l'argomento compariva già in altre opere, a partire dalla *Teogonia* di Esiodo (vv. 992 ss.) e dalla *Pitica* IV di Pindaro. Cfr. in merito Boyle 2014, pp. LXIII ss; Costa 1973, p. 7.

<sup>160</sup> Tarrant 1978, pp. 213-263.

<sup>161</sup> Martina 1990, pp. 143-145.

<sup>162</sup> Martina 1990, pp. 143-145.

<sup>163</sup> Martina 1990, p. 143.

<sup>164</sup> Martina 1990, p. 143.

<sup>165</sup> Martina 1990, p. 143.

<sup>166</sup> Biondi 1984, p. 16 ss.

*Medea* euripidea, è assolto dal personaggio della nutrice, che interloquisce con il pedagogo. Nel dramma senecano la nutrice non è assente, riveste anzi un ruolo ‘strutturale’ di notevole importanza<sup>167</sup>, anche se compare dopo il primo canto del coro e la sua funzione è comunque diversa da quella che svolge nella tragedia greca<sup>168</sup>. La figura del pedagogo, invece, non appartiene all’omonimo dramma senecano<sup>169</sup>.

Finora abbiamo definito il prologo della *Medea* latina ‘in negativo’, riflettendo sulle ‘presenze’ euripidee che in Seneca scompaiono. Occorre dunque esaminare ora il carattere peculiare del prologo della tragedia latina: esso non è affidato ad un personaggio secondario, ma a Medea in persona, che pronuncia un monologo che non ha uno scopo «didascalico e informativo»<sup>170</sup> legato alle vicende del passato, ma quasi anticipatorio, proiettato cioè verso gli eventi che si svolgeranno nel corso del dramma<sup>171</sup>. A differenza della *Medea* di Euripide, che medita la realizzazione del proprio delitto con il progredire dell’opera, e che quindi subisce un’evoluzione psicologica, la *Medea* senecana, nel momento in cui entra in scena non ignora l’esistenza del bando nei suoi confronti, non è a conoscenza, invece, delle nozze di Giasone<sup>172</sup>, ma ha già chiaro il proprio progetto di vendetta, motivo per cui è stata definita da Biondi come «personaggio piatto»<sup>173</sup>, aggettivo che non vuole avere una connotazione negativa, ma sottolineare il fatto che la *Medea* senecana ha già pianificato tutto nella propria mente fin dall’inizio<sup>174</sup>.

Infine, vale la pena soffermarsi su un’ultima anomalia che investe il prologo della tragedia di Seneca e che riguarda le tipologie di *προλογίζοντες*, cioè di personaggi a cui viene affidata la recita del prologo<sup>175</sup>. Anche in quest’ambito

---

<sup>167</sup> Per un trattamento approfondito della funzione rivestita dalla figura della nutrice nella *Medea* di Euripide e di Seneca cfr. Martina 1988, pp. 87-133.

<sup>168</sup> Martina 1990, p. 144; Trebbi 1988, p. 78.

<sup>169</sup> Martina 1990, p. 144.

<sup>170</sup> Mazzoli 1997, p. 97.

<sup>171</sup> Mazzoli 1997, p. 97.

<sup>172</sup> Martina 1990, pp. 144-145.

<sup>173</sup> Biondi 1984, p. 20.

<sup>174</sup> Biondi 1984, p. 20. Cfr. anche Mazzoli 1997, p. 96.

<sup>175</sup> Mazzoli 1997, pp. 97-99.

Medea fa eccezione: infatti, pur essendo un *προλογίζων* umano e non divino, tuttavia la modalità con cui Medea si presenta ricalca molto più quella delle divinità che non dei mortali, a partire dalla menzione del proprio nome, che solo gli dèi hanno il privilegio di fare. Ponendosi quindi ad un livello ‘più alto’ rispetto a quello previsto dal suo statuto di mortale, il prologo da lei pronunciato assume di conseguenza un valore «poietico»<sup>176</sup>, il che significa che Medea si presenta non come una «non innocente vittima che si limita a denunciare la propria passività psicologica o, per meglio dire, patologica»<sup>177</sup>, ma, come i *προλογίζοντες* «sovrumani»<sup>178</sup>, che forse sarebbe più appropriato definire «inumani»<sup>179</sup>, «provvede ad oggettivare la prossima elaborazione di uno *scelus*»<sup>180</sup> di cui è addirittura l’autrice. Questa particolare posizione ricoperta dalla protagonista della tragedia contribuisce a creare una distanza fra Medea e gli altri personaggi con cui si trova ad interagire, distanza che viene accentuata dal fatto che il coro senecano, a differenza di quello euripideo, non è costituito da donne corinzie che manifestano nei confronti della ‘straniera’ venuta dalla Colchide un atteggiamento simpatetico, ma da «cittadini corinzi»<sup>181</sup> ostili a Medea<sup>182</sup>.

Il diverso atteggiamento del coro nei confronti della protagonista che si può riscontrare confrontando la tragedia euripidea con quella senecana rispecchia la differente caratterizzazione che i due drammaturghi hanno dato ai personaggi di Medea e Giasone, il rapporto tra i quali è regolato da una dinamica di complementarità<sup>183</sup>. Nella *Medea* di Euripide, fatta eccezione per Creonte<sup>184</sup>, non solo il coro, ma anche gli altri personaggi ‘condividono’ le ragioni di Medea,

<sup>176</sup> Mazzoli 1997, p. 98.

<sup>177</sup> Mazzoli 1997, p. 98.

<sup>178</sup> Mazzoli 1997, p. 98.

<sup>179</sup> Mazzoli 1997, p. 98.

<sup>180</sup> Mazzoli 1997, p. 98.

<sup>181</sup> Mazzoli 1997, p. 97.

<sup>182</sup> Mazzoli 1997, pp. 97-98.

<sup>183</sup> Picone 1986, p. 188.

<sup>184</sup> Anche il personaggio di Creonte presenta una caratterizzazione differente nelle due *Medee*. Nella tragedia euripidea egli è prima di tutto una figura pubblica, un re che deve sottostare alla legge e che si trova quindi ‘costretto’ a mettere al bando Medea. In Seneca, invece, è una figura profondamente negativa, un opportunista calcolatore che pensa soltanto al proprio interesse. Cfr. Blitzen 1975, p. 88; Trebbi 1992, pp. 191-200.

considerando la straniera della Colchide come la parte lesa nello ‘scontro’ con Giasone e accordandole quindi il diritto di rivalsa sull’uomo che l’ha illusa e abbandonata: la Medea greca appare sofferente e devastata ed è quindi caratterizzata in modo tale da suscitare compassione e da permettere allo spettatore di immedesimarsi nella sua condizione. Affinché si inneschi questo tipo di dinamica è fondamentale che Giasone incarni, invece, la figura dell’opportunisto volubile e capriccioso, il cui comportamento costituisce la causa della sofferenza di Medea: il Giasone della tragedia greca risulta dunque più ‘responsabile’ della sventura che si abbatte sulla protagonista, rendendola così un personaggio realistico e credibile.

Nella Medea senecana, invece, i ruoli risultano invertiti: in questo caso è Giasone ad essere presentato come vittima dell’inarrestabile *furor* di Medea, un Giasone che, pur rimanendo il codardo della tragedia euripidea, si mostra più comprensivo e compassionevole, il che rende ingiustificabile e fortemente irrazionale l’estrema sete di vendetta che anima Medea, facendo di lei un personaggio poco credibile. La diversa caratterizzazione di Giasone è dunque funzionale a connotare diversamente la figura di Medea e a suscitare nel pubblico sentimenti differenti nei suoi confronti; infatti, se il lettore/spettatore, così come il coro, provano un certo grado di empatia nei confronti della Medea euripidea, lo stesso non si può certo dire per la Medea senecana che, al contrario, suscita repulsione<sup>185</sup>, esito che è compatibile con la funzione apotropaica che Chaumartin attribuisce al teatro senecano<sup>186</sup>.

Oltre alle differenze di carattere strutturale, come quelle che riguardano l’impostazione del prologo, il ruolo della nutrice e la caratterizzazione dei personaggi, Martina ha individuato in aggiunta alcune variazioni a livello più strettamente contenutistico. Innanzitutto, in Seneca la decisione di esiliare Medea è dettata dalla paura che Creonte nutre per le sue arti magiche e non per Giasone, come avviene invece nel dramma euripideo. Inoltre, diversi sono il modo e il

---

<sup>185</sup> Blitzen 1975, pp. 86-90.

<sup>186</sup> *Supra*, § 1.1, pp. 16-17; 21.

tempo in cui viene concepita la vendetta di Medea: in Euripide Medea viene bandita insieme ai figli e chiede a Creonte che possano trattenerli ancora a Corinto per poter attuare la sua vendetta; in Seneca, al contrario, i figli di Medea e Giasone non vengono banditi insieme alla madre e lei concepisce l'idea di ucciderli proprio perché le viene rifiutato il loro allontanamento, uccisione che sarà concomitante alle nozze di Giasone.

Tra le due tragedie si registra poi una variazione in merito al numero di doni che Medea fa recapitare alla futura sposa di Giasone: in Euripide sono due (v. 784 ss.), in Seneca tre (vv. 570-576). Anche il nome della sposa varia nei due drammi: anche se in Euripide non viene mai direttamente menzionata, il suo nome è Glauce, mentre in Seneca si chiama Creusa. Infine, altre differenze riguardano il modo in cui Medea viene a conoscenza del bando indetto nei suoi confronti e l'assenza dell'episodio di Egeo in Seneca<sup>187</sup>.

#### **1.4 L'influsso della poesia latina sulla *Medea* di Seneca: un'introduzione**

Dopo aver preso brevemente in esame il rapporto che lega la *Medea* di Seneca al lontano modello euripideo, è giunto ora il momento di focalizzare l'attenzione sulla trattazione che il mito di Medea ha ricevuto nel mondo latino. Abbiamo affermato precedentemente che la tragedia senecana si colloca all'interno di una tradizione letteraria sul personaggio di Medea che ha le sue radici nell'età arcaica<sup>188</sup> e che ha ricevuto anche una sua 'teorizzazione' nel famoso verso dell'*Ars poetica* oraziana che recita *Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino*<sup>189</sup>. Nel passo da cui è tratto il verso l'autore sta fornendo delle indicazioni sulla

---

<sup>187</sup> Martina 1990, pp. 143-144.

<sup>188</sup> *Supra*, § 1.1, pp. 26-30.

<sup>189</sup> Hor. *ars* 123: «Medea sia feroce e indomabile, Ino lamentosa», trad. Gualandri 2009, p. 9. Cfr. Mazzoli 1997, p. 93; Zimmermann 2016, p. 23.

costruzione dei personaggi, sebbene l'*Ars poetica* oraziana non rappresenti un vero e proprio manuale, come spesso è stata erroneamente interpretata<sup>190</sup>.

Le prime opere latine che vedono come protagonista la figura di Medea e che trattano le vicende mitiche ad essa legate compaiono a Roma tra la fine del III e l'inizio del II secolo a. C.: i tre più importanti tragediografi di età repubblicana, Ennio, Pacuvio e Accio, hanno dedicato almeno uno dei loro drammi al personaggio di Medea<sup>191</sup>. Sebbene non sappiamo esattamente quando queste opere, giunte peraltro a noi in forma frammentaria, siano state messe in scena per la prima volta, gli studiosi sono tuttavia concordi nel considerare Ennio come il primo autore di una *Medea* latina, anzi, alcuni ritengono che abbia composto ben due tragedie dedicate a Medea, *Medea Exul* e *Medea*<sup>192</sup>.

Il primo dramma è ambientato a Corinto<sup>193</sup> e risulta esemplato sul testo euripideo, di cui probabilmente costituisce un «adattamento»<sup>194</sup> latino, mentre il secondo ha come sfondo il contesto ateniese. La condizione di solitudine ed emarginazione legata allo statuto di straniera giunta in una nuova terra che caratterizza la figura di Medea doveva essere avvertita come particolarmente vicina sia dall'autore, che condivideva con il suo personaggio la condizione di 'immigrato', sia da quella «massa urbana»<sup>195</sup> che partecipava agli spettacoli teatrali e che non si sentiva però integrata nel tessuto sociale di Roma<sup>196</sup>.

Alla *Medea Exul*, che divenne una delle opere più famose di Ennio e che entrò a far parte del repertorio teatrale tardo repubblicano, fece seguito il dramma di Pacuvio intitolato *Medus*, nel quale vengono raccontate le vicende riguardanti la figura di Medo, figlio di Egeo e Medea e che tratta quindi una materia cronologicamente posteriore al tradizionale mito di Medea. Contemporaneo di

---

<sup>190</sup> Gualandri 2009, pp. 7-8.

<sup>191</sup> Boyle 2014, p. LXIX. Cfr. anche Costa 1973, p. 7; Martina 1990, p. 139; Mazzoli 1997, p. 95.

<sup>192</sup> Boyle 2014, p. LXIX. Cfr. anche Martina 1990, pp. 135-141; Mazzoli 1997, pp. 93-95.

<sup>193</sup> L'ambientazione corinzia doveva costituire un punto di contatto aggiuntivo con il pubblico romano, dal momento che, sebbene non conosciamo la data esatta della prima rappresentazione dell'opera, sappiamo tuttavia che la città ricoprì «un ruolo importante e contraddittorio» nella politica estera messa in atto da Roma dopo la guerra annibalica. Cfr. Boyle 2014, pp. LXIX-LXX.

<sup>194</sup> Boyle 2014, p. LXIX.

<sup>195</sup> Boyle 2014, p. LXIX.

<sup>196</sup> Boyle 2014, pp. LXIX-LXX.



Pacuvio fu Accio, autore del dramma *Medea sive Argonautae* che, dal punto di vista della trama, costituisce un *prequel* sia rispetto alla tragedia di Ennio che a quella di Pacuvio<sup>197</sup>.

Se ci si sposta nel I sec. a. C., è possibile notare come il mito di Medea continui ad essere trattato in ambito letterario non solo strettamente teatrale: è il caso del poema epico *Argonautae* di Varrone Atacino<sup>198</sup>, a cui si affianca il significativo contributo dato da Ovidio<sup>199</sup>. Il poeta di Sulmona, infatti, dedicò alla figura di Medea una tragedia, la *Medea*<sup>200</sup> appunto, di cui purtroppo rimangono soltanto due frammenti, ma che fu molto apprezzata dagli antichi, in particolare da Quintiliano e Tacito<sup>201</sup> e la cui ricostruzione risulterebbe particolarmente utile nell'ottica di un confronto con la *Medea* senecana. Inoltre, Ovidio ha dedicato uno spazio significativo al mito di Medea sia nelle *Heroides* che nelle *Metamorfosi*<sup>202</sup>. L'epistola XII delle *Heroides* rappresenta una lettera scritta da Medea a Giasone dopo la loro separazione, quando lui è prossimo alle nozze con Creusa: questo testo costituisce un contributo importante non solo per la trattazione del mito di Medea nella letteratura latina, ma anche per le consonanze che si possono rilevare con la *Medea* senecana<sup>203</sup>. La VI epistola delle *Heroides* contiene invece un significativo riferimento a Medea, che viene attaccata dalla rivale Ipsipile, autrice della lettera, e apostrofata con l'espressione *barbara paelex*<sup>204</sup>, cioè «barbara prostituta»<sup>205</sup>; un accenno alla vicenda di Medea compare anche nella XVII epistola<sup>206</sup>, dove Elena esprime il proprio timore per la fuga insieme a Paride facendo riferimento all'esperienza di Medea<sup>207</sup>.

---

<sup>197</sup> Boyle 2014, pp. LXX-LXXI.

<sup>198</sup> Boyle 2014, pp. LXXII-LXXIII.

<sup>199</sup> Boyle 2014, pp. LXXII-LXXVIII; Hine 2000, p. 16; Martina 1990, pp. 135-154; Mazzoli 1997, pp. 93-105.

<sup>200</sup> Hine 2000, p. 16. Cfr. anche Boyle 2014, p. LXXIII; Costa 1973, pp. 7-8; Fitch 2000, p. 340.

<sup>201</sup> *Supra*, § 1.1, p. 9.

<sup>202</sup> Boyle 2014, pp. LXXII-LXXVI. Cfr. anche Costa 1973, pp. 7-8; Fitch 2000, p. 340; Hine 2000, p. 16.

<sup>203</sup> Hine 2000, p. 16.

<sup>204</sup> *Ov. epist.* 6, 81.

<sup>205</sup> Boyle 2014, p. LXXIV.

<sup>206</sup> *Ov. epist.* 17, 229-233.

<sup>207</sup> Boyle 2014, p. LXXIV.

L'altra importante 'presenza' di Medea all'interno della produzione ovidiana è contenuta nel libro VII delle *Metamorfosi*: in questa sede l'autore dà spazio ad una trattazione dettagliata del mito che la vede protagonista, attraverso la narrazione discontinua, tipica peraltro del poema ovidiano, di vari episodi dell' 'esistenza finzionale' dell'eroina<sup>208</sup>. Interessanti sono i punti di contatto delle *Metamorfosi* ovidiane con la Medea senecana, che verranno analizzati nel prossimo capitolo<sup>209</sup>. Accenni minoritari alla vicenda della maga della Colchide si trovano poi negli *Amores*<sup>210</sup>, nell'*Ars Amatoria*<sup>211</sup>, nei *Remedia Amoris*<sup>212</sup>, nei *Tristia*<sup>213</sup> e nelle *Epistulae ex Ponto*<sup>214</sup>, che verranno trattati in modo più approfondito nel capitolo successivo<sup>215</sup>.

Finora ci siamo concentrati, anche se in modo cursorio, sui drammi latini interamente dedicati al personaggio di Medea o ad ampie trattazioni del mito che la vede protagonista all'interno di opere più vaste e che molto probabilmente hanno agito sulla composizione della tragedia senecana. Esiste, tuttavia, una sottile ma estesa rete di ipotesti non drammatici - e che non hanno come referente la vicenda della maga venuta dalla Colchide - a cui Seneca ha attinto a piene mani durante il processo di scrittura della sua *Medea*. La maggior parte di questi testi è inoltre ascrivibile al novero dei grandi classici della poesia augustea. Nella sezione conclusiva di questo capitolo cercheremo dunque di gettare le basi in vista di una trattazione più approfondita dell'argomento da svolgere nei capitoli successivi.

In precedenza abbiamo brevemente accennato a tre esempi di riferimenti di questo tipo, due tratti dall'*Eneide* virgiliana<sup>216</sup> e uno dalle *Metamorfosi* ovidiane<sup>217</sup>, che però esula dalla sezione del poema epico implicata nella

---

<sup>208</sup> Hine 2000, p. 16. Cfr. anche Boyle 2014, pp. LXXV-LXXVI.

<sup>209</sup> Hine 2000, p. 16. *Infra*, § 2.3, pp. 74-80.

<sup>210</sup> *Ov. am.* 2, 14, 29-32.

<sup>211</sup> *Ov. ars* 1, 335-336; 2, 103-104; 381-382; 3, 33-34.

<sup>212</sup> *Ov. rem.* 59-60; 261-262.

<sup>213</sup> *Ov. trist.* 2, 526; 3, 8, 3; 3, 9.

<sup>214</sup> *Ov. Pont.* 1, 4, 23-46; 3, 1, 1; 3, 79-80.

<sup>215</sup> Boyle 2014, pp. LXXIV-LXXV. *Infra*, § 2.3, pp. 80-83.

<sup>216</sup> Verg. *Aen.* 4, 23; Verg. *Aen.* 10, 843.

<sup>217</sup> *Ov. met.* 8, 185-186.

trattazione dettagliata del mito di Medea<sup>218</sup>. Per approntare dunque un'analisi introduttiva della *Medea* senecana che metta in evidenza alcuni punti di contatto con i poeti latini precedenti faremo qui riferimento alle riflessioni condotte da Emanuele Cesareo intorno al testo senecano e contenute nel volume *Le tragedie di Seneca*<sup>219</sup>. I modelli latini sottostanti che hanno esercitato la loro influenza nella composizione della *Medea* possono essere individuati a partire dal prologo della tragedia, dove Medea invoca alcune divinità, tra cui quelle ctonie: «l'atteggiamento»<sup>220</sup>, «il piglio»<sup>221</sup> e «il ritmo»<sup>222</sup> del monologo di Medea sembrano riecheggiare da una parte quelli dell'Invocazione a Venere e dell'Inno ad Epicuro del *De rerum natura* di Lucrezio, dall'altra quelli di alcuni versi dalle tinte particolarmente cupe delle *Bucoliche* e dell'*Eneide* virgiliane<sup>223</sup>. Nello specifico è possibile individuare un parallelismo fra l'atmosfera che caratterizza l'Averno virgiliano e quella che contraddistingue l'apertura della *Medea* senecana: per quanto la rappresentazione lugubre dell'Oltretomba dell'*Eneide* venga rischiarata dalla profezia pronunciata da Anchise, il clima rimane tuttavia segnato dalla tenebra, dal timore e dall'incertezza dovuta all'ignoranza delle cause che determinano il senso stesso di terrore, che proprio per questo non fa che ingigantirsi. Seneca accoglie e anzi amplifica questi spunti virgiliani nell'ottica della costruzione di un'atmosfera iniziale già gravida dei segni della catastrofe imminente, che è quindi funzionale a preparare fin dall'inizio il lettore al funesto epilogo della vicenda<sup>224</sup>.

Per quanto riguarda poi il canto lirico eseguito dal coro che segue il prologo pronunciato da Medea, possiamo ravvisare in esso una certa affinità con il *Carmen saeculare* di Orazio, i cui vv. 13-16 sono da confrontare con i vv. 61 ss. della *Medea* senecana, e in parte anche con l'*incipit* delle *Georgiche* virgiliane.

---

<sup>218</sup> *Supra*, § 1.1, pp. 29-30.

<sup>219</sup> Cesareo 1932, pp. 97-108. Per un ulteriore approfondimento sull'argomento cfr. Runchina 1960.

<sup>220</sup> Cesareo 1932, p. 97.

<sup>221</sup> Cesareo 1932, p. 97.

<sup>222</sup> Cesareo 1932, p. 97.

<sup>223</sup> Cesareo 1932, p. 97. Cfr. in particolare Sen. *Med.* 6-7 con Verg. *Aen.* 6, 247.

<sup>224</sup> Cesareo 1932, pp. 97-99.

Inoltre, il riferimento ad Espero contenuto nei vv. 71 ss. di Seneca ricorda Catull. 62, 1-2 e Verg. *ecl.* 8, 30<sup>225</sup>.

Dopo un acceso dibattito tra Medea e Creonte, ai vv. 301 ss., il coro riprende in modo prolisso un *topos* letterario molto frequentato dai poeti latini, quello cioè della navigazione e, in particolare, «della temerità di colui che primo si affidò ad un fragile legno»<sup>226</sup>: il passo senecano è da confrontare con Tib. 1, 3, 35 ss., in special modo con il v. 50; Prop. 1, 17, 13-14<sup>227</sup> e, infine, Hor. *carm.* 1, 3, 9 ss., la cui ripresa appare evidente in particolare ai vv. 307 ss. di Seneca<sup>228</sup>.

Questo stesso coro si conclude inoltre con un'affermazione dal carattere profetico: *Tethysque novos detegat orbis / nec sit terris ultima Thule*<sup>229</sup>, il cui tono deriva da quella tradizione poetica latina che fa riferimento *in primis* all'ecloga IV di Virgilio e alla descrizione delle Isole Fortunate in Hor. *epod.* 16, 41 ss.<sup>230</sup> Interessante è poi il rapporto che Seneca ha creato fra la sua eroina e la Didone virgiliana: i toni del monologo pronunciato da Medea ai vv. 560-578 ricordano quelli della regina cartaginese dopo che ha appreso la decisione definitiva di Enea. Inoltre, anche nell'*Eneide* si fa riferimento alla figura di una nutrice fedele, rappresentata in questo caso dalla nutrice di Sicheo (Verg. *Aen.* 4, 642), si allude ad un sacrificio e si invoca la dea Ecate (Verg. *Aen.* 4, 5; 11)<sup>231</sup>.

Anche il coro che troviamo ai vv. 579 ss., così come il precedente, ha come modello Orazio. Il riferimento a Tifi (Sen. *Med.* 617) e alle Camene (Sen. *Med.* 625) appartiene al tradizionale repertorio poetico romano, così come quello ad Ila (Sen. *Med.* 646-649), che è da confrontare con Verg. *ecl.* 6, 43 ss. Infine, la movenza iniziale del v. 668, con cui Seneca si accinge a chiudere questo intervento del coro, costituisce una ripresa puntuale del *Iam satis* di Hor. *carm.* 1,

---

<sup>225</sup> Cesareo 1932, p. 99.

<sup>226</sup> Cesareo 1932, p. 100.

<sup>227</sup> *Infra*, § 3.1, p. 93.

<sup>228</sup> Cesareo 1932, p. 100.

<sup>229</sup> Sen. *Med.* 378-379: «Teti svelerà nuovi mondi e non ci sarà più un'ultima Tule», trad. Biondi 2021, p. 119.

<sup>230</sup> Cesareo 1932, pp. 100-101.

<sup>231</sup> Per l'invocazione ad Ecate cfr. Sen. *Med.* 577. Inoltre, i vv. 577 ss. della *Medea* senecana sono da confrontare non solo con quelli del IV libro dell'*Eneide* virgiliana, ma anche con Prop. 3, 10, 20 e Ov. *trist.* 3, 13, 16. Cfr. Cesareo 1932, p. 103.

2<sup>232</sup>. Ancora una volta di matrice virgiliana è la *iunctura obscenas aves*<sup>233</sup> all'interno di una sezione affidata alla nutrice (Sen. *Med.* 732), che riecheggia le «oscene cagne»<sup>234</sup> dell'*Eneide*<sup>235</sup>. Anche i termini sacrali contenuti nei vv. 737 ss. sono ricorrenti nella tradizione poetica classica<sup>236</sup>. Nella successiva invocazione che Medea rivolge alle potenze dell'Oltretomba (Sen. *Med.* 740 ss.) si avverte la solennità del VI libro dell'*Eneide* e si possono riconoscere alcuni personaggi che popolano l'immaginario classico dell'Ade, come Issione (Sen. *Med.* 744), Tantalo (Sen. *Med.* 745), Sisifo (Sen. *Med.* 747) e le Danaidi (Sen. *Med.* 749)<sup>237</sup>.

Infine, un'ultima notazione riguarda l'espressione *Vota tenentur* (Sen. *Med.* 840), con cui Medea comunica che i suoi voti sono stati esauditi: la *iunctura* ricorda l'espressione *Vota cadunt* di Tib. 2, 2, 17<sup>238</sup>, così come i latrati del cane Hylax nelle *Bucoliche* virgiliane sono riecheggiati da quelli di Ecate nel medesimo verso della *Medea* senecana<sup>239</sup>.

---

<sup>232</sup> Cesareo 1932, pp. 103-104.

<sup>233</sup> «Uccelli sinistri», trad. Biondi 2021, p. 147.

<sup>234</sup> Cesareo 1932, p. 104.

<sup>235</sup> Cesareo 1932, p. 104.

<sup>236</sup> Cesareo 1932, p. 104.

<sup>237</sup> Cesareo 1932, pp. 104-105. Cfr. in merito anche Prop. 4, 11, 23 ss.

<sup>238</sup> *Infra*, § 3.1, p. 91.

<sup>239</sup> Sen. *Med.* 840. Cfr. Cesareo 1932, p. 105.



## Capitolo II

### 2.1 Le *Medee* dell'età arcaica e la perduta *Medea* di Ovidio

Come abbiamo già avuto modo di constatare nel capitolo precedente<sup>240</sup>, il modello latino che più di tutti deve aver influito sulla composizione della *Medea* senecana, svolgendo peraltro un'importante funzione di mediazione fra la tragedia in questione e la tradizione drammatica di età arcaica, è Ovidio, l'autore che ha dato maggiormente spazio alla figura di Medea, facendone un personaggio per così dire trasversale a buona parte della sua produzione poetica, a cui questo capitolo è dedicato. Tuttavia, prima di addentrarci nell'analisi delle opere ovidiane per andare a verificare il trattamento che di volta in volta il mito di Medea ha ricevuto, è bene soffermarsi, per quanto la tradizione frammentaria lo consente, sulla trattazione della vicenda di Medea nell'ambito del teatro arcaico, a partire dalle tragedie di Ennio<sup>241</sup>.

Nel capitolo precedente abbiamo affermato che il primo tragediografo ad aver composto una *Medea* latina è Quinto Ennio (239-169 a. C.), che alcuni studiosi ritengono essere autore di addirittura due *Medee*<sup>242</sup>. Sulla questione esiste un acceso dibattito, dovuto al fatto che i pochi frammenti che ci sono pervenuti nella tradizione manoscritta vengono attribuiti alcuni ad un'opera che ha come titolo *Medea exul*<sup>243</sup>, altri ad una *Medea*<sup>244</sup>. La critica è dunque divisa fra chi, come Anthony James Boyle, sembra accettare l'esistenza di due *Medee* di diversa ambientazione<sup>245</sup> e chi, come Lorenzo Nosarti, nega la validità di questa ipotesi,

---

<sup>240</sup> *Supra*, § 1.4, pp. 39-40.

<sup>241</sup> Arcellaschi 1990, pp. 37-99.

<sup>242</sup> *Supra*, § 1.4, p. 38.

<sup>243</sup> Borgo 2011, p. 143.

<sup>244</sup> Manuwald 2013, pp. 117-118.

<sup>245</sup> Boyle 2012, pp. 6-7; Boyle 2014, pp. LXIX-LXX.

sostenendo invece che tutti i frammenti da noi posseduti siano riconducibili ad un'unica tragedia<sup>246</sup>.

A prescindere dalla *vexata quaestio* intorno al numero delle *Medee* composte da Ennio, gli studiosi, sulla base dei frammenti a disposizione, hanno spesso evidenziato una forte dipendenza del dramma (o dei drammi) enniani dal modello euripideo<sup>247</sup>, seguendo in sostanza un giudizio che era già stato espresso dagli antichi, in particolare da Cicerone, secondo il quale la *Medea* di Ennio non era altro che una traduzione della tragedia greca omonima<sup>248</sup>. Una testimonianza a favore della vicinanza della tragedia enniana al modello euripideo viene fornita da un confronto fra i due prologhi, entrambi pronunciati dalla nutrice, dove il personaggio riflette sulla situazione che coinvolge la sua padrona<sup>249</sup>. Tuttavia, studi più recenti hanno evidenziato una serie di differenze riscontrabili fra le due tragedie, che dimostrano come in realtà non si possa parlare di 'traduzione' quanto di 'adattamento' latino di un modello greco<sup>250</sup>.

Una prima divergenza può essere individuata proprio nell'ordine in cui la nutrice espone i fatti: nella *Medea* euripidea, infatti, la nutrice inizia il proprio racconto con la narrazione dell'arrivo della nave degli Argonauti in Colchide e, solo in un secondo momento, illustra i preparativi effettuati per equipaggiare la nave e le motivazioni che hanno condotto alla partenza della spedizione<sup>251</sup>.

Al contrario, Ennio sceglie una modalità narrativa molto più lineare e cronologicamente ordinata, rinunciando all'*hysteron proteron* euripideo e raccontando la vicenda a partire dalle fasi di costruzione della nave e dalla spiegazione delle cause che hanno determinato i successivi sviluppi dell'azione<sup>252</sup>. Inoltre, sebbene entrambi i prologhi terminino con il riferimento alle conseguenze che la spedizione degli Argonauti ha avuto sull'esistenza di Medea, in Ennio viene taciuta l'indicazione specifica del nome della città di

---

<sup>246</sup> Nosarti 1999, pp. 54-55.

<sup>247</sup> Manuwald 2013, pp. 117-118.

<sup>248</sup> Cic. *fin.* 1, 4-5.

<sup>249</sup> Manuwald 2013, p. 118. Cfr. Enn. *trag.* 205-213 R. <sup>2-3</sup> = 253-261 W. con Eur. *Med.* 1-8.

<sup>250</sup> Manuwald 2013, p. 118.

<sup>251</sup> Manuwald 2013, pp. 118-119.

<sup>252</sup> Manuwald 2013, pp. 118-119.



Iolco, per raggiungere la quale Medea, in preda alla passione per Giasone, abbandona la propria patria, e del personaggio di Giasone. Si produce in questo modo una generalizzazione dei concetti di ‘patria’ e ‘amore’, così da indurre lo spettatore/lettore a focalizzare l’attenzione sul rapporto conflittuale che sussiste fra di essi<sup>253</sup>.

In altri due casi, invece, sebbene emerga chiaramente la matrice euripidea del testo enniano, è tuttavia possibile rilevare come su di essa vadano ad innestarsi degli elementi che dovevano avere una certa risonanza nel contesto socioculturale romano<sup>254</sup>. Grazie alla testimonianza di Cicerone (Cic. *fam.* 7, 6) possiamo dedurre che il coro della tragedia enniana fosse costituito da un gruppo di donne corinzie e che fosse dunque esemplato sul modello euripideo<sup>255</sup>. Un confronto dei vv. 219-221 R.<sup>2-3</sup> della *Medea* di Ennio (Enn. *trag.* 219-221 R.<sup>2-3</sup> = 266-268 W.), in cui la protagonista si rivolge al coro, con Eur. *Med.* 214-224 permette tuttavia di rilevare la presenza di alcune scelte lessicali che connotano il testo in senso marcatamente romano, sebbene sia innegabile l’affinità a livello contenutistico con il corrispettivo greco: la *Medea* latina, infatti, si esprime utilizzando un termine come *matronae* ed espressioni quali *suam rem* e *publicam rem bene gerere*<sup>256</sup>.

Un altro esempio in cui è possibile riscontrare un meccanismo simile è rappresentato dal passo in cui Giasone apprende da Medea la motivazione che l’ha spinto a salvarlo, cioè l’amore che la maga della Colchide nutre per lui. Se nel passo euripideo (Eur. *Med.* 526-31) Giasone apprezza il risultato dell’azione di Medea senza contestarne il movente, nel corrispettivo latino (Enn. *trag.* 233 R.<sup>2-3</sup> = 286 W.) le rinfaccia il fatto di essere stata spinta ad agire non dall’*honor*, valore considerato di grande importanza nella società romana, ma dall’*amor*<sup>257</sup>.

---

<sup>253</sup> Manuwald 2013, p. 119.

<sup>254</sup> Manuwald 2013, pp. 119-120.

<sup>255</sup> Manuwald 2013, pp. 119-120.

<sup>256</sup> «Amministrare correttamente i propri affari e quelli dello stato» (trad. mia). L’espressione viene solitamente riferita a cittadini romani maschi. Cfr. in merito Manuwald 2013, p. 120.

<sup>257</sup> Manuwald 2013, pp. 119-120.

Come è già stato sottolineato nel capitolo precedente<sup>258</sup>, il tragediografo che può essere considerato come il ‘successore’ di Ennio nella trattazione del mito di Medea è Pacuvio<sup>259</sup> (220-130 a. C. circa), autore di un dramma intitolato *Medus* che, in linea con le scelte di poetica letteraria che contraddistinguono le opere pacuviane, affronta una sezione del mito meno nota e cronologicamente successiva a quella più conosciuta e privilegiata dalla maggior parte degli autori<sup>260</sup>. Purtroppo della tragedia sopravvivono soltanto alcuni frammenti, ma fortunatamente possiamo risalire alla trama dell’opera attraverso la testimonianza offertaci da Igino nelle sue *Fabulae* (Hyg. *fab.* 27), dalla quale emerge una diversa connotazione della figura di Medea rispetto a quella - peraltro un po’ semplicistica - della madre assassina a cui viene solitamente associata<sup>261</sup>. Nel *Medus*, infatti, viene mantenuta la tradizionale componente magica che contraddistingue il personaggio di Medea, ma in questo caso la maga della Colchide è rappresentata come una madre che mostra interesse per la propria famiglia d’origine e che si prodiga da una parte perché questa venga risarcita dei danni e delle ingiustizie di cui è stata vittima, dall’altra per insediare Medea, il figlio avuto da Egeo, sul trono della Colchide, in quanto legittimo erede del regno<sup>262</sup>. Secondo il parere di Gesine Manuwald, l’immagine della madre che si sente responsabile per la propria famiglia ben si accorda con la sensibilità tipica del mondo romano<sup>263</sup>.

Come abbiamo già avuto modo di accennare nel capitolo precedente<sup>264</sup>, se Pacuvio compose un dramma avente come oggetto vicende posteriori a quelle trattate nella *Medea* o nelle *Medee* enniane, Accio<sup>265</sup> (170-80 a. C. circa), al contrario, focalizzò la propria attenzione sulla spedizione degli Argonauti e il loro arrivo nella terra di Medea, la Colchide, e dunque su avvenimenti precedenti

---

<sup>258</sup> *Supra*, § 1.4, p. 38.

<sup>259</sup> Arcellaschi 1990, pp. 101-161.

<sup>260</sup> Manuwald 2013, pp. 120-121.

<sup>261</sup> Manuwald 2013, pp. 119-122.

<sup>262</sup> Manuwald 2013, p. 122.

<sup>263</sup> Manuwald 2013, p. 122.

<sup>264</sup> *Supra*, § 1.4, pp. 38-39.

<sup>265</sup> Arcellaschi 1990, pp. 163-195.

a quelli che si svolgeranno a Corinto, trattati invece da Ennio e successivamente da Seneca<sup>266</sup>. Anche l'opera di Accio, intitolata *Medea sive Argonautae*, alla pari di quella del suo predecessore Ennio e del contemporaneo Pacuvio è giunta a noi in forma frammentaria, il che ci impedisce di ricostruirne con certezza la trama<sup>267</sup>. Tuttavia, anche in questo caso Cicerone si rivela un'importante fonte di tradizione indiretta per i tragediografi di età arcaica: dal *De natura deorum*<sup>268</sup>, infatti, è possibile ricavare un passo molto interessante della tragedia acciana<sup>269</sup>, in cui una scena del mito sicuramente nota al pubblico romano viene vivacizzata attraverso il cambiamento del punto di vista da cui l'azione è presentata<sup>270</sup>. Si tratta della narrazione dell'arrivo della nave Argo in Colchide e della sua descrizione, che viene affidata ad un pastore, dunque ad un personaggio che non aveva mai visto una nave prima di allora e per il quale l'approdo degli Argonauti costituiva un evento del tutto eccezionale<sup>271</sup>. La scelta di affidare la descrizione di questa scena alle parole del pastore permette allo spettatore/lettore non solo di guardare ad una materia antica con occhi 'nuovi', ma anche di conferire alla vicenda di Medea un respiro più ampio di tipo storico-antropologico, inducendo il pubblico a riflettere sull'importanza che la scoperta e lo sviluppo della navigazione ha avuto per il progresso della civiltà umana<sup>272</sup>. Oltre ad essere inserite in un contesto storico-culturale di questo tipo, le vicissitudini che riguardano nello specifico la figura di Medea dovevano assumere anche un certo spessore di carattere etico ed emotivo, dal momento che la maga della Colchide si trova a dover affrontare situazioni particolarmente complesse riguardanti il rapporto con i membri della propria famiglia d'origine, nello specifico il padre e

---

<sup>266</sup> Manuwald 2013, p. 122.

<sup>267</sup> Manuwald 2013, p. 122.

<sup>268</sup> Cic. *nat. deor.* 2, 89.

<sup>269</sup> Acc. *trag.* 391-402; 403-406 R. <sup>2-3</sup> = 381-396 W. Cfr. Degl'Innocenti Pierini 1999, pp. 221-225; De Rosalia 1981, pp. 237-242.

<sup>270</sup> Manuwald 2013, pp. 122-123.

<sup>271</sup> Manuwald 2013, p. 123.

<sup>272</sup> Manuwald 2013, pp. 122-124.

il fratello<sup>273</sup>. Inoltre, l'inserimento della vicenda in un quadro di tipo familiare è un argomento ricorrente nelle tragedie di Accio<sup>274</sup>.

Dopo aver esaminato brevemente le tragedie latine di età repubblicana riguardanti la figura di Medea, è giunto ora il momento di dare spazio alla trattazione del medesimo mito all'interno della produzione ovidiana<sup>275</sup>, partendo dall'opera per eccellenza che il poeta di Sulmona ha scelto di dedicare all'eroina della Colchide, cioè la tragedia intitolata per l'appunto *Medea*. Purtroppo in questo caso la storia della tradizione del testo è stata particolarmente inclemente, dal momento che del dramma ovidiano rimangono soltanto due frammenti<sup>276</sup>, entrambi citati all'interno di opere afferenti all'ambiente delle scuole di retorica, cioè le *Suasoriae* di Seneca il Retore (Sen. *suas.* 3, 7) e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (Quint. *inst.* 8, 5, 6)<sup>277</sup>. Il primo frammento, conservato all'interno delle *Suasoriae* di Seneca il retore (Sen. *suas.* 3, 7), recita:

*feror huc illuc, vae, plena deo*<sup>278</sup>.

Sono sballottata di qua e di là, ahimè, invasata dal dio (trad. mia).

Ci troviamo di fronte ad un dimetro anapestico<sup>279</sup>, in cui la *iunctura plena deo* ha suscitato un acceso dibattito fra gli studiosi, che ancora oggi non hanno raggiunto un accordo sull'argomento<sup>280</sup>. Il movente della questione risiede nel fatto che nel passo delle *Suasoriae* in cui il frammento è contenuto, se la lezione

---

<sup>273</sup> Manuwald 2013, pp. 122-124.

<sup>274</sup> Manuwald 2013, p. 122.

<sup>275</sup> Arcellaschi 1990, pp. 231-312.

<sup>276</sup> Boyle 2014, p. LXXIII; Cecchin 1997, p. 81; Manuwald 2013, pp. 126-127.

<sup>277</sup> Della Corte 1971, p. 87.

<sup>278</sup> Ov. *Med.* frg. 2, secondo l'edizione curata da Otto Ribbeck (Ribbeck 1897/98). Diversa è, invece, la lezione accolta da Christian Adolf Klotz (Klotz 1953): *feror huc illuc ut plena deo*. La traduzione rimane sostanzialmente invariata. Cfr. Boyle 2014, p. LXXIII; Comparelli 2003, pp. 69-70; Della Corte 1971, p. 87; Scarcia 1996, p. 238.

<sup>279</sup> Della Corte 1971, p. 87.

<sup>280</sup> Comparelli 2003, pp. 69-75; Della Corte 1971, pp. 85-87; Scarcia 1996, pp. 237-246.

*mutuandi* è corretta, Seneca il Vecchio sostiene che l'espressione *plena deo* sia ripresa da Virgilio (presumibilmente dall'*Eneide*)<sup>281</sup>; tuttavia, nella versione del poema virgiliano a noi pervenuta questa *iunctura* non è presente<sup>282</sup>. Interessante nell'ambito del presente lavoro risulta l'ipotesi formulata in merito da Francesco Della Corte, il quale ritiene che Seneca retore stesse in realtà attingendo ad una tradizione molto antica di esegesi del testo virgiliano, le cui vestigia sono visibili in due luoghi del principale commento tardoantico all'*Eneide*, quello cioè di Servio<sup>283</sup>. Riportiamo di seguito i due passi:

Serv. *Aen.* 6, 46

«*Deus ecce deus*» vicinitate templi iam adflata est numine: nam *furentis* verba sunt deum velle ostendere, qui ipsi tantum videtur. sane cauti satis esse debemus, quando *plena* sit numine et quando deum deponat [...]

«Il dio, ecco il dio» in prossimità del tempio è già stata toccata dalla divinità: infatti sono le parole di chi è in preda alla follia mantica che vuole rivelare la presenza di un dio che si mostra solo a lui stesso. Dobbiamo dunque essere abbastanza attenti rispetto a quando è invasata dalla divinità e quando abbandona il dio (trad. mia).

Serv. *Aen.* 6, 50

---

<sup>281</sup> Sen. *suas.* 3, 7: *itaque fecisse illum [scilicet Ovidium], quod in multis aliis versibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi (mutandi A S T, inutandi B, imitandi vulgo), hoc animo ut vellet agnosci; esse autem in tragoedia eius: feror huc illuc, vae, plena deo.* «E così fece quello [cioè Ovidio], cosa che aveva fatto con molti altri versi di Virgilio, non per commettere un furto, ma per prenderli a prestito alla luce del sole, con questa intenzione, cioè di rendersi riconoscibile; nella sua tragedia però si trova: *sono sballottata di qua e di là, ahimè, invasata dal dio*» (trad. mia). Cfr. Comparelli 2003, pp. 69-70; Della Corte 1971, p. 87.

<sup>282</sup> Comparelli 2003, p. 70.

<sup>283</sup> Comparelli 2003, pp. 70-71; Della Corte 1971, p. 87. Simili alla soluzione proposta da Della Corte sono le ipotesi di Kerr Borthwick e di Cecilia Braidotti, i quali, se si prescinde da alcune significative divergenze, condividono con lo studioso la convinzione che, nella *iunctura plena deo* afferente all'*Eneide*, l'aggettivo *plena* costituisca un femminile singolare riferito alla Sibilla Cumana. Al contrario, esiste un gruppo di studiosi fra cui Antonio Capizzi e Riccardo Scarcia, che sostiene che *plena* sia invece un neutro plurale. Per una trattazione più approfondita dell'argomento cfr. Comparelli 2003, pp. 71-81; Scarcia 1996, pp. 237-246.

«*Adflata est numine*» nondum *plena deo*, sed *adflata vicinitate*

«È stata toccata dalla divinità» non è ancora invasata dal dio, ma è stata toccata dalla vicinanza (trad. mia).

Non è un caso che entrambi questi luoghi serviani contenenti la *iunctura plena numine/plena deo* facciano riferimento alla descrizione di uno stato alterato della coscienza, quello cioè dell'invasamento da parte di un dio, a cui è sottoposta una delle più importanti figure del VI libro dell'*Eneide* virgiliana, la Sibilla Cumana<sup>284</sup>, e non ci deve stupire il fatto che Ovidio si sia servito della medesima espressione per caratterizzare la sua Medea. Infatti, come ha notato Della Corte<sup>285</sup>, analizzando il lessico utilizzato nell'omonima tragedia senecana è possibile riscontrare la presenza di termini ed espressioni afferenti all'ambito del *furor* prodotto dall'invasamento divino proprio per descrivere il comportamento della protagonista.

Al v. 123 della *Medea* si legge *Incerta vecors mente non sana feror* (Sen. *Med.* 123)<sup>286</sup>, in cui possiamo rintracciare i segni più o meno espliciti del modello ovidiano: l'aggettivo *vecors* e la *iunctura mente non sana* afferiscono a quello stato alterato della coscienza che nella tragedia ovidiana è descritto dalla tanto dibattuta espressione *plena deo*, rispetto alla quale costituiscono una *variatio*. Significativa è poi la ripresa letterale, cioè priva di rielaborazioni tramite l'uso di sinonimi o appunto della *variatio*, del verbo *feror*, che riceve soltanto una diversa collocazione all'interno del verso, passando dalla posizione iniziale a quella finale.

Un'altra interessante formulazione del fenomeno dell'invasamento da parte di una divinità si trova al v. 383 del dramma senecano, dove si legge *cum iam*

---

<sup>284</sup> Comparelli 2003, p. 70. È importante sottolineare che i due luoghi serviani citati non costituiscono un esempio isolato nel contesto della tradizione dei commenti all'*Eneide* virgiliana, ma espressioni simili collegate alla descrizione del personaggio della Sibilla Cumana del VI libro del poema si ritrovano anche in Macrobio e Tiberio Claudio Donato. Per una trattazione approfondita dell'argomento cfr. Comparelli 2003, pp. 70-75.

<sup>285</sup> Della Corte 1971, p. 87.

<sup>286</sup> «Dubbio e follia travolge la mia mente», trad. Biondi 2021, p. 99.

*recepto maenas insanit deo* (Sen. *Med.* 383)<sup>287</sup>. Come è possibile osservare per *feror* nel verso precedentemente analizzato, anche in questo caso ci troviamo di fronte a quella che appare come una ripresa puntuale del testo ovidiano, rispetto al quale viene anche conservata la medesima posizione del termine all'interno del verso: infatti, in entrambi i casi il sostantivo *deo* è collocato in posizione finale. Il concetto sinteticamente espresso nel frammento ovidiano dalla *iunctura plena deo* viene qui svolto in modo più ampio attraverso l'uso dell'ablativo assoluto *recepto deo*, a cui si lega in un rapporto di consequenzialità e di causa-effetto il verbo *insanit*: infatti, la condizione di follia di una ménade, alla quale la nutrice paragona quella della propria padrona, è una conseguenza dell'aver accolto in sé la divinità. È interessante notare come le figure della Sibilla virgiliana e della ménade senecana condividano lo *status* di creature invase da un dio e possiedano quindi come elemento costitutivo quello dell'*insana mens*, che va a caratterizzare anche il personaggio di Medea<sup>288</sup>.

Inoltre, all'interno dello stesso periodo si trova anche un riferimento alla *iunctura* ovidiana *feror huc illuc*: infatti, in posizione pressoché centrale, al v. 385 si colloca l'espressione *recursat huc et huc* (Sen. *Med.* 385)<sup>289</sup>, che la nutrice utilizza per descrivere quell'errare fisico, ma soprattutto morale, che contraddistingue il comportamento di Medea. La coppia di avverbi di moto a luogo *huc/illuc* compare – questa volta senza *variatio*, ma con quella che sembrerebbe una ripresa letterale del modello ovidiano – al v. 862 della *Medea*

<sup>287</sup> «Una ménade, quando, accolto il dio, è già in preda alla follia» (trad. mia).

<sup>288</sup> Il termine *maenas*, qui utilizzato per indicare lo stato di follia in cui versa Medea, verrà impiegato con il medesimo valore prima al v. 806, nell'ambito di una lunga preghiera che l'eroina rivolge alle divinità inferi: *tibi nudato / pectore maenas sacro feriam / braccia cultro* (Sen. *Med.* 805-807); «Per te a petto nudo, come una ménade, mi ferirò le braccia col coltello sacro», trad. Biondi 2021, p. 151 e, poco oltre, al v. 849, all'interno di un intervento del coro: *Quonam cruenta maenas / praeceps amore saevo / rapitur? Quod impotenti / facinus parat furore?* (Sen. *Med.* 849-852); «Dove trascina un forsennato amore la ménade cruenta? Che misfatto prepara, cieca d'ira?», trad. Biondi 2021, p. 153. È interessante notare come, nel primo caso di utilizzo di *maenas* all'interno del dramma senecano (Sen. *Med.* 383), il termine sia inserito all'interno di una similitudine (*qualis...talis*), ad indicare quindi un paragone tra il comportamento di una baccante e quello di Medea. Al contrario, nelle due occorrenze successive (Sen. *Med.* 806; 849), l'accostamento di Medea alla figura della ménade si realizza attraverso l'uso della metafora, che sembrerebbe suggerire un rapporto più stretto fra i due termini di paragone: in questo modo non si tratterebbe più di un semplice confronto, ma di un processo di 'identificazione'.

<sup>289</sup> *Talis recursat huc et huc motu effero*; «Così corre qua e là selvaggiamente», trad. Biondi 2021, p. 119.

senecana: questa volta è il coro che, dopo aver ascoltato un lungo intervento di Medea, descrive con parole simili a quelle della protagonista ovidiana e della nutrice senecana la condizione di *furor* in cui versa la maga della Colchide e che si manifesta in un continuo vagare forsennato e senza meta (Sen. *Med.* 862: *huc fert pedes et illuc*)<sup>290</sup>.

Infine, il dimetro anapestico, che costituisce il metro del frammento ovidiano, viene utilizzato da Seneca in due sezioni piuttosto ampie della tragedia, cioè ai vv. 301-378, che rappresentano un canto corale (Sen. *Med.* 301-378), e ai vv. 787-842, affidati invece a Medea (Sen. *Med.* 787-842).

Dopo aver analizzato il frammento della *Medea* di Ovidio (Ov. *Med.* frg. 2) conservato nelle *Suasoriae* di Seneca il retore (Sen. *suas.* 3, 7), è giunto ora il momento di soffermarsi sull'altro frammento ovidiano a noi pervenuto, testimoniato questa volta da Quintiliano (Quint. *inst.* 8, 5, 6)<sup>291</sup>. Come accade per il precedente, anche in questo caso a pronunciare il verso è Medea in persona, mentre il metro utilizzato è un senario giambico<sup>292</sup>:

*servare [scil. te] potui, perdere an possim rogas?*<sup>293</sup>

Sono stata in grado di salvarti, ti chiedi se io sia capace di distruggerti? (trad. mia)

Poiché ci troviamo di fronte ad una proposizione interrogativa, a meno che essa non rappresenti un'«apostrofe immaginaria»<sup>294</sup>, è verosimile che questa battuta venisse pronunciata da Medea e indirizzata a Giasone nel contesto di uno scontro verbale fra la protagonista della tragedia e l'uomo che aveva sinceramente amato e che l'aveva abbandonata. Il tentativo di individuare un

---

<sup>290</sup> «Si aggira di qua e di là» (trad. mia).

<sup>291</sup> Della Corte 1971, pp. 87-89.

<sup>292</sup> Della Corte 1971, p. 87.

<sup>293</sup> Ov. *Med.* frg. 1.

<sup>294</sup> Della Corte 1971, p. 88.



parallelo di questa ipotetica scena ovidiana nella *Medea* senecana ci permette di abbozzare una contestualizzazione del verso ovidiano all'interno della perduta tragedia. Infatti, è probabile che il frammento fosse inserito all'interno di una sezione corrispondente ai vv. 431-559 dell'omonimo dramma di Seneca, in cui Medea e Giasone dialogano in modo animato, recando ognuno le proprie ragioni e difendendosi di fronte all'altro (Sen. *Med.* 431-559)<sup>295</sup>. La struttura oppositiva della domanda ovidiana (*servare potui vs perdere possim*), che costituisce un espediente retorico molto efficace, motivo per cui Quintiliano ha scelto di citare questo verso determinandone la sopravvivenza fino ai giorni nostri, viene riecheggiata da Seneca nel monologo che Medea pronuncia subito dopo, in cui si rivolge al marito in sua assenza, quando si è già allontanato (Sen. *Med.* 561-567):

[...] *Excidimus tibi? / Numquam excidemus. [...] / Fructus est scelerum tibi / nullum scelus putare. [...] / Perge nunc, aude, incipe / quidquid potest Medea, quidquid non potest*<sup>296</sup>.

[...] Siamo svaniti dalla tua memoria? / Mai più ne svaniremo. [...] / Per te il frutto di un delitto è / non reputare nulla un delitto. [...] / All'opera, è ora che Medea osi / tutto il possibile, tutto l'impossibile<sup>297</sup>.

La contrapposizione tra *servare* e *perdere* si trova già in Pacuvio<sup>298</sup> e ritorna nelle *Metamorfosi* ovidiane, dove si legge: *Tu servare potes, tu perdere solus amantem* (Ov. *met.* 9, 547)<sup>299</sup>. Sono le parole che la giovane Bibli, innamorata del fratello Càuno, scrive in una lettera che gli fa recapitare, suscitandone l'ira e inducendolo quindi ad una chiara esternazione del suo rifiuto.

<sup>295</sup> Della Corte 1971, p. 88.

<sup>296</sup> Sen. *Med.* 561-567.

<sup>297</sup> Biondi 2021, p. 133.

<sup>298</sup> Pacuv. *trag.* 40 R.<sup>3</sup> = 40 Kl.: *men servasse ut essent qui me perderent*; «Li salvai perché fossero coloro che mi avrebbero distrutta» (trad. mia).

<sup>299</sup> «Tu solo puoi salvare colei che ti ama, tu solo la puoi distruggere» (trad. mia).

## 2.2 La rappresentazione di Medea nelle *Heroides* di Ovidio

Come abbiamo già avuto modo di accennare nel capitolo precedente<sup>300</sup>, Ovidio non ha dedicato soltanto un'intera tragedia al mito di Medea, ma anche alcune ampie porzioni di testo contenute in altre sue opere. In questa parte del lavoro ci occuperemo dunque di una delle trattazioni più consistenti e più significative, quella cioè delle *Heroides*<sup>301</sup>.

Nell'ambito del *corpus ovidianum* abbiamo scelto di dare la precedenza ai frammenti della perduta *Medea* per affinità di genere con l'omonima tragedia senecana; gli studiosi, tuttavia, ritengono che la prima opera in cui Ovidio tratta il mito della maga della Colchide siano le *Heroides* o *Epistulae Heroidum*<sup>302</sup>. Come si può arguire dal titolo completo dell'opera, essa è costituita da una serie di lettere fittizie indirizzate dalle eroine del mito ai loro mariti o amanti<sup>303</sup>: le *Heroides* appartengono dunque al genere elegiaco, ma allo stesso tempo ne rappresentano una declinazione innovativa, come l'autore stesso ha voluto sottolineare nel terzo libro dell'*Ars amatoria*<sup>304</sup>. Infatti, a livello contenutistico i miti in questione non subiscono variazioni, la narrazione degli avvenimenti segue cioè le versioni tradizionali delle vicende; ciò che cambia è, invece, il punto di vista dal quale gli eventi vengono raccontati, che diventa «unilaterale»<sup>305</sup>. Se nel genere epico la voce narrante può intervenire ad applicare un correttivo alle parole o ai pensieri espressi dal personaggio e in quello tragico viene rappresentato il relativismo dei punti di vista, nelle *Heroides* la vicenda è

---

<sup>300</sup> *Supra*, § 1.4, pp. 39-40.

<sup>301</sup> Boyle 2014, pp. LXXIII-LXXIV; Cecchin 1997, pp. 70-81; Hine 2000, p. 16; Martina 2000, pp. 16-30; Mazzoli 1997, pp. 95-97.

<sup>302</sup> Cecchin 1997, p. 70.

<sup>303</sup> Hine 2000, p. 16.

<sup>304</sup> *Ov. ars* 3, 345-346: *vel tibi composita cantetur epistula voce; / ignotum hoc aliis ille novavit opus; «o una lettera venga da te cantata con tono espressivo: egli ha creato questo genere sconosciuto agli altri»* (trad. mia).

<sup>305</sup> Cecchin 1997, p. 71.

presentata attraverso un'unica prospettiva, quella cioè dell'interiorità della protagonista, autrice fittizia della lettera<sup>306</sup>.

Particolarmente significativa risulta l'epistola XII<sup>307</sup>, indirizzata da Medea a Giasone, quando l'uomo da lei amato l'ha già abbandonata e ha appena celebrato le nozze con la figlia del re di Corinto<sup>308</sup>. La lettera si apre con l'espressione del rimpianto da parte di Medea di non essere stata colta dalla morte prima che Giasone mettesse piede nella sua terra, a cui si aggiunge la constatazione del fatto che l'unico piacere che ormai le rimane e la sola gioia che può trarre da Giasone consistono nel rinfacciare all'uomo amato, che altri non è se non un *vir ingratus*<sup>309</sup>, i meriti che lei ha nei suoi confronti. Subito dopo, Medea inizia a ripercorrere le tappe che hanno segnato lo sviluppo della loro storia d'amore, a partire dall'arrivo dell'eroe greco in Colchide<sup>310</sup>. Inizialmente la protagonista avverte il peso della colpevolezza di tutti i crimini compiuti per amore di Giasone, che alla fine della lettera si risolve però nell'attribuzione della piena responsabilità delle sue colpe all'uomo amato, in quanto causa dei delitti da lei commessi<sup>311</sup>:

«L'Epistola XII si costruisce quindi su un contrasto tra la giovane, ingenua e innocente Medea del passato e la donna fredda e insensibile del presente che cerca di declinare da se stessa ogni responsabilità per i crimini commessi»<sup>312</sup>.

Ad interrompere improvvisamente la narrazione delle vicende passate, irrompe un avvenimento che si svolge nel presente, a cui Medea non assiste

---

<sup>306</sup> Cecchin 1997, pp. 70-71.

<sup>307</sup> *Supra*, § 1.4, p. 39.

<sup>308</sup> Boyle 2014, p. LXXIII. L'epistola XII è al centro di un acceso dibattito intorno alla sua autenticità. In questa sede accettiamo l'attribuzione ovidiana. Cfr. in merito Casali 1994, pp. 173-174; Hinds 1993, pp. 9-47; Knox 1986, pp. 207-223;

<sup>309</sup> Casali 1994, pp. 173-174. Cfr. *Ov. epist.* 12, 23.

<sup>310</sup> Martina 2000, p. 15.

<sup>311</sup> Martina 2000, pp. 15-16.

<sup>312</sup> Martina 2000, p. 17.

direttamente, ma del quale le giungono i suoni festosi e i racconti del figlio minore, che le comunica il passaggio di un corteo guidato proprio da Giasone vestito d'oro, dettaglio da cui Medea arguisce che si tratti della celebrazione delle nozze del padre dei suoi figli con la figlia del re di Corinto. Questo evento suscita nella protagonista un violento desiderio di riappropriarsi dell'uomo che pensava sarebbe stato il compagno di tutta la vita e costituisce il punto di svolta della narrazione, che passa dai toni elegiaci a quelli drammatici<sup>313</sup>. Tuttavia, non è di per sé la circostanza delle nozze tra Giasone e Creusa a indurre la protagonista all'attuazione di un progetto di «vendetta superiore a qualsiasi crimine»<sup>314</sup>, quanto il pensiero, ventilato dopo l'episodio del passaggio del corteo, che Giasone e la sua nuova compagna possano deriderla (*Ov. epist.* 12, 175-181)<sup>315</sup>.

A spingere Medea a prendere la decisione di uccidere i propri figli contribuiscono poi l'idea che la matrigna possa in qualche modo nuocere ai bambini e la constatazione della somiglianza fra Giasone e i figli avuti da lui<sup>316</sup>. Possiamo quindi concludere che la Medea dell'epistola XII di Ovidio e quella senecana vengono immortalate nello stesso momento della loro 'esistenza letteraria', quando cioè sono già state abbandonate da Giasone e sono pronte a vendicarsi di lui, ma a ben vedere Ovidio ci fornisce le motivazioni psicologiche che costituiscono la causa del *furor* della protagonista senecana e il movente della sua azione vendicativa. La Medea delle *Heroides*, dunque, dal punto di vista dell'evoluzione psicologica precede di poco quella del Cordovese e in qualche modo ne spiega il comportamento<sup>317</sup>.

Dopo aver tentato di tratteggiare la fisionomia della figura di Medea che emerge dall'epistola XII delle *Heroides* ovidiane, è giunto ora il momento di indagare i punti di contatto con la *Medea* di Seneca, per capire in che misura il dramma senecano ne abbia subito l'influenza<sup>318</sup>.

---

<sup>313</sup> Martina 2000, p. 18.

<sup>314</sup> Martina 2000, p. 18.

<sup>315</sup> Martina 2000, p. 18.

<sup>316</sup> Martina 2000, pp. 18-19.

<sup>317</sup> Martina 2000, p. 19.

<sup>318</sup> Martina 2000, pp. 20-29.

I primi diciotto versi della tragedia (Sen. *Med.* 1-18) contengono l'invocazione da parte della protagonista a molteplici divinità che comparivano già nell'epistola XII delle *Heroides* ovidiane (Ov. *epist.* 12, 77-90)<sup>319</sup>: innanzitutto ai vv. 1-2 (Sen. *Med.* 1-2: *Di coniugales tuque genialis tori, / Lucina, custos*)<sup>320</sup> il riferimento a Giunone, a cui Medea si rivolge utilizzando l'appellativo di *Lucina* per sottolinearne la funzione di dea «protettrice delle partorienti»<sup>321</sup>, costituisce un richiamo a Ov. *epist.* 12, 89 (*Conscia sit Iuno sacris praefecta maritis*)<sup>322</sup>, dove *Iuno* corrisponde appunto a *Lucina* e *sacris praefecta maritis* è sovrapponibile a *genialis tori custos*. La seconda divinità del *pantheon* a cui si appella la Medea senecana è il Sole (Sen. *Med.* 5: *clarumque Titan dividens orbi diem*)<sup>323</sup>, da cui la maga della Colchide discende e che a sua volta ha come progenitore il Titano Iperione<sup>324</sup>, motivo per cui Medea lo chiama *Titan*. La perifrasi attraverso cui viene descritta la funzione del Sole (*clarum [...] dividens orbi diem*) trova corrispondenza nell'espressione *cuncta videntis avi* che si legge in Ov. *epist.* 12, 80 (*per genus et numen cuncta videntis avi*)<sup>325</sup>. Alla menzione del Sole fa seguito quella di Ecate, divinità arcaica e dotata di una triplice natura<sup>326</sup>, motivo per cui le viene associato l'epiteto *triformis* (Sen. *Med.* 6-7: *tacitisque praebens conscium sacris iubar / Hecate triformis*)<sup>327</sup>. Non a caso *triformis* richiama, anche se in forma di *variatio*, l'aggettivo *triplicis* di Ov. *epist.* 12, 81: *per triplicis vultus arcanaque sacra Dianae*<sup>328</sup>, dove l'epiteto è riferito a Diana, in quanto la dea rappresenta una delle tre declinazioni di Ecate, che si identifica contemporaneamente con tre divinità appartenenti a tre diversi regni,

---

<sup>319</sup> Martina 2000, p. 20.

<sup>320</sup> «Dei delle nozze e tu, Lucina, custode del talamo», trad. Biondi 2021, p. 91.

<sup>321</sup> Biondi 2021, p. 91.

<sup>322</sup> «Sia testimone Giunone, preposta alle cerimonie coniugali», trad. Salvadori 1996, p. 113.

<sup>323</sup> «E tu, Titano che impartisci al mondo la luce del giorno», trad. Biondi 2021, p. 91.

<sup>324</sup> Biondi 2021, p. 91.

<sup>325</sup> «Per la tua stirpe e la divinità del tuo avo che tutto vede», trad. Salvadori 1996, p. 113.

<sup>326</sup> Biondi 2021, p. 91.

<sup>327</sup> «E tu che offri il complice tuo raggio ai riti segreti, Ecate triforme», trad. Biondi 2021, p. 91.

<sup>328</sup> «Per il triplice volto e per i sacri misteri di Diana», trad. Salvadori 1996, p. 113.

cioè la luna per quanto riguarda il cielo, Proserpina relativamente agli Inferi e, appunto, Diana per quanto concerne la terra<sup>329</sup>.

Infine, è interessante il gioco di richiami che Seneca sembra instaurare fra l'affermazione pronunciata da Medea ai vv. 7-9 della tragedia (Sen. *Med.* 7-9: *quosque iuravit mihi / deos Iason, quosque Medea magis fas est precari*)<sup>330</sup> e la preghiera che Giasone le rivolge al v. 82 dell'epistola XII delle *Heroides* (Ov. *epist.* 12, 82: *et si forte aliquos gens habet ista deos*)<sup>331</sup>.

Nel testo ovidiano era Giasone ad appellarsi alle divinità venerate nella patria di Medea, non senza una sfumatura di disprezzo nei confronti del culto di un popolo che i greci consideravano 'barbaro'<sup>332</sup>: nella tragedia, invece, è Medea in persona a menzionare i propri dei e nel farlo rievoca proprio l'episodio della preghiera che Giasone le aveva rivolto per indurla ad offrirgli il suo aiuto. La Medea senecana sembra dunque avvertire l'esigenza di ristabilire l'ordine 'culturale' che Giasone ha in qualche modo violato appellandosi alle divinità della Colchide per ingannarla e raggiungere i propri scopi: per questo motivo la protagonista della tragedia, dopo aver ricordato l'episodio, aggiunge che *magis fas est*<sup>333</sup>, cioè «è più giusto»<sup>334</sup> che quelle divinità sia lei ad invocarle e non Giasone<sup>335</sup>. Alla luce delle riflessioni sin qui condotte, in questo contesto risulta significativo anche l'uso dell'espressione *fas est*, dotata di una forte valenza sacrale nell'ambito della religione e in generale della cultura romana.

Un altro rilevante punto di contatto fra la *Medea* di Seneca e l'epistola XII delle *Heroides* è rappresentato da Ov. *epist.* 12, 139-158, la sezione dal «colorito

---

<sup>329</sup> Biondi 2021, p. 91.

<sup>330</sup> «E voi, numi sui quali mi giurò fede Giasone e che è più giusto sia Medea a invocare», trad. Biondi 2021, p. 91.

<sup>331</sup> «È per gli altri dèi, se la tua gente ne possiede», trad. Salvadori 1996, p. 113. Per i parallelismi fra i versi citati cfr. Martina 2000, p. 20.

<sup>332</sup> Martina 2000, p. 20.

<sup>333</sup> Sen. *Med.* 8-9.

<sup>334</sup> Biondi 2021, p. 91.

<sup>335</sup> Per la questione del *nefas* argonautico cfr. Martina 2000, p. 27.

scenico»<sup>336</sup> in cui Medea descrive l'episodio del passaggio del corteo e la sua reazione a riguardo, che viene ripreso nell'epitalamio di Sen. *Med.* 56-115<sup>337</sup>.

È interessante notare come in entrambe le opere Medea reagisca allo stesso modo nel momento in cui realizza che cosa sta accadendo all'esterno della casa e acquisisce consapevolezza del fatto che quell'evento, gioioso per il resto della città, rappresenti invece per lei un'occasione di grande tristezza e un punto di non ritorno nella sua esistenza<sup>338</sup>. Emblematica a riguardo è la scelta, condivisa tanto da Ovidio quanto da Seneca, di servirsi di un linguaggio afferente al campo semantico militare per veicolare l'idea dell'ostilità che Medea nutre nei confronti di Giasone e della sua sposa: simili risultano dunque le immagini che compaiono rispettivamente ai vv. 27-28 della *Medea* senecana (Sen. *Med.* 27-28: *Non ibo in hostes? Manibus excutiam faces / caeloque lucem*)<sup>339</sup> e ai vv. 157-158 dell'epistola ovidiana (Ov. *epist.* 12, 157-158: *Ire animus mediae suadebat in agmina turbae / sartaque compositis demere rapta comis*)<sup>340</sup>, dove possiamo identificare rispettivamente le espressioni *ibo in hostes* e *ire [...] mediae [...] in agmina turbae*, che presentano la medesima costruzione del verbo *eo* con *in* e l'accusativo, funzionale a trasmettere il concetto di movimento verso qualcuno che è considerato un nemico (*hostes / agmina*).

Fra l'epitalamio della *Medea* senecana e il corrispondente passo dell'epistola XII delle *Heroides* si possono poi individuare alcuni parallelismi riguardanti i dettagli della descrizione del corteo<sup>341</sup>: *multifidam iam tempus erat succendere pinum* (Sen. *Med.* 111)<sup>342</sup> sembra riecheggiare *accenso lampades igne micant* (Ov. *epist.* 12, 140)<sup>343</sup>, così come *Festa dicax fundat convicia fescenninus* (Sen.

---

<sup>336</sup> Martina 2000, p. 20.

<sup>337</sup> Martina 2000, pp. 20-21.

<sup>338</sup> Martina 2000, pp. 20-21.

<sup>339</sup> «Non muoverò contro i nemici? Toglierò alle mani le torce e la luce al cielo», trad. Biondi 2021, p. 93.

<sup>340</sup> «L'istinto mi spingeva ad andare in mezzo alla folla e a strappare via le corone dai capelli agghindati», trad. Salvadori 1996, p. 117.

<sup>341</sup> Martina 2000, pp. 20-22.

<sup>342</sup> «Era tempo di accendere la fiaccola dentellata», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>343</sup> «Brillarono fiaccole ardenti», trad. Salvadori 1996, p. 115.

*Med.* 113)<sup>344</sup> costituisce un richiamo a *tibiaque effundit socialia carmina vobis* (*Ov. epist.* 12, 141)<sup>345</sup>.

Altre similitudini si possono cogliere fra l'intervento di Medea successivo al primo canto del coro e la sezione del testo ovidiano in cui viene descritta la reazione della protagonista nel momento in cui apprende che si sta svolgendo la cerimonia delle nozze di Giasone<sup>346</sup>. Non appena il coro ha terminato di intonare l'epitalamio, al v. 116 della tragedia senecana Medea esclama: «*Occidimus, aures pepulit hymenaeus meas*» (*Sen. Med.* 116)<sup>347</sup>, che richiama *Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures venit [...] pertimui* (*Ov. epist.* 12, 139-143)<sup>348</sup>, mentre il verso successivo *Vix ipsa tantum, vix adhuc credo malum* (*Sen. Med.* 117)<sup>349</sup> ricorda il *nec adhuc tantum scelus esse putabam*<sup>350</sup> di *Ov. epist.* 12, 143.

Un ulteriore parallelismo risiede nel fatto che entrambi gli autori dedicano una riflessione alla condizione della donna privata di qualsiasi mezzo a seguito dell'abbandono da parte dell'uomo amato, incarnata dalla figura di Medea<sup>351</sup>: il tema viene infatti affrontato sia da Ovidio (*Ov. epist.* 12, 163-164: *Deseror amissis regno patriaque domoque / coniuge, qui nobis omnia solus erat*)<sup>352</sup> sia da Seneca (*Sen. Med.* 118-120: *Hoc facere Iason potuit, erepto patre / patria atque regno sedibus solam exteris / deserere durus?*)<sup>353</sup>.

Un altro tema, connesso al precedente, che risulta centrale nella lettera ovidiana, ma i cui echi si avvertono anche nel dramma del filosofo, è quello dei meriti che Medea ha nei confronti di Giasone e che lui, da *vir ingratus* qual è, ha calpestato senza alcun ritegno<sup>354</sup>: i vv. 226-228 della *Medea* (*Sen. Med.* 226-228:

---

<sup>344</sup> «Il salace fescennino spanda insulti festosi», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>345</sup> «E il suono di un flauto accompagnò canti di nozze», trad. Salvadori 1996, p. 115.

<sup>346</sup> Martina 2000, pp. 21-22.

<sup>347</sup> «È finita: il canto nuziale ferisce le mie orecchie», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>348</sup> «Come, improvvisamente, giunse alle mie orecchie il canto di Imene [...] fui pervasa dal terrore», trad. Salvadori 1996, p. 115.

<sup>349</sup> «Io stento ancora, stento a credere a un male così grande», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>350</sup> «Non credevo ancora che si trattasse di una così grande infamia», trad. Salvadori 1996, pp. 115-117.

<sup>351</sup> Martina 2000, p. 22.

<sup>352</sup> «Io, che ho perduto il regno, la patria e la casa, sono abbandonata dal mio sposo, che da solo per me era tutto», trad. Salvadori 1996, p. 117.

<sup>353</sup> «Questo ha potuto fare Giasone? Togliermi padre patria regno e poi lasciarmi sola in terra straniera, cuore di pietra?», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>354</sup> *Supra*, § 2.1, p. 57.



*Graeciae florem inclitum, / preasidia Achivae gentis et prolem deum / servasse memet*)<sup>355</sup> richiamano il v. 205 dell'epistola XII delle *Heroides* (Ov. *epist.* 12, 205: *Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus*)<sup>356</sup>, mentre Sen. *Med.* 230 (*geminumque munus Castor et Pollux meum est*)<sup>357</sup> si può raffrontare con Ov. *epist.* 12, 208 (*hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est*)<sup>358</sup>.

Una parola chiave con cui Medea descrive l'atteggiamento che Giasone ha avuto nei suoi confronti e che ricorre in entrambe le opere è proprio l'aggettivo *ingratus*<sup>359</sup>: al v. 465 del dramma, durante lo «scontro verbale»<sup>360</sup> che vede fronteggiarsi Medea e Giasone, la protagonista si rivolge all'uomo amato apostrofandolo con la *iunctura ingratum caput* (Sen. *Med.* 465), che si può rendere con l'espressione italiana «mostro d'ingratitude»<sup>361</sup>, a cui fa da *pendant* l'*ingrato* di Ov. *epist.* 12, 23.

Un altro tema di notevole rilevanza che si lega ai due precedenti (la donna abbandonata rimasta priva di mezzi e l'ingratitude dell'uomo nei suoi confronti) e che accomuna le opere in questione è quello dell'«innocenza» che Medea rivendica per se stessa, attribuendo a Giasone la responsabilità dei crimini compiuti<sup>362</sup>: i termini *nocens / innocens* ricorrono ai vv. 280 (Sen. *Med.* 280: *totiens nocens sum facta, sed numquam mihi*)<sup>363</sup> e 503 (Sen. *Med.* 503: *tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*)<sup>364</sup> della *Medea* senecana, che richiamano i vv. 134 (Ov. *epist.* 134: *pro quo sum totiens esse coacta nocens*)<sup>365</sup> e 107-108 (Ov. *epist.* 107-108: *Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta, / nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens*)<sup>366</sup> della XII delle *Heroides*. I versi appena

<sup>355</sup> «L'onore e il fiore della Grecia, il sostegno della razza achiva, prole di dei, io, io l'ho salvata», trad. Biondi 2021, p. 107.

<sup>356</sup> «La mia dote sei tu, salvo, la mia dote è la gioventù greca», trad. Salvadori 1996, p. 119.

<sup>357</sup> «Duplice mio dono Castore e Polluce», trad. Biondi 2021, p. 107.

<sup>358</sup> «Il fatto stesso che tu possa essere ingrato, persino questo, è merito mio», trad. Salvadori 1996, p. 119.

<sup>359</sup> Martina 2000, pp. 22; 27.

<sup>360</sup> Martina 2000, p. 22.

<sup>361</sup> Trad. Biondi 2021, p. 125.

<sup>362</sup> Martina 2000, p. 22.

<sup>363</sup> «Tante volte ho peccato, mai per me», trad. Biondi 2021, p. 111.

<sup>364</sup> «Per te dev'essere incolpevole chiunque ha commesso una colpa per te», trad. Biondi 2021, p. 127.

<sup>365</sup> «Perché fui costretta tante volte ad essere colpevole per il tuo bene», trad. Salvadori 1996, p. 115.

<sup>366</sup> «Io, che per te sono diventata solo una barbara, che per te ora sono povera, che ora ti sembro colpevole, sono quella», trad. Salvadori 1996, p. 115.

citati non risultano significativi soltanto sul piano tematico, ma anche su quello formale, poiché ci consentono di ricostruire parzialmente la tecnica che Seneca deve aver utilizzato nel processo di imitazione del modello ovidiano<sup>367</sup>: è necessario allargare lo sguardo ai versi di poco precedenti a quelli menzionati, considerando quindi i vv. 501-503 della *Medea* senecana (Sen. *Med.* 501-503: *omnes coniugem infamem arguant, / solus tuere, solus insontem voca: / tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*)<sup>368</sup> e i vv. 133-134 della XII delle *Heroides* (Ov. *epist.* 133-134: *Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est, / pro quo sum totiens esse coacta nocens*)<sup>369</sup>. Fra i meccanismi sottesi alla costruzione della sezione senecana si può individuare innanzitutto la «variazione sinonimica»<sup>370</sup>: *infamem arguant* corrisponde a *culpent alii*; *solus tuere, solus insontem voca* a *tibi me laudare necesse est* e *quisquis est pro te nocens* a *pro quo sum totiens esse coacta nocens*. Inoltre, Seneca opera un rafforzamento dell'antitesi già presente in Ovidio, sostituendo alla contrapposizione fra *alii* e *tibi* quella fra *omnes* e *solus* ripetuto per ben due volte; nel segno dell'intensificazione si pone anche la scelta di porre un «doppio imperativo»<sup>371</sup> (*tuere-voca*) in luogo della costruzione di *necesse* con l'infinito.

Un ulteriore passo senecano in cui sono ravvisabili i segni del modello ovidiano è rappresentato dal già menzionato «scontro verbale tra Medea e Giasone»<sup>372</sup>, che occupa i vv. 431-578 della tragedia senecana: in entrambi i testi presi in esame Medea rivolge una supplica a Giasone formulata con parole simili, in cui chiede al padre dei suoi figli di ricongiungersi con lei in nome dell'affetto che entrambi nutrono per essi<sup>373</sup>. La preghiera, formulata da Seneca in questi termini:

---

<sup>367</sup> Martina 2000, p. 23.

<sup>368</sup> «Tutti dicono infame la tua donna? Sii tu solo a difenderla, a proclamarla innocente: per te dev'essere incolpevole chiunque ha commesso una colpa per te», trad. Biondi 2021, p. 127.

<sup>369</sup> «Anche se gli altri mi accusano, tu per forza mi devi lodare, perché fui costretta tante volte ad essere colpevole per il tuo bene», trad. Salvadori 1996, p. 115.

<sup>370</sup> Martina 2000, p. 23.

<sup>371</sup> Martina 2000, p. 23.

<sup>372</sup> Martina 2000, p. 22. Cfr. *Supra*, §§ 2.1, pp. 54-55; 2.2, p. 63.

<sup>373</sup> Martina 2000, pp. 22-23.

*per spes tuorum liberum et certum larem,  
per victa monstra, per manus, pro te quibus  
numquam peperci, perque praeteritos metus,  
per caelum et undas, coniugi testes mei,  
miserere, redde supplici felix vicem*<sup>374</sup>.

trova corrispondenza in Ov. *epist.* 193-195:

*Per superos oro, per avitae lumina flammae,  
per meritum et natos, pignora nostra, duos,  
redde torum, pro quo tot res insana reliqui*<sup>375</sup>!

Nei due blocchi di versi qui riportati colpisce l'insistita presenza della preposizione *per* in anafora e l'utilizzo dell'imperativo *redde* nel verso conclusivo della preghiera, due elementi che nella tragedia si configurano come spie stilistiche e linguistiche di un influsso dell'epistola ovidiana<sup>376</sup>.

Anche nel passo successivo allo scontro fra Medea e Giasone è possibile individuare alcune riprese ovidiane<sup>377</sup>: infatti, dopo aver interloquito con la sua precedente compagna, Giasone se ne va e Medea, rivolgendosi a lui quando già si è allontanato, prorompe in un'esclamazione di risentimento (Sen. *Med.* 561-562:

---

<sup>374</sup> Sen. *Med.* 478-482. «Per i figli in cui speri, per il letto ormai sicuro, per i mostri vinti, per queste mani che non ho mai risparmiate a tuo vantaggio, per i terrori del passato, per il cielo e il mare, testimoni delle mie nozze, abbi pietà, ascolta in cambio, tu felice, le mie suppliche», trad. Biondi 2021, p. 127.

<sup>375</sup> «Ti prego per gli dèi e per la luce della fiamma avita e per quanto ho meritato e per i due figli, pegno della nostra unione, restituiscimi il letto, per il quale, folle, ho abbandonato tante cose!», trad. Salvadori 1996, p. 119.

<sup>376</sup> Martina 2000, p. 23.

<sup>377</sup> Martina 2000, p. 24.

*Excidimus tibi? / Numquam excidemus*)<sup>378</sup>, che riecheggia il *Noscis an exciderunt mecum loca?* di *Ov. epist. 12, 73*<sup>379</sup>.

Un'altra ripresa del modello ovidiano si può riscontrare nel verso in cui Medea preannuncia la tragica fine di Creusa<sup>380</sup>: *Sen. Med. 838-839 (vincatque suas flagrante coma / nova nupta faces)*<sup>381</sup> richiama *Ov. epist. 12, 182 (flebit et ardores adusta meo)*<sup>382</sup>.

Allo stesso modo si possono istituire dei parallelismi fra le due opere per quanto riguarda l'episodio dell'uccisione di Absirto, fratello di Medea, il più grave crimine compiuto dalla maga della Colchide per amore di Giasone e che viene quindi rievocato per legittimare l'infanticidio<sup>383</sup>: nei vv. 963-965 della *Medea senecana* (*Sen. Med. 963-965: Cuius umbra dispersis venit / incerta membris? Frater est, poenas petit – dabimus, sed omnes*)<sup>384</sup> e nella successiva apostrofe che la protagonista rivolge all'ombra del fratello (*Sen. Med. 967-971: Discedere a me, frater, ultrices deas, / manesque ad imos ire securas iube: / mihi me relinque et utere hac, frater, manu / quae strinxit ensem – victima manes tuos placamus ista*)<sup>385</sup> si può leggere un riferimento a *Ov. epist. 12, 162 (Inferias umbrae fratris habete mei!)*<sup>386</sup>.

Un ulteriore elemento chiave che Martina<sup>387</sup> ha evidenziato nell'analisi del rapporto fra il dramma e l'epistola consiste nella consapevolezza che Medea ha di essere 'se stessa', che si esprime nella ripetuta affermazione del proprio nome in punti diversi della lettera, prima al passato (*Ov. epist. 12, 7: tum potui Medea*

---

<sup>378</sup> «Siamo svaniti dalla tua memoria? Mai più svaniremo?», trad. Biondi 2021, p. 133.

<sup>379</sup> «Te ne ricordi o hai cancellato dalla tua mente quei luoghi, assieme a me?», trad. Salvadori 1996, p. 113.

<sup>380</sup> Martina 2000, p. 24.

<sup>381</sup> «E la nuova sposa vinca le sue fiaccole con la chioma in fiamme», trad. Biondi 2021, p. 153.

<sup>382</sup> «Piangerà e sarà bruciata da fiamme che supereranno le mie», trad. Salvadori 1996, p. 119.

<sup>383</sup> Martina 2000, p. 24.

<sup>384</sup> «Di chi è l'ombra indistinta che viene avanti con le membra in pezzi? È mio fratello, chiede vendetta: l'avrai, ma pagheremo tutti», trad. Biondi 2021, p. 161.

<sup>385</sup> «Di', fratello, alle dee della vendetta di lasciarmi e di tornarsene tranquille negli abissi infernali: lasciami a me stessa e sèrviti, fratello, di questa mano che ha snudato la spada. Con questa vittima placò la tua ombra», trad. Biondi 2021, p. 161.

<sup>386</sup> «Ombra di mio fratello, ricevi il sacrificio d'espiazione!», trad. Salvadori 1996, p. 117.

<sup>387</sup> Martina 2000, p. 24.

*mori bene*; Ov. *epist.* 12, 27: *Hoc illic Medea fui, nova nupta quod hic est*)<sup>388</sup> e, successivamente, al futuro (Ov. *epist.* 12, 184: *hostis Medeae nullus inultus erit*)<sup>389</sup>. Questa insistita dichiarazione della propria identità rappresenta un importante precedente per il ‘percorso di crescita’ del personaggio senecano a cui abbiamo fatto riferimento nel primo capitolo<sup>390</sup>: infatti, anche nella *Medea* di Seneca l’affermazione del proprio nome è associata ad una sorta di progressione temporale, per cui da *Medea superest* (Sen. *Med.* 166)<sup>391</sup> si passa al futuro (*Medea*) *fiam* (Sen. *Med.* 171-172)<sup>392</sup>, per approdare al categorico presente di *Medea nunc sum; crevit ingenium malis* (Sen. *Med.* 910)<sup>393</sup>.

Finora ci siamo soffermati sulle due principali trattazioni del mito di Medea all’interno del *corpus ovidianum*: meno estesi, ma non per questo trascurabili, risultano i riferimenti alla protagonista della tragedia senecana nella VI e nella XVII epistola<sup>394</sup>.

Nella VI lettera la voce narrante non è quella di Medea, come accade invece nella XII, bensì quella di Ipsipile<sup>395</sup>, la fanciulla che Giasone aveva sposato prima della sua partenza per la spedizione in Colchide. Da un punto di vista cronologico, quindi, la vicenda di Ipsipile si colloca in un tempo precedente rispetto a quella di Medea<sup>396</sup>, ma le due storie finiscono per intersecarsi, senza però che le protagoniste si incontrino direttamente. Ipsipile, infatti, viene a conoscenza delle imprese compiute da Giasone in Colchide attraverso il racconto<sup>397</sup> di un tessalo giunto presso la sua reggia (Ov. *epist.* 6, 23-24) che la informa innanzitutto del fatto che Giasone è ancora vivo (Ov. *epist.* 6, 27-30), dal momento che il suo sposo non le ha mai inviato alcuna lettera (Ov. *epist.* 6, 3-4; 7-9). In questo modo la ragazza apprende anche del coinvolgimento di Medea

<sup>388</sup> Ov. *epist.* 12, 7: «Allora io, Medea, avrei potuto morire degnamente»; Ov. *epist.* 12, 27: «Là io, Medea, ero quello che qui è la tua novella sposa», trad. Salvadori 1996, p. 109.

<sup>389</sup> «Nessun nemico di Medea resterà impunito», trad. Salvadori 1996, p. 119.

<sup>390</sup> Cfr. *Supra*, § 1.3, pp. 29-30.

<sup>391</sup> «Resta Medea», trad. Biondi 2021, p. 103.

<sup>392</sup> «Medea – Lo sarò», trad. Biondi 2021, p. 103.

<sup>393</sup> «Ora sono Medea; il mio io è maturato nel male», trad. Biondi 2021, p. 103.

<sup>394</sup> Boyle 2014, p. LXXIV.

<sup>395</sup> Boyle 2014, p. LXXIV.

<sup>396</sup> Rosati 1988, p. 305.

<sup>397</sup> Trinacty 2007, p. 64.

nella vicenda degli Argonauti e dei successivi sviluppi (Ov. *epist.* 6, 39-40). Data la posizione che Ipsipile ricopre nei confronti di Giasone, è evidente che i suoi sentimenti verso Medea non potranno che essere di aperta ostilità e influenzare perciò il giudizio sul suo conto (Ov. *epist.* 6, 126-139): l'immagine di Medea delineata dal racconto della moglie abbandonata da Giasone è dunque quella di una maga spregiudicata che ha utilizzato filtri e incantesimi per stregare l'uomo di cui si è invaghita e strapparlo alla sua legittima sposa (Ov. *epist.* 6, 81-108).

Ripercorriamo ora, nell'ordine in cui compaiono all'interno dell'epistola, i termini che Ipsipile utilizza per caratterizzare Medea: l'autrice fittizia della XII lettera delle *Heroides*, nonché protagonista della tragedia senecana, viene innanzitutto definita da Ipsipile come *barbara venefica* (Ov. *epist.* 6, 19), cioè «maga straniera»<sup>398</sup>, connotazione dalla quale emerge il fatto che la prima caratteristica della sua rivale che colpisce e, allarma al contempo Ipsipile, sia l'estraneità di Medea rispetto al nuovo contesto socioculturale in cui è approdata, *status* che la rende fin dall'inizio una potenziale minaccia.

Il nome della maga, invece, viene pronunciato per la prima volta al v. 75 (Ov. *epist.* 6, 75: *Votis Medea fruetur!*)<sup>399</sup>; poco oltre viene ribadito il concetto dell'alterità di Medea in quanto *barbara* (Ov. *epist.* 6, 81), cioè «straniera»<sup>400</sup>, accompagnato però questa volta dal sostantivo infamante *paelex* (Ov. *epist.* 6, 81), cioè «concubina»<sup>401</sup>, che comparirà nuovamente in Ov. *epist.* 6, 149 (*paelicis*). Al verso successivo l'ostilità di Ipsipile nei confronti di Medea è dichiaratamente espressa mediante uno dei più usati sostantivi del lessico militare, cioè *hostis*: la «concubina straniera»<sup>402</sup> esperta nelle arti magiche rappresenta un *non expectato hoste* (Ov. *epist.* 6, 82), cioè una «nemica imprevista»<sup>403</sup>. Poco più in basso, invece, si insiste nuovamente sullo statuto di 'straniera' che caratterizza Medea, in quanto Ipsipile si riferisce a lei attraverso

---

<sup>398</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 51.

<sup>399</sup> «Dai miei voti ne trarrà beneficio Medea!», trad. Salvadori 1996, p. 55.

<sup>400</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 55.

<sup>401</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 55. Cfr. in merito Boyle 2014, p. LXXIV; *Supra*, § 1.4, p. 39.

<sup>402</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 55.

<sup>403</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 55.

l'uso del patronimico *Aetine* (Ov. *epist.* 6, 103), cioè «figlia di Eeta»<sup>404</sup> associato all'aggettivo *Phasias* (Ov. *epist.* 6, 103), cioè «del Fasi»<sup>405</sup>, che indica la provenienza geografica di Medea mediante la segnalazione del nome di uno dei fiumi che bagna la Colchide.

Successivamente, il pensiero di Ipsipile corre al futuro dei figli avuti da Giasone, per i quali Medea rappresenterebbe una *saeva noverca* (Ov. *epist.* 6, 126), cioè una «crudele matrigna»<sup>406</sup> e subito dopo applica un correttivo alla precedente definizione, attribuendo alla maga della Colchide la capacità di compiere un *maius nefas*<sup>407</sup>: *Medeam timui - plus est Medea noverca -, / Medeae faciunt ad scelus omne manus* (Ov. *epist.* 6, 127-128)<sup>408</sup> afferma Ipsipile. Inoltre, è possibile notare come in questa occasione venga ripetuto per ben tre volte nel giro di due versi il nome di Medea, che risuonerà nuovamente, anche questa volta in poliptoto così come nel caso precedente, al v. 151 (Ov. *epist.* 6, 151: *Medeae Medea forem*)<sup>409</sup>.

Nell'invettiva rivolta contro la rivale contenuta nei versi successivi (Ov. *epist.* 6, 129-138) Medea viene definita prima *adultera virgo* (Ov. *epist.* 6, 133)<sup>410</sup> e poi *scelerata* (Ov. *epist.* 6, 137)<sup>411</sup>. Infine, al v. 142 Ipsipile la chiama *comes* (Ov. *epist.* 6, 142), cioè «compagna»<sup>412</sup>, mentre molto meno delicato è l'ultimo appellativo che le riserva: al v. 153 Medea viene apostrofata con l'espressione *lecti subnuba nostri* (Ov. *epist.* 6, 153), cioè «l'usurpatrice del mio letto»<sup>413</sup>.

Nonostante il forte sentimento di rivalità che Ipsipile avverte nei confronti di Medea, a ben vedere le vicende delle due donne raccontate rispettivamente in Ov. *epist.* 6 (Ipsipile) e Ov. *epist.* 12 (Medea) non sono poi così diverse: entrambe rievocano il momento in cui hanno incontrato Giasone e si sono

---

<sup>404</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 57.

<sup>405</sup> Trad. Salvadori 1996, pp. 55-57.

<sup>406</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 57.

<sup>407</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 83. *Supra*, § 1.3, pp. 28-29.

<sup>408</sup> «Ho temuto Medea - Medea è più di una matrigna -, le mani di Medea sono capaci di ogni tipo di delitto», trad. Salvadori 1996, p. 57.

<sup>409</sup> «Con Medea sarei stata Medea!», trad. Salvadori 1996, p. 59.

<sup>410</sup> «Vergine adultera», trad. Salvadori 1996, p. 57.

<sup>411</sup> «Donna scellerata», trad. Salvadori 1996, p. 57.

<sup>412</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 59.

<sup>413</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 59.

innamorate di lui, insieme alle promesse che l'eroe greco ha fatto loro e che puntualmente ha disatteso, dal momento che sia Ipsipile che Medea sono state da lui abbandonate per un'altra donna; inoltre, entrambe hanno o avranno da lui due figli.

Per di più, sebbene le due eroine siano consapevoli del tradimento di Giasone, tuttavia sperano in un suo ritorno presso la loro dimora e le loro braccia. Anche Ipsipile, proprio come Medea, lancia una maledizione rivolta non verso Giasone, come è invece quella di Medea, ma contro Medea stessa. Si assiste dunque ad una sorta di sovrapposizione tra le due figure femminili protagoniste delle *Epistole* ovidiane in questione, sovrapposizione a cui sembrerebbe in qualche modo alludere proprio Ipsipile nel momento in cui pronuncia un'esclamazione di fondamentale importanza nell'ambito dell'intertestualità che investe la *Medea* senecana: si tratta del già citato *Ov. epist. 6, 151 (Medeae Medea forem)*<sup>414</sup>, che ci permette di istituire un dialogo intertestuale non solo con l'epistola XII delle *Heroides* ovidiane analizzata pocanzi<sup>415</sup>, ma soprattutto con il dramma del filosofo<sup>416</sup>.

Nell'epistola VI delle *Heroides*, dopo aver opposto la propria natura virtuosa alla scelleratezza che attribuisce invece a Medea (*Ov. epist. 6, 127-139*), avviandosi verso la conclusione dell'invettiva contro la propria rivale, Ipsipile si rammarica che Giasone di ritorno dalla Colchide non abbia raggiunto il suo porto insieme alla nuova compagna, impedendole in questo modo di vendicarsi adeguatamente di lei (*Ov. epist. 6, 141-148*). La legittima sposa di Giasone esprime dunque il desiderio ormai anacronistico ed irrealizzabile di compiere l'estremo gesto di vendetta nei confronti della donna che le ha sottratto il marito e, quindi, di 'restituirle' il male e il dolore che la maga della Colchide le ha provocato (*Ov. epist. 6, 149-150*): per esprimere questo concetto Ipsipile dichiara

---

<sup>414</sup> *Supra*, § 2.2, p. 69.

<sup>415</sup> *Supra*, § 2.2, pp. 57-67.

<sup>416</sup> *Supra*, § 2.2, pp. 66-67.



che con Medea avrebbe voluto essere Medea (Ov. *epist.* 6, 151: *Medeae Medea forem*)<sup>417</sup>.

Come avevamo già sottolineato a proposito del rapporto di intertestualità che intercorre fra l'epistola XII delle *Heroides* ovidiane e la *Medea* senecana<sup>418</sup>, anche in questo caso è ravvisabile una sorta di percorso di realizzazione dell'identità di Medea marcato dall'uso di determinati tempi verbali<sup>419</sup>: in Ov. *epist.* 6, 151 l'idea dell' 'essere Medea' è espressa attraverso l'utilizzo del congiuntivo *forem* e dunque del modo della soggettività e dell'incertezza<sup>420</sup>. Partendo dal congiuntivo delle *Heroides*, nella *Medea* senecana si passa prima all'indicativo futuro *fiam* (Sen. *Med.* 172) e, quindi, al modo della certezza, ma proiettata in una dimensione tale per cui non si è ancora compiuta la concreta realizzazione dell'azione, quale è quella del futuro, per approdare, infine, all'indicativo presente della realtà e della certezza vera e propria (Sen. *Med.* 910: *Medea nunc sum*)<sup>421</sup>.

Secondo Christopher Trinacty, questo utilizzo 'progressivo' dei modi e dei tempi verbali è riconducibile alla volontà di Seneca di marcare la transizione dal genere elegiaco a quello drammatico<sup>422</sup>. L'operazione che l'autore compie attraverso la sua *Medea* consiste dunque nel reintrodurre la figura dell'eroina nel contesto che le è proprio, quello cioè del genere drammatico, dopo che Ovidio l'aveva trasportata nel genere elegiaco<sup>423</sup>: la scelta linguistica di adottare determinati tempi verbali si carica dunque di un'ulteriore valenza, quella metaletteraria<sup>424</sup>.

Un altro snodo significativo nell'ambito del rapporto di intertestualità che lega la VI epistola delle *Heroides* alla *Medea* senecana è costituito dalla presenza in entrambe le opere del verbo *pario* e, in particolare, del participio *parta*, che

---

<sup>417</sup> Rosati 1988, p. 305; Trinacty 2007, p. 71.

<sup>418</sup> *Supra*, 2.2, pp. 66-67.

<sup>419</sup> Trinacty 2007, pp. 71-72.

<sup>420</sup> Trinacty 2007, p. 72.

<sup>421</sup> Trinacty 2007, p. 72.

<sup>422</sup> Trinacty 2007, p. 72.

<sup>423</sup> Trinacty 2007, p. 72.

<sup>424</sup> Trinacty 2007, p. 72.

compare in *Ov. epist.* 6, 157 (*Nec male parta diu teneat peiusque relinquat*)<sup>425</sup> e in *Sen. Med.* 25-26 (*parta iam, parta ultio est: / peperit*)<sup>426</sup>: ammettendo l'esistenza di un legame tra le due opere, è possibile gettare luce sul significato specifico che il participio assume in Ovidio e che emerge chiaramente dal contesto senecano<sup>427</sup>.

Prima dell'intervento di Gianpiero Rosati sull'argomento, la maggior parte degli studiosi era convinta che il participio *parta* in *Ov. epist.* 6, 157 avesse il significato generico di «produco, ottengo, preparo»<sup>428</sup>, in quanto la struttura del verso che lo contiene ricalca quella di un proverbio latino in cui il medesimo verbo non ha appunto un significato specifico<sup>429</sup>. Nella *Medea* senecana, invece, il participio di *pario* (*parta*)<sup>430</sup> in anafora, seguito dal perfetto del medesimo verbo (*peperit*)<sup>431</sup> in posizione iniziale, costituisce un'allusione al progetto di Medea di uccidere i figli nati dalla sua unione con Giasone e risulta quindi connotato in senso specifico<sup>432</sup>. Dato il particolare significato che il termine assume in Seneca, che svolge quindi una funzione anticipatoria rispetto ai successivi sviluppi e all'esito nefasto della tragedia, è possibile operare un restringimento del campo semantico anche per il *parta* dell'epistola ovidiana, a cui si può conferire il significato di «partorire»<sup>433</sup>.

Infine, un breve ma significativo accenno alla vicenda di Medea si trova anche in *Ov. epist.* 17, 231-236:

*Omnia Medae fallax promisit Iason;  
pulsata est Aesonia num minus illa domo?*

---

<sup>425</sup> «E ciò che avrà partorito malamente non possa conservarlo a lungo, e ancor peggio lo perda», trad. Salvadori 1996, p. 59.

<sup>426</sup> «Pronta, già pronta è la vendetta: ha figli», trad. Biondi 2021, p. 93.

<sup>427</sup> Rosati 1988, pp. 305-309.

<sup>428</sup> Rosati 1988, p. 308.

<sup>429</sup> Rosati 1988, p. 308.

<sup>430</sup> *Sen. Med.* 25.

<sup>431</sup> *Sen. Med.* 26.

<sup>432</sup> Rosati 1988, p. 308.

<sup>433</sup> Rosati 1988, pp. 308-309.

*non erat Aeetes, ad quem despecta rediret,  
non Idyia parens Chalchiopeque soror.  
Tale nihil timeo; sed nec Medea timebat;  
fallitur augurio spes bona saepe suo*<sup>434</sup>.

L'autrice dell'epistola XVII è Elena, che si rivolge a Paride esprimendo il proprio timore in merito al destino che la attenderà nel caso in cui scelga di seguire il principe troiano nella terra dei Frigi<sup>435</sup>: la preoccupazione di Elena è ancor più fondata dal momento che la regina di Sparta è a conoscenza della sorte che si è abbattuta su Medea per aver dato ascolto all'amato Giasone<sup>436</sup>. Anche in questo caso, come nel precedente, ci troviamo di fronte ad una eroina del mito che mette a confronto la propria situazione con quella di Medea e che, in questo modo, ci offre una propria caratterizzazione del personaggio.

Mentre Ipsipile dimostra la massima ostilità nei riguardi della donna che con le sue arti magiche le ha sottratto il marito e che perciò considera una vera e propria nemica<sup>437</sup>, dalle parole di Elena, al contrario, emerge un atteggiamento empatico, comprensivo e quasi di immedesimazione nei confronti di Medea, che viene vista come la vittima del tradimento di Giasone e che presenta quindi una certa affinità con la protagonista della XII lettera.

Dai pochi versi che l'amante di Paride dedica alla figura di Medea si può arguire che, dal punto di vista cronologico, la vicenda è parallela a quella di *Ov. epist.* 12 e della *Medea* senecana, quando cioè Medea è già stata abbandonata dall'eroe greco: infatti, Giasone è definito subito *fallax* (*Ov. epist.* 231), ovvero «traditore»<sup>438</sup>, e a seguire vengono rievocati l'episodio della cacciata di Medea

---

<sup>434</sup> «Tutto il traditore Giasone promise a Medea, ma non fu forse scacciata dal palazzo di Esone? Non c'era Eeta dal quale, ripudiata, poter tornare, non la madre Idia e la sorella Calciope. Io non temo nulla di simile, ma nemmeno Medea lo temeva: la buona speranza spesso è tradita dal suo ottimismo», trad. Salvadori 1996, p. 187.

<sup>435</sup> Boyle 2014, p. LXXIV; *Supra*, § 1.4, p. 39.

<sup>436</sup> Salvadori 1996, p. 323.

<sup>437</sup> *Supra*, § 2.2, pp. 68-69.

<sup>438</sup> Trad. Salvadori 1996, p. 187.

dalla sua casa e indirettamente tutti i crimini che era stata costretta a compiere contro la propria patria e la propria famiglia per assicurargli la salvezza.

Dall'indagine condotta mediante le banche dati non sono emerse coincidenze puntuali a livello lessicale o strutturale fra la *Medea* senecana e il passo considerato dell'epistola XVII di Ovidio; tuttavia, ciò non esclude la possibilità che l'immagine di Medea che traspare da *Ov. epist. 17, 231-236*, peraltro assimilabile, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, a quella della XII lettera, abbia comunque influito sulla costruzione del personaggio senecano.

### **2.3 La Medea delle *Metamorfosi* e delle altre opere ovidiane**

L'altra importante trattazione del mito di Medea all'interno del *corpus ovidianum* è costituita dal racconto contenuto nel VII libro delle *Metamorfosi*<sup>439</sup>, dove la storia dell'eroina viene esposta in modo discontinuo dal punto di vista della modalità diegetica, ma piuttosto dettagliato e completo per quanto riguarda i contenuti<sup>440</sup>, dal momento che la narrazione abbraccia un arco temporale che va dall'approdo degli Argonauti in Colchide (*Ov. met. 7, 1-6*) fino all'arrivo di Medea ad Atene e al tentato omicidio di Teseo (*Ov. met. 7, 398-452*)<sup>441</sup>. Fra questi due avvenimenti, che costituiscono gli estremi cronologici della vicenda di Medea, si collocano la trattazione degli eventi verificatisi in Colchide (*Ov. met. 7, 7-156*), un breve accenno al viaggio di ritorno in Grecia (*Ov. met. 7, 156-158*), il racconto approfondito degli episodi del ringiovanimento di Esone, padre di Giasone, e dell'omicidio di Pelia, che aveva a sua volta ucciso il fratellastro Esone per rafforzare il proprio potere come re di Iolco, (*Ov. met. 7, 159-356*)<sup>442</sup>

---

<sup>439</sup> *Supra*, § 1.4, p. 40.

<sup>440</sup> Hine 2000, p. 16. Cfr. anche Boyle 2014, pp. LXXV-LXXVI.

<sup>441</sup> Hine 2000, p. 16; Newlands 1997, p. 178.

<sup>442</sup> Newlands 1997, p. 178.

e, infine, il volo di Medea da Iolco ad Atene, trasportata da serpenti alati (Ov. *met.* 7, 357-393)<sup>443</sup>.

La cifra caratterizzante di questa sezione delle *Metamorfosi* dedicata a Medea è il fatto che all'interno della narrazione vengono presentati entrambi i tradizionali volti del personaggio<sup>444</sup>: alla giovane fanciulla innocente che sente nascere nel proprio intimo il sentimento di amore per Giasone, la cui principale rappresentazione è fornita da Apollonio Rodio nelle sue *Argonautiche*<sup>445</sup>, con il progredire del racconto si sostituisce la madre abbandonata e pronta alla vendetta riconducibile alla figura della Medea euripidea<sup>446</sup>.

Un altro elemento particolarmente significativo è costituito dalla notevole attenzione con cui l'autore si sofferma sull'aspetto della magia che caratterizzava la Medea della più antica tradizione greca<sup>447</sup>: riemerge quindi la 'Medea maga', della quale vengono descritti i riti di invocazione, l'utilizzo di erbe per la preparazione di filtri magici, i poteri attraverso i quali può ridare la giovinezza, come nel caso di Esone o, al contrario, uccidere, come accade a Pelia, e il suo volo per mezzo di serpenti alati<sup>448</sup>.

Per quanto riguarda il rapporto che la *Medea* di Seneca intrattiene con il testo ovidiano in questione, è riscontrabile nella tragedia una cospicua presenza di richiami al VII libro delle *Metamorfosi*, dei quali, in questa sede, verranno analizzati i più significativi<sup>449</sup>.

Un primo punto di contatto è rappresentato da Ov. *met.* 7, 11-12 («*Frustra, Medea, repugnas: / nescio quis deus obstat*»)<sup>450</sup>, versi con i quali si apre il

---

<sup>443</sup> Hine 2000, p. 16.

<sup>444</sup> Boyle 2014, p. LXXV; Newlands 1997, pp. 179-180. In Ov. *epist.* 12 la Medea giovane e innocente viene rievocata attraverso la scrittura fittizia di una Medea matura e vendicativa e dunque è presente soltanto nella dimensione del ricordo, mentre nel VII libro delle *Metamorfosi* Ovidio narra tutte le varie fasi dell'esistenza dell'eroina.

<sup>445</sup> Boyle 2014, p. LXXV; Newlands 1997, pp. 181-186.

<sup>446</sup> Newlands 1997, pp. 186-192.

<sup>447</sup> Boyle 2014, pp. LXXV-LXXVI; Hine 2000, p. 16; Newlands 1997, pp. 178-179.

<sup>448</sup> Boyle 2014, pp. LXXV-LXXVI.

<sup>449</sup> Per una trattazione più completa dei punti di contatto fra la *Medea* senecana e il VII libro delle *Metamorfosi* ovidiane cfr. Jakobi 1988, pp. 46-62; Morelli 2004, pp. 37-82.

<sup>450</sup> «Invano, Medea, cerchi di resistere: dev'esserci qualche dio che si oppone», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 249.

monologo di Medea<sup>451</sup> e in cui la *iunctura nescio quis* potrebbe aver fornito lo spunto a Seneca per il *nescio quid* di Sen. Med. 917-919 (*Nescio quid ferox / decrevit animus intus et nondum sibi / audet fateri*)<sup>452</sup>, pronunciato anche in questo caso da Medea.

Un altro aspetto molto interessante nell'ambito dell'intertestualità che lega le due opere in questione riguarda il concetto del *maius nefas*<sup>453</sup>, che caratterizza il personaggio di Medea nella rappresentazione fornita dalla tragedia senecana e a cui abbiamo già avuto modo di accennare<sup>454</sup>. I precedenti ovidiani sono ravvisabili nel *deteriora* di Ov. met. 7, 21 (*deteriora sequor*)<sup>455</sup> connesso, grazie alla condivisione del verbo *sequor*, a Ov. met. 7, 55-56, dove compare l'aggettivo sostantivato *magna* (*Non magna relinquam, / magna sequar*)<sup>456</sup>; inoltre, sia *deteriora* che *magna* si riferiscono alla sorte che attenderà Medea nel caso in cui scelga di aiutare Giasone, destino che viene caratterizzato in modo negativo nel primo verso e positivo nel secondo<sup>457</sup>. Una simile oscillazione investe anche l'aggettivo *meliora*, che in Ov. met. 7, 20 (*video meliora proboque*)<sup>458</sup> fa riferimento ai doveri che Medea ha nei confronti del proprio padre e della propria terra, mentre in Ov. met. 7, 37 (*Di meliora velint!*)<sup>459</sup> allude ad una risoluzione della situazione che sia favorevole per Giasone ed auspicabilmente per Medea stessa. A questi elementi si aggiunge la menzione del *maximus deus* (Ov. met. 7, 55: *Maximus intra me deus est*)<sup>460</sup>, cioè Eros, che agita il cuore della fanciulla, *iunctura* in cui compare nuovamente l'aggettivo *magnus*, questa volta al grado superlativo.

Questa rete di richiami e allusioni interni ai versi delle *Metamorfosi* prelude già, con una sorta di ironia tragica, ai drammatici sviluppi della vicenda che vede

---

<sup>451</sup> Morelli 2004, p. 76.

<sup>452</sup> «Non so che ha deciso il mio cuore feroce nel suo intimo: non osa ancora confessarlo a se stesso», trad. Biondi 2021, p. 159.

<sup>453</sup> Galimberti Biffino 2000, p. 83.

<sup>454</sup> *Supra*, §§ 1.3, pp. 28-29; 2.2 p. 69.

<sup>455</sup> «Seguo il male», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 249.

<sup>456</sup> «Lascero cose non grandi, per cose grandi», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 251.

<sup>457</sup> Morelli 2004, p. 75.

<sup>458</sup> «Vedo il bene e lo approvo», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 249.

<sup>459</sup> «Speriamo in bene, o dèi!», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 251.

<sup>460</sup> «Un dio grandissimo è in me», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 251.

protagonista Medea e fornisce a Seneca lo spunto per portare alle estreme conseguenze la ‘grandezza’ dei crimini compiuti dall’eroina. L’insistita presenza dell’aggettivo *magnus* all’interno del dramma costituisce quindi una spia linguistica del «retrotterra»<sup>461</sup> ovidiano, che rappresenta la base per l’elaborazione del *maius nefas*<sup>462</sup>: il comparativo di *magnus* (*maior/maius*) ricorre in Sen. *Med.* 50 (*maiora iam me scelera post partus decent*)<sup>463</sup>, battuta pronunciata da Medea, in Sen. *Med.* 362 (*maiusque mari Medea malum*)<sup>464</sup>, dove a parlare è il coro, in Sen. *Med.* 516-517 (*est et his maior metus: / Medea*)<sup>465</sup> e Sen. *Med.* 933-934 (*Scelus est Iason genitor et maius scelus / Medea mater*)<sup>466</sup>, entrambi pronunciati da Medea. L’aggettivo al grado positivo compare, invece, in Sen. *Med.* 156 (*magna non latitant mala*)<sup>467</sup>, Sen. *Med.* 395 (*Magnum aliquid instat, efferum immane impium*)<sup>468</sup>, Sen. *Med.* 670 (*Pavet animus, horret: magna perniciēs adest*)<sup>469</sup> e Sen. *Med.* 908-910 (*quid manus poterant rudes / audere magnum? Quid puellaris furor? / Medea nunc sum; crevit ingenium malis*)<sup>470</sup>.

Un altro caso interessante, per quanto riguarda gli esiti che alcuni concetti presenti in forma embrionale in Ovidio hanno avuto nella *Medea* senecana, è quello dell’immagine della tigre<sup>471</sup>. In *Ov. met.* 7, 32-33 (*Hoc ego si patiar, tum me de tigride natam, / tum ferrum et scopulos gestare in corde fatebor*)<sup>472</sup> Medea paragona se stessa alla prole di una tigre per indicare la durezza del suo cuore nel caso in cui scegliesse di non prestare aiuto a Giasone: il paragone si riferisce quindi ad una condizione del tutto ipotetica, proiettata nella dimensione di un

<sup>461</sup> Morelli 2004, p. 75.

<sup>462</sup> Morelli 2004, pp. 75-76. *Supra*, §§ 1.3, pp. 28-29; 2.2 p. 69; 2.3, p. 76.

<sup>463</sup> «Maggiori misfatti ci vogliono dopo il parto», trad. Biondi 2021, p. 95.

<sup>464</sup> «E Medea male maggiore del mare», trad. Biondi 2021, p. 117.

<sup>465</sup> «C’è un pericolo più grande: Medea», trad. Biondi 2021, p. 129.

<sup>466</sup> «Delitto è aver Giasone per padre e delitto anche maggiore Medea per madre», trad. Biondi 2021, p. 159.

<sup>467</sup> «I grandi mali sono senza velo», trad. Biondi 2021, p. 101.

<sup>468</sup> «C’è qualcosa che incombe di enorme, di feroce, di barbaro, di empio», trad. Biondi 2021, p. 121.

<sup>469</sup> «Mi trema il cuore, e teme: incombe una catastrofe», trad. Biondi 2021, p. 141.

<sup>470</sup> «Che potevano osare di grande mani inesperte? O un furore di ragazza? Ora sono Medea, il mio io è maturato nel male», trad. Biondi 2021, p. 157. In merito ai parallelismi citati cfr. Morelli 2004, pp. 75-76.

<sup>471</sup> Morelli 2004, pp. 75-77. Sull’argomento cfr. anche Bessone 1998, pp. 171-197.

<sup>472</sup> «Se io permetterò una cosa simile, dovrò ben dire di essere nata da una tigre, di portare nel cuore ferro e sassi!», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 251.

futuro che mai si realizzerà in quei termini, perché Medea sceglierà di offrire il proprio aiuto all'eroe greco. L'immagine della tigre ritorna in forma di similitudine in Sen. *Med.* 858-865:

*Flagrant genae rubentes,  
pallor fugat ruborem.  
Nullum vagante forma  
servat diu colorem.  
Huc fert pedes et illuc,  
ut tigris orba natis  
cursu furente lustrat  
Gangeticum nemus*<sup>473</sup>.

Nel passo senecano appena citato il futuro è diventato presente e, dunque, il paragone non è più ipotetico, bensì reale. Seneca trae quindi lo spunto della tigre da Ovidio<sup>474</sup>, riutilizzandolo però in un contesto diverso: mentre nelle *Metamorfosi* era la giovane fanciulla innamoratasi dello straniero giunto nella sua terra ad interrogarsi sul comportamento da adottare, nella tragedia è il coro ad osservare e commentare l'atteggiamento di una Medea matura in preda al *furor* e ormai prossima al compimento della vendetta.

Dopo aver visto la rappresentazione di Medea come tigre, vediamo ora quella di Medea maga, la quale occupa un'importante sezione del VII libro delle *Metamorfosi* (Ov. *met.* 7, 159-393), che presenta un discreto numero di punti di contatto con il dramma senecano<sup>475</sup>. Infatti, alla 'sezione magica' delle *Metamorfosi* a cui abbiamo accennato pocanzi<sup>476</sup> fa da *pendant* la scena presentata in Sen. *Med.* 670-842, al cui interno si possono individuare almeno tre

---

<sup>473</sup> «Ora le guance sono tutte fuoco, ora il pallore scaccia via il rossore: cambia continuamente di colore e d'aspetto. S'aggira come tigre che cerca furibonda i figli per la foresta del Gange», trad. Biondi 2021, p. 155.

<sup>474</sup> Morelli 2004, pp. 76-77.

<sup>475</sup> Morelli 2004, pp. 78-81.

<sup>476</sup> *Supra*, § 2.3, pp. 74-75.



sequenze: il discorso della nutrice (Sen. *Med.* 670-739), «l'evocazione delle divinità da parte di Medea»<sup>477</sup> (Sen. *Med.* 740-786), e la piena realizzazione del rito (Sen. *Med.* 670-739)<sup>478</sup>.

L'invocazione della Luna e delle divinità notturne associata alla menzione dei prodigi che Medea ha compiuto con il loro favore è presente in entrambi gli autori: Sen. *Med.* 752-770 richiama infatti Ov. *met.* 7, 199-214, dove risulta significativa la ripresa del particolare dei fiumi che vengono forzati a tornare alla sorgente (Sen. *Med.* 762-764 *violenta Phasis vertit in fontem vada / et Hister, in tot ora divisus, truces / compressit undas omnibus ripis piger*<sup>479</sup> riecheggia Ov. *met.* 7, 199-200 *Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes / in fontes rediere suos, concussaue sisto*<sup>480</sup>)<sup>481</sup>.

Allo stesso modo, nella tragedia vengono ripresi altri due particolari che possono costituire delle spie di un legame diretto fra i testi in questione, cioè il riferimento al potere esercitato da Medea sulle nuvole (Sen. *Med.* 754 *et evocavi nubibus siccis aquas*<sup>482</sup> rievoca Ov. *met.* 7, 201-202 *nubila pello / nubilaque induco*<sup>483</sup>) e quello riguardante il modo in cui la maga deve essere acconciata per poter iniziare il rituale (Sen. *Med.* 752-753 *Tibi more gentis vinculo solvens comam / secreta nudo nemora lustravi pede*<sup>484</sup> ricorda Ov. *met.* 7, 183-185 *nuda pedem, nudis umeros infusa capillis, / fertque vagos mediae per muta silentia noctis / incommitata gradus*<sup>485</sup>)<sup>486</sup>.

Infine, un ultimo esempio che vale la pena citare, per il tipo di tecnica di *aemulatio* che Seneca utilizza, riguarda il rapporto che intercorre fra Sen. *Med.*

---

<sup>477</sup> Morelli 2004, p. 78.

<sup>478</sup> Morelli 2004, p. 78.

<sup>479</sup> «Le violente acque del Fasi risalirono alla fonte e l'Istro, diviso in tante bocche, placò i flutti irosi e rallentò il suo corso», trad. Biondi 2021, p. 149.

<sup>480</sup> «Grazie a voi, quando voglio i fiumi tornano fra le rive stupite alle sorgenti, rendo immoto il mare agitato», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 259.

<sup>481</sup> Morelli 2004, pp. 78-80.

<sup>482</sup> «E ho chiamato la pioggia dalle aride nubi», trad. Biondi 2021, p. 149.

<sup>483</sup> «Nuvole scaccio e nuvole raduno», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 259.

<sup>484</sup> «Per te, secondo il costume della mia gente, coi capelli sciolti ho percorso a piedi nudi il segreto dei boschi», trad. Biondi 2021, pp. 147-149.

<sup>485</sup> «A piedi nudi, i capelli spogli sparsi sulle spalle, e si spinse con passi errabondi per i muti silenzi della mezzanotte», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 257.

<sup>486</sup> Morelli 2004, pp. 78-80.

731 (*mortifera carpit gramina*)<sup>487</sup> e *Ov. met. 7, 232 (Carpsit et Euboica vivax Anthedone gramen)*<sup>488</sup>, dove il meccanismo sotteso alla citazione è quello della risemantizzazione nel segno di un rovesciamento rispetto al modello: infatti, le «erbe»<sup>489</sup>, che in Ovidio sono funzionali a compiere il ‘miracolo’ del ringiovanimento di Esone, in Seneca vengono riconnotate dall’aggettivo *mortifera* e diventano strumento di morte per Creusa, la nuova sposa di Giasone<sup>490</sup>.

Dopo aver trattato in modo approfondito i riferimenti alla figura di Medea presenti nelle *Heroides* e nel VII libro delle *Metamorfosi*, accenneremo brevemente alle ‘comparsate’ che l’eroina fa all’interno delle altre opere della produzione ovidiana<sup>491</sup>. È interessante notare come, nella maggior parte dei casi, l’immagine di Medea che emerge dai versi di queste opere sia quella della donna matura, non più *virgo*, ma *coniunx* e *mater*<sup>492</sup>, che è stata abbandonata dal marito e che spesso ha già compiuto la propria vendetta, uccidendo Creusa e i propri figli. Ne sono un esempio *Ov. am. 2, 14, 29-32 (Colchida respersam puerorum sanguine culpant / atque sua caesum matre queruntur Ityn; / utraque saeva parens: sed tristibus utraque causis / iactura socii sanguinis ulta virum)*<sup>493</sup>, *Ov. ars 1, 335-336 (Cui non defleta est Ephyraeae flamma Creusae / et nece natorum sanguinolenta parens?)*<sup>494</sup>, *Ov. ars 2, 103-104 (Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Ulixem, / si modo servari carmine posset amor)*<sup>495</sup>, *Ov. ars 2, 381-382 (Coniugis admissum violataque iura marita est / barbarata per natos Phasias ulta*

<sup>487</sup> «Sminuzza le erbe micidiali», trad. Biondi 2021, pp. 145-147.

<sup>488</sup> «Colse anche erba vivificante ad Antèdone, di fronte all’Eubea», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 259. Jakobi 1988, p. 58; Morelli 2004, pp. 80-81.

<sup>489</sup> Biondi 2021, p. 145.

<sup>490</sup> Morelli 2004, pp. 80-81.

<sup>491</sup> Boyle 2014, pp. LXXIV-LXXV; *Supra*, § 1.4, p. 40.

<sup>492</sup> Guastella 2001, pp. 197-219.

<sup>493</sup> «Maledicono la colchidese dal sangue dei figli cosparsa, Iti sgozzato dalla madre è compianto. Madri crudeli entrambe: si vendicò per amare ragioni ognuna del marito sui figli da lui nati», trad. Fedeli 1988, p. 115.

<sup>494</sup> «E da chi non fu pianta la fiamma di Creusa, l’Efirea, e la madre di strage filiale insanguinata?», trad. Fedeli 1988, p. 227.

<sup>495</sup> «La Fasíade l’Esonide, Circe con sé avrebbe tenuto Ulisse, se solo un incantesimo preservasse l’amore», trad. Fedeli 1988, p. 263.

*suos*)<sup>496</sup>, *Ov. ars* 3, 33-34 (*Phasida, iam matrem, fallax dimisit Iason; / venit in Aesonios altera nupta sinus*)<sup>497</sup>, *Ov. rem.* 59-60 (*nec dolor armasset contra sua viscera matrem, / quae socii damno sanguinis ulta virum est*)<sup>498</sup>, *Ov. rem.* 261-262 (*Quid te Phasiacae iuverunt gramina terrae, / cum cuperes patria, Colchi, manere domo?*)<sup>499</sup>, *Ov. trist.* 2, 526 (*inque oculis facinus barbara mater habet*)<sup>500</sup> e *Ov. trist.* 3, 8, 3-4 (*nunc ego Medae vellem frenare dracones / quos habuit fugiens arce, Corinthe, tua*)<sup>501</sup>.

Per quanto riguarda il rapporto che la *Medea* senecana intrattiene con le opere ovidiane, ci limitiamo in questa sede ad illustrare un esempio particolarmente significativo: si tratta di *Ov. trist.* 3, 9, un'elegia che potremmo definire eziologica, in quanto interamente dedicata al racconto del mito che, secondo Ovidio, spiegherebbe l'etimologia del nome della città di Tomi, derivato dal fatto che proprio su quei lidi Medea avrebbe «fatto a pezzi» (dal greco τομή, termine che indica «l'azione del tagliare») il cadavere del fratello Absirto, per impedire al padre di inseguire lei e Giasone nella loro scellerata fuga dalla Colchide<sup>502</sup>. Nell'elegia in questione, dove Medea viene definita *impia* (*Ov. trist.* 3, 9, 9: *impia [...] Medea*), Ovidio utilizza l'immagine della 'mano' per alludere ai crimini passati, presenti e futuri della donna: in *ausa atque ausura multa nefanda manu* (*Ov. trist.* 3, 9, 16)<sup>503</sup>, il participio futuro *ausura* prelude al *maius nefas*<sup>504</sup> che si compirà nella tragedia senecana, dove viene più volte riproposta la medesima immagine.

<sup>496</sup> «La colpa del marito e la violata legge coniugale la barbara Fasiade vendicò sui suoi figli», trad. Fedeli 1988, p. 283.

<sup>497</sup> «Giasone il traditore allontanò, già madre, la Fasiade, e in braccio a lui, l'Esòside, venne una nuova moglie», trad. Fedeli 1988, p. 311.

<sup>498</sup> «Né il dolore una madre avrebbe armato contro i figli, quella che sparse, vendicandosi di un uomo, sangue affine», trad. Fedeli 1988, p. 385.

<sup>499</sup> «A te che aiuto venne dalle piante della Fasiaca terra quando tu, Colchidese, nella casa del padre volevi rimanere?», trad. Fedeli 1988, p. 399.

<sup>500</sup> «E c'è la madre barbara che porta nello sguardo il suo gesto scellerato», trad. Lechi 1993, p. 189.

<sup>501</sup> «Ora vorrei guidare i draghi che aveva Medea quando fuggì dalla rocca di Corinto», trad. Lechi 1993, p. 237.

<sup>502</sup> Boyle 2014, p. LXXV.

<sup>503</sup> «Con la mano che molti gesti scellerati aveva e avrebbe osato», trad. Lechi 1993, p. 241.

<sup>504</sup> *Supra*, §§ 1.3, pp. 28-29; 2.2, p. 69; 2.3, pp. 76-77.

In Sen. *Med.* 127-129 (*Si quod Pelasgae, si quod urbes barbarae / nouere facinus quod tuae ignorent manus, nunc est parandum*)<sup>505</sup> la coppia oppositiva *nouere-ignorent* sembra fare da *pendant* al poliptoto *ausa-ausura* dell'elegia ovidiana, mentre il termine *facinus* corrisponde ai *multa nefanda*. Più puntuale nella ripresa del modello appare, invece, Sen. *Med.* 908-909, dove il termine *manus* è associato al verbo *audere* (*quid manus poterant rudes / audere magnum?*)<sup>506</sup> proprio come in Ov. *trist.* 3, 9, 16.

Infine, Sen. *Med.* 969-972 (*mihi me relinque et utere hac, frater, manu / quae strinxit ensem – victima manes tuos / placamus ista*)<sup>507</sup> sembra una vera e propria 'risposta a distanza' rispetto all'elegia ovidiana, poiché l'immagine della mano viene evocata nel momento in cui Medea è sul punto di uccidere i figli e, quindi, di vendicare con questo delitto il fratello Absirto.

Un ulteriore elemento caratterizzante Ov. *trist.* 3, 9 è lo *status* non ancora ben definito che viene attribuito a Medea: l'eroina, infatti, si trova nella fase di passaggio dalla condizione di *virgo* a quella di *coniunx* e di *mater*. Poiché ha scelto di aiutare Giasone e di darsi alla fuga insieme a lui, tradendo in questo modo la propria famiglia e la propria patria, Medea ha perso lo statuto di *virgo*, senza però essere ancora diventata la donna matura che verrà abbandonata da Giasone e la madre assassina dei suoi figli: infatti, i segni del recente passato di figlia rispettosa dei dettami paterni sono evidenti in quel *pallor attonitae virginis* che investe Medea nel momento in cui apprende che il padre li sta inseguendo (Ov. *trist.* 3, 9, 18: *pallor in attonitae virginis ore fuit*)<sup>508</sup>.

Infine, riguardo alla caratterizzazione di Medea all'interno della produzione ovidiana, possiamo citare, in contrapposizione agli esempi precedenti, in cui la maga della Colchide è rappresentata nelle vesti della madre assassina<sup>509</sup>, Ov. *Pont.* 3, 79-80 (*Haec loca tum primum vidi cum matre rogante / Phasias est telis*

<sup>505</sup> «Se c'è un misfatto noto alle città greche e barbare, e ignoto alle tue mani, questo è il tempo di ordirlo», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>506</sup> «Che potevano osare di grande mani inesperte?», trad. Biondi 2021, p. 157.

<sup>507</sup> «Lasciami a me stessa e serviti, fratello, di questa mano che ha snudato la spada. Con questa vittima placo la tua ombra», trad. Biondi 2021, p. 161.

<sup>508</sup> «C'era pallore sul volto attonito della fanciulla», trad. Galasso 2008, p. 133.

<sup>509</sup> *Supra*, § 2.3, pp. 80-82.

*fixa puella meis*)<sup>510</sup>, dove Cupido la definisce *Phasias puella*, immortalando quindi una Medea *virgo* nel momento in cui avverte le prime avvisaglie della passione che la legherà a Giasone. A questo stesso periodo dell'esistenza dell'eroina fanno riferimento Ov. *Pont.* 1, 4, 23-46 e Ov. *Pont.* 3, 1, 1 (*Aequor Iasonio pulsatum remige primum*)<sup>511</sup>, dove, in entrambi i casi, si allude in modo più o meno dettagliato al viaggio intrapreso da Giasone e dagli Argonauti per raggiungere la Colchide.

---

<sup>510</sup> «Questi luoghi li vidi per la prima volta allorché su richiesta di mia madre ho trafitto con i miei dardi la fanciulla del Fasi», trad. Galasso 2008, p. 135.

<sup>511</sup> «Mare, che fosti percosso per la prima volta dai remi di Giasone», trad. Galasso 2008, p. 133.



## Capitolo III

### 3.1 Gli elegiaci, Catullo e Lucrezio come modelli senecani

Attraverso la ricerca e l'approfondimento dei punti di contatto che sussistono fra la *Medea* di Seneca e le opere appartenenti alla produzione ovidiana, abbiamo avuto modo di verificare come la rappresentazione del personaggio di Medea presente nella poesia elegiaca abbia influenzato il filosofo nella composizione della sua tragedia. È stato dunque possibile osservare come Seneca abbia accolto gli spunti offerti da Ovidio nel contesto e nei toni che caratterizzano il genere elegiaco per portarli a conseguenze estreme e drammatiche, conformi a quello tragico<sup>512</sup>.

Accanto all'autore delle *Heroides*, possiamo citare i nomi di Albio Tibullo<sup>513</sup> e Sesto Propertio<sup>514</sup>, vissuti anch'essi nella seconda metà del I sec. a. C. e di poco più anziani di lui, che rappresentano i principali esponenti della poesia elegiaca latina, caratterizzata dalla centralità del tema erotico e della componente soggettiva<sup>515</sup>.

Nel tentativo di individuare un possibile influsso delle liriche di Tibullo e Propertio sul dramma senecano oggetto della nostra trattazione, si può partire dalla constatazione del fatto che la figura di Medea, pur appartenendo per eccellenza al genere teatrale, sia comunque presente nell'immaginario di poeti che si dedicano alla scrittura di componimenti d'amore: infatti, il nome dell'eroina presenta due occorrenze nelle *Elegie* di Tibullo (Tib. 1, 2, 53; 2, 4, 55) e tre in quelle di Propertio (Prop. 2, 24, 45; 3, 19, 17; 4, 5, 41), a cui si

---

<sup>512</sup> *Supra*, § 2, pp. 45-83.

<sup>513</sup> Canali 1989, pp. 5-98; Conte 2000, pp. 450-454.

<sup>514</sup> Canali 2017, pp. 5-56; Conte 2000, pp. 454-458.

<sup>515</sup> Conte 2000, pp. 445-449.

aggiunge un ulteriore riferimento al personaggio menzionato attraverso l'epiteto *Colchis*, cioè «donna della Colchide»<sup>516</sup> (Prop. 2, 1, 54).

L'immagine dell'eroina che emerge da entrambi i versi tibulliani (Tib. 1, 2, 53: *Sola tenere malas Medeae dicitur herbas*; Tib. 2, 4, 55: *Quicquid habet Circe, quicquid Medea ueneni*)<sup>517</sup> è quella della 'Medea maga'<sup>518</sup> capace di preparare filtri potentissimi e che, nel contesto della seconda occorrenza, viene affiancata a Circe, collega quanto a conoscenza delle pratiche magiche, nonché zia di Medea<sup>519</sup>. L'associazione della figura della maga della Colchide con quella della seduttrice di Ulisse che troviamo in Tibullo non è un esempio isolato, ma compare anche in Prop. 2, 1, 53-54 (*seu mihi Circaeο pereundum est gramine, siue / Colchis Iolciacis urat aena focis*)<sup>520</sup>, dove si fa riferimento agli incantesimi utilizzati da Medea a fin di bene, cioè per restituire ad Esone, il padre di Giasone, la giovinezza ormai perduta<sup>521</sup>.

Nei tre versi properziani sopra citati che contengono il nome dell'eroina, invece, la figura di Medea assume di volta in volta una valenza diversa. In Prop. 2, 24, 45-46 (*Iam tibi Iasonia nota est Medea carina / et modo servato sola relicta viro*)<sup>522</sup>, il suo nome viene inserito all'interno di un 'catalogo di *femmes fatales*' di cui gli uomini si sono innamorati per la loro bellezza, ma alle quali non sono rimasti fedeli a lungo: in questo caso Medea rappresenta quindi un *exemplum* di donna abbandonata dall'uomo amato e ingrato nei suoi confronti e risulta perciò vicina al personaggio della tragedia senecana (Sen. *Med.* 118-120) e della XII epistola delle *Heroides* ovidiane (Ov. *epist.* 12, 163-164)<sup>523</sup>. Inoltre, la *iunctura Iasonia carina*, associata alla figura e al nome di Medea, che compare in Prop. 2, 24, 45, sembra essere ripresa da Seneca nel canto corale in cui viene

---

<sup>516</sup> Trad. Canali 2017, p. 135.

<sup>517</sup> Tib. 1, 2, 53: «Lei sola, dicono, possiede le funeste erbe di Medea», trad. Canali 1989, p. 123; Tib. 2, 4, 55: «Tutti i tossici di Circe e il veleno di Medea», trad. Canali 1989, p. 207.

<sup>518</sup> *Supra*, § 2.3, pp. 75; 78-80.

<sup>519</sup> Newlands 1997, p. 187.

<sup>520</sup> «Sia che debba perire per le erbe di Circe, sia che la donna della Colchide metta a bollire sul fuoco il paiolo di bronzo», trad. Canali 2017, p. 135.

<sup>521</sup> Canali 2017, p. 135.

<sup>522</sup> «E ti è nota Medea, prima sulla nave di Giasone, poi abbandonata sola, una volta salvato l'eroe», trad. Canali 2017, p. 217. Cfr. Martina 1990, pp. 135-136.

<sup>523</sup> *Supra*, § 2.2, p. 62.



denunciato il *nefas* argonautico di Giasone<sup>524</sup>: in Sen. *Med.* 361-363 (*Aurea pellis / maiusque mari Medea malum / merces prima digna carina*)<sup>525</sup>, la *prima carina* di cui Medea viene considerata *digna* è proprio la nave di Giasone.

In Prop. 3, 19, 17-18 (*Nam quid Medeae referam, quo tempore matris / iram natorum caede piavit amor?*)<sup>526</sup>, invece, Medea non è più soltanto la donna tradita e abbandonata dall'uomo ingrato, ma assume i contorni del personaggio tragico rappresentato in tutta la sua potenza distruttiva: l'atto estremo di vendetta compiuto dall'eroina in seguito al tradimento di Giasone vuole rappresentare le conseguenze nefaste che l'amore può produrre per mano di una donna in preda al *furor* e all'*ira*.

Il legame tra *ira* e *amor* presenta diverse attestazioni nelle opere dei poeti elegiaci: infatti, si trova in Prop. 1, 9, 22-24 (*et nihil iratae posse negare tuae. / Nullus Amor cuiquam facilis ita praebuit alas, / ut non alterna presserit ille manu*)<sup>527</sup>, Prop. 3, 6, 38 (*Iram, non fraudes esse in amore meo*)<sup>528</sup>, Prop. 4, 5, 30-31 (*Maior dilata nocte recurret amor. / Si tibi forte comas uexauerit, utilis ira*)<sup>529</sup>, Tib. 1, 10, 57-58 (*At lasciuus Amor rixae mala uerba ministrat, / inter et iratum lentus utrumque sedet*)<sup>530</sup> e Ovidio<sup>531</sup>. Nei casi appena citati, fatta eccezione per Prop. 3, 19, 17-18, l'*ira*, essendo inserita in un contesto di tipo elegiaco, si configura come uno degli atteggiamenti che caratterizzano il '*lusus amoroso*'.

Al contrario, nella *Medea* di Seneca il nesso *ira-amor* ricompare con diverse e ben più gravi implicazioni e appare quindi più vicino a Prop. 3, 19, 17-18; ne

---

<sup>524</sup> Biondi 2021, p. 113.

<sup>525</sup> «Il vello d'oro, e Medea male maggiore del mare, guadagno degno della prima prora», trad. Biondi 2021, p. 117.

<sup>526</sup> «Perché ricordare Medea, quando l'amore placò il furore di lei madre con l'uccisione dei figli?», trad. Canali 2017, p. 359.

<sup>527</sup> «E non saper negare nulla all'ira dell'amata. A nessuno Amore offrì le sue ali così docili, da non opprimerlo poi con l'una o con l'altra mano», trad. Canali 2017, p. 89.

<sup>528</sup> «Nel mio amore v'è ira, non certo inganno», trad. Canali 2017, p. 295.

<sup>529</sup> «L'amore tornerà più ardente per il rinvio di una notte. Se per caso ti avrà scompigliato la chioma, sarà utile l'ira», trad. Canali 2017, p. 429.

<sup>530</sup> «Ma Amore suggerisce impudente crudeli invettive al litigio e siede indifferente fra l'uno e l'altra adirati», trad. Canali 1989, p. 183.

<sup>531</sup> *Ov. epist.* 6, 67; *Ov. epist.* 9, 46; *Ov. epist.* 20, 89; *Ov. met.* 4, 235; *Ov. met.* 4, 277; *Ov. met.* 7, 375; *Ov. trist.* 3, 8, 39.

sono testimonianza: Sen. Med. 135-136 (*et nullum scelus / irata feci: saeuit infelix amor*)<sup>532</sup>, Sen. Med. 849-854 (*Quonam cruenta maenas / praeceps amore saeuo / rapitur? Quod impotenti / facinus parat furore? / Vultus citatus ira / riget*)<sup>533</sup>, Sen. Med. 866-869 (*Frenare nescit iras / Medea, non amores; / nunc ira amorque causam / iunxere: quid sequetur?*)<sup>534</sup> e Sen. Med. 937-939 (*Ora quid lacrimae rigant / variamque nunc huc ira, nunc illuc amor / diducit?*)<sup>535</sup>, in cui è possibile osservare la presenza della costruzione simmetrica *huc...illuc*, questa volta usati in senso figurato, che abbiamo già incontrato in Sen. Med. 385 e 862<sup>536</sup> e in un frammento della perduta *Medea* di Ovidio<sup>537</sup>.

Infine, l'ultima attestazione del nome dell'eroina in Properzio si legge nel IV libro: *Nec te Medeae delectent probra sequacis* (Prop. 4, 5, 41)<sup>538</sup>, dove è inserito in una sorta di decalogo rivolto alla donna che vuole tener testa al suo amante e che viene perciò incitata a non comportarsi come Medea, che insegue Giasone, bensì come Taide, l'amante di una commedia di Menandro<sup>539</sup>.

Un altro importante tema, che si lega alla connessione fra *ira* e *amor*, è quello del *saevus amor*, cioè dell'«amore crudele», che costituisce uno dei *topoi* letterari caratteristici della poesia elegiaca e che, come evidenziato per altre *iuncturae* e tematiche, viene ripreso da Seneca e riletto in chiave tragica: infatti, se nelle liriche di Tibullo e Properzio l'amore è *saevus* poiché provoca l'infelicità dell'amante trascurato e tradito e si inserisce quindi nel 'codice' previsto dal *servitium amoris*, in Seneca, invece, la *saevitia* è proiettata sulle conseguenze

---

<sup>532</sup> «E non ho commesso alcun delitto in preda all'ira: ma ora sento la furia di un amore infelice», trad. Biondi 2021, p.101.

<sup>533</sup> «Dove trascina un forsennato amore la ménade cruenta? Che misfatto prepara cieca d'ira? Il suo volto è una maschera rabbiosa», trad. Biondi 2021, pp. 153-155.

<sup>534</sup> «Medea è incapace di dominare sia l'ira sia l'amore; ira e amore adesso si sono alleati: che ne seguirà?», trad. Biondi 2021, p. 155.

<sup>535</sup> «Perché lacrime mi bagnano la faccia e sono divisa fra ira e amore?», trad. Biondi 2021, p. 159.

<sup>536</sup> *Supra*, § 2.1, pp. 53-54.

<sup>537</sup> *Supra*, § 2.1, p. 50.

<sup>538</sup> «E non ti piaccia il turpe contegno di Medea che insegue l'amante», trad. Canali 2017, p. 429.

<sup>539</sup> Canali 2017, p. 429.

drammatiche e fatali che l'amore non più corrisposto di Medea avrà sui figli avuti da Giasone<sup>540</sup>.

L'associazione fra i concetti di *saevitia* e di *amor* compare in Tib. 1, 2, 4-5 ([...] *infelix dum requiescit amor. / Nam posita est nostrae custodia saeva puellae*)<sup>541</sup>, Tib. 1, 2, 89-92 (*At tu, qui laetus rides mala nostra, caueo / mox tibi: non uni saeuiet usque deus. / Vidi ego, qui iuuenum miseros lusisset amores, / post Veneris uinclis subdere colla senem*)<sup>542</sup>, Tib. 1, 5, 57-58 (*Eueniet: dat signa deus; sunt numina amanti, / saeuit et iniusta lege relicta Venus*)<sup>543</sup>, Tib. 1, 6, 1-3 (*Semper, ut inducar, blandos offers mihi voltus, / post tamen es misero tristis et asper, Amor. / Quid tibi saevitiae mecum est?*)<sup>544</sup> e in Prop. 2, 8, 36 (*tantus in erepto saevit amore dolor*)<sup>545</sup>.

Nella *Medea* di Seneca, l'immagine del *saevus amor* ritorna in due sezioni a cui abbiamo già fatto riferimento nel contesto del rapporto fra *ira* e *amor*<sup>546</sup> e precisamente in Sen. *Med.* 135-136 (*et nullum scelus / irata feci: saeuit infelix amor*), dove Medea, dialogando con la nutrice dopo che il canto del coro per le nozze di Giasone con la figlia di Creonte è giunto alle sue orecchie, presa dal *furor*, paventa il compimento di una futura vendetta, e Sen. *Med.* 849-854 (*Quonam cruenta maenas / praeceps amore saeuo / rapitur? Quod impotenti / facinus parat furore? / Vultus citatus ira / riget*)<sup>547</sup>, in cui il coro descrive una Medea ormai invasata dall'ira provocata dall'amore tradito, la cui *saevitia* ha già iniziato a produrre i propri funesti frutti: infatti, nella battuta successiva, il messaggero annuncia la morte di Creusa dovuta al dono nuziale

---

<sup>540</sup> Morelli 2004, pp. 73-74.

<sup>541</sup> «[...] e l'amore infelice riposa. Infatti un feroce custode vigila sulla mia fanciulla», trad. Canali 1989, p. 119.

<sup>542</sup> «Ma tu che deridi beato il mio dolore bada a te nel futuro: la dea non infierirà sempre su uno soltanto. Io stesso ho veduto un uomo che aveva schernito gli amori infelici dei giovani, porgere il collo, da vecchio, alle catene di Venere», trad. Canali 1989, p. 100.

<sup>543</sup> «Avverrà così. Un dio ne dà segni. Gli amanti hanno i loro numi, e Venere è implacabile con chi perfidamente la inganna», trad. Canali 1989, p. 149.

<sup>544</sup> «Per sedurmi ti presenti sempre con volto benigno, ma poi mi diventi aspro ed ostile, Amore! Perché questa crudeltà con me?», trad. Canali 1989, p. 151.

<sup>545</sup> «Tanto incrudelisce il dolore per un amore rapito», trad. Canali 2017, p. 159.

<sup>546</sup> *Supra*, § 3.1, pp. 87-88.

<sup>547</sup> *Supra*, § 3.1, p. 88.

inviatole da Medea e, non molto dopo, si compie la strage dei figli che la protagonista della tragedia ha avuto da Giasone<sup>548</sup>.

Un altro punto di contatto fra la poesia elegiaca e il dramma senecano è rappresentato dalla possibile ripresa da parte del filosofo di alcune formule programmatiche utilizzate da Tibullo e Propertio, talvolta condivise anche con Ovidio: è questo il caso della *iunctura nescio quis/quid*, che viene impiegata nel VII libro delle *Metamorfosi*<sup>549</sup> (Ov. *met.* 7, 11-12: «*Frustra, Medea, repugnas: / nescio quis deus obstat*») <sup>550</sup>, nella XII epistola delle *Heroides*<sup>551</sup> (Ov. *epist.* 12, 214: *nescio quid certe mens mea maius agit*)<sup>552</sup> e in Prop. 2, 34, 66 (*nescio quid maius nascitur Iliade*)<sup>553</sup>, con cui il poeta intende fare omaggio ad una delle più grandi opere della letteratura occidentale, cioè l'*Eneide* di Virgilio<sup>554</sup>.

La medesima *iunctura* ricompare poi in Sen. *Med.* 917-919: *nescio quid ferox / decrevit animus intus et nondum sibi / audet fateri*<sup>555</sup>. Nel caso delle *Heroides* e di Propertio, la formula *nescio quid* è connessa all'aggettivo *maius*, in riferimento all'elaborazione di 'qualcosa di imponente'<sup>556</sup>: in Ovidio la *mens* dell'autrice dell'epistola, che è influenzata dall'*ira* e che quindi non potrà che concepire qualcosa di malvagio, non viene tuttavia affiancata da un attributo che la connoti esplicitamente in senso positivo o negativo. In Propertio, invece, quel *quid maius* è inevitabilmente 'grande nel bene', dal momento che il referente è il capolavoro virgiliano. Viceversa, è interessante vedere come anche in questo caso Seneca abbia approfondito in senso tragico lo spunto ricavato dai suoi predecessori, conferendo all'*animus* di Medea una connotazione indubbiamente negativa attraverso l'aggiunta dell'aggettivo *ferox*, che non lascia dubbi sul fatto

---

<sup>548</sup> Morelli 2004, pp. 73-74.

<sup>549</sup> *Supra*, § 2.3, pp. 75-76.

<sup>550</sup> «Invano, Medea, cerchi di resistere: dev'esserci qualche dio che si oppone», trad. Bernardini Marzolla 2015, p. 249.

<sup>551</sup> Trinacty 2007, p. 67.

<sup>552</sup> «Di sicuro la mia mente sta meditando non so che di spropositato», trad. Salvadori 1996, p. 119.

<sup>553</sup> «Nasce qualcosa più grande dell'Iliade», trad. Canali 2017, p. 267.

<sup>554</sup> Canali 2017, p. 266.

<sup>555</sup> «Non so che ha deciso il mio cuore feroce nel suo intimo: non osa ancora confessarlo a se stesso», trad. Biondi 2021, p. 159.

<sup>556</sup> Trinacty 2007, p. 67. *Supra*, §§ 1.3, pp. 28-29; 2.2, p. 69; 2.3, pp. 76-77; 81.

che qualunque pensiero o azione la mente dell'eroina sia in grado di concepire, apparterrà sempre alla dimensione del male.

Allo stesso modo, il termine *querelae*<sup>557</sup>, che in Properzio (Prop. 1, 18, 29: *et quodcumque meae possunt narrare querelae*)<sup>558</sup> si riferisce ai lamenti d'amore del poeta che soffre per l'assenza della propria amata ed è quindi ascrivibile al contesto dei *cliché* del *servitium amoris* e delle conseguenze prodotte dal *saevus amor*, in Seneca (Sen. Med. 26: *querelas verbaque in cassum sero?*)<sup>559</sup>, invece, è inserito all'interno dell'iniziale maledizione rivolta da Medea contro Giasone e si carica dunque del peso della vendetta che l'eroina è decisa a compiere.

Considerazioni analoghe si possono trarre da un confronto fra la *iunctura vota cadunt* di Tib. 2, 2, 17, che ha a che fare con l'avverarsi di una preghiera d'amore, e *vota tenentur* di Sen. Med. 840, con cui Medea comunica che i suoi voti - di morte - sono stati esauditi<sup>560</sup>.

Simile è poi la dinamica che si può riscontrare nell'utilizzo da parte di entrambi gli autori in questione del cosiddetto «appello all'*animus*»<sup>561</sup>: infatti, sebbene lo stilema impiegato sia lo stesso, tuttavia il contesto d'uso è diverso<sup>562</sup>. In Properzio (Prop. 2, 10, 10-12: *Nunc aliam citharam me mea Musa docet. / Surge, anime, ex humili! Iam, carmina, sumite vires! / Pierides, magni nunc erit oris opus*)<sup>563</sup> l'apostrofe al proprio animo rappresenta un'esortazione del poeta a se stesso funzionale ad abbracciare un genere poetico di maggiore impegno e si carica quindi di un valore metaletterario; in Seneca (Sen. Med. 40-42: *Per viscera ipsa quaere supplicio viam / si vivis, anime, si quid antiqui tibi / remanet*

---

<sup>557</sup> Trinacty 2007, p. 68.

<sup>558</sup> «E qualunque cosa possa narrare la mia tristezza», trad. Canali 2017, p. 117.

<sup>559</sup> «Lamenti e parole spargo invano?», trad. Biondi 2021, p. 93.

<sup>560</sup> *Supra*, § 1.4, p. 43.

<sup>561</sup> Ficca 2021, p. 72.

<sup>562</sup> Ficca 2021, p. 73.

<sup>563</sup> «Ora la mia Musa m'insegna a tentare altre corde. Ormai sollevati, animo, dall'umile carne. Prendete vigore, o Pieridi, ora mi occorre una voce possente», trad. Canali 2017, p. 167.

*vigoris*)<sup>564</sup>, invece, essa si lega alla necessità di concentrare tutte le forze in vista della realizzazione della vendetta di Medea<sup>565</sup>.

Un altro interessante elemento che Seneca condivide con Properzio, a cui peraltro abbiamo già fatto riferimento nella sezione dedicata alle *Metamorfosi* ovidiane<sup>566</sup>, è costituito dalla suggestiva immagine dei fiumi che invertono il loro corso per tornare alla sorgente. In Prop. 3, 19, 6 (*fluminaque ad fontis sint reditura caput*)<sup>567</sup> il fenomeno viene presentato come uno degli *adynata* che potrebbero compiersi più facilmente rispetto al tentativo di placare la «furia amorosa»<sup>568</sup> della donna amata. Diverso è, invece, il contesto in cui la stessa immagine ricompare nella *Medea*, cioè all'interno dell'elenco dei prodigi che la maga ha compiuto con il supporto delle divinità notturne, le stesse di cui invoca l'aiuto per realizzare la propria vendetta contro Giasone (Sen. *Med.* 762-764 *violenta Phasis vertit in fontem vada / et Hister, in tot ora divisus, truces / compressit undas omnibus ripis piger*)<sup>569</sup>.

Un'ulteriore immagine che, secondo il parere di alcuni studiosi, Seneca potrebbe aver attinto dall'universo elegiaco è quella del «contrasto o armonica fusione»<sup>570</sup> fra i colori bianco e rosso come segno di bellezza del volto femminile<sup>571</sup>: in Properzio (Prop. 2, 3, 11-12: *ut Maeotica nix minio si certet Hiberno, / utque rosae puro lacte natant folia*)<sup>572</sup> la resa di questa associazione coloristica si realizza attraverso le similitudini del contrasto fra la «neve meotica» (*Maeotica nix*) e il «minio iberico» (*minio Hiberno*) e fra i «petali di rosa» (*rosae folia*) e il «latte puro» (*puro lacte*). In Sen. *Med.* 99-100 (*Ostro sic*

---

<sup>564</sup> «Attraverso le stesse viscere cerca la via della vendetta, se sei vivo, cuore, se ti resta un poco dell'antico vigore», trad. Biondi 2021, p. 93.

<sup>565</sup> Ficca 2021, p. 73.

<sup>566</sup> *Supra*, § 2.3, p. 79.

<sup>567</sup> «I fiumi potrebbero tornare alla sorgente», trad. Canali 2017, p. 357.

<sup>568</sup> Canali 2017, p. 357.

<sup>569</sup> «Le violente acque del Fasi risalirono alla fonte e l'Istro, diviso in tante bocche, placò i flutti irosi e rallentò il suo corso», trad. Biondi 2021, p. 149.

<sup>570</sup> Bellandi 2010, p. 489.

<sup>571</sup> Bellandi 2010, p. 489.

<sup>572</sup> «Come neve meotica che contrasti con il minio iberico, e come petali di rosa che galleggino in puro latte», trad. Canali 2017, p. 141.

*niveus puniceo color / perfusus rubuit*)<sup>573</sup> il contrasto fra i due colori viene espresso attraverso una metafora molto simile: il *niveus color* è sovrapponibile alla *Maeotica nix*, così come l'*ostro puniceo* ricalca, mantenendo l'indicazione della provenienza geografica, il *minio Hiberno*.

Infine, concludiamo la trattazione dei punti di contatto esistenti fra la poesia elegiaca e la *Medea* di Seneca osservando la presenza, nelle opere degli autori in questione, di un *topos* letterario molto frequentato dai poeti latini, quello cioè del «viaggio in capo al mondo»<sup>574</sup>. Nei poeti elegiaci il presente tema viene spesso associato a quello della dimostrazione di un vero sentimento di amicizia, per cui si sarebbe disposti a compiere un pericoloso viaggio fino ai confini del mondo<sup>575</sup>; tuttavia, è possibile osservare che in due casi (Tib. 1, 3, 35 ss.; Prop. 1, 17, 13-14)<sup>576</sup> esso si presenta in relazione al *topos* dell'invenzione della navigazione, concepita quasi come un atto di ὄβρις compiuto dall'uomo, sfumatura che risulta evidente dall'uso del verbo *audere*, che, come vedremo a breve, compare anche nella *Medea* di Seneca, dove potrebbe però derivare direttamente da Catullo<sup>577</sup>.

Questo breve accenno al *topos* del «viaggio in capo al mondo»<sup>578</sup> ci consente dunque di congedare i poeti elegiaci<sup>579</sup>, per fare un passo indietro sul piano cronologico e spostare la nostra attenzione sul rapporto esistente fra la *Medea* senecana e i componimenti di Catullo, che viene considerato dagli studiosi come il πρῶτος εὐρετής del *topos* letterario in questione, che compare per la prima volta nel carme 11 (Catull. 11)<sup>580</sup>.

---

<sup>573</sup> «Così il candore della neve si tinge di porpora», trad. Biondi 2021, p. 97.

<sup>574</sup> Garbarino 2005, p. 23.

<sup>575</sup> Garbarino 2005, pp. 23-33.

<sup>576</sup> Particolarmente significativi a riguardo sono Tib. 1, 3, 35-36: *Quam bene Saturno vivebant rege, priusquam / tellus in longas est patefacta vias!*, «Com'era bella la vita sotto il regno di Saturno prima che la terra fosse solcata da lunghe vie!», trad. Canali 1989, p. 131; Tib. 1, 3, 50: *nunc mare, nunc leti mille repente viae*, «Ora i rischi del mare, e mille vie di morte improvvisa», trad. Canali 1989, p. 133; Prop. 1, 17, 13-14: *A pereat, quicumque ratis et vela paravit primus et invito gurgite fecit iter!*, «Perisca colui, chiunque sia, che per primo allestì le navi e le vele e solcò gli avversi flutti!», trad. Canali 2017, p. 113. Cfr. *Supra*, § 1.4, p. 42.

<sup>577</sup> *Infra*, § 3.1, p. 94.

<sup>578</sup> Garbarino 2005, p. 23.

<sup>579</sup> Per un ulteriore approfondimento sulla presenza di Properzio in Seneca tragico cfr. Danesi Marioni 1995, pp. 5-47.

<sup>580</sup> Garbarino 2005, p. 23.

Nella *Medea* questo tema riceve una particolare declinazione, poiché si lega alla denuncia del *nefas* argonautico<sup>581</sup> contenuta nel secondo canto del coro: la spedizione di Giasone e dei suoi compagni in Colchide viene ritenuta un atto di empietà nei confronti degli dèi, in quanto va a sovvertire l'ordine cosmico con la violazione dei confini che la natura ha imposto fra il mare e le terre emerse<sup>582</sup>. Catullo dedica alla vicenda degli Argonauti la sezione di apertura del carme 64 (Catull. 64, 1-20)<sup>583</sup>, che illustra sinteticamente lo scopo della spedizione, le operazioni di costruzione della nave e, infine, la partenza degli eroi. In particolare, risulta significativa la scelta del poeta di utilizzare il verbo *audere* (Catull. 64, 6: *ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi, / caerula verrentes abiegnis aequora palmis*)<sup>584</sup> per esprimere il tentativo dei giovani eroi di solcare per la prima volta il mare: *ausi sunt* introduce l'azione compiuta nella sfera dell'illecito, della violazione di un ordine costituito, in questo caso quello delle leggi naturali e divine, e va quindi a connotare l'impresa argonautica come *nefas*. La scelta di Seneca di veicolare il medesimo concetto proprio attraverso il verbo *audere* (Sen. *Med.* 301-302: *Audax nimium qui freta primus / rate tam fragili perfida rupit*)<sup>585</sup> si configura quindi come una deliberata ripresa del modello catulliano<sup>586</sup>.

Un'ulteriore prova della presenza del tema del «viaggio in capo al mondo»<sup>587</sup> nell'immaginario senecano risiede nel fatto che la *iunctura ultima Thule* (Sen. *Med.* 379: *nec sit terris ultima Thule*)<sup>588</sup>, che indica l'estremo confine settentrionale del mondo allora conosciuto, sembrerebbe richiamare gli *ultimos Britannos* di Catull. 11, 11-12 (*horribilesque ultimosque / Britannos*)<sup>589</sup> e l'*ultima Britannia* di Catull. 29, 3-4 (*quod Comata Gallia / habebat ante et*

<sup>581</sup> *Supra*, §§ 1.3, p. 32; 3.1, pp. 86-87.

<sup>582</sup> Garbarino 2005, pp. 40-41.

<sup>583</sup> Manuwald 2013, p. 124.

<sup>584</sup> «Osarono varcare le acque salse su una rapida nave percuotendo l'azzurra distesa con pale d'abete», trad. Mandruzzato 2016, p. 265.

<sup>585</sup> «Troppo ardi chi per primo con nave così fragile ruppe i flutti malfidi», trad. Biondi 2021, p. 113.

<sup>586</sup> Degl'Innocenti Pierini 2018, p. 73.

<sup>587</sup> Garbarino 2005, p. 23.

<sup>588</sup> «E non ci sarà più un'ultima Tule», trad. Biondi 2021, p. 119.

<sup>589</sup> «I selvaggi Britanni più lontani», trad. Mandruzzato 2016, p. 97.



*ultima Britannia*)<sup>590</sup>; peraltro, la conquista della Britannia, tentata da Cesare al tempo di Catullo (55-54 a. C.), si sarebbe compiuta per opera dell'imperatore Claudio proprio all'epoca di Seneca<sup>591</sup>. Tuttavia, non è possibile dimostrare una diretta dipendenza del passo senecano dal modello catulliano, dal momento che la *iunctura ultima Thule* compare anche nelle *Georgiche*<sup>592</sup> di Virgilio.

È opportuno ora considerare nuovamente il carme 64, poiché ci offre un altro spunto nell'ambito dell'indagine sul rapporto tra la tragedia del filosofo e il *liber* catulliano: si tratta del *topos* della donna abbandonata dall'uomo amato rappresentata da Medea, a cui abbiamo fatto riferimento nel capitolo precedente<sup>593</sup>, figura che trova il suo archetipo nel personaggio di Arianna, così come viene tratteggiata in Catull. 64, 51-58<sup>594</sup>. Sebbene anche in questo caso non sia possibile stabilire se Seneca dipenda direttamente da Catullo, poiché sull'immaginario del filosofo devono aver sicuramente influito le grandi figure della Didone virgiliana e dei personaggi delle *Heroides* e delle *Metamorfosi* ovidiane<sup>595</sup>, è tuttavia possibile osservare come il poeta e il filosofo condividano la scelta di utilizzare il termine *misera* per definire tanto la condizione di Arianna (Catull. 64, 57; 71; 196) quanto quella di Medea (Sen. *Med.* 293; 397; 990), che soffrono entrambe per amore, dopo essere state abbandonate rispettivamente da Teseo e da Giasone<sup>596</sup>. Questo possibile punto di contatto fra il carme 64 e la *Medea* ci riporta ad un argomento che abbiamo già affrontato nel corso della trattazione dell'influsso dei poeti elegiaci, quello cioè dell'«appello al proprio animo»<sup>597</sup>.

In quel contesto si era fatto riferimento alla presenza del vocativo *anime* nel prologo del dramma, con precisione in Sen. *Med.* 41<sup>598</sup>, che costituisce la prima

---

<sup>590</sup> «Ciò che avevano Gallia Chiomata e Britannia laggiù», trad. Mandruzzato 2016, p. 141. Cfr. Garbarino 2005, p. 43.

<sup>591</sup> Garbarino 2005, pp. 43-44.

<sup>592</sup> Verg. *georg.* 1, 30. Cfr. *Infra*, § 3.3, p. 118.

<sup>593</sup> *Supra*, §§ 1.3, p. 22; 2.2, p. 55; 2.3, pp. 67; 73; 75; 3.1, pp. 77-78.

<sup>594</sup> Degl'Innocenti Pierini 2018, pp. 72-73.

<sup>595</sup> Degl'Innocenti Pierini 2018, pp. 72-73.

<sup>596</sup> Degl'Innocenti Pierini 2018, pp. 72-73.

<sup>597</sup> *Supra*, § 3.1, p. 91.

<sup>598</sup> *Supra*, § 3.1, p. 91. Cfr. Ficca 2021, p. 73.

di ben cinque occorrenze del termine, di cui le altre quattro appartengono tutte alla sezione finale dell'opera (Sen. *Med.* 895; 937; 976; 988)<sup>599</sup>. Per quel che concerne il *liber* catulliano, invece, il vocativo *anime* compare soltanto una volta, nel carme 63, alla fine del v. 61 (Catull. 63, 61: *Miser a! miser, querendum est etiam atque etiam, anime*)<sup>600</sup>. Questo verso, tuttavia, è caratterizzato da un'altra significativa presenza, quella cioè dell'aggettivo *miser*, collocato in posizione iniziale e ripetuto subito dopo, termine che nella produzione catulliana assume un valore particolare, poiché, nel famoso carme 8, il poeta lo attribuisce proprio alla sua persona (Catull. 8, 1: *Miser Catulle, desinas ineptire*)<sup>601</sup>, dialogando così «con un se stesso sdoppiato e chiamato per nome»<sup>602</sup>.

Anche nella *Medea* senecana la protagonista utilizza più di una volta il medesimo aggettivo in riferimento a se stessa (Sen. *Med.* 293; 397; 990): particolarmente significativa per la nostra trattazione risulta la seconda occorrenza (Sen. *Med.* 397-398: *Si quaeris odio, misera, quem statuas modum, / imitare amorem*)<sup>603</sup>, che vede il vocativo *misera* preceduto dal termine *odio* e seguito, nel verso successivo, dal suo contrario, cioè *amorem*<sup>604</sup>. Nel momento in cui la protagonista si trova a dover attribuire un *modus*, cioè una «misura», al proprio odio, il termine di paragone che sente più vicino in termini di intensità del sentimento è proprio quello del suo opposto, cioè l'amore: ebbene, la più celebre formulazione, sintetica eppure completa, nel panorama letterario latino della compresenza nell'animo umano di odio e amore, due passioni contrarie per definizione, ma pari per intensità, si trova proprio in Catullo, espressa dal celeberrimo *odi et amo* del carme 85 (Catull. 85: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior*)<sup>605</sup>.

---

<sup>599</sup> Ficca 2021, p. 73.

<sup>600</sup> «Infelice, infelice, hai da piangere e piangere, anima!», trad. Mandruzzato 2016, p. 261.

<sup>601</sup> «Basta con la pazzia, sventurato Catullo», trad. Mandruzzato 2016, p. 89. Cfr. Ficca 2021, pp. 73-75.

<sup>602</sup> Mandruzzato 2016, p. 24.

<sup>603</sup> «Ti chiedi, sventurata, il limite da porre all'odio tuo? Lo stesso che al tuo amore», trad. Biondi 2021, p. 121.

<sup>604</sup> Ficca 2021, pp. 75-76.

<sup>605</sup> «Io odio e amo. Ma come, dirai. Non lo so, sento che avviene e che è la mia tortura», trad. Mandruzzato 2016, p. 365. Cfr. Ficca 2021, pp. 75-76.

Un altro interessante punto di contatto fra i due autori è costituito dall'epitalamio (Sen. *Med.* 56-115) intonato dal coro in occasione delle nozze di Giasone e Creusa e strutturato in tre parti<sup>606</sup>: nella prima si colloca l'inno cletico, che occupa i vv. 56-47 (Sen. *Med.* 56-74) e rappresenta una preghiera alle divinità che sovrintendono ai matrimoni, in aperta contrapposizione all'invocazione delle dee della notte e dell'Oltretomba che Medea pronuncia nel prologo della tragedia (Sen. *Med.* 1-18); la seconda (Sen. *Med.* 75-92) presenta la stessa forma metrica del carme 61 di Catullo, il gliconeo, e sviluppa i temi tradizionali dell'epitalamio, in particolare quello della bellezza degli sposi; la terza (Sen. *Med.* 93-109) rielabora gli stessi argomenti della precedente, ma introducendo una sorta di *variatio* in senso antifrastico rispetto alla tradizionale trattazione del motivo, che si trova invece in Catullo<sup>607</sup>. Infatti, nel carme 61, che rappresenta il primo dei due epitalami composti da Catullo, i trascorsi dello sposo in ambito amoroso, che sono in questo, come nella maggior parte dei casi, di natura omoerotica, vengono rievocati in funzione di una riappacificazione del novello sposo con il proprio passato per poter iniziare senza ombre l'esperienza matrimoniale che lo attende: in questa occasione, l'amasio stesso partecipa alla cerimonia nuziale in atteggiamento festoso<sup>608</sup>.

Ben diversa si presenta la medesima situazione nella *Medea*, dove i trascorsi amorosi rievocati dal coro sono proprio quelli che riguardano la relazione di Giasone con la maga della Colchide, contro la quale viene rivolta un'invettiva e che certamente non prende parte al corteo lanciando noci agli sposi, ma rimane all'interno della casa, meditando la propria vendetta: il passato di Giasone, dunque, è tutt'altro che neutralizzato e tornerà a distruggere la condizione di felicità solo apparentemente raggiunta<sup>609</sup>.

Inoltre, i versi finali della terza parte dell'epitalamio senecano (Sen. *Med.* 107-109) anticipano già il contenuto della quarta sezione (Sen. *Med.* 110-115),

---

<sup>606</sup> Morelli 2004, pp. 66-67. Per un'analisi del primo coro della *Medea* di Seneca cfr. anche Perutelli 1989.

<sup>607</sup> Morelli 2004, pp. 66-67.

<sup>608</sup> Morelli 2004, p. 70.

<sup>609</sup> Morelli 2004, p. 70.

costituita dai *fescennini*, composti in esametri, come nel carne 62 di Catullo, e indirizzati agli sposi; tuttavia, invece di presentare il tradizionale tono giocoso, questi versi contengono un ulteriore riferimento a Medea, alla quale viene rivolta una maledizione<sup>610</sup>.

Ad avvalorare il legame tra il passo senecano e quello catulliano vi è poi un potenziale riferimento testuale all'epitalamio del carne 61 di Catullo: *Festa dicax fundat convicia fescenninus, / solvat turba iocos* (Sen. Med. 113-114)<sup>611</sup> sembra infatti essere una rielaborazione di *Ne diu taceat procax / fescennina iocatio* (Catull. 61, 126-127)<sup>612</sup>. Confrontando i versi citati, è possibile notare come i congiuntivi esortativi della tragedia (*fundat* e *solvat*) abbiano sostituito l'imperativo negativo catulliano *ne taceat*; inoltre, l'attributo *dicax*, riferito a *fescenninus*, sembra sovrapponibile al *procax* del carne 61 e, infine, la sintetica formulazione catulliana *fescennina iocatio* viene sdoppiata nei termini *fescenninus* e *iocos*, assegnati a due proposizioni diverse tra di loro coordinate.

Ulteriori riferimenti al modello catulliano sembrano poi emergere dalla presenza di alcune spie linguistiche all'interno di due versi della *Medea*, ciascuno dei quali segna un momento di svolta nel progredire dell'azione drammatica<sup>613</sup>. La prima è costituita da *egone ut* (Sen. Med. 893-894: *Egone ut recedam? Si profugissem prius, / ad hoc redirem*)<sup>614</sup>, la formula di apertura del monologo con cui Medea risponde alla proposta di fuga suggeritale dalla nutrice, innescando così quella serie di riflessioni serrate che condurranno la protagonista alla definitiva acquisizione di consapevolezza della propria identità tragica e al compimento dello *scelus* finale<sup>615</sup>. La *iunctura*, che si ritrova poco oltre in Sen. Med. 929 (*Egone ut meorum liberum ac prolis meae / fundam cruorem?*)<sup>616</sup> e che

---

<sup>610</sup> Morelli 2004, p. 67.

<sup>611</sup> «Il salace fescennino spanda insulti festosi, la folla dia la stura agli scherzi», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>612</sup> «E non tacciano a lungo i fescennini, scherzi riottosi», trad. Mandruzzato 2016, p. 237. Cfr. Morelli 2004, p. 70.

<sup>613</sup> Ficca 2021, pp. 76-79.

<sup>614</sup> «Io andarmene? Se fossi in esilio, tornerei apposta», trad. Biondi 2021, p. 157.

<sup>615</sup> Ficca 2021, pp. 76-77.

<sup>616</sup> «Io spargere il sangue dei miei figli, del mio sangue?», trad. Biondi 2021, p. 159.

compariva già in Sen. *Med.* 397-398 (*Regias egone ut faces / inulta patiar?*)<sup>617</sup>, riecheggia Catull. 63, 58 (*Egone a mea remota haec ferar in nemora domo?*)<sup>618</sup>, prima di una serie di occorrenze del pronome di prima persona singolare, che verrà ripetuto in anafora per un totale di 13 volte tra i vv. 62 e 71<sup>619</sup>.

La seconda spia linguistica, con la quale concludiamo l'indagine sui riferimenti al *Liber* catulliano contenuti nella *Medea* di Seneca, riguarda la presenza del verbo *moraris* in associazione con il pronome interrogativo *quid* in Sen. *Med.* 988 (*Quid nunc moraris, anime?*)<sup>620</sup>, verso che contiene anche l'ultimo «appello all'*animus*»<sup>621</sup>, subito dopo il quale Medea ha un ultimo ripensamento in merito alle proprie azioni (Sen. *Med.* 990: *Quid, misera, feci? Misera?*)<sup>622</sup>, in cui peraltro ritorna il vocativo *misera*, per comprendere di essere giunta ad un punto di non ritorno e portare dunque a compimento il *maius nefas*<sup>623</sup>. Ebbene, la *iunctura quid moraris* si trova sia in apertura che in chiusura del carme 52 di Catullo (Catull. 52, 1; 4: *Quid est, Catulle? Quid moraris emori?*)<sup>624</sup>; inoltre, il vocativo *anime* di Sen. *Med.* 988 sembra ricalcare proprio il *Catulle* dei suddetti versi del *liber*.

Contemporaneo di Catullo fu Lucrezio, le cui scelte in materia di poetica letteraria appaiono molto diverse da quelle del poeta cantore dell'amore e del disimpegno, dal momento che egli si dedicò alla composizione di un poema didascalico di argomento filosofico in sei libri, il *De rerum natura*<sup>625</sup>.

Nell'analisi introduttiva alla *Medea* condotta nel primo capitolo abbiamo fatto riferimento alle similitudini che il prologo della tragedia presenta, dal punto di vista dell'«atteggiamento»<sup>626</sup>, del «piglio»<sup>627</sup> e del «ritmo»<sup>628</sup>, con l'invocazione

---

<sup>617</sup> «Lascero impunte le nozze regali?», trad. Biondi 2021, p. 121.

<sup>618</sup> «Dunque io andrò tra queste selve, remota alla mia casa?», trad. Mandruzzato 2016, p. 261.

<sup>619</sup> Ficca 2021, pp. 76-77.

<sup>620</sup> «Indugi, cuore?», trad. Biondi 2021, p. 163.

<sup>621</sup> Ficca 2021, p. 72.

<sup>622</sup> «Che ho fatto, disgraziata? Disgraziata?», trad. Biondi 2021, p. 163.

<sup>623</sup> Ficca 2021, p. 79. Cfr. *Supra*, §§ 1.3, pp. 28-29; 2.2, p. 69; 2.3, pp. 76-77.

<sup>624</sup> «Che aspetti ora, Catullo, per morire?», trad. Mandruzzato 2016, p. 209. Cfr. Ficca 2021, p. 79.

<sup>625</sup> Conte 2000, pp. 247-255.

<sup>626</sup> Cesareo 1932, p. 97.

<sup>627</sup> Cesareo 1932, p. 97.

<sup>628</sup> Cesareo 1932, p. 97.

a Venere e l'inno ad Epicuro del poema lucreziano<sup>629</sup>. In questa sede, invece, prenderemo in esame alcuni possibili punti di contatto fra la seconda e la terza sezione corale del dramma senecano (*Sen. Med.* 301-379; 579-669) e il *De rerum natura*, analisi che ha permesso agli studiosi di avanzare l'ipotesi di una diretta dipendenza di Seneca da Lucrezio e non soltanto di una mediazione oraziana tra i due autori<sup>630</sup>: infatti, sebbene sia evidente l'influenza di *Hor. carm.* 1, 3 su quelle che Boyle ha definito come «Argonautic odes»<sup>631</sup>, è possibile tuttavia riscontrare nella *Medea* la presenza di riferimenti a Lucrezio che sono invece assenti in Orazio<sup>632</sup>.

Il celeberrimo passo del *De rerum natura* in cui viene immortalato l'eroismo del filosofo greco Epicuro, il primo mortale che osò alzare gli occhi in direzione del cielo e opporre resistenza alla *religio*, liberando in questo modo il genere umano dall'oppressione della stessa (*Lucr.* 1, 62-79), contiene due termini che ricompaiono nella *Medea*, ma che non sono presenti nell'ode oraziana, cioè i sostantivi *claustra* e *terminus*, che è possibile leggere rispettivamente in *Lucr.* 1, 70-71 (*ut arta / naturae primus portarum claustra cupiret*)<sup>633</sup> e *Lucr.* 1, 76-77 ( *finita potestas denique cuique / quam sit ratione atque alte terminus harens*)<sup>634</sup>.

Per quanto concerne il termine *claustra*, l'immagine delle 'barriere imposte dalla natura', sia in senso fisico che figurato, apparentemente impenetrabili, si ritrova in *Sen. Med.* 341-345:

*cum duo montes, claustra profundis,  
hinc atque illinc subito impulsu*

---

<sup>629</sup> *Supra*, § 1.4, p. 41.

<sup>630</sup> Stöckinger 2018, pp. 207-213.

<sup>631</sup> Boyle 2014, pp. LXXXVI-XC.

<sup>632</sup> Stöckinger 2018, p. 207.

<sup>633</sup> «Sì che volle, per primo, infrangere gli stretti serrami delle porte della natura», trad. Giancotti 1994, p. 7.

<sup>634</sup> «Infine in qual modo ciascuna cosa abbia un potere finito e un termine, profondamente confitto», trad. Giancotti 1994, p. 7. Cfr. Stöckinger 2018, pp. 207-213.

*velut aetherio gemerent sonitu,  
spargeret arces nubesque ipsas  
mare deprensus*<sup>635</sup>.

Sebbene l'immagine evocata dal passo della tragedia riecheggi quella del verso lucreziano, diverso, tuttavia, è il valore assunto dalle due descrizioni. Nel caso del *De rerum natura*, infatti, l'azione compiuta da Epicuro ha un indubbio valore positivo e va a beneficio dell'intera umanità; anche le conseguenze del primo tentativo di solcare il mare ad opera degli Argonauti si ripercuotono su tutto il genere umano, ma il loro esito ha una valenza ambigua, su cui si allungano le tinte cupe tipiche della tragedia senecana: se, da una parte, la scoperta della navigazione ha portato ad un progresso in termini di civiltà, dall'altra essa costituisce inevitabilmente una violazione delle leggi della natura, configurandosi quindi come un *nefas*<sup>636</sup>.

Allo stesso modo, il sostantivo *terminus* presente in Lucr. 1, 77 si ritrova in Sen. *Med.* 369-370 (*terminus omnis motus et urbes / muros terra posuere nova*)<sup>637</sup>, dove l'ipotesi di una diretta ripresa del termine da Lucrezio è avvalorata da due particolari circostanze<sup>638</sup>. Innanzitutto, il vocabolo *terminus*, che presenta numerose occorrenze nel poema lucreziano, costituisce una delle parole chiave del linguaggio filosofico del *De rerum natura*, in cui sta ad indicare metaforicamente «le leggi della natura/vita»<sup>639</sup>; in secondo luogo, risulta significativo il fatto che in Seneca il termine compaia a breve distanza dalla *iunctura foedera mundi* (Sen. *Med.* 335-336: *Bene dissaepi foedera mundi / traxit in unum Thessala pinus*)<sup>640</sup>, che richiama i *foedera naturai/naturae*, cioè le

---

<sup>635</sup> «Quando i due monti, barriere dello stretto, cozzarono di colpo fra loro con fragore di tuono e il mare, preso in mezzo, schizzò spruzzando le cime e le nuvole», trad. Biondi 2021, p. 117.

<sup>636</sup> Stöckinger 2018, pp. 209-210. Sul concetto di *nefas* argonautico cfr. *Supra*, §§ 1.3, p. 32; 3.1, pp. 86-87; 94.

<sup>637</sup> «Non ci sono più confini, le città hanno posto le mura in nuove terre», trad. Biondi 2021, p. 119.

<sup>638</sup> Stöckinger 2018, pp. 210-212.

<sup>639</sup> Stöckinger 2018, p. 210.

<sup>640</sup> «Le parti del mondo disgiunte da provvide leggi unificò la nave tessala», trad. Biondi 2021, p. 115.

«leggi di natura»<sup>641</sup> di Lucrezio (Lucr. 1, 586; 2, 302; 5, 310) e permette quindi di conferire al *terminus* della tragedia un senso metaforico, deducibile dal poema filosofico-didascalico, rispetto al letterale «pietra di confine»<sup>642</sup>.

### 3.2 L'influsso della poesia oraziana

Affrontando la complicata questione dei rapporti fra la *Medea* di Seneca e il *De rerum natura* di Lucrezio ci siamo imbattuti nel nome di uno dei più importanti poeti dell'età augustea, cioè Orazio. È giunto quindi il momento di soffermarsi sui rapporti che intercorrono fra la tragedia senecana e la produzione oraziana.

Ricordiamo innanzitutto che, come già abbiamo avuto modo di vedere nel primo capitolo<sup>643</sup>, la caratterizzazione di Medea che emerge dalla tragedia senecana è il portato di una lunga tradizione che ha ricevuto una sua 'canonizzazione' nel precetto oraziano *Sit Medea ferox invictaque*<sup>644</sup>, contenuto nell'*Ars poetica*, in cui l'autore fornisce delle indicazioni sulla costruzione dei personaggi letterari<sup>645</sup>.

Illuminante a riguardo risulta il giudizio espresso da Rita Degl'Innocenti Pierini in riferimento al prologo della *Medea* senecana:

«Questo discorso prologico, a livello tematico e di immagini, contiene già *in nuce* gli svolgimenti futuri dell'azione e soprattutto sembra voler rispettare la canonizzazione

---

<sup>641</sup> Trad. Giancotti 1994, pp. 35; 81; 277.

<sup>642</sup> Stöckinger 2018, p. 210.

<sup>643</sup> *Supra*, § 1.4, p. 37.

<sup>644</sup> Hor. *ars* 123: «Medea sia feroce e indomabile», trad. Gualandri 2009, p. 9. Cfr. Mazzoli 1997, p. 93; Zimmermann 2016, p. 23.

<sup>645</sup> Per quanto concerne, invece, l'apparente contraddizione da parte di Seneca del precetto oraziano che vieta la rappresentazione delle uccisioni sulla scena (Hor. *ars* 185) cfr. Rosati 1995, pp. 3-10.



oraziana del personaggio tragico Medea, in una suggestiva dimensione metaletteraria, che sussume lo schematismo caratteriale autorevolmente suggerito dall' *Ars poetica* oraziana»<sup>646</sup>.

Questa tesi è avvalorata dal fatto che nella tragedia senecana l'epiteto *ferox* venga attribuito in più di un'occorrenza proprio alla protagonista del dramma e potrebbe perciò essere interpretato come un'implicita dichiarazione da parte del filosofo della scelta di rispettare le indicazioni oraziane nella costruzione del suo personaggio<sup>647</sup>. Infatti, l'aggettivo in questione compare per la prima volta in Sen. *Med.* 186-187 (*Fert gradum contra ferox / minaxque nostros propius affatus petit*)<sup>648</sup>, dove viene utilizzato da Creonte per descrivere l'atteggiamento, che a parere del re risulta aggressivo ed inopportuno, con cui Medea osa presentarsi al suo cospetto; successivamente, in Sen. *Med.* 442 (*etsi ferox est corde nec patiens iugi*)<sup>649</sup>, sarà invece Giasone a connotare l'indole della sua precedente compagna attraverso l'epiteto *ferox*<sup>650</sup>. Infine, l'attributo compare un'ultima volta nei già citati Sen. *Med.* 917-919 (*nescio quid ferox / decrevit animus intus et nondum sibi / audet fateri*)<sup>651</sup>, in cui sarà Medea in persona a definire il proprio animo *ferox*, quasi a dimostrare di aver raggiunto la piena consapevolezza della propria identità metaletteraria<sup>652</sup>.

Tornando al contesto del prologo senecano, nella sezione dedicata all'invocazione che Medea rivolge alle divinità inferi nella speranza che si possa compiere la propria vendetta, oltre alle affinità riscontrabili con la XII epistola delle *Heroides* ovidiane, in particolare con Ov. *epist.* 12, 77-90<sup>653</sup>, è possibile segnalare anche un richiamo ad Orazio giambico, che raramente è stato notato

---

<sup>646</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, pp. 257-258.

<sup>647</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 258; Gualandri 2009, pp. 17-18.

<sup>648</sup> «Mi viene incontro, altera, e cerca minacciosa di parlarmi», trad. Biondi 2021, p. 105.

<sup>649</sup> «Benché abbia un cuore indomito e selvaggio», trad. Biondi 2021, p. 123.

<sup>650</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 258.

<sup>651</sup> «Non so che ha deciso il mio cuore feroce nel suo intimo: non osa ancora confessarlo a se stesso», trad. Biondi 2021, p. 159.

<sup>652</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 258.

<sup>653</sup> *Supra*, § 2.2, p. 59.

dagli studiosi<sup>654</sup>. Si tratta di Sen. *Med.* 13 (*nunc, nunc adeste*<sup>655</sup>, *sceleris ultrices deae*)<sup>656</sup>, la formula con cui Medea invoca le proprie Erinni<sup>657</sup>, dove «la martellante ripetizione di *nunc*»<sup>658</sup> si unisce alla «rituale invocazione alla *parousia* divina in *incipit* di verso»<sup>659</sup> e ricorda da vicino le parole utilizzate dal personaggio di Canidia per rivolgersi a *Nox et Diana* nel V epodo di Orazio (Hor. *epod.* 5, 49-54)<sup>660</sup>:

[...] *O rebus meis*  
*non infideles arbitrae,*  
*Nox et Diana, quae silentium regis,*  
*arcana cum fiunt sacra,*  
*nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos*  
*iram atque numen vertite*<sup>661</sup>.

Anche il contesto in cui Canidia chiama in causa le due divinità è simile a quello del prologo senecano, dal momento che il movente dell'azione è rappresentato dal desiderio di vendetta nei confronti di un adultero, cioè Varo<sup>662</sup>.

Un altro significativo punto di contatto del V epodo oraziano con la *Medea* senecana, che interessa peraltro uno dei nuclei tematici fondamentali della tragedia, quello cioè del *maius nefas*<sup>663</sup>, è costituito da Hor. *epod.* 5, 77-78 (*maius parabo, maius infundam tibi / fastidienti poculum*)<sup>664</sup>, in cui il comparativo *maius* compare in epanalessi proprio nel momento in cui Canidia

---

<sup>654</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, pp. 259-261.

<sup>655</sup> L'imperativo *adeste* ricompare poco dopo al v. 16.

<sup>656</sup> «Ora, ora siate presenti, dee vendicatrici dei delitti», trad. Biondi 2021, p. 91.

<sup>657</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 259.

<sup>658</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 260.

<sup>659</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 260.

<sup>660</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, pp. 259-260.

<sup>661</sup> «O voi, fedeli testimoni delle mie imprese, Notte e Diana, che regni sul silenzio, quando si compiono gli arcani misteri, ora, ora venite, ora volgete la vostra irata potenza contro la casa a me ostile», trad. Portuese 2020, p. 249.

<sup>662</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, pp. 259-260.

<sup>663</sup> *Supra*, §§ 1.3, pp. 28-29; 2.2, p. 69; 2.3, pp. 76-77; 81; 3.1, p. 99.

<sup>664</sup> «Preparerò un filtro molto più potente e lo farò bere a te, che mi disdegni», trad. Portuese 2020, p. 249.

allude al desiderio di vendicarsi di Varo somministrandogli un filtro d'amore<sup>665</sup>. Il termine *maius* in connessione con il verbo *parare* ritorna con valore programmatico in Sen. *Med.* 673-675 (*Vidi furentem saepe et aggressam deos, / caelum trahentem: maius his, maius parat / Medea monstrum*)<sup>666</sup>: si tratta in questo caso delle parole della nutrice, che presagisce lo scatenarsi della catastrofe causata dall'inarrestabile *furor* della padrona.

Inoltre, sia nell'epodo oraziano che nella tragedia senecana, l'uomo considerato come un traditore e un ingrato viene negativamente connotato, insieme a tutti coloro che ne sostengono le scelte, attraverso uno dei termini chiave del linguaggio militare, cioè *hostis*<sup>667</sup>: in questo modo, i piani di vendetta delle due protagoniste (Canidia e Medea) si configurano come gli schemi preparatori di una guerra difensiva mossa al «nemico» che le ha precedentemente attaccate. In Hor. *epod.* 5, 53-54 (*nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos / iram atque numen vertite*)<sup>668</sup>, non è direttamente la persona di Varo ad essere definita *hostilis*, quanto la sua abitazione<sup>669</sup>; per quanto riguarda invece la tragedia senecana, il termine *hostis* compare già nel prologo (Sen. *Med.* 27: *Non ibo in hostes?*)<sup>670</sup>, dove è riferito a Giasone e a tutto il suo *entourage*<sup>671</sup>, e ritorna in più di un'occorrenza (Sen. *Med.* 521: *Propior est hostis Creo*<sup>672</sup>; Sen. *Med.* 916-917: *Quo te igitur, ira, mittis, aut quae perfido / intendis hosti tela?*<sup>673</sup>; Sen. *Med.* 920-921: *ex paelice utinam liberos hostis meus / aliquos haberet*<sup>674</sup>)<sup>675</sup>.

---

<sup>665</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, pp. 260-261.

<sup>666</sup> «L'ho vista spesso in preda al furore, andar contro gli dei e trarre giù il cielo: ma quel che medita Medea è ancora più mostruoso», trad. Biondi 2021, p. 141.

<sup>667</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 261.

<sup>668</sup> «Ora, ora venite, ora volgete la vostra irata potenza contro la casa a me ostile», trad. Portuese 2020, p. 249.

<sup>669</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 261.

<sup>670</sup> «Non muoverò contro i nemici?», trad. Biondi 2021, p. 93.

<sup>671</sup> La scelta di utilizzare in un contesto analogo termini afferenti al linguaggio bellico si riscontra anche in Ov. *epist.* 12, 157-158, per cui cfr. *Supra*, § 2.2, p. 61.

<sup>672</sup> «C'è un nemico più vicino, Creonte», trad. Biondi 2021, p. 129.

<sup>673</sup> «Dove dunque, mia collera, ti scagli, che armi punti contro il nemico traditore?», trad. Biondi 2021, p. 159.

<sup>674</sup> «Se il mio nemico avesse un figlio dalla sua amante!», trad. Biondi 2021, p. 159.

<sup>675</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 261.

Un ulteriore elemento significativo che contraddistingue il V epodo oraziano è rappresentato dal fatto che la figura di Medea venga esplicitamente citata da Canidia come «modello comportamentale»<sup>676</sup> di riferimento:

*Quid accidit? Cur dira barbarae minus  
venena Medeae valent,  
quibus superbam fugit ulta paelicem,  
magni Creontis filiam,  
cum palla, tabo munus inbutum, novam  
incendio nuptam abstulit?* (Hor. epod. 5, 61-66)<sup>677</sup>

L'immagine della protagonista senecana che emerge da questi versi - e a cui Canidia vorrebbe conformarsi - è quella della maga straniera in grado di padroneggiare e sfruttare a proprio vantaggio i più potenti incantesimi della magia nera rivolti, nel caso specifico, ai danni di Creusa, la nuova sposa di Giasone<sup>678</sup>.

Per quanto riguarda, invece, il primo coro della tragedia, costituito dall'epitalamio intonato per celebrare le nuove nozze di Giasone<sup>679</sup>, già Cesareo aveva riscontrato una certa affinità con il *Carmen saeculare* di Orazio<sup>680</sup>: in particolare, l'invocazione a Lucina, che assiste le partorienti e protegge le madri, che si legge in Hor. *carm. saec.* 13-16 (*Rite maturos aperire partus / lenis, Ilithyia, tuere matres, / sive tu Lucina probas vocari / seu Genitalis*)<sup>681</sup> potrebbe

---

<sup>676</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 261.

<sup>677</sup> «Che succede? Perché hanno minore efficacia i terribili veleni grazie ai quali, prima di fuggire, la barbara Medea si vendicò della superba rivale, figlia del grande Creonte, quando il mantello, dono imbevuto di contagioso veleno, consunse tra le fiamme la novella sposa?», trad. Portuese 2020, p. 249.

<sup>678</sup> Riferimenti alla figura di Medea negli *Epodi* oraziani compaiono anche in Hor. *epod.* 3; 16; 17. Per un approfondimento sull'argomento cfr. Degl'Innocenti Pierini 2013, pp. 262-263.

<sup>679</sup> *Supra*, §§ 2.2, pp. 60-62; 3.1, pp. 97-98.

<sup>680</sup> *Supra*, § 1.4, p. 41.

<sup>681</sup> «Tu, Ilizia, mite nel dischiudere a tempo debito i parti maturi, proteggi le madri, sia che ti piaccia essere chiamata Lucina o Genitale», trad. Portuese 2020, p. 231.

essere stata una delle fonti per il riferimento alla medesima divinità che compare in Sen. *Med.* 61-62 (*Lucinam nivei femina corporis / intemptata iugo placet*)<sup>682</sup>.

Interessante risulta poi l'ipotesi avanzata da Sara Lenzi riguardo ad una possibile connessione fra l'allusione alla «pratica matrimoniale romana di accompagnare gli sposi con canti licenziosi»<sup>683</sup>, collocata nella sezione finale del primo intervento del coro, e la sintetica esposizione della storia che spiega l'origine dell'usanza medesima, così come viene illustrata all'interno del secondo libro delle *Epistole* oraziane<sup>684</sup>, da affiancare dunque all'ipotesto ovidiano (*Ov. epist.* 12, 141)<sup>685</sup> e catulliano (*Catull.* 61, 126-127)<sup>686</sup>.

Nello specifico, il riferimento al suddetto costume tipicamente romano viene inizialmente anticipato in Sen. *Med.* 107-109 (*Concesso, iuvenes, ludite iurgio, / hinc illinc, iuvenes, mittite carmina: / rara est in dominos iusta licentia*)<sup>687</sup>, dove è impiegato il sostantivo generico *carmina*, per essere poi citato esplicitamente pochi versi dopo, in Sen. *Med.* 113-114 (*Festa dicax fundat convicia fescenninus, / solvat turba iocos*)<sup>688</sup>, in cui compare il nome preciso attribuito a questo genere di versi sagaci e licenziosi, cioè *fescenninus*.

Nella prima epistola del secondo libro, che ha come destinatario Augusto, Orazio illustra brevemente le circostanze della genesi e del successivo sviluppo dei *fescennini versus*, facendo riferimento in particolar modo alle vicende giuridiche che hanno segnato l'evoluzione in senso letterario di questa arcaica forma di scambio di battute dai toni pungenti<sup>689</sup>. Queste le parole di Orazio (*Hor. epist.* 2, 1, 145-155):

---

<sup>682</sup> «Plachi Lucina una femmina di un bianco di neve, non tocca dal giogo», trad. Biondi 2021, p. 95. Un altro modello per l'invocazione a Lucina può essere ravvisato in *Ov. epist.* 12, 89. Cfr. *Supra*, § 2.2, p. 59.

<sup>683</sup> Lenzi 2006, p. 278.

<sup>684</sup> Lenzi 2006, pp. 277-282.

<sup>685</sup> *Supra*, § 2.2, p. 62.

<sup>686</sup> *Supra*, § 3.1, p. 98.

<sup>687</sup> «Divertitevi, giovani, a scambiarsi i lazzi concessi: di rado è lecita verso i padroni la libertà di parola», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>688</sup> «Il salace fescennino spanda insulti festosi, la folla dia la stura agli scherzi», trad. Biondi 2021, p. 99.

<sup>689</sup> Lenzi 2006, pp. 279-280.

*Fescennina per hunc inventa licentia morem  
versibus alternis opprobria rustica fudit,  
libertasque recurrentis accepta per annos  
lusit amabiliter, donec iam saevos apertam  
in rabiem coepit verti iocus et per honestas  
ire domos impune minax. Doluere cruento  
dente lacessiti, fuit intactis quoque cura  
condicione super communi; quin etiam lex  
poenaque lata, malo quae nollet carmine quemquam  
describi; vertere modum, formidine fustis  
ad bene dicendum delectandumque redacti<sup>690</sup>.*

Il poeta insiste dunque sul fatto che l'eccessiva mordacità e irriverenza che questi versi avevano raggiunto rese necessaria una loro regolamentazione per mezzo di una *lex*, che andò sicuramente ad inibirne la spontaneità, ma che, allo stesso tempo contribuì alla definizione di una loro fisionomia letteraria<sup>691</sup>. Significativa risulta la presenza del termine *licentia* (Hor. *epist.* 2, 1, 144), che in Orazio caratterizza il contesto che ha portato alla genesi del *fescenninus* e che si ritrova proprio in Sen. *Med.* 109, dove è accompagnato dall'aggettivo *iusta*, che segna in qualche modo il perimetro entro cui la *licentia* di questo genere letterario è accettata dallo *ius Romanum*, rappresentato per l'appunto da quella *lex* menzionata da Orazio (Hor. *epist.* 2, 1, 152)<sup>692</sup>. All'ambito giuridico afferisce anche la *iunctura iurgio concesso* che compare in Sen. *Med.* 107, dove il participio perfetto di *concedo* assume valore limitativo rispetto al sostantivo *iurgium*, sulla base della stessa dinamica che intercorre fra *iusta* e *licentia*<sup>693</sup>.

---

<sup>690</sup> «Da queste usanze nacquero i liberissimi 'fescennini', spargendo in versi alterni ingiurie campagnole; e ogni anno una tollerata Libertà si divertì con buon gusto, finché lo scherzo non tradì un'ira vendicativa e invase, minaccioso quanto impunito, le case signorili. Mordeva a sangue e fece male; chi non fu colpito si preoccupò di un pericolo che era di tutti. Una legge, comminando una pena, vietò a quella maligna poesia di fare nomi; i fescennini mutarono costume, si fecero, per paura del bastone, spassosi e amabili», trad. Mandruzzato 1983, pp. 223-225.

<sup>691</sup> Lenzi 2006, p. 280.

<sup>692</sup> Lenzi 2006, p. 280.

<sup>693</sup> Lenzi 2006, pp. 280-281.

Non sono queste le uniche possibili tessere oraziane ravvisabili nella sezione finale del primo coro della *Medea*: infatti, la coppia avverbiale *hinc illinc* che compare al v. 108 sembra riproporre, in forma di *variatio*, la *iunctura versibus alternis* presente in Hor. *epist.* 2, 1, 146, mentre la scelta di utilizzare il verbo *fundere* per indicare l'azione compiuta dal *dicax fescenninus* al v. 113 sembrerebbe dettata dalla volontà di richiamare in modo letterale il *fudit* di Hor. *epist.* 2, 1, 146, dove il verbo ricopre la medesima funzione in un contesto molto simile<sup>694</sup>.

Infine, anche la *iunctura dicax fescenninus* ci suggerisce uno spunto interessante nella dimensione intertestuale del dramma senecano: infatti, oltre all'evidente presenza del modello catulliano, la scelta di sostituire il *procax* di Catull. 61, 126-127 (*Ne diu taceat procax / fescennina iocatio*)<sup>695</sup> con l'attributo *dicax* potrebbe essere dettata dalla volontà di fare un esplicito riferimento a Hor. *ars* 225-226 (*Verum ita risores, ita commendare dicacis / conveniet Satyros*)<sup>696</sup>, dove l'aggettivo è connesso al nome di creature per natura irriverenti quali sono i «Satiri», il cui linguaggio ha come tratto distintivo il ricorso all'«oscenità verbale»<sup>697</sup>.

È giunto ora il momento di spostare l'attenzione sul secondo e sul terzo canto del coro (Sen. *Med.* 301-379; 579-669), che Boyle ha definito con la felice espressione di «Argonautic odes»<sup>698</sup>, in quanto entrambi affrontano il tema dell'invenzione della navigazione, coincidente con la costruzione della nave Argo che permise a Giasone e ai suoi compagni di raggiungere la Colchide e impadronirsi del vello d'oro, e del valore ambiguo di questa scoperta per il genere umano<sup>699</sup>. Indagando la questione del possibile influsso del *De rerum natura* di Lucrezio sulla tragedia senecana, è emersa l'importanza che l'Ode 1, 3

---

<sup>694</sup> Lenzi 2006, p. 281.

<sup>695</sup> «E non tacciano a lungo i fescennini, scherzi riottosi», trad. Mandruzzato 2016, p. 237. Cfr. *Supra*, § 3.1, p. 98.

<sup>696</sup> «Ma perché si accettino le risate dei Satiri giocosi», trad. Mandruzzato 2016, p. 269.

<sup>697</sup> Lenzi 2006, pp. 281-282.

<sup>698</sup> Boyle 2014, pp. LXXXVI-XC.

<sup>699</sup> *Supra*, § 3.1, p. 100.

di Orazio riveste come modello per la composizione dei suddetti cori<sup>700</sup> e che si manifesta nella presenza di numerose e significative coincidenze lessicali fra i due testi: l'aggettivo *audax* e il corrispondente verbo *audere*, che presentano numerose occorrenze nei versi senecani (Sen. *Med.* 301; 318; 347; 599; 607) richiamano Hor. *carm.* 1, 3, 25; 27, così come *primus/primum* di Sen. *Med.* 301; 363; 665 riecheggia Hor. *carm.* 1, 3, 12 e il verbo *rumpere* di Sen. *Med.* 302; 605 riprende il *perrumpere* di Hor. *carm.* 1, 3, 36<sup>701</sup>. Infine, come avevamo già accennato nel primo capitolo<sup>702</sup>, la *iunctura iam satis* con cui si apre il penultimo verso del terzo coro senecano (Sen. *Med.* 668: *Iam satis, divi, mare vindicastis*)<sup>703</sup> costituisce una diretta citazione di Hor. *carm.* 1, 2, 1-2 (*Iam satis terris nivis atque dirae / grandinis misit pater*)<sup>704</sup>.

### 3.3 L'influsso della poesia virgiliana

Dopo esserci occupati del rapporto che intercorre fra la *Medea* senecana e la poesia oraziana, sposteremo la nostra attenzione sull'altro grande classico della poesia augustea, che ha inevitabilmente influenzato Seneca tragico, cioè Virgilio. Oltre alla ripresa puntuale di espressioni e termini virgiliani disseminati nel testo senecano, è possibile constatare il notevole impatto che la caratterizzazione di determinati luoghi e personaggi fornita da Virgilio ha avuto sull'immaginario del filosofo, che tende a riproporre nei propri drammi immagini simili a quelle che si trovano nelle opere del grande cantore della latinità. Due esempi a riguardo sono costituiti dalla descrizione dell'Oltretomba virgiliano<sup>705</sup>, che funge da modello per la rappresentazione senecana del «paesaggio del male»<sup>706</sup>, e dalla

---

<sup>700</sup> *Supra*, § 3.1, pp. 100.

<sup>701</sup> Stöckinger 2018, p. 208. Cfr. *Supra*, § 1.4, p. 42.

<sup>702</sup> *Supra*, § 1.4, pp. 42-43.

<sup>703</sup> «Avete già abbastanza vendicato il mare, o dei», trad. Biondi 2021, p. 141.

<sup>704</sup> «Già troppe nevi e malaugurata grandine ha mandato il padre», trad. Portuese 2020, p. 5.

<sup>705</sup> *Supra*, § 1.4, pp. 41; 43.

<sup>706</sup> Petrone 1986-1987, pp. 131-142.



caratterizzazione del personaggio di Didone, emblema della donna che soffre per amore e che decide di vendicarsi dell'uomo che l'ha ingannata e abbandonata, che ha influenzato la costruzione della figura della protagonista della tragedia<sup>707</sup>.

Per quanto riguarda gli elementi rintracciabili nel testo senecano che rimandano alla caratterizzazione dell'Ade fornita da Viriglio, il modello di riferimento per eccellenza è il VI libro dell'*Eneide*<sup>708</sup>, dedicato alla *κατάβασις* del protagonista, in cui ci siamo già imbattuti in occasione dell'analisi dei frammenti della *Medea* ovidiana<sup>709</sup>.

L'immaginario legato al mondo infero segna la tragedia senecana a partire dal prologo, dove la protagonista rivolge alle divinità ctonie una preghiera che viene così ad assumere i toni di una maledizione ai danni di Giasone<sup>710</sup>. È interessante notare come le divinità invocate da Medea ai vv. 6-18 siano le stesse che compaiono in Verg. *Aen.* 6, 243-281: infatti, la prima presenza infera a cui la maga della Colchide fa appello è la «triforme» Ecate (Sen. *Med.* 6-7: *tacitisque praebens conscium sacris iubar / Hecate triformis*)<sup>711</sup>, citata in Verg. *Aen.* 6, 247 (*voce vocans Hecaten caeloque Ereboque potentem*)<sup>712</sup>, divinità per la quale, in entrambi gli autori, si fa riferimento al controllo esteso su più di un regno, cioè sul cielo e sugli inferi, esplicitamente citati nei versi del poema, ai quali va ad aggiungersi il regno intermedio della terra, implicitamente compreso nell'epiteto *triformis* di Sen. *Med.* 7<sup>713</sup>.

Subito dopo viene invocato il «caos della notte eterna»<sup>714</sup> (Sen. *Med.* 9: *noctis aeternae chaos*), che riecheggia il *Chaos* di Verg. *Aen.* 6, 265 (*et Chaos et Phlegeton, loca nocte tacentia late*)<sup>715</sup>, associato anch'esso, insieme al Flegetonte, al buio eterno, a cui segue in Sen. *Med.* 11-12 il riferimento ai

---

<sup>707</sup> Degl'Innocenti Pierini 2018, p. 73; Ficca 2021, p. 76.

<sup>708</sup> Petrone 1986-1987, pp. 131-134.

<sup>709</sup> *Supra*, § 2.1, pp. 50-54.

<sup>710</sup> *Supra*, §§ 1.4, pp. 41-43; 2.2, pp. 59-60; 3.1, p. 97; 3.2, pp. 103-104. Cfr. Cesareo 1932, pp. 97-98.

<sup>711</sup> «E tu che offri il complice tuo raggio ai riti segreti, Ecate triforme», trad. Biondi 2021, p. 91. *Supra*, § 2.2, p. 59.

<sup>712</sup> «Invocando a gran voce Ecate, potente nell'Erebo e in cielo», trad. Ramous 1998, p. 327.

<sup>713</sup> Cfr. Biondi 2021, p. 91.

<sup>714</sup> Biondi 2021, p. 91.

<sup>715</sup> «Voi, Chaos e Flegetonte, luoghi muti nella notte senza fine», trad. Ramous 1998, p. 329.

sovrani dell'Oltretomba (*dominumque regni tristis et dominam fide / meliore raptam*)<sup>716</sup>, che richiama, anche se non in modo letterale, la perifrasi di Verg. *Aen.* 6, 264 (*Di, quibus imperium est animarum*)<sup>717</sup>.

A chiudere la serie delle divinità inferie invocate nel prologo giungono le Erinni (Sen. *Med.* 13: *sceleris ultrices deae*)<sup>718</sup>, a cui Virgilio fa riferimento in Verg. *Aen.* 6, 249-250 (*Ipsae atri velleris agnam / Aeneas matri Eumenidum magnaue sorori / ense ferit*)<sup>719</sup>, chiamandole però Eumenidi.

Spostandoci molto più avanti nel testo senecano, al v. 732, nell'ambito della lunga ῥῆσις in cui la nutrice descrive i riti di magia oscura compiuti dalla sua padrona, compare la *iunctura obscenae aves* (Sen. *Med.* 732), cioè «uccelli sinistri»<sup>720</sup>, che ricorda l'associazione fra le *obscenae canes* e le *importunae volucres* delle *Georgiche* virgiliane (Verg. *georg.* 1, 470)<sup>721</sup>.

All'invocazione rivolta alle divinità e alle ombre che popolano il mondo sotterraneo presente nel prologo fa da *pendant* la lunga ῥῆσις della protagonista che si legge in Sen. *Med.* 740-848, dove Medea fa nuovamente appello agli dei inferi affinché possano assisterla nel momento in cui si appresta a compiere il rito magico che risulterà fatale per la nuova sposa di Giasone. Significativo risulta il fatto che i primi tre versi di questa 'preghiera' (Sen. *Med.* 740-742: *Comprecor vulgus silentum vosque ferales deos / et Chaos caecum atque opacam Ditis umbrosi domum / Tartari † ripis ligatos squalidae Mortis specus*)<sup>722</sup> ricalchino nel lessico e nelle movenze Verg. *Aen.* 6, 264-265 (*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late*)<sup>723</sup>. Infatti, i *ferales deos* di Sen. *Med.* 740 riprendono il vocativo *Di* con cui si apre l'invocazione virgiliana (Verg. *Aen.* 6, 264); allo stesso modo, il *vulgus*

---

<sup>716</sup> «Sovrano del cupo regno, sovrana rapita da un amante più fedele», trad. Biondi 2021, p. 91.

<sup>717</sup> «Dei, che delle anime avete il dominio», trad. Ramous 1998, p. 329.

<sup>718</sup> «Dee vendicatrici dei delitti», trad. Biondi 2021, p. 91.

<sup>719</sup> «Alla madre delle Eumenidi e alla sua grande sorella Enea sacrifica con la spada un'agnella di vello nero», trad. Ramous 1998, p. 327.

<sup>720</sup> Trad. Biondi 2021, p. 147.

<sup>721</sup> «Le malaugurose cagne e gli infausti uccelli», trad. Canali 2000, p. 177. Cfr. Cesareo 1932, p. 104.

<sup>722</sup> «Prego il popolo del silenzio e voi, divinità di oltretomba, il cieco caos e la buia dimora del signore delle tenebre, gli antri dell'orrenda Morte ai confini del Tartaro», trad. Biondi 2021, p. 147.

<sup>723</sup> «Dei, che delle anime avete il dominio, e voi, ombre silenti, voi, Caos e Flegetonte, luoghi muti nella notte senza fine», trad. Ramous 1998, p. 329. Cfr. Cesareo 1932, pp. 104-105.

*silentum* di Sen. *Med.* 740<sup>724</sup>, riferito alle anime che popolano l'oltretomba, richiama da vicino le *umbrae silentes* di Verg. *Aen.* 6, 264; ritorna poi il riferimento al *Chaos*, che avevamo già incontrato in Sen. *Med.* 9<sup>725</sup>. Inoltre, la *iunctura opacam Ditis umbrosi domum* (Sen. *Med.* 741) richiama le *domos Ditis vacuas et inania regna* di Verg. *Aen.* 265, così come il riferimento al Tartaro (Sen. *Med.* 742) si ritrova in Verg. *Aen.* 6, 295. Anche il personaggio di Issione, citato in Sen. *Med.* 744, appartiene alla schiera delle ombre che popolano l'Ade virgiliano (Verg. *Aen.* 6, 601: *Quid memorem Lapithas, Ixiona Pirithoumque [...]?*)<sup>726</sup>.

Sempre all'interno della lunga ῥῆσις di Medea, ai vv. 804-805 (Sen. *Med.* 804-805: *tibi iactatur tristis Stygia / ramus ab unda*)<sup>727</sup>, è riscontrabile la presenza di due importanti richiami al VI libro dell'*Eneide*<sup>728</sup>: innanzitutto, la *iunctura* con cui viene indicato il fiume Stige, cioè *Stygia ab unda* in iperbato, costituisce un riferimento puntuale a Verg. *Aen.* 6, 385-386 (*Navita quos iam inde ut Stygia prospexit ab unda / per tacitum nemus ire*)<sup>729</sup>, mentre il *tristis ramus* di Sen. *Med.* 804, impugnato da Medea nell'ambito dello svolgimento del rito magico e foriero di morte per la sua rivale Creusa, richiama il *ramus aureus* che rappresenta il «lasciapassare di Enea»<sup>730</sup> per il mondo infero. La *iunctura* presenta due occorrenze in Viriglio (Verg. *Aen.* 6, 136-138: *Latet arbore opaca / aureus et foliis et lento vimine ramus, / Iunoni infernae dictus sacer*; Verg. *Aen.* 6, 187-188: «*Si nunc se nobis ille aureus arbore ramus / ostendat nemore in tanto!*»)<sup>731</sup>, seguite da due ulteriori riferimenti con *variatio* in Verg. *Aen.* 6, 195-196 (*ubi pinguem dives opacat / ramus humum*)<sup>732</sup>, in cui l'attributo *dives* va a

<sup>724</sup> «Il popolo del silenzio», trad. Biondi 2021, p. 147.

<sup>725</sup> *Supra*, § 3.3, p. 111.

<sup>726</sup> «E che dire dei Làpiti, Issíone e Pirítoo?», trad. Ramous 1998, p. 349. Cfr. Cesareo 1932, p. 105.

<sup>727</sup> «Per te scuoto un ramo funesto proveniente dall'onda dello Stige», trad. Biondi 2021, p. 151.

<sup>728</sup> Petrone 1986-1987, pp. 134-135.

<sup>729</sup> «Quando dall'onda stigia il nocchiero li scorse avvicinarsi di là attraverso il bosco silenzioso», trad. Ramous 1998, p. 337.

<sup>730</sup> Petrone 1986-1987, p. 135.

<sup>731</sup> Verg. *Aen.* 6, 136-138: «In un albero ombroso si cela un ramo, che ha d'oro le foglie e il flessibile stelo, consacrato alla Giunone d'Averno», trad. Ramous 1998, p. 321; Verg. *Aen.* 6, 187-188: «Oh, se ora in una foresta così sconfinata mi si mostrasse su un albero quel ramo d'oro!», trad. Ramous 1998, p. 325.

<sup>732</sup> «Là dove il ramo d'oro ombreggia la fertile terra», trad. Ramous 1998, p. 325.

sostituire il precedente *aureus*, e Verg. *Aen.* 208-209 (*talis erat species auri frondentis opaca / ilice*)<sup>733</sup>, dove la *iunctura auri frondentis* si configura come sinonimica rispetto a *ramus aureus*.

Un'altra significativa ripresa virgiliana si colloca nella sezione finale dell'invocazione alle divinità inferi, dove la protagonista si appella ancora una volta ad Ecate<sup>734</sup>, in merito alla quale afferma: «*Vota tenentur: ter latratus / audax Hecate dedit et sacros / edidit ignes faces lucifera*» (Sen. *Med.* 840-842)<sup>735</sup>. I latrati che Ecate ripete per tre volte, manifestando così a Medea il proprio favore<sup>736</sup>, riecheggiano «l'ululato dei cani»<sup>737</sup> che proprio nel VI libro dell'*Eneide* annunciava la presenza della medesima divinità e sanciva il suo consenso alla discesa dell'eroe nell'Inferi: *visaeque canes ululare per umbram / adventante dea* (Verg. *Aen.* 6, 257-258)<sup>738</sup>. Un ulteriore modello che può aver influenzato Seneca nella scelta di riproporre questa immagine è costituito da Verg. *ecl.* 8, 107 (*Nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat*)<sup>739</sup>, dove si fa riferimento ai latrati del cane Hylax<sup>740</sup>.

Allo stesso modo, in un passo successivo del testo senecano, quando il momento di uccidere il primo figlio è ormai vicino, Medea, alla vista del gruppo composto dalle Furie e da altre creature mostruose che avanzano minacciose, prorompe in una serie di interrogativi e considerazioni dal sapore virgiliano: infatti, *cui cruentas agmen infernum faces / intentat? Ingens anguis excusso sonat / tortus flagello* (Sen. *Med.* 960-962)<sup>741</sup> ricorda, con alcune minime variazioni, le parole con cui Virgilio descrive il ruolo di Tisifone in Verg. *Aen.* 6,

---

<sup>733</sup> «Tale era l'aspetto di quella fronda d'oro in mezzo all'ombra dell'elce», trad. Ramous 1998, p. 325.

<sup>734</sup> Cfr. Sen. *Med.* 7.

<sup>735</sup> «I miei voti sono esauditi: tre volte Ecate ha fatto sentire baldanzosi latrati e fatto scaturire i sacri fuochi dalla torcia luttuosa», trad. Biondi 2021, p. 153.

<sup>736</sup> Petrone 1986-1987, p. 135.

<sup>737</sup> Petrone 1986-1987, p. 135.

<sup>738</sup> «E sembrò che nell'ombra cagne ullassero all'accostarsi della dea», trad. Ramous 1998, p. 329. Cfr. Petrone 1986-1987, p. 135.

<sup>739</sup> «Non so cos'è ... e Ilace abbaia sulla soglia!», trad. Canali 1988, p. 145.

<sup>740</sup> Cesareo 1932, p. 105. *Supra*, § 1.4, p. 43.

<sup>741</sup> «Contro chi punta le fiaccole sanguigne lo stuolo infernale? Sibilano e si contorcono grandi serpenti al moto delle sferze», trad. Biondi 2021, p. 161.

570-572 (*Continuo sontis ultrix accincta flagello / Tisiphone quatit insultans torvosque sinistra / intentans anguis vocat agmina saeva sororum*)<sup>742</sup>.

Un'allusione alle Furie si trova sia in Sen. *Med.* 958 (*Quonam ista tendit turba Furiarum impotens?*)<sup>743</sup>, sia pochi versi dopo, in Sen. *Med.* 965-966 (*Fige luminibus faces, / lania, perure, pectus en Furiis patet*)<sup>744</sup>. Nel momento in cui vede sopraggiungere queste creature del male, Medea è in preda al *dolor* e all'*ira*, proprio come il protagonista dell'*Eneide* che, nella sezione finale del poema, dilaniato dagli stessi sentimenti, viene definito *furiis accensus* (Verg. *Aen.* 12, 945-947: *Ille, oculis postquam saevi monumenta doloris / exuviasque hausit, furiis accensus et ira / terribilis*)<sup>745</sup>. Quindi, a livello tematico, notevole è la coincidenza fra il passo senecano e quello virgiliano: infatti, entrambi i protagonisti sono in procinto di vendicare con un omicidio la morte di una persona a loro cara, il fratello Absirto nel caso di Medea, il commilitone e amico Pallante per quanto concerne Enea<sup>746</sup>.

L'analogia riscontrata sul piano contenutistico si riverbera dunque su quello delle scelte lessicali e stilistiche, dal momento che sia Medea che Enea pronunciano per ben due volte una diretta allocuzione rispettivamente al fratello (Sen. *Med.* 967-970: *Discedere a me, frater, ultrices deas / manesque ad imos ire secura iube: / mihi me relinque et utere hac, frater, manu / quae strinxit ensem*)<sup>747</sup> e a Pallante (Verg. *Aen.* 12, 948-949: «*Pallas te hoc volnere, Pallas / immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit*») <sup>748</sup>.

---

<sup>742</sup> «Subito, vendicatrice armata di flagello, Tisifone fra gli insulti percuote i colpevoli e, avventando con la sinistra serpenti attorti, chiama la crudele schiera delle sue sorelle», trad. Ramous 1998, p. 347. Cfr. Petrone 1986-1987, p. 135.

<sup>743</sup> «Dove è diretta questa folla sfrenata di Furie?», trad. Biondi 2021, p. 161.

<sup>744</sup> «Trafiggi i miei occhi con le fiaccole, dilania, brucia: ecco, il mio petto è aperto alle Furie», trad. Biondi 2021, p. 161. Cfr. Putnam 1995, pp. 264-265.

<sup>745</sup> «Contemplate con gli occhi quelle spoglie, testimoni dell'atroce suo dolore, accecato dalla furia e spaventoso nella sua ira», trad. Ramous 1998, p. 691. Cfr. Putnam 1995, pp. 264-265.

<sup>746</sup> Putnam 1995, p. 265.

<sup>747</sup> «Di', fratello, alle dee della vendetta di lasciarmi e di tornarsene tranquille negli abissi infernali: lasciami a me stessa e serviti, fratello, di questa mano che ha snudato la spada», trad. Biondi 2021, p. 161.

<sup>748</sup> «Pallante con questo mio colpo, Pallante t'immola e prende vendetta dal tuo sangue scellerato», trad. Ramous 1998, p. 691. Cfr. Putnam 1995, p. 265.

Significative risultano anche le parole che Medea pronuncia subito dopo, cioè *victima manes tuos / placamus ista* (Sen. *Med.* 970-971)<sup>749</sup>, con cui Seneca va ad esplicitare un concetto che era già racchiuso nell'*immolat* di Verg. *Aen.* 12, 949: a ben vedere, infatti, questo verbo è associato all'idea del compimento di un sacrificio e, quindi, qualifica l'uccisione di Turno da parte di Enea come offerta di una vittima sacrificale che possa placare l'ira di Pallante, proprio come i figli di Medea costituiscono le vittime da immolare per rendere giustizia ad Absirto<sup>750</sup>.

Nell'ambito delle invocazioni alle divinità infere contenute nella *Medea* senecana, rimangono da trattare due riferimenti che permettono di istituire un collegamento fra la rappresentazione 'virgiliana' dell'Oltretomba e la caratterizzazione della figura di Medea realizzata mediante i tratti che connotano la Didone del IV libro dell'*Eneide*.

Un esempio in merito è costituito dalla menzione della dea Ecate che, ripetutamente invocata da Medea a partire dal prologo<sup>751</sup>, costituisce un punto di riferimento nel *pantheon* delle potenze infere anche per l'eroina virgiliana: infatti, in Verg. *Aen.* 4, 511 (*tergeminamque Ecaten*)<sup>752</sup>, Didone si rivolge ad Ecate per chiedere alla dea di assisterla, insieme agli altri numi, ad Erebo, al Caos e a Diana, nello svolgimento del rito durante il quale viene allestita la pira su cui la regina di Cartagine intende gettarsi per porre fine al dolore provocatole dalla partenza di Enea, avvertita come un tradimento<sup>753</sup>.

Allo stesso modo, le Erinni, invocate da Medea pochi versi dopo in Sen. *Med.* 13 (*sceleris ultrices deae*)<sup>754</sup>, venivano associate alla condizione di disperazione in cui versava Didone in Verg. *Aen.* 4, 473 (*cum [...] ultricesque sedent in limine Dirae*)<sup>755</sup>.

---

<sup>749</sup> «Con questa vittima placo la tua ombra», trad. Biondi 2021, p. 161. Cfr. Putnam 1995, p. 265.

<sup>750</sup> Putnam 1995, p. 265.

<sup>751</sup> Cfr. Sen. *Med.* 7; 577; 833; 841; Biondi 2021, p. 91; *Supra*, § 2.2, pp. 59-60; 3.3, pp. 111; 114; 116.

<sup>752</sup> «La triplice Ecate», trad. Ramous 1998, p. 243. Cfr. Biondi 2021, p. 91.

<sup>753</sup> Cfr. Verg. *Aen.* 4, 504-521.

<sup>754</sup> «Dee vendicatrici dei delitti», trad. Biondi 2021, p. 91. *Supra*, § 3.2, pp. 103-104.

<sup>755</sup> «Mentre sulla soglia siedono vendicatrici le Dire», trad. Ramous 1998, p. 241. Cfr. Biondi 2021, p. 91.

Tuttavia, il più esplicito e riconoscibile richiamo alla sofferenza d'amore della Didone virgiliana è forse rappresentato da Sen. *Med.* 394 (*irae novimus veteris notas*)<sup>756</sup>, in cui si avverte la presenza sottostante di Verg. *Aen.* 4, 23 (*adgnosco ueteris uestigia flammae*)<sup>757</sup>. Lo stesso si può ipotizzare per i vari riferimenti al *topos* del *saevus amor* riscontrabili nella tragedia (Sen. *Med.* 136; 850), nei quali risuona il *saevit amor* di Verg. *Aen.* 4, 532 (*saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu*)<sup>758</sup>, oltre che il modello elegiaco rappresentato da Tibullo e Propertio<sup>759</sup>.

Un altro punto di contatto fra le due eroine è costituito dal ricorso all'immagine del nemico per fare riferimento all'uomo un tempo amato e a tutti coloro che gli sono vicini<sup>760</sup>: pur non essendo quello virgiliano l'unico modello per l'inserimento di questo stilema nella tragedia senecana<sup>761</sup>, è possibile vedere come Enea venga esplicitamente definito *hostis* in Verg. *Aen.* 4, 424 (*I, soror, atque hostem supplex adfare superbum*)<sup>762</sup> e Verg. *Aen.* 4, 548-549 (*tu prima furem / his, germana, malis oneras atque obicis hosti*)<sup>763</sup>.

Anche la presenza in entrambe le opere di una «fida nutrice»<sup>764</sup> contribuisce ad aumentare la vicinanza tra Medea e Didone: in Virgilio si tratta della nutrice di Sicheo, della quale viene citato il nome in Verg. *Aen.* 4, 632 (*Tum breviter Barcen nutricem adfata Sychaei*)<sup>765</sup>.

Per concludere la trattazione delle corrispondenze che sussistono fra il dramma senecano e le opere virgiliane, accenniamo brevemente alla condivisione

<sup>756</sup> «Conosco i segni dell'antica rabbia», trad. Biondi 2021, p. 121.

<sup>757</sup> «Riconosco i sintomi dell'antica fiamma», trad. Ramous 1998, p. 215. Cfr. Biondi 2021, pp. 91; 121.

<sup>758</sup> «Infuria l'amore e ribolle nella gran vampa della sua ira», trad. Ramous 1998, p. 245. Cfr. Morelli 2004, p. 74.

<sup>759</sup> *Supra*, § 3.1, pp. 88-91.

<sup>760</sup> Degl'Innocenti Pierini 2013, p. 261.

<sup>761</sup> *Supra*, § 2.2, p. 68; 3.2, p. 105; 3.3, p. 117.

<sup>762</sup> «Va', sorella, e implora quel superbo nemico», trad. Ramous 1998, p. 239.

<sup>763</sup> «Tu per prima, sorella mia, a gravar di mali la mia passione, mi getti in pasto al nemico», trad. Ramous 1998, p. 247.

<sup>764</sup> Cesareo 1932, p. 103.

<sup>765</sup> «In breve allora si rivolse a Barce, la nutrice di Sicheo», trad. Ramous 1998, p. 251.

da parte di entrambi gli autori di due *iuncturae* afferenti al *topos* del «viaggio in capo al mondo»<sup>766</sup>, cioè *ingens tellus* e *ultima Thule*<sup>767</sup>.

Sono questi i solenni versi con cui si chiude il secondo canto del coro:

*venient annis saecula seris,  
quibus Oceanus vincula rerum  
laxet et ingens pateat tellus  
Tethysque novos detegat orbis  
nec sit terris ultima Thule* (Sen. Med. 375-379)<sup>768</sup>.

La *iunctura ingens tellus* (Sen. Med. 377) potrebbe avere come modello di riferimento un passo dell'*Eneide*, cioè Verg. Aen. 3, 62-63 (*Ergo instauramus Polydoro funus: et ingens / aggeritur tumulo tellus*)<sup>769</sup>, mentre *ultima Thule* (Sen. Med. 379) riecheggia Verg. georg. 1, 30-31 (*tibi seruiat ultima Thyle / teque sibi generum Tethys emat omnibus undis*)<sup>770</sup>, dove la *iunctura* compare in associazione al riferimento alla figura di Teti, proprio come nei versi senecani.

Tuttavia, secondo alcuni studiosi<sup>771</sup>, sebbene in entrambi gli autori l'espressione *ultima Thule* indichi «il confine estremo delle terre emerse»<sup>772</sup>, nella tragedia essa assume una valenza negativa, per così dire 'catastrofica', che contrasta con il valore positivo attribuitole da Virgilio: infatti, se nelle *Georgiche* il riferimento all'«estrema Tule»<sup>773</sup> era associato all'ampliamento dei confini dell'impero messo in atto dal *princeps*, in Seneca, invece, il raggiungimento del

---

<sup>766</sup> Garbarino 2005, p. 23. Cfr. *Supra*, § 3.1, pp. 93-95.

<sup>767</sup> Garbarino 2005, pp. 34-43.

<sup>768</sup> «Giorno verrà, alla fine dei tempi, che l'Oceano scioglierà le catene del mondo, si aprirà la terra, Teti svelerà nuovi mondi e non ci sarà più un'ultima Tule», trad. Biondi 2021, p. 119.

<sup>769</sup> «Ma prima allestiamo le esequie a Polidoro: molta terra si accumula sul tumulo», trad. Ramous 1998, p. 171.

<sup>770</sup> «E ti ossequi l'estrema Tule e Teti con tutte le onde ti acquisti quale suo genero», trad. Canali 2000, pp. 135-136. Cfr. Garbarino 2005, pp. 43-44.

<sup>771</sup> Biondi 1984, pp. 141; 220. Cfr. in merito anche Garbarino 2005, pp. 43-44.

<sup>772</sup> Biondi 1984, pp. 141.

<sup>773</sup> Canali 2000, p. 135.



limite estremo del mondo coincide anche con il diffondersi generalizzato del caos e quindi con la fine del mondo stesso<sup>774</sup>.

### 3.4 La ricezione della *Medea* di Seneca sulla scena moderna

In merito al fenomeno tragico greco, Gianni Puglisi ha riscontrato come si sia soliti circoscrivere le opere appartenenti a questa particolare produzione teatrale a un determinato orizzonte spazio-temporale, quello dell'Atene del V sec. a. C.<sup>775</sup>. Lo studioso continua poi la propria riflessione sostenendo che:

«Non è improprio [...] scrutare la capacità di sopravvivenza di questi testi nelle basiche ed eterne verità della natura umana in essi contenute. Verità che, grazie al genio creativo dei singoli drammaturghi, si offrono risolte nell'atto di trascendere differenze sociali e culturali. Il testo scritto allora, smarrito l'originale *milieu* storico, sociale e performativo, diviene momento essenziale, atto imprescindibile: permanente e distinta formulazione narrativa, recante, in qualche modo, una validità senza scadenza»<sup>776</sup>.

Queste considerazioni, pur nel rispetto delle dovute differenze che sussistono fra la produzione tragica greca e quella latina, possono essere estese anche a quest'ultima, poiché anch'essa veicola contenuti di carattere universale, definiti appunto da Puglisi come «basiche ed eterne verità della natura umana», che inevitabilmente riguardano i lettori/spettatori di ogni epoca storica. Alla luce di queste riflessioni, trovano dunque pieno diritto di cittadinanza le operazioni di riadattamento e di rappresentazione sulle moderne scene dei drammi antichi<sup>777</sup>.

---

<sup>774</sup> Garbarino 2005, pp. 43-44.

<sup>775</sup> Puglisi 2012, p. 7.

<sup>776</sup> Puglisi 2012, p. 7.

<sup>777</sup> Borgo 2007, p. 331; Cipriani 2005, pp. 8; 10.

Per quanto riguarda nello specifico la *Medea* di Seneca, risulta difficile separare il suo percorso di ricezione da quello dell'omonima tragedia euripidea, tuttavia, nei rifacimenti e nelle messe in scena di età moderna e contemporanea compaiono elementi più o meno espliciti che ci permettono di rintracciare la presenza sottostante del modello senecano e di distinguerlo così da quello del suo precursore greco<sup>778</sup>.

Nella temperie culturale del Rinascimento, i letterati e, in generale, gli intellettuali rimasero colpiti dalla forza dirompente che il desiderio di vendetta assume nella versione senecana e, parimenti, il loro interesse si concentrò sulla contrapposizione fra «la maga di Seneca»<sup>779</sup> e «la donna di Euripide»<sup>780</sup>.

Infatti, nella prima metà del Cinquecento, il veneziano Lodovico Dolce si occupò sia della realizzazione di una libera traduzione della tragedia euripidea sia della composizione di un dramma avente come modello la *Medea* senecana<sup>781</sup>.

Alla metà del XVI secolo risale, invece, la *Médée* di Jean Bastier de La Péruse, che costituisce la prima tragedia in lingua francese interamente composta in versi alessandrini e che si ispira tanto al modello senecano quanto a quello euripideo<sup>782</sup>. Purtroppo, non è possibile stabilire con certezza se la tragedia sia stata rappresentata o meno sulla scena l'anno stesso in cui fu composta (1553); tuttavia, le novità formali che la caratterizzano influenzarono in modo significativo la produzione teatrale tragica francese di quell'epoca e dei secoli successivi<sup>783</sup>. Non è da sottovalutare il fatto che circa dieci anni prima che La Péruse componesse la sua *Médée*, il suo maestro, l'umanista scozzese George Buchanan, aveva realizzato una traduzione latina della *Medea* euripidea, che venne rappresentata negli anni Quaranta del Cinquecento alla Westminster School, andando così a costituire la prima messinscena moderna di una *Medea*<sup>784</sup>.

---

<sup>778</sup> Macintosh 2000, pp. 1-31.

<sup>779</sup> Macintosh 2000, p. 8.

<sup>780</sup> Macintosh 2000, p. 8.

<sup>781</sup> Macintosh 2000, p. 8.

<sup>782</sup> Macintosh 2000, p. 8.

<sup>783</sup> Macintosh 2000, p. 8.

<sup>784</sup> Macintosh 2000, p. 8.

Anche il grande poeta e drammaturgo inglese William Shakespeare si lasciò influenzare sia dalla versione latina della tragedia che da quella greca: infatti, sebbene non abbia composto un dramma che abbia come protagonista la maga della Colchide, le parole di Medea risuonano, tuttavia, in quelle di una figura femminile altrettanto potente e controversa, Lady Macbeth, in cui le voci delle *Medee* euripidea e senecana risultano inestricabilmente amalgamate<sup>785</sup>.

Il dramma senecano rappresentò, invece, il modello dominante nella Francia del primo Seicento per ragioni eminentemente storico-politiche: come ha rilevato Fiona Macintosh, il contesto imperiale romano in cui fu composta la tragedia di Seneca doveva risultare molto più vicino alla sensibilità degli spettatori francesi del XVII secolo rispetto a quello dell'Atene democratica del V secolo a. C.<sup>786</sup>.

Infatti, la *Médée* di Pierre Corneille, composta nel 1634 e rappresentata per la prima volta al Théâtre du Marais l'anno successivo, prevedeva la messa in scena della morte di Creusa, il cui corpo prende fuoco dopo che la novella sposa ha indossato la veste inviata dalla sua rivale come dono nuziale: questo episodio dovette apparire in un certo senso 'familiare' agli spettatori dell'epoca, i quali avevano assistito proprio l'anno prima all'esecuzione della condanna al rogo di Urbain Grandier, un sacerdote accusato di aver corrotto le suore Orsoline di Loudun e per questo giustiziato<sup>787</sup>. Tuttavia, dopo un iniziale successo, la *Médée* di Corneille tornò ad occupare il palcoscenico soltanto due volte nel corso della vita del drammaturgo e successivamente non venne più rappresentata, continuando tuttavia ad esercitare indirettamente la sua influenza<sup>788</sup>.

La protagonista della tragedia senecana, infatti, fece nuovamente la sua comparsa in Francia nel Settecento e nell'ambito della «*burlesque tradition*»<sup>789</sup> dell'Ottocento inglese<sup>790</sup>.

---

<sup>785</sup> Macintosh 2000, p. 8.

<sup>786</sup> Macintosh 2000, p. 8.

<sup>787</sup> Macintosh 2000, pp. 8-9.

<sup>788</sup> Macintosh 2000, p. 9.

<sup>789</sup> Macintosh 2000, p. 9.

<sup>790</sup> Macintosh 2000, p. 9.

Interessante è poi osservare come nella produzione culturale del XVIII secolo, sia in Francia che in Inghilterra, si assista ad una divaricazione fra la tradizione teatrale e quella operistica nel trattamento della versione senecana della vicenda<sup>791</sup>.

La tendenza generale che si registra relativamente alla letteratura drammatica è quella di modificare il finale della tragedia senecana, tacendo il fatto che la protagonista, che non si macchia soltanto del ‘peccato’ della vendetta, ma anche del più grave infanticidio, fugga impunita e che Giasone alluda alla possibile esistenza di un mondo senza dei, due aspetti inconcepibili per la visione del tempo. Peraltro, la forzata reinterpretazione in chiave ‘cristiana’ era supportata dalla traduzione del dramma senecano condotta da John Studley nel 1566<sup>792</sup>. Un esempio in questo senso è fornito dalle opinioni espresse nella prefazione apposta da Charles Gildon al suo *Phaeton; or, The Fatal Divorce*, rappresentato al Theatre Royal nel 1698<sup>793</sup>.

La tradizione operistica, al contrario, appariva più fedele alla *Medea* senecana e al riadattamento di Corneille<sup>794</sup>, come è possibile riscontrare dalla *Médée* di Marc-Antoine Charpentier, il cui libretto fu scritto proprio dal fratello di Corneille<sup>795</sup>. La Medea vendicatrice verrà poi celebrata ancora una volta da Joseph-François Salomon nella sua *Médée et Jason*, messa in scena per la prima volta all’Opéra di Parigi nel 1713<sup>796</sup>.

Nel 1694, un anno dopo rispetto alla composizione dell’opera di Charpentier, Hilaire de Longepierre scrisse una tragedia dal titolo *Médée*, che si proponeva di ‘correggere’ la versione presentata dal dramma di Corneille<sup>797</sup>, ponendosi così in polemica con Charpentier. Pur non avendo avuto un immediato successo, la

---

<sup>791</sup> Macintosh 2000, p. 10.

<sup>792</sup> Macintosh 2000, p. 10.

<sup>793</sup> Macintosh 2000, p. 10.

<sup>794</sup> Macintosh 2000, p. 10.

<sup>795</sup> Macintosh 2000, p. 9.

<sup>796</sup> Macintosh 2000, p. 10.

<sup>797</sup> Macintosh 2000, p. 10.

*Médée* di Longepierre finì per soppiantare quella di Corneille nel repertorio della Comédie-Française<sup>798</sup>.

Molto interessanti risultano poi gli adattamenti prodotti nel periodo della rivoluzione francese (1789-1799), durante il quale videro la luce ben nove opere dedicate alla figura di Medea, fra cui la più significativa per l'ecllettismo che contraddistingue la scelta del genere è la *Médée* di Luigi Cherubini, rappresentata per la prima volta sulla scena il 13 marzo 1797 al teatro Feydeau di Parigi e accompagnata dal libretto di François-Benoît Hoffmann<sup>799</sup>. Originariamente l'opera avrebbe dovuto essere una «*tragédie lyrique*» a tutti gli effetti; tuttavia, la sua rappresentazione venne ostacolata prima dal regime del Terrore e successivamente dai membri del Direttorio, e perciò non ebbe inizialmente accesso al palcoscenico del più importante teatro parigino dell'epoca, l'Académie Royale de Musique<sup>800</sup>. Dal punto di vista del genere, sebbene l'opera segua le norme caratteristiche dell'«*opéra comique*»<sup>801</sup>, in essa sono rintracciabili anche elementi che testimoniano l'influsso dell'«*opera seria* di fine Settecento»<sup>802</sup>.

Per quanto riguarda, invece, la questione dei modelli letterari che dovettero costituire le fonti per la composizione del libretto, Giovanni Cipriani ritiene «pervasiva»<sup>803</sup> la presenza dell'ipotesto senecano, mentre risulta difficile determinare con certezza l'entità dell'apporto di altre fonti quali la perduta *Medea* e la XII epistola delle *Heroides* di Ovidio, così come i vari rifacimenti seicenteschi e settecenteschi, che certamente influenzarono in modo significativo il processo compositivo dell'opera<sup>804</sup>.

Procedendo dal punto di vista diacronico in questa galleria di rifacimenti e attualizzazioni della *Medea* senecana, approdiamo ai primi decenni del XIX

---

<sup>798</sup> Macintosh 2000, p. 10.

<sup>799</sup> Borgo 2007, p. 331; Macintosh 2000, p. 12; Russo 1994, p. 113.

<sup>800</sup> Russo 1994, p. 113.

<sup>801</sup> Russo 1994, p. 113.

<sup>802</sup> Russo 1994, p. 113.

<sup>803</sup> Cipriani 2005, p. 53.

<sup>804</sup> In merito alla questione delle fonti della *Médée* di Luigi Cherubini cfr. Borgo 2007, p. 331; Cipriani 2005, pp. 52-64; Russo 1994, pp. 114-116.

secolo, in cui, in ambito germanofono, si distinse la figura del drammaturgo austriaco Franz Grillparzer, autore di una trilogia messa in scena per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 26 marzo 1821, intitolata *Das goldene Vließ* e suddivisa in tre parti: *Der Gastfreund (L'ospite)*, *Die Argonauten (Gli Argonauti)* e *Medea*<sup>805</sup>. Grillparzer segue la versione senecana e in generale romana, secondo cui la conquista del Vello d'oro viene concepita come un atto colpevole che Giasone persegue non per il valore materiale dell'oggetto in sé, quanto per la valenza simbolica che esso riveste; inoltre, nel momento in cui l'obiettivo viene raggiunto – e questa considerazione vale sia per il Vello che per Medea – subentra nell'eroe una sensazione di 'sazietà'<sup>806</sup>.

Da segnalare per importanza fra le *Medee* ottocentesche, comparsa alcuni decenni dopo la trilogia di Grillparzer, è la tragedia del drammaturgo francese Ernest Legouv , rappresentata per la prima volta al Th atre des Italiens di Parigi l'8 aprile del 1856<sup>807</sup>, con l'interpretazione della celebre attrice italiana Adelaide Ristori. Il dramma godette di grande fortuna non solo in Europa, ma anche nel continente americano, continuando ad essere rappresentato almeno fino agli anni '60 dell'Ottocento<sup>808</sup>. La *M d e* di Legouv  suscit  grande interesse soprattutto in Inghilterra, dove proliferarono nuove versioni ad essa ispirate sia di genere tragico che burlesco gi  a partire dal 1856: anche in questo caso, come in quello di Corneille<sup>809</sup>, la fortuna del mito di Medea si lega ad un determinato contesto storico-politico, quello cio  segnato dal fermento sociopolitico sorto intorno alla questione del divorzio<sup>810</sup>. Fra gli adattamenti tragici di *Medea* che videro la luce in questo periodo si annovera il dramma intitolato *Medea in Corinth* di John Heraud, rappresentato pi  volte e in contesti diversi a partire dal 1857<sup>811</sup>.

---

<sup>805</sup> Macintosh 2000, p. 12.

<sup>806</sup> Macintosh 2000, p. 13.

<sup>807</sup> Macintosh 2000, p. 13.

<sup>808</sup> Macintosh 2000, p. 17.

<sup>809</sup> *Supra*, § 3.4, pp. 121-123.

<sup>810</sup> Macintosh 2000, p. 17.

<sup>811</sup> Macintosh 2000, p. 17.

Ci troviamo ora costretti a congedare il secolo diciannovesimo per citare alcuni esempi di attualizzazioni della *Medea* senecana che hanno caratterizzato la produzione tragica novecentesca, nello specifico post-bellica.

Significativa a riguardo risulta la *Médée* di Jean Anouilh, composta già nel 1946, ma che dovette attendere il 1953 per essere rappresentata sulla scena<sup>812</sup>. Il dramma presenta la protagonista nei panni di una zingara, portando così alle estreme conseguenze i tratti della ‘maga’ senecana, e ricalca nelle sue linee essenziali la tragedia del filosofo<sup>813</sup>, fino al momento in cui Medea, dopo aver appiccato il fuoco al caravan in cui si trovano lei e i due figli, annunciata a Giasone dalla finestra la morte dei bambini e ripercorsi gli eventi salienti del suo passato, non decide di uccidersi, lasciando sulla scena un Giasone indifferente pronto a ristabilire l’ordine a Corinto e creando in questo modo un inaspettato epilogo della vicenda, che finisce così per distaccarsi dalla versione latina<sup>814</sup>.

L’indifferenza manifestata dall’uomo un tempo amato da Medea si rispecchia nel banale scambio finale che vede coinvolti la nutrice e un ragazzo, che rappresentano la ‘gente comune’ che non si cura della sofferenza altrui, ma che continua indisturbata la propria esistenza: la soluzione adottata dal drammaturgo si configura come un’allusione al comportamento di coloro che si mostrarono insensibili ai crimini che durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale venivano perpetrati ogni giorno<sup>815</sup>. Questo implicito, ma allo stesso tempo eloquente, riferimento al recente passato dovette suscitare un certo fastidio negli spettatori, che si sentirono indirettamente chiamati a rispondere delle loro precedenti azioni<sup>816</sup>.

In questo modo si spiega anche lo scarso apprezzamento con cui la tragedia fu accolta in Francia, mentre ebbe grande fortuna all’estero<sup>817</sup>, dal momento che venne rappresentata per ben otto volte nell’allora Cecoslovacchia, tra il 1962 e il

---

<sup>812</sup> Macintosh 2000, p. 23.

<sup>813</sup> Citti 2001, pp. 103-107.

<sup>814</sup> Macintosh 2000, p. 23.

<sup>815</sup> Macintosh 2000, p. 23.

<sup>816</sup> Macintosh 2000, p. 23.

<sup>817</sup> Macintosh 2000, p. 23.

1983; nel 1966 raggiunse il palcoscenico romano per la regia di Gian Carlo Menotti e, infine, venne utilizzata come libretto d'opera da parte del compositore ungherese Andor Kovach nel 1960 e venne portata in scena dal regista svedese Ingmar Bergman nel 1967<sup>818</sup>.

In contrapposizione alla 'Medea maga' di Anouilh si pone la 'Medea moglie abbandonata' immortalata dal poeta americano Robinson Jeffers, la cui opera, composta lo stesso anno della tragedia del drammaturgo francese, venne accolta con grande favore nel 1947 da parte del pubblico del National Theater di New York<sup>819</sup>.

Un revival della figura della 'Medea maga' è invece rappresentato dalla *Medea* diretta dal regista di origini rumeno-americane Andrei Șerban nel 1972<sup>820</sup>.

Chiudiamo questo *excursus* sulla ricezione della tragedia senecana soffermandoci su due allestimenti teatrali a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) di Siracusa nel 1989 e, più recentemente, nel 2015.

La prima delle due rappresentazioni prese in considerazione (1989) si svolse a Segesta, che ogni due anni ospita una manifestazione legata al teatro antico, per la regia di Alvaro Piccardi, che assunse come testo la traduzione curata dalla Scuola di teatro antico dell'INDA, sotto la direzione di Italo Lana<sup>821</sup>.

Per volontà del regista, in questa messa in scena della *Medea* le componenti che afferiscono all'ambito del *furor* e del *pathos*, l'atmosfera lugubre e i particolari macabri connessi spesso alla pratica della magia nera, che solitamente affascinano lo spettatore contemporaneo, passano in secondo piano, per dare invece spazio all'immagine della protagonista come «donna abbandonata dal marito»<sup>822</sup>.

Infatti, come abbiamo già avuto modo di riscontrare più volte nel corso del presente lavoro, la vicenda di Medea non è solo una «banale storia di infedeltà

---

<sup>818</sup> Macintosh 2000, pp. 23-24.

<sup>819</sup> Macintosh 2000, p. 24.

<sup>820</sup> Macintosh 2000, p. 25.

<sup>821</sup> Barone 1989, p. 413.

<sup>822</sup> Barone 1989, p. 413.



coniugale»<sup>823</sup>, ma il dramma di una donna che sceglie di sacrificare tutto ciò che ha di più caro e di sradicarsi dalla propria terra per seguire l'uomo che ama e che, venendo da lui abbandonata, perde la possibilità di integrarsi nel nuovo contesto socioculturale<sup>824</sup>. Dunque, l'unica arma che ha a disposizione per ripristinare la sua precedente condizione e riacquisire, anche se solo sul piano simbolico, la verginità è rappresentata dall'atto di uccidere i figli avuti da Giasone<sup>825</sup>.

Per questo motivo, la tematica del parto assume nella messa in scena diretta da Alvaro Piccardi un'importanza particolare, che è possibile riscontrare fin dal prologo: la mimica utilizzata dall'attrice, che emerge da un drappo nero di dimensioni considerevoli che fluttua sul palcoscenico, rispecchia le smorfie e gli atteggiamenti tipici di una partoriente; il medesimo tema verrà richiamato di frequente nel corso dell'intero spettacolo, soprattutto attraverso le parole di Medea stessa<sup>826</sup>.

Significative risultano poi le soluzioni adottate per la rappresentazione dei cori, di cui il primo è formato da un gruppo di ragazze amiche della sposa, che assume dunque una funzione contrastiva in ambito femminile rispetto al personaggio di Medea<sup>827</sup>. Le fanciulle, che indossano abiti eleganti bianchi e neri e cappelli in stile anni Trenta, agiscono, sulle note di una «arietta da *musical*»<sup>828</sup>, in uno spazio splendente e luminoso, separato da quello buio riservato, invece, alla protagonista<sup>829</sup>.

Per quanto riguarda il secondo e il terzo coro, cioè le cosiddette «Argonautic odes»<sup>830</sup>, il regista ha pienamente rispettato ed enfatizzato la componente del *nefas*, centrale nella tragedia senecana e incarnata dall'atto di ὄβρις che la decisione di solcare per la prima volta il mare alla conquista del Vello d'oro

---

<sup>823</sup> Barone 1989, p. 414.

<sup>824</sup> Barone 1989, p. 414.

<sup>825</sup> Barone 1989, p. 414.

<sup>826</sup> Barone 1989, p. 414.

<sup>827</sup> La controparte maschile è costituita, invece, dalle deboli figure di Giasone e Creonte. Cfr. in merito Barone 1989, pp. 414-415.

<sup>828</sup> Barone 1989, p. 415.

<sup>829</sup> Barone 1989, p. 415.

<sup>830</sup> Boyle 2014, pp. LXXXVI-XC.

rappresenta<sup>831</sup>. L'immagine dell'ordine originario, successivamente infranto da coloro che hanno deliberatamente violato le leggi della natura, è simbolicamente e scenicamente evocata da «un grande uovo bianco sospeso a un'impalcatura aerea al centro del palcoscenico»<sup>832</sup>, da cui «si dipartono bianche corde che fanno da guida ai movimenti del coro»<sup>833</sup>.

In generale, sia la traduzione del testo senecano utilizzata per la messa in scena che il tipo di recitazione e di costumi adottati dagli attori risultano improntati alla sobrietà e alla eliminazione di inutili e ridondanti orpelli retorici<sup>834</sup>.

Il secondo e ultimo esempio che abbiamo scelto di riportare in questa sede è rappresentato dallo spettacolo messo in scena nel 2015 al Teatro Greco di Siracusa, nell'ambito del LI ciclo di rappresentazioni di drammi classici che si svolgono annualmente fra i mesi di maggio e luglio<sup>835</sup>.

Quell'anno il programma prevedeva la messa in scena della *Medea* senecana, rappresentata per la prima volta al teatro di Siracusa, insieme alle *Supplici* di Eschilo e all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide: le tre tragedie condividono un tema tristemente attuale, quello cioè del mare, che da sempre costituisce un punto di incontro e scontro fra civiltà, ma che, negli ultimi decenni, con particolare riferimento agli avvenimenti che coinvolgono il Mediterraneo, è diventato un luogo in cui troppo spesso uomini, donne e bambini rischiano di perdere la propria vita<sup>836</sup>. Per evocare dunque l'immagine del mare, i registi hanno scelto di cospargere di sabbia l'orchestra del teatro, mantenendo questo tipo di soluzione scenica per la rappresentazione di tutti e tre gli spettacoli<sup>837</sup>.

Sulla scena della *Medea* compare un «cilindro telescopico»<sup>838</sup>, che rappresenta una «casa-tana»<sup>839</sup>, collocato vicino ad un labirinto costituito da paratie di colore

---

<sup>831</sup> Barone 1989, p. 415.

<sup>832</sup> Barone 1989, p. 415.

<sup>833</sup> Barone 1989, p. 415.

<sup>834</sup> Barone 1989, p. 415.

<sup>835</sup> Barone 2015, p. 59. Cfr. <https://www.indafondazione.org/>.

<sup>836</sup> Barone 2015, p. 59.

<sup>837</sup> Barone 2015, p. 59.

<sup>838</sup> Barone 2015, p. 59.

grigio, il tutto finalizzato a suggerire l'idea della desolazione in cui versano i rapporti umani<sup>840</sup>. L'allestimento complessivo della scena rispecchia l'atmosfera decadente dei primi del Novecento, connessa alla «crisi etica»<sup>841</sup> in cui versava la società dell'epoca<sup>842</sup>.

L'immagine di Medea proposta dal regista Paolo Magelli è vicina a quella della 'donna straniera e abbandonata', che ha perso ogni garanzia di poter condurre una vita dignitosa e ogni possibilità di integrazione con la popolazione di Corinto, capeggiata da Creonte che, insieme con Giasone, si comporta in modo spietato, senza mostrare la benché minima sensibilità per la condizione della protagonista della tragedia<sup>843</sup>. Inoltre, per accentuare la profondità della sofferenza di Medea e porre l'accento sul suo insostenibile peso, il regista ha scelto di inserire nella traduzione di Giusto Picone alcuni versi tratti dalla tragedia euripidea e al contempo di aggiungere nella sezione finale dell'opera alcuni estratti provenienti dal riadattamento contemporaneo di Heiner Müller (1982/1983)<sup>844</sup>.

La Medea interpretata da Valentina Banci è ancora innamorata di Giasone e farebbe di tutto per riaverlo, ma scontrandosi con la crudeltà e l'insensibilità di tutti gli altri personaggi, ad eccezione della nutrice, interpretata da Francesca Benedetti, l'unica a manifestarle la propria vicinanza nel dolore, precipita progressivamente in un abisso di follia, i cui evidenti segnali sono costituiti dalla concitata gestualità e dai passi corti, ma frenetici<sup>845</sup>.

Sia i personaggi femminili che quelli maschili che formano il coro della tragedia agiscono fin dall'inizio dell'opera nell'ottica dell'esclusione di Medea dal resto del gruppo umano a cui appartengono, facendo di lei un'«emarginata sociale»<sup>846</sup>. Questo loro atteggiamento viene rispecchiato dagli abiti che

---

<sup>839</sup> Barone 2015, p. 59.

<sup>840</sup> Barone 2015, p. 59.

<sup>841</sup> Barone 2015, p. 61.

<sup>842</sup> Barone 2015, p. 61.

<sup>843</sup> Barone 2015, p. 61.

<sup>844</sup> Barone 2015, pp. 61-62.

<sup>845</sup> Barone 2015, p. 62.

<sup>846</sup> Barone 2015, p. 62.

indossano, che rievocano «le dinamiche di una società ostile e controllante»<sup>847</sup> tipica del clima delle opere pirandelliane<sup>848</sup>.

Questo breve *excursus* sulla fortuna della *Medea* senecana nelle rappresentazioni drammatiche e operistiche successive induce a riflettere sulle potenzialità della tragedia in quanto testo ‘teatrale’ e non solo ‘letterario’, riportandoci così a quegli interrogativi che da sempre gli studiosi di Seneca tragico si sono posti circa la natura dei drammi scritti dal filosofo e la loro rappresentabilità sulla scena.

---

<sup>847</sup> Barone 2015, p. 62.

<sup>848</sup> Barone 2015, p. 62.

## Conclusioni

Giunti al termine di questo lavoro, possiamo constatare come l'indagine condotta direttamente sui testi abbia permesso innanzitutto di evidenziare la presenza pervasiva dei modelli poetici latini sottesi alla composizione della *Medea* senecana, che vanno ad intersecarsi e stratificarsi, creando una complessa trama di rimandi più o meno espliciti; rilevata la portata del fenomeno appena descritto, è inoltre possibile individuare alcune tendenze generali che caratterizzano il rapporto tra la tragedia e gli ipotesti che essa presuppone, in una prospettiva di tipo metaletterario.

Per quanto riguarda *in primis* la costruzione del personaggio di Medea, abbiamo avuto modo di verificare come il filosofo sembri rispettare il precetto espresso da Orazio nell'*Ars Poetica*, secondo cui l'eroina dovrebbe essere rappresentata come *ferox invictaque* (Hor. *ars* 123): a riprova del fatto che Seneca fosse a conoscenza di questa formula si possono citare le tre occorrenze dell'epiteto *ferox* associato proprio alla protagonista della tragedia<sup>849</sup>.

Fondamentali per definire i tratti caratteriali e comportamentali dell'eroina sono state rispettivamente le figure della Medea autrice fittizia della XII epistola delle *Heroides* ovidiane<sup>850</sup> e della Didone virgiliana<sup>851</sup>, accomunate dal dramma personale della sofferenza d'amore provocata dall'abbandono da parte dell'uomo amato. Senza dubbio, grande influenza in questi termini dovette avere la *Medea* ovidiana, che essendo purtroppo per noi perduta, ad eccezione di due frammenti superstiti, non ci permette di valutare in modo efficace l'entità del suo specifico contributo.

Particolarmente interessante risulta poi la connessione fra la caratterizzazione che Medea riceve nella tragedia e la consapevolezza da parte del personaggio stesso di compiere un 'percorso di crescita' che prevede il superamento delle 'sé

---

<sup>849</sup> *Supra*, § 3.2, pp. 102-103.

<sup>850</sup> *Supra*, § 2.2, pp. 57-67.

<sup>851</sup> *Supra*, § 3.3, pp. 116-117.

precedenti' e che progressivamente la porterà al raggiungimento della sua piena identità tragica: la dimensione metaletteraria della *Medea* senecana è espressa magistralmente dalla progressione dei tempi verbali all'interno della tragedia (Sen. *Med.* 166: *Medea superest*; Sen. *Med.* 171: *Medea fiam*; Sen. *Med.* 910: *Medea nunc sum*).

Quello che abbiamo definito come 'percorso di crescita' compiuto dall'eroina si iscrive nella dimensione del male e tende alla realizzazione di un *maius nefas*: in questo modo, la prospettiva metaletteraria delineata pocanzi si apre ad un'ulteriore riflessione sui generi letterari. Infatti, la tragedia senecana sancisce il ritorno di *Medea* alla dimensione letteraria sua propria, quella cioè del genere tragico, dopo essere stata accolta nell'universo elegiaco di Tibullo, Propertio e Ovidio. Nel compiere questa operazione di 'ripristino' degli argomenti di pertinenza di ciascun genere, Seneca attua un sottile gioco di riferimenti a *topoi* della poesia elegiaca, che vengono portati alle estreme conseguenze nell'ottica di un aggravamento del *nefas*.

Il cospicuo numero di *loci paralleli*, riferimenti più o meno puntuali, immagini simili, che Seneca condivide rispettivamente con Lucrezio, Catullo, Tibullo, Propertio, Ovidio, Orazio e Virgilio e che la nostra indagine ha messo in evidenza, ci permette dunque di concludere che la *Medea* di Euripide non costituisce il modello diretto di *aemulatio* da parte del filosofo per la composizione della sua tragedia, ma dimostra che molto più rilevante è stato l'apporto dei 'classici' della tradizione poetica latina, e quindi non solo delle opere appartenenti al genere drammatico.

Infine, è interessante notare come il carattere di spiccata letterarietà che contraddistingue la tragedia senecana non le abbia impedito di essere rappresentata sulla scena ed essere accolta con grande favore dal pubblico dell'età moderna e contemporanea. La fortuna di cui il dramma ha goduto nel corso dei secoli da una parte testimonia la valenza universale dei temi in esso trattati, trasversali ad ogni epoca storica; dall'altra ci consente di recuperare e avvalorare retrospettivamente, pur con una certa prudenza, la tesi negata per

lungo tempo dagli studiosi di una possibile messa in scena della tragedia senecana all'epoca stessa in cui fu composta.





## Bibliografia

Arcellaschi 1990

Arcellaschi A., *Médée dans le théâtre latin, d'Ennius a Sénèque*, Roma, Ecole française de Rome, 1990.

Aricò 1997

Aricò G., *La tragedia romana arcaica*, «Lexis» 15, 1997, pp. 59-78.

Barone 1989

Barone C., *La Medea di Seneca*, «Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale del dramma antico» 59, 2, 1989, pp. 413-415.

Barone 2015

Barone C., *The 51st season of classical plays at Syracuse's Greek theatre: Aeschylus's The Suppliants, Euripides's Iphigenia in Aulis, and Seneca's Medea*, «Didaskalia» 12, 2015, pp. 59-62.

Beltrametti 2000

Beltrametti A., *Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea*, in B. Gentili e F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 43-66.

Bernardini Marzolla 2015

Bernardini Marzolla P., *Ovidio, Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 2015.

Bessone 1998

Bessone F., *Medea, leonessa infanticida: Ovidio, Seneca e un paradosso euripideo*, «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica» 11, 1998, pp. 171-197.

Biondi 1984

Biondi G. G., *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1984.

Biondi 2021

Biondi G. G. e Traina A. (a cura di), *Seneca, Medea; Fedra*, Milano, BUR, 2021.

Blitzen 1975

Blitzen C., *The Senecan and Euripidean Medea: a comparison*, «The Classical Bulletin» 52, 86, 1975, pp. 86-90.

Borges 2001

Borges J. L., *Il carnefice pietoso*, in J. L. Borges e T. Scarano (a cura di), *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi, 2001.

Borgo 2007

Borgo A., Review of *La voce di Medea. Dal testo alla scena, da Seneca a Cherubini. (Tyche, 1)*, di G. Cipriani e P. Casolaro, «Aevum» 81, 1, 2007, pp. 331-332.

Borgo 2011

Borgo A., *Il lungo viaggio di Medea*, in F. Bessone, A. Balbo, E. Malaspina e G. Garbarino (a cura di), *Tanti affetti in tal momento: studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 143-157.

Boyle 2012

Boyle A. J., *Introduction: Medea in Greece and Rome*, «Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature» 41, 1-2, 2012, pp. 1-32.

Boyle 2014

Boyle A. J., Seneca, *Medea*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. LXI-CXIX.

Canali 1988

Canali L. (a cura di), Virgilio, *Bucoliche*, Milano, BUR, 1988.

Canali 1989

Canali L. (a cura di), Tibullo, *Elegie*, Milano, BUR, 1989.

Canali 2000

Canali L. (a cura di), Virgilio, *Georgiche*, Milano, BUR, 2000.

Canali 2017

Canali L. (a cura di), Propertio, *Elegie*, Milano, BUR, 2017.

Canali 2021

Canali L. et al. (a cura di), Seneca, *Lettere a Lucilio*, Milano, BUR, 2021.

Casali 1994

Casali S., *Ancora su Medea e Scilla (Ovidio, Heroides 12, 124)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 32, 1994, pp. 173–74.

Cecchin 1997

Cecchin S. A., *Medea in Ovidio fra elegia ed epos*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea: Torino, 23-24 ottobre 1995*, Torino, CELID, 1997, pp. 69-89.

Cesareo 1932

Cesareo E., *Le tragedie di Seneca*, Palermo, Presso l'autore, 1932.

Chaumartin 2014

Chaumartin F. R., *Philosophical tragedy?*, in A. Heil, M. Waida and G. Damschen (a cura di), *Brill's Companion to Seneca: philosopher and dramatist*, Leiden and Boston, Brill, 2014, pp. 653-669.

Chiarini 2004

Chiarini G., *Introduzione al teatro latino*, Milano, Mondadori università, 2004.

Cipriani 2005

Cipriani G. et al., *La voce di Medea: dal testo alla scena, da Seneca a Cherubini*, Bari, Palomar, 2005.

Citroni 2009

Citroni M. (a cura di), Marziale, *Epigrammi*, Milano, BUR, 2009.

Citti 2001

Citti F. e Neri C., *Seneca nel Novecento: sondaggi sulla fortuna di un 'classico'*, Roma, Carocci, 2001.

Comparelli 2003

Comparelli F., 'Plena deo': vicende di una glossa virgiliana e una variante lucanea (6, 709: 'deo' vs 'dedi'), «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 45, 1, 2003, pp. 69-81.

Conte - Barchiesi 1990

Conte G. B. e Barchiesi A., *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in A. Giardina, G. Cavallo e P. Fedeli (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica I*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 81-114.

Conte 2000

Conte G. B., *Il libro della letteratura latina: la storia e i testi*, Milano, Le Monnier, 2000.

Costa 1973

Costa C. D. N. (a cura di), *Medea*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

Damschen 2014

Damschen G. et al., *Brill's Companion to Seneca: philosopher and dramatist*, Leiden and Boston, Brill, 2014.

Danesi Marioni 1995

Danesi Marioni G., *Properzio nelle tragedie di Seneca; significato e modi di una presenza*, «Sileno» 21, 1995, pp. 5-47.

Degl'Innocenti Pierini 1999

Degl'Innocenti Pierini R., *Tra filosofia e poesia: studi su Seneca e dintorni*, Bologna, Pàtron, 1999.

Degl'Innocenti Pierini 2013

Degl'Innocenti Pierini R., *Medea e Canidia, Canidia e Medea: percorsi intertestuali tra Orazio giambico e Seneca tragico*, «Studi italiani di filologia classica» 2, 2013, pp. 257-66.

Degl'Innocenti Pierini 2018

Degl'Innocenti Pierini R., *Per una storia della fortuna catulliana in età imperiale: riflessioni su Catullo in Seneca*, «Paideia» 73, 1-3, 2018, pp. 63-80.

Della Corte 1971

Della Corte F., *La Medea di Ovidio*, «Studi classici e orientali» 19-20, 1971, pp. 85-89.

De Rosalia 1981

De Rosalia A., *Echi acciani in Seneca tragico*, «Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale del dramma antico» 52, 1981, pp. 221-242.

Dessì 2001

Dessì F. (a cura di), Svetonio, *Vite dei Cesari*, Milano, BUR, 2001.

Elice 2017

Elice M., *Per la storia di humanitas nella letteratura latina*, «Incontri di filologia classica» 15, 2017, pp. 253-295.

Fedeli 1988

Fedeli P. (a cura di), Ovidio, *Versi e precetti d'amore*, Torino, Einaudi, 1998.

Ficca 2021

Ficca F., *Quid, anime, cessas? La Medea di Seneca tra elegia, tragedia e suggestioni catulliane*, «Antichistica» 32, M. Manca e M. Venuti (a cura di), *Paulo maiora canamus, Raccolta di studi per Paolo Mastandrea*, Venezia, Fondazione Università Ca' Foscari, 2021, pp. 71-82.

Fischer 2014

Fischer S., *Systematic connections between Seneca's philosophical works and tragedies*, in A. Heil, M. Waida and G. Damschen (a cura di), *Brill's Companion to Seneca: philosopher and dramatist*, Leiden and Boston, Brill, 2014, pp. 745-768.

Fitch 2000

Fitch J. G., *Playing Seneca?*, in F. Ahl and G. W. Mallory Harrison (a cura di), *Seneca in performance*, London and Swansea, Duckworth and The classical press of Wales, 2000, pp. 1-12.

Frisch 1941

Frisch M. E., *The Medea of Euripides and Seneca: a comparison*, Master's theses, Paper 180, 1941.

Galasso 2008

Galasso L. (a cura di), Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, Milano, Mondadori, 2008.

Galimberti Biffino 2000

Galimberti Biffino G., «Medea nunc sum»: *il destino nel nome*, in R. Gazich (a cura di), *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca*, Milano, Vita e pensiero, 2000, pp. 81-94.

Garbarino 2005

Garbarino G., *Viaggi in capo al mondo da Catullo a Seneca*, in R. Beltran, A. Gargano e M. Squillante (a cura di), *Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 23-44.

Giancotti 1994

Giancotti F. (a cura di), Lucrezio, *La natura*, Milano, Garzanti, 1994.

Gualandri 2009

Gualandri I., *Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino; Spunti di teorizzazione sul personaggio nella letteratura latina*, «Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università statale di Milano» 62, 2, 2009, pp. 7-19.

Guastella 2001

Guastella G., *Virgo, Coniunx, Mater: the wrath of Seneca's Medea*, «Classical Antiquity» 20, 2, 2001, pp. 197-219.

Hinds 1993

Hinds S., *Medea in Ovid: scenes from the life of an intertextual heroine*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 30, 1993, pp. 9-47.

Hine 2000

Hine H. M. (a cura di), *Seneca, Medea*, Warminster, Aris & Phillips, 2000.

Jakobi 1988

Jakobi R., *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin, W. de Gruyter, 1988.

Klotz 1953

Klotz A., *Scaeniorum Romanorum Fragmenta, I: Tragicorum Fragmenta*, adiuvantibus O. Seel et L. Voit., Munich, Oldenbourg, 1953.

Knox 1986

Knox P. E., *Ovid's Medea and the authenticity of Heroides 12*, «Harvard Studies in Classical Philology» 90, 1986, pp. 207-223.

Lana 1955

Lana I., *Lucio Anneo Seneca*, Torino, Loescher, 1955.



La Penna 1979

La Penna A., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino, Einaudi, 1979.

Lechi 1993

Lechi F. (a cura di), Ovidio, *Tristezze*, Milano, BUR, 1993.

Lenzi 2006

Lenzi S., *Tracce oraziane nel primo coro della Medea senecana (a proposito dei vv. 107-109; 113-114)*, «Paideia» 61, 2006, pp. 277-285.

Leo 1973

Leo F., *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlino, Weidmannos, 1878, (ristampa: Berlino, 1973).

Macintosh 2000

Macintosh F., *Introduction: The Performer in Performance*, in E. Hall, F. Macintosh e O. Taplin (a cura di), *Medea in Performance: 1500-2000*, Oxford, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000, pp. 1-31.

Mandruzzato 1983

Mandruzzato E. (a cura di), Orazio, *Le lettere*, Milano, BUR, 1983.

Mandruzzato 2016

Mandruzzato E. (a cura di), Catullo, *I canti*, Milano, BUR, 2016.

Manuwald 2013

Manuwald G., *Medea: transformations of a Greek figure in Latin literature*, «Greece & Rome» 60, 1, 2013, pp. 114-35.

Martina 1988

Martina A., *La nutrice nella struttura della Medea di Euripide e di Seneca*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica» 6-7, 1988-1989, pp. 87-133.

Martina 1990

Martina A., *La Medea di Seneca, Euripide e Ovidio*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica» 8, 1990, pp. 133-156.

Martina 2000

Martina A., *La Medea di Seneca e la XII delle Heroides di Ovidio*, in R. Gazich (a cura di), *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca*, Milano, Vita e pensiero, 2000, pp. 3-29.

Mazzoli 1997

Mazzoli G., *Medea in Seneca: il logos del furor*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea: Torino, 23-24 ottobre 1995*, Torino, CELID, 1997, pp. 93-105.

Morelli 2004

Morelli A. M., *L'elegia e i suoi confini: Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, in M. P. Pieri (a cura di), *Percorsi della memoria II*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, pp. 37-82.

Newlands 1997

Newlands C. E., *The Metamorphosis of Ovid's Medea*, in J. J. Clauss and S. I. Johnston (a cura di), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 178-208.

Nosarti 1999

Nosarti L., *Filologia in frammenti: contributi esegetici e testuali ai frammenti dei poeti latini*, Bologna, Pàtron, 1999.

Nussbaum 1998

Nussbaum M., *Terapia del desiderio. Teoria e pratica nell'etica ellenistica*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

Paratore 1985

Paratore E., *Seneca autore di teatro*, in AA. VV. (a cura di), *Seneca e il teatro: atti dell'VIII congresso internazionale di studi sul dramma antico, 9-12 settembre 1981*, «Dioniso» 52, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, 1985, pp. 29-46.

Perutelli 1989

Perutelli A., *Il primo coro della Medea di Seneca*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 23, 1989, pp. 99-117.

Petrone 1985

Petrone G., *Il disagio della forma: la tragedia negata di Seneca*, in AA. VV. (a cura di), *Seneca e il teatro: atti dell'VIII congresso internazionale di studi sul dramma antico, 9-12 settembre 1981*, «Dioniso» 52, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, 1985, pp. 357-367.

Petrone 1986-1987

Petrone G., *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica» 4-5, 1986-1987, pp. 131-142.

Petrone 1992

Petrone G., *Seneca*, in U. Albini e G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro: i Greci, i Romani*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 642-668.

Picone 1986

Picone G., *La Medea di Seneca come fabula dell'inversione*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica» 4-5, 1986-1987, pp. 181-192.

Portuese 2020

Portuese O. (a cura di), Orazio, *Odi ed Epodi; Carme secolare*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri, 2020.

Puglisi 2012

Puglisi G., *Introduzione*, in F. La Mantia, G. Puglisi e A. Rabbito (a cura di), *Il dramma della straniera: Medea e le variazioni novecentesche del mito*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 7-15.

Putnam 1995

Putnam M. C. J., *Virgil's Aeneid: interpretation and influence*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1995.

Ramous 1998

Ramous M. (a cura di), Virgilio, *Eneide*, Venezia, Marsilio, 1998.

Reale 2004

Reale G. et al. (a cura di), Seneca, *Tutte le opere: dialoghi, trattati, lettere e opere in poesia*, Milano, Bompiani, Il pensiero occidentale, 2004.

Ribbeck 1897-98

Ribbeck O., *Scaenicae Romanorum Poesis fragmenta, I: Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1897-98.

Rosati 1988

Rosati G., *Il parto maledetto di Medea (Ovidio, Her. 6, 156 s.)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 20-21, 1988, pp. 305-309.

Rosati 1995

Rosati G., *Sangue sulla scena: un precetto oraziano (Ars Poet. 185) e la Medea di Seneca*, in A. Delfino (a cura di), *Varietà d'armonia et d'affetto, Studi in onore di Giovanni Marzi per il suo LXX compleanno*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995, XV-263, pp. 3-10.

Runchina 1960

Runchina G., *Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca*, Cagliari, Università, 1960.

Russo 1994

Russo P. e Smart M. A., *Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth*, «Cambridge Opera Journal» 6, 2, 1994, pp. 113-24.

Salvadori 1996

Salvadori E. (a cura di), *Publio Ovidio Nasone, Eroidi*, Milano, Garzanti, 1996.

Scarcia 1996

Scarcia R., *Plena deo: vicende di una glossa virgiliana*, «Euphrosyne» 24, 1996, pp. 237-246.

Schlegel 1966

Schlegel A. W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, I, Lohner E. (Hrsg.), Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer, 1966.

Staley 2010

Staley G. A., *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

Stöckinger 2018

Stöckinger M., *Lucretian echoes in Sen. Med. 301-379, 579-669*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 81, 2018, pp. 207-213.

Tarrant 1978

Tarrant R. J., *Senecan Drama and its antecedents*, «Harvard Studies in Classical Philology» 82, 1978, pp. 213-263.

Traina 1970

Traina A., *Vortit barbare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.

Traina 1990

Traina A., *Le traduzioni*, in A. Giardina, G. Cavallo e P. Fedeli (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica II*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 93-115.

Trebbi 1988

Trebbi M., *La struttura dei prologhi senecani*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica» 6-7, 1988-1989, pp. 75-86.

Trebbi 1992

Trebbi M., *Il personaggio di Creonte nella Medea di Seneca*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica» 10, 1992, pp. 191-200.

Trinacty 2007

Trinacty C., *Seneca's Heroides: Elegy in Seneca's Medea*, «The Classical Journal» 103, 1, 2007, pp. 63-78.

Zimmermann 2016

Zimmermann B., *Seneca e la tragedia romana di età imperiale*, «Pan» 5, 2016, pp. 19-28.