

GIANNA PETRONE

La Medea *ferox* di Seneca

Tra i consigli di scrittura poetica che Orazio dà nell'*Ars*, c'è quello, famoso, che riguarda l'*ethos* di Medea: *sit Medea ferox invictaque* (*Ars* 123). Seneca sembrerebbe averlo seguito, interpretando l'epiteto di *ferox* più nel senso della crudeltà che in quello della fierezza, dal momento che, rispetto all'eroina euripidea, la sua Medea moltiplica i tratti dell'autoaffermazione criminale, all'insegna del delitto sempre più terribile, tale da travalicare le stesse leggi naturali¹.

Se questa dinamica, del *maius nefas*, peraltro quella più tipica delle tragedie senecane, a proposito di Medea aveva certo più facilità di affermarsi, anche solo assecondando la stessa sequenza degli omicidi stabilita dalla trama euripidea, nella quale all'assassinio di Glauce e Creonte succede l'infanticidio, si scontrava, va detto, con un'altra e opposta possibilità interpretativa, quella che vedeva Medea soprattutto come vittima assoluta, esule, senza sostegno alcuno, oggetto di compassione. Anche questi ultimi elementi fondavano il paradigma latino, praticato

¹ Quintiliano andrà oltre, definendo Medea *atrox* nel contesto degli *adfectus* cui gli attori devono ispirarsi per intonarvi la loro recitazione (*inst.* XI, 3, 73). Sui precetti orazionali in ordine ai personaggi tragici derivati dalla tradizione, che si vuole mantengano il loro 'carattere' secondo il principio della convenienza artistica, una discussione ricca di spunti in ARICÒ 2008. Sul rapporto del teatro senecano con l'*Ars* osservazioni interessanti in TRINACTY 2014, 193 sgg. (che prospetta anche la presenza di alcune allusioni intertestuali nella *Medea* senecana al linguaggio dell'*ars*). Sul carattere 'didattico' di quest'ultima, all'interno della tradizione romana, è tornato recentemente HARDIE 2014, 43. Su Medea come modello di ferocia in Ovidio, nonostante l'innovazione in senso elegiaco del personaggio, ed in Seneca, «presso il quale la dimensione di ferocia è assoluta», cfr. GUALANDRI 2009, 17. La studiosa prende come filo conduttore le 'lacrime' di Medea in Euripide, mantenute fino ad un certo punto nell'intonazione *flebilis* dell'elegia ma smentite dal verso conclusivo di *Heroid.* XII, *nescio quid certe mens mea maius agit*, che preannuncia la tragedia: «Ovidio è suo malgrado obbligato a restituire Medea a se stessa, alla sua natura *ferox*».

da una lunghissima tradizione poetica², a partire dalla *Medea exul* di Ennio, ma anche studiato, passo dopo passo, dalla teoria retorica e soprattutto da Cicerone. È infatti molto indicativo, per esempio, come per la voce di pianto, che un oratore in certi casi deve assumere per suscitare tristezza e pietà, nel *de oratore* Crasso consigli di ispirarsi all'intonazione lacrimevole, *flebilis* appunto, di Medea³. Una storia tragica che muoveva a pietà, quella di Medea, così diffusa, nota a tutti e chiara nel sollecitare il compianto, che Gaio Gracco nel mezzo della lotta politica poteva adattare al suo caso i versi della Medea enniana, «Dove andrò, dove mi rivolgerò [...] Forse alla mia casa? [...]»⁴, sicuro di commuovere tutti e ancora Cicerone, nella perorazione finale della *pro Murena*, potrà sfruttare le stesse espressioni enniane ed euripidee per scongiurare l'esilio al suo assistito con una mozione degli affetti⁵.

La tragedia senecana non manca di ripercorrere questi celebri

² Per una informazione generale ARCELLASCHI 1990.

³ Evidentemente Orazio la penserà diversamente visto che in *Ars* 123, *sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino* contrappone Medea proprio sul punto del pianto al personaggio di Ino, cui è accomunata dall'uccisione dei figli. Cfr. invece Cic. *de or.* 3, 58, *Aliud enim vocis iracundia sibi sumat [...] aliud miseratio ac maeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili voce: Quo nunc me vortam? Quod iter incipiam ingredi? | Domum peternamne? Anne ad Peliae filias?* Il sentimento che si collega a questa 'voce' fa di Medea l'emblema della commiserazione e del pianto.

⁴ È Crasso nel *de oratore* ciceroniano a tramandare il ricordo del celebre discorso di Gaio Gracco nel quale si riecheggiano le parole di Medea, che non poteva tornare alla sua casa: *Quo me miser conferam? Quo vertam? In Capitoliumne? At fratris sanguine madet. An domum? Matremne ut miseram lamentantem videam et abiectam?* (*de or.* 3, 56). Colpisce l'adattamento della condizione reale di Gracco, cui è stato ucciso il fratello, al lamento di Medea, che ha anche lei un fratello morto (ma l'ha ucciso lei) e non ha alcun luogo in cui rifugiarsi, come anche il cortocircuito tra verità storica e letteratura. Dell'accesa performance di Gracco e del suo immedesimarsi nello stato d'animo della donna senza vie di scampo si ricorderà ancora Quintiliano (XI, 3, 115): evidentemente la scuola ne aveva fatto oggetto d'interesse.

⁵ Cic. *pro Mur.* 88-89: *quo se miser vertet? Domumne? Ut eam imaginem clarissimi viri, parentis sui, [...] videat? [...] Ibit igitur in exsilium miser?* Anche qui è davvero singolare come gli argomenti di Medea vengano usati nel pieno di una battaglia giudiziaria per commuovere i giudici e a favore di un imputato accusato di aver ottenuto il consolato con i brogli. Cicerone sovrappone dunque ad un uomo politico romano la parte della Medea enniana, mettendogli in bocca le battute che l'eroina pronunciava in quella tragedia, alla cui origine era il discorso alle donne di Corinto del personaggio euripideo. Per quest'uso molto particolare del mito cfr. PETRONE 2003.

passaggi, ma di sicuro la sua protagonista fa più paura che pietà e sin dal primo momento.

Ferox la definisce non a caso Creonte al suo primo vederla (*fert gradum contra ferox*, 186), con una descrizione, simile ad una didascalica teatrale, attenta all'incedere fiero e superbo dell'eroina, cui corrisponde un'altra analoga segnalazione da parte del Coro del minaccioso aspetto della donna della Colchide, che in preda al furore, muove la testa in atto di sfida (*feroci [...] motu*, 854 sg.), con atteggiamento ben diverso rispetto a quello che ci si aspetterebbe da un'esule (*quis credat exulem?*, 857). *Ferox* all'esterno, Medea lo è anche nel suo intimo: ha un cuore selvaggio, a detta di Giasone (*ferox est corde*, 442). Ma, ancora di più, è Medea stessa, forse con una voluta allusione all'elemento identificante dell'*exemplum* mitico, a definire come *ferox* quel grumo ancora indistinto e inconfessabile di decisione che la porterà nel giro di pochi versi alla risoluzione dell'assassinio dei figli: *nescio quid ferox | decrevit animus intus et nondum sibi | audet fateri* (917 sgg.). Qui l'aggettivo ha a che fare con l'essenza del racconto tragico: Medea non 'osa confessare neanche a sé stessa' quel che si appresta a compiere e le è ancora indicibile ma di cui può comunicare soltanto l'impetuosa efferatezza e la forza trascinate. Quanto resta indeterminato ha così un argine nella semantica di *ferox*, che allude più che evidentemente a quella spinta incontenibile che trasporta Medea al delitto contro natura⁶.

Questa accentuazione dell'interiorità malvagia di Medea, del versante crudele del suo *thumós*, conservando il 'carattere' della prescrizione oraziana, segna perciò una parziale svolta e anche

⁶ Cfr. *Th. l. L. s. v.* In Seneca tragico l'aggettivo è particolarmente ricorrente, anche perché si connette all'ira e all'indomabilità delle passioni. Coesistono tuttavia entrambi i significati, quello di 'crucele', selvaggio' e quello di 'superbo', 'orgoglioso'. Tra gli esempi sicuri di quest'ultimo citerò il caso di Astianatte e Polissena nelle *Troades*, che vanno incontro alla morte l'uno da *puer ferox*, (*Tro.* 1098), l'altra *truci vultu ferox* (*Tro.* 1152); così la gioventù tebana pronta alla battaglia di *Phoen.* 445 ecc. In senso opposto, feroce è Pirro, nell'uccisione di Priamo (*Tro.* 46), le selvagge Amazzoni (*Tro.* 672; *Phaed.* 576), Edipo nel suo accecarsi, *violentus audax vultus, iratus ferox* (*Oed.* 960), il monte Citerone 'luogo' di Edipo, *saeve, crudelis, ferox* (*Phoen.* 34), la crudeltà dei vincitori nei suoi primi impeti distruttivi (*Tro.* 496), ecc. Sul passaggio dal significato in generale prevalente nel mondo antico di 'superbo' a quello moderno di 'crucele' e sull'accezione in Dante cfr. TRAINA 1986².

un qualche allontanamento nella lunga storia delle riletture euripidee.

A questa demonizzazione del personaggio nella tragedia senecana offre sicuramente uno sfondo cosmologico l'impresa argonautica, a causa della quale il Coro innalza la maledizione secondo cui «Medea è un male peggiore del mare» (*maiusque mari Medea malum*, 362), manifestando un punto di vista certo ostile, ma non destituito di fondamento. Infatti sulle stesse premesse, cioè in base al successo della spedizione di Giasone, Medea può presentare i suoi poteri sulla natura nella forma del titanismo e dell'onnipotenza, e opporre alla nutrice, che le ricorda la condizione di intrinseca debolezza, il suo dominio sul cosmo: nella fragilità dell'esule sprovvista di mezzi rimane tuttavia a baluardo l'identità quasi soprannaturale di Medea, che include un governo di mare e terre, ferro e fuoco, divinità e fulmini (*Medea superest: hic mare et terras vides | ferrumque et ignes et deos et fulmina*, 166 sg.)⁷.

Della deriva mostruosa verso cui il personaggio senecano s'inoltra, più nettamente rispetto a quello euripideo, ci sono molti segnali e persino una rivelazione tanto strana quanto definitiva, quella che vede anche la fida e affezionata nutrice apostrofare Medea come «genio del male» (così traduce brillantemente Traina). Quando descrive la maga *alumna* che raccoglie e distingue i veleni, la nutrice la chiama infatti ruvidamente *scelerum artifex*, 734: lo si direbbe quasi un errore di linguaggio, un lapsus o una svista del drammaturgo. Perché in bocca alla nutrice, che parteggia sempre e comunque per la sua padrona, non dovrebbe trovar posto una simile e così radicale presa di distanza⁸. Invece l'espressione funziona da disvelamento. L'uscita momentanea della nutrice dai suoi ranghi e dal suo ruolo drammatico, che la vuole complice comunque, come nella *Phaedra*, della sua padro-

⁷ In un denso articolo DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012 ha recentemente dimostrato come questo verso pieno delle «caratteristiche 'caotiche' incarnate da Medea» e dei suoi poteri titanici sulla natura sia connesso al prologo, che ne anticipa il motivo cosmologico anche attraverso il tema dell'incendio di Corinto.

⁸ COSTA 1973 osserva come sia questo il termine con cui Medea si riferisce alle sue azioni, rinviando al v. 55, *quae scelere parta*. L'autocoscienza di Medea non può essere però il punto di vista della nutrice.

na⁹, decritta una verità non più nascosta, neanche ai suoi occhi affettuosi. Se *artifex* può avere anche il valore di 'artista' e guardare con ammirazione ai saperi della maga, non può esservi dubbio sulla negatività degli *scelera*, che costruiscono dunque l'identità spaventevole di Medea anche per chi le è più vicina nella comprensione e nel sostegno.

Laddove la Medea di Euripide trovava commiserazione, quella di Seneca suscita invece timore, dal principio alla fine. Era la nutrice euripidea che diceva in prima istanza nel prologo come Medea abitasse la terra di Corinto «riuscendo gradita nell'esilio ai cittadini» (11 sg.), mentre in Seneca i cori dei Corinzi, alla pari del loro re, Creonte, non si preoccupano che di scacciarla, per sollevare la città dal pericolo che rappresenta, secondo un ritornello ripetuto ossessivamente, che traccia una linea continua di demarcazione senza soluzione di continuità.

L'innovazione senecana, che cambia il destino dell'identità drammatica di Medea, si compie infatti soprattutto per effetto della scelta di affidare i cori ai cittadini di Corinto¹⁰, piuttosto che, com'era in Euripide e sicuramente ancora in Ennio, alle donne della stessa città.

Non solo così scompaiono dalla tragedia quelle tematiche 'femminili' che pure nell'antichità le avevano dato grandissima eco, ma si stabilizza tra Coro e protagonista un'incomunicabilità, una forte inimicizia che prende il posto della immedesimazione profonda nelle sventure dell'eroina con cui le donne di Corinto

⁹ Tale resta nell'ultima battuta che il dramma le assegna, quando ai vv. 891 sg., una volta scoperta la morte di Creusa e Creonte, esorta Medea a fuggire dovunque sia.

¹⁰ I cori senecani mancano spesso di una specifica identità di genere (cfr. HILL 2000) e così anche per i cori della Medea non ci sono indizi certi che si tratti di uomini; infatti altre ipotesi sono state considerate, a partire dal suggerimento di Bentley che pensava per il primo coro ad una composizione mista di giovani donne e uomini sul modello dell'epitalamio catulliano (per una discussione cfr. DAVIS 1993, 49 sgg., che aderisce a questa proposta). Tra gli elementi che depongono per un'identità esclusivamente maschile figura il fatto che nel coro parli «the civic voice of Corinth»; cfr. HINE 2000, 122, che afferma tuttavia: «The members of the Chorus are plainly citizens of Corinth, [...] but their age and sex are not clear». Verso l'ipotesi di un coro solo maschile propendono COSTA 1973 e NÉMETHI 2003. Uno schema molto utile sulla strutturazione dei cori nella *Medea* attraverso i raccordi delle parole-chiave in MAZZOLI 2006, 27 sg. Sui problemi sollevati dai cori cfr. anche MAZZOLI 1986-1987; 1996.

entravano in contatto con lei tramite un dialogo simpatetico, dove nasceva il pathos di una condivisione di sentimenti. Il famoso appello alle donne di Corinto, conservato dalla versione ennianna, avviava l'azione nel segno di una solidarietà indispensabile al suo svolgersi. I cori si schieravano con intenso sentire dalla parte di Medea, financo conservando il silenzio sui piani delittuosi e permettendo la morte dei sovrani. Da questo punto di vista in Seneca vige l'esatto contrario, con un capovolgimento dell'equilibrio euripideo.

I cori contro

Tale rivisitazione per antitesi si profila immediatamente nel rapporto contrastivo, acquisito dalla critica, tra prologo e primo coro¹¹, che mette in risalto il furore vendicativo di Medea nel confronto con l'ingenua incoscienza dei Corinzi, tutti presi dalla gioia dell'epitalamio e dall'augurio ammirato per la nuova bellissima coppia, quando già su di essa incombe la minaccia della richiesta agli dei, formulata da Medea, di dare la morte alla sposa, al suocero e alla stirpe regale (17 sg.). Un preciso contrappunto di espressioni, notato dagli esegeti¹², insiste nel sottolineare l'inconciliabilità della posizione del Coro con quella di Medea. Sono infatti invocati nella immediata successione delle parti gli stessi dei per scopi clamorosamente contrari. La loro epifania viene sollecitata prima, nel prologo, per l'intento maligno di averli alleati nella vendetta, dalla voce *non fausta* della protagonista, poi, subito dopo e in immediata successione, per la speranza che proteggano e favoriscano gli sposi, da parte

¹¹ L'analisi esemplare che del primo coro ha fatto PERUTELLI 1989, ora 2013, 135-150, che vi ha identificato i motivi tradizionali dell'epitalamio e gli effetti e i significati che scaturiscono dalla loro inserzione nella funzione tragica, ha rappresentato una forte acquisizione, che ha gettato nuova luce anche sull'intero e annoso problema del rapporto delle parti corali con il dramma. Sul contrasto attivato con il prologo e la capacità prolettica di quest'ultimo cfr. BIONDI 1984.

¹² Per le antitesi puntuali e le ricercate corrispondenze cfr. BIONDI 1984, 26 sgg.; PERUTELLI 2013, 138 sgg.; molto utili i commenti di HINE 2000 e NÉMETI 2003; in quest'ultima vi è anche un'ampia discussione con accurata bibliografia.

del Coro, *populis rite faventibus*¹³. Due inni cletici che si scontrano quasi parola per parola: alla singolarità isolata e malevola di Medea il Coro contrappone la sua festosa partecipazione collettiva alle nuove nozze.

Con un contrappunto di rimandi obliqui, Seneca fa ostinare il Coro a orientare la sua preghiera sullo stesso terreno di quella di Medea, quasi così a contenderle spazio e addirittura a 'competere', senza averne coscienza, con lei. Il matrimonio, la procreazione sono al centro dell'interesse della donna della Colchide, che mette al primo posto gli dei coniugali, il letto nuziale e Lucina protettrice dei parti, testimoni del tradimento di Giasone. Così, punto per punto, il Coro su questo stesso piano ma in senso opposto, esercitandosi nel buon auspicio, indirizza la sua preghiera al talamo regale e chiama in favore di Giasone e della sua novella sposa le divinità nuziali.

Il quadro che Seneca ha così creato produce una tensione fortissima, con l'introduzione di una duplice e opposta aspettativa del futuro. Siccome Medea ha già enunciato il suo programma, dove, tra il detto e il non detto, è compreso o fatto balenare l'intero sviluppo dell'azione, l'ingenua e spiazzante fiducia nella felicità degli sposi che i Corinzi nutrono illusoriamente assume un fortissimo valore di ironia tragica, proprio in quanto se ne conosce già in anticipo il carattere illusorio¹⁴. Il Coro non sa quello che dice e le sue affermazioni saranno contraddette dal principio di realtà.

La volontà demoniaca di Medea è quindi già da subito dichiarata¹⁵, in un pezzo in cui il drammaturgo studia e condensa ogni espressione, rendendola significativa del seguito a tutti noto della vicenda. In questa concentrazione assoluta, la scrittura ha in vista la contrapposizione immediata con il coro successivo, a cui, per così dire, sembra porgere la battuta. Per esempio c'è un 'presen-

¹³ La rispondenza per contrasto tra le due espressioni è sottolineata da HINE 2000, 123.

¹⁴ Fini osservazioni in questo senso nel commento di NÉMETI 2003.

¹⁵ MAZZOLI 2002 ha precisato, con un riscontro formale, questo carattere demoniaco di Medea nel prologo, a partire dal fatto che il personaggio si autonoma, lasciandosi con ciò assimilare ai *prologhízontes* divini delle tragedie senecane.

timento', si potrebbe dire, da parte di Medea dell'atteggiamento propizio del Coro verso Giasone e Creusa nel momento in cui, con sarcastico paradosso, l'eroina si accredita come la sacerdotessa che presiederà al rito: «Resta solo che sia io a portare la fiaccola di pino al corteo nuziale e, dopo le preghiere di rito, a colpire la vittima sull'ara consacrata» (37-39, trad. Traina). L'immagine sul piano compositivo serve come premessa, in vista dell'introduzione del coro in quanto preghiera sacrificale e canto nuziale, in modo da attivare una ominosa corrispondenza. Medea intende sostituirsi all'officiante, così da trasformare il rito nuziale in nozze di sangue. Ma, così facendo, si trova ad anticipare *in malam partem* i buoni gesti religiosi del coro che seguirà. In questo modo il drammaturgo stringe nel nodo di un'eclatante contraddizione i primi due segmenti della sua partitura.

Il compito di promuovere e descrivere il sacrificio nuziale se l'assumerà infatti l'ignaro Coro, elencando le vittime animali. Questa previsione in ordine al sacrificio è tuttavia fortemente parziale, poiché il Coro, accecato dalla sua gioia, non si rende conto del futuro che si prepara. Secondo la celebrazione prevista saranno infatti a cadere un toro possente, dedicato agli dei sovrani del tuono, una bianca giovenca ancora non aggiogata in onore di Lucina, una tenera vittima per la dea più mite dell'amore e della prosperità (59-63). Una serie di particolari dell'offerta sacrificale colpisce, in quanto difficilmente può essere usata in modo neutro e 'ingenuo': come il difficile epiteto di *sceptriferi* per gli dei del cielo, la menzione di Lucina con i dettagli della vittima a lei designata, riguardo il colore niveo e l'essere 'intatta dal giogo' e dunque vergine, e infine e soprattutto l'aggettivo *tenera*. Quest'ultimo, per quanto possa essere abitualmente riferito agli animali da offrire agli dei, non può non sollevare un'associazione inevitabile e risemantizzarsi, poiché ha una risonanza troppo pertinente alla narrazione drammatica per non essere consapevolmente riattivata. L'intera sequenza delle immagini sembra appositamente configurata per suggerire, con una studiata strategia linguistica, un'analogia e un contrappasso con il piano sacrificale già preannunziato da Medea nella sua preghiera alle Erinni: il toro dall'alto e potente collo simboleggia Creonte, che ha lo scettro su Corinto, la

bianca giovenca sta per Creusa, una vergine di candida bellezza, la tenera vittima allude naturalmente ai figli di Medea¹⁶. Questo insieme di sovradeterminazioni allusive non sembra una forzatura interpretativa¹⁷. Seneca investe il sacrificio di sottili analogie, dotandolo, come avviene anche in altre occasioni, di un significato interno al mito rappresentato. Secondo un'alternanza, di per sé significativa, con la preghiera maledetta di Medea, il Coro pensa ad un rito normalmente svolto, dove figurino uccisioni di animali dinanzi agli altari, proponendolo tuttavia secondo espressioni che, nonostante appartengano all'uso (*nivei [...] corporis | tenera [...] hostia*) si scoprono ambigue, poiché si trovano a incrociare e doppiare il piano omicida di Medea.

Tra il minaccioso messaggio di quest'ultima, sacerdotessa alle nozze della rivale, e il sacrificio auspicato dal Coro corre in ogni caso uno stretto legame, che è sicuramente antifrastico, ancora maggiormente perché 'sceglie' di misurarsi intorno allo stesso campo di realtà, valori e premonizioni: il rito matrimoniale e le sue conseguenze¹⁸.

Tra le molte ripercussioni con cui il linguaggio del coro 'insegue' quello di Medea alcune espressioni attingono la dimensione, si diceva, dell'ironia tragica, che così segna il massimo della distanza. In chiusura, per esempio, il Coro invoca solennemente, secondo la consuetudine dell'epitalamio, il dio del matrimonio, rivolgendosi a lui come figlio di Bacco, chiedendogli di accendere finalmente la fiaccola, *multifidam [...] pinum*, e di agitare il fuoco rituale, *excute sollemnem [...] ignem* (112). La benevolenza delle in-

¹⁶ Aderisco quindi all'interpretazione di HINE 2000, 124, fondata sulla forte personificazione della seconda vittima; diversamente NÉMETHI 2003, 155.

¹⁷ Vale a confermarlo la rete complessa di parallelismi che nell'*Oedipus* il sacrificio della giovenca instaura, rispecchiando nell'anatomia delle viscere dell'animale la 'confusione' della parentela in cui Edipo è avvolto; cfr. BETTINI 1983, 137-153; BETTINI 1984, 145-164; BERNO 2011. Molto più difficile nelle relazioni simboliche, quell'immaginario, stravagante e complicato ma ormai ben chiarito, rende assai probabile che anche in questo caso, più semplice, Seneca abbia cercato nella descrizione del rito la rifrazione del mito.

¹⁸ PERUTELLI 2013, 146 ha notato come dall'intrusione anche formale dell'epitalamio nella tragedia derivi l'effetto di «conferire un grande rilievo all'antitesi tra le nuove nozze e le vecchie maledette, una contrapposizione che si esprime all'interno dello stesso coro».

tenzioni del Coro si scontra con il linguaggio di cui si serve, donde la sua alienata irresponsabilità. Ad accendere il fuoco, menade invasata, sarà infatti Medea, come peraltro ha già fatto intendere con esaltazione di sé, *manibus excutiam faces | caeloque lucem* (27 sg.). Collaborano inoltre a questa anfibologia, che sembra scrivere la parte del Coro 'sopra' quella di Medea, molti altri particolari di scrittura, come la metonimia *pinus* per fiaccola (*pronubam thalamo feram | ut ipsa pinum*, aveva affermato Medea ai vv. 37 sg.) e persino l'aggettivo *multifida* che le si riferisce. È infatti un dotto ovidianismo, che riecheggia l'episodio delle *Metamorfosi*, più volte ripreso dalla memoria poetica di Seneca, in cui Medea, intenta al sacrificio di Esone, immerge *multifidae faces* in fosse insanguinate (Ov. *Met.* VII, 259). Del tutto inconsapevolmente dunque il Coro, tramite la *multifida pinus* che vorrebbe fosse Imeneo a 'scuotere', si trova a richiamare l'intenzione di Medea di agitare lei stessa la fiaccola: l'associazione è favorita dalla apposita selezione lessicale adottata dal drammaturgo e anche dall'effetto della suggestione ovidiana, che rammenta ai destinatari colti l'analogo precedente sacrificale di Medea in un momento in cui si serve delle fiaccole per un rito di morte¹⁹.

La massima enfasi di questo corpo a corpo di parole, animate dall'energia tragica di affermare il contrario dei fatti che seguiranno, si osserva nella chiusura del coro, nell'invito all'allegria della festa e contemporaneamente nella speranza che la straniera vada via nel silenzio e nel buio, *tacitis [...] tenebris* (114). Per i destinatari dell'opera senecana sarebbe stato più che ovvio pensare, per antitesi, a come si sarebbe invece verificato questo allontanamento da Corinto nel finale del racconto tragico, con Medea trionfante ascisa al cielo sul cocchio alato mandato dal sole.

Disprezzo, alterità, timore: queste le corde toccate dai cori nel rapporto con Medea.

Sull'onda di questi stessi sentimenti entra in scena Creonte, che le ingiunge il bando d'esilio con durezza estrema, chiaman-

¹⁹ HINE 2000, 129 commenta: «The Ovidian echo, and M.'s hope that she would carry the torch herself (37-8), suggest that even Hymen's torch is tainted by association with M.».

dola «orribile mostro crudele» (191), la fa oggetto di un'invettiva violenta (266-271), torna a scacciarla per la purificazione e liberazione della città (*egredere, purga regna [...] libera cives metu*, 269 sg.). Si ripete l'incomprensione e la distanza nell'uscita di scena del re, che va via dicendo d'essere chiamato dalla cerimonia e dal giorno sacro a Imeneo (299 sg.): i *sacra* matrimoniali sono al centro di una torsione e di uno scontro, così come il *dies festus* che Creonte ha concesso incautamente a Medea.

Dopo il secondo coro, che, lamentando il *nefas* argonautico, addebita a Medea l'oltraggio portato al mare e all'ordine del cosmo e la disprezza come una «merce degna della prima nave» (363), il terzo coro, che passa in rassegna la fatale punizione ricevuta da tutti gli eroi argonauti per aver violato il mare, è tutto teso all'inutile preghiera, impossibile a soddisfarsi, che Giasone sia risparmiato²⁰; una speranza che mostra i sentimenti stessi del Coro, calorosi verso il capo della spedizione argonautica. Nello stesso tempo tuttavia questo terzo coro avvia un altro tema, che inserisce un'incrinatura nella sua avversione nei confronti di Medea. Il canto inizia infatti riconoscendo la forza della passione e la furia, superiore ad ogni forza naturale, dell'amore-odio provato da una moglie abbandonata, che *ardet et odit*.

Un'alleanza simbolica tra la vendetta del mare e quella di Medea si stabilisce, assegnando un primato al *furor* dell'anima²¹. Passioni doppie e complicate, colte nella loro natura devastatrice dall'ultimo coro, che, sulla scia della tragedia ovidiana²², raccon-

²⁰ L'importanza di questi cori per l'interpretazione della tragedia è stata messa in luce da BIONDI 1984. Sul motivo della violazione del mare cfr. anche PETRONE 2002, 627-638.

²¹ Il *furor* di Medea risalta infatti su uno sfondo cosmico, manifestandosi paradossalmente come antinatura: se infatti da un lato fa appello alla garanzia dell'ordine naturale attraverso *l'adynaton* (MAZZOLI 1992, 133-154), ribalta viceversa il cosmo in chaos, in conseguenza della sua violenza devastatrice: «Il *modus* dell'odio deve ricalcare quello dell'amore, e dunque [...] non sussistere» (MAZZOLI 2006).

²² Come mostra il v. 862, *huc fert pedes et illuc*, che riprende il fr. 2 del testo ovidiano (citato da Seneca il retore) *feror huc illuc, ut plena deo*, riecheggiato peraltro anche altrove nella tragedia. Sull'invasamento della Medea ovidiana e poi senecana, come trasfigurazione metaforica della passione che, in una nuova veste ideologica, rielabora il furore profetico della Sibilla virgiliana, ha scritto pagine molto interessanti BESSONE 2012, 360-375.

ta Medea come una baccante insanguinata, fuori di sé e preda di un'incontenibile agitazione motoria. Non solo il Coro adesso ha capito, ma è in grado di dare una spiegazione, che è al contempo una chiave di lettura: «Medea non sa frenare né l'ira né l'amore e adesso l'ira e l'amore hanno unito la loro causa» (866 sgg.)²³. Versi che peraltro riprendono quanto Medea osserva di sé stessa («Se cerchi, sventurata, di porre un limite al tuo odio, fa' lo stesso che per l'amore», 396 sg.) e si trovano dunque in sintonia con il travaglio che la sta consumando.

Tuttavia ancora quest'ultimo coro insiste nel respingere Medea e ansiosamente aspetta che finalmente vada via: «Quando l'empia donna di Colchide andrà via dai campi pelasgi, quando libererà dal timore questo regno e i suoi re?» (870-873).

Se dunque nella monolitica ostilità dei primi due cori, già il terzo apriva uno spiraglio e il quarto avanzava un'interpretazione finalmente plausibile dello stato d'animo di Medea, non veniva meno la paura nei suoi confronti, e rimaneva intatto il bisogno di liberarsi al più presto di lei: il Coro è sempre dalla parte dei re e dunque di Giasone ma è adesso meno 'incosciente' e si aspetta qualche male (*quid sequetur?*, 869).

L'implicazione dell'ultimo coro nella vicenda di Medea si declina anche in un'immagine topica, che ne paragona il furore a quello di «una tigre che ha perso i figli e si aggira con corsa furiosa per la foresta del Gange», *ut tigris orba natis | cursu furente lustrat | Gangeticum nemus*, 863 sgg. Il paragone con un animale feroce, la leonessa, era già in Euripide (*Med.* 187, 1342), ma qui la fonte è Ovidio nell'episodio delle *Metamorfosi* di Procne che, come Medea, uccide il proprio figlio Iti. La similitudine²⁴ descrive Procne come una tigre del Gange, intenta a trascinare senza indugi un cerbiatto lattante per la foresta scura, *veluti Gangetica cervae | lactantem fetum per silvas tigris opacas* (*Ov. Met.* VI, 636 sg.). La barbarie esotica e la ferina spietatezza, come la tenera età della vittima rendono ade-

²³ Cfr. PADUANO 2003, 26 sg. osserva come il Coro dica una parola non semplicistica e illuminante: «La violenza distruttiva non viene dunque né a bilanciare, né a sostituire l'amore: fa causa comune con esso».

²⁴ Ripresa peraltro da Seneca anche in *Thy.* 705 sgg., a proposito di Atreo pronto ad uccidere i figli di Tieste.

guato il confronto, che però esalta una diversità: la tigre di Ovidio ha catturato per uccidere una preda, seguendo l'istinto naturale e la sua furia non collima perciò con l'innaturale gesto di Procne. Seneca adatta il paragone approfondendo il divario, immaginando la belva privata dei cuccioli e perciò scatenata nella loro ricerca con furia bestiale. L'animale feroce si dispera dunque per istinto materno. Non solo Ovidio viene forse 'corretto' con una coincidenza più serrata tra i due termini del paragone, ma soprattutto, data la correlazione tra la furia della tigre e la mancanza dei figli, viene preconizzato il prossimo assassinio dei figli²⁵. Un presagio che avviene tuttavia fuori dalla comprensione del Coro, che non conosce il significato delle sue stesse parole. *Orba natis*, detto della tigre, funziona perfettamente come riferimento a Medea, di cui si può dire che è 'priva di figli' perché questi non sono compresi, come il Coro sa, nel bando d'esilio e la madre è dunque costretta a lasciarli²⁶. Ma l'espressione è vertiginosa, e il Coro non ne comprende il presagio che racchiude riguardo Medea 'senza più figli'. L'errore cognitivo del Coro è tanto più straniante nel momento in cui i figli non rappresentano la causa della furia di Medea ma piuttosto le vittime destinate a subirne gli effetti.

La premonizione del Coro è dunque avvolta nella contraddizione, poiché risulterà veritiera, Medea sarà priva di figli, ma nel senso esattamente contrario a quello che il Coro dà alle sue proprie parole.

L'alienazione dei figli

È noto come, sulla scorta soprattutto di Ovidio, Seneca abbia pensato la maga colchica ancora innamorata di Giasone e pronta a tutto per attrarlo ancora a sé. L'augurio per lui del *vivat*, anafo-

²⁵ NÉMETI 2003, 263 coglie bene l'annuncio dell'infanticidio e l'interazione con Ovidio. ROSATI 2009, 346 sottolinea nell'epiteto *Gangetica* l'appartenenza ad un remoto mondo barbarico. Sull'atto innaturale di Procne, assimilata a Medea cfr. BESSONE 1998, 192 sg. Sull'incrocio della similitudine con Ov. *Met.* XIII, 547, dove è Ecuba ad essere paragonata ad una leonessa privata del cucciolo lattante, e sulle riprese del paragone cfr. JACOBY 1988, 59 sg.

²⁶ Cfr. HINE 2000, 197.

ricamente ripetuto ai vv. 140 sg., fa sentire ancora la voce dell'amante, così come è tipico dell'innamorata coltivare l'illusione che la separazione sia colpa di Creonte; ancora nel dialogo con il marito traditore Medea gli propone, fuori tempo e fuori logica, ma con disperata insistenza, di fuggire insieme ([...] *mecum fuge*, 524).

Coerentemente al disegno di questa figura sofferente per amore, la Medea senecana sperimenta la prima scissione dell'io su un dilemma amoroso che la vede ondeggiare tra due opinioni contrastanti. Questo accade prima che sorga il famoso dissidio tra l'amore materno e la volontà di sacrificare i figli alla vendetta, dal quale erano emersi i celebri monologhi interiori di Euripide, sedimentati in Seneca che parzialmente li riproduce.

L'oscillazione di Medea divide infatti il suo intimo sentire, con un anticipo rispetto al drammatico interrogativo sui figli, intorno al suo rapporto con Giasone. Con un autoinganno, per il desiderio di giustificare l'amato, si chiede infatti «Che cosa avrebbe potuto fare?» (*Quid tamen Iason potuit?*, 137), rovesciando così il *furore* vendicativo, già manifestato a partire dal prologo, nel dubbio sull'incolpevolezza di Giasone. Un'esitazione il cui primo temporaneo effetto è quello d'indirizzare l'odio contro Creonte (*Culpa est Creontis tota* [...], 143). L'incertezza patologica, di cui Medea mostra d'essere consapevole, quando dice di sé *incerta vecors mente non sana feror* (123), capovolge quindi in un ritorno d'amore la decisione già presa di una vendetta 'peggiore' della morte. Per amore infatti sarebbe pronta a rinunciare a Giasone e ad accontentarsi d'essere ricordata (139 sgg.). Brusco passaggio quest'ultimo e testimonianza di una lacerazione interiore, conclusa da una ulteriore resipiscenza, che indurrà l'eroina stessa a denunciare il carattere illusorio del suo tentativo di discolpare Giasone (415 sgg.)²⁷.

Seneca dunque adopera la struttura formale del monologo interiore, una conquista espressiva inventata dalla Medea euripidea, per mostrare il personaggio ancora pieno del suo amore per Giasone²⁸.

²⁷ PADUANO 2003, 14 rileva come nella discolpa di Giasone e colpevolizzazione di Creonte Seneca segua il cammino inverso rispetto ad Euripide, dove invece Medea affermava di non aver ricevuto torti da Creonte ma dal suo sposo.

²⁸ Alla maniera della dodicesima delle *Heroides* e dell'episodio delle *Metamorfosi*;

Questa aggiunta al dossier euripideo non è ininfluyente, perché occupa la tragedia con altre dinamiche passionali, articolando anche sul tema amoroso il celebre scontro psichico tra *ratio* e *furor* che aveva luogo intorno all'infanticidio. Con la conseguenza di imbastire un diverso processo mentale dal quale anche quest'ultimo atto viene coinvolto, alla stregua dell'esito di un conflitto che è stato già precedentemente innescato. Il fatto che il tormento dell'indecisione tra una scelta e l'altra, prima che sull'uccidere o risparmiare i figli, turbi la coscienza di Medea ad altro proposito stabilisce infatti una relazione, mette sullo stesso asse i fatti.

Non sono pochi i cambiamenti apportati da Seneca al soggetto euripideo riguardo all'assassinio dei figli e sono tali da rendere ancora più pesante la condanna della madre-matrigna.

Insieme alla malevolenza del Coro, credo sia questo un elemento strutturale che incide sul mito e ne modifica in parte la storia successiva.

Vi sono infatti macroscopiche diversità nella conduzione della trama: in Euripide i figli devono andare in esilio con la madre, che li invia alla reggia insieme ai doni fatali, con il pretesto di ottenere per loro la revoca del bando, mentre in Seneca è Medea a chiedere di poterli portare via con sé, ottenendo da Giasone un rifiuto che, scoprendone l'affetto per i figli, fa scattare la decisione dell'infanticidio, per colpirlo dal lato vulnerabile (*sic natos amat? | bene est, tenetur, vulneri patuit locus*, 549 sg.). La Medea euripidea, a delitto compiuto, porta con sé sul carro celeste i figli morti, per seppellirli con la sua mano, annunciando che le loro esequie

cfr. BESSONE 1997. In questa scelta drammaturgica di Seneca di impostare il conflitto di Medea intorno alla passione d'amore è evidente soprattutto il modello della Medea delle *Metamorfosi*, che, traducendo la famosissima asserzione della Medea euripidea, affermava *mens aliud suadet; video meliora proboque, | deteriora sequor* (Ov. *Met.* VII, 20 sg.). Il principio del dissidio interiore sta dunque nel *furor* amoroso, come dimostra il fatto che questi versi siano poi 'spostati' da Seneca al personaggio di Fedra, dalla cui bocca apprendiamo la stessa lezione della Medea euripidea: *Quae memoras scio | vera esse [...] sed furor cogit sequi | peiora* (Sen. *Phaed.* 177 sgg.). Su quest'ultimo passo e gli altri possibili modelli dell'immagine cfr. CASAMENTO 2011, 158. A proposito del fatto che in Medea l'intemperanza passionale fa parte della sua natura barbara, per la quale Seneca ha a disposizione un 'paradigma etnografico' cfr. CASAMENTO 2005, 151.

daranno origine ad una festa in onore di Era. Invece nella scena finale della tragedia senecana Medea, che è salita sul tetto della casa con uno dei due figli ancora vivo, portando con sé il corpo dell'altro figlio già ucciso (973-975), getta dall'alto i cadaveri dei figli come feroce concessione a Giasone perché se li riprenda (*recipiam gnatos, parens*, 1024)²⁹.

Neanche verso i figli morti dunque la Medea senecana custodisce un minimo di *pietas*, anzi celebra una trionfale vendetta, che assume la forma totalizzante dell'empietà, sopra i loro stessi corpi, che sono solo del padre. Si sbarazza infatti dei cadaveri nel momento in cui si prepara a percorrere le vie del cielo: dal suo *ego*, posto in primo piano nel verso (*ego inter auras [...] vehar*, 1025) e invaso dalla gioia maligna del vedere il dolore di Giasone, sembra scomparsa ogni traccia di maternità.

A questo esito la tragedia arriva attraverso un percorso di progressivo allontanamento di Medea dai figli, che, nonostante la ripresa di quei soprassalti del sentimento materno che in Euripide ne rendevano struggente lo strazio, conosce anche altre forme. Queste hanno spiccato carattere intellettuale e sono il prodotto di un'attenzione derivata dall'uso retorico e declamatorio che era stato fatto del mito. Una linea interpretativa, iscritta nella retorica e di lucida efficacia, traccia con costanza un racconto di crescente alienazione, che mette in mostra una patologia della ragione.

Medea mette in atto una modalità diversa per poter giungere al delitto e dare scacco all'istinto materno, ed è la strada concettuale di alienarsi dai figli, come se non fossero suoi, ma della rivale Creusa. Questo gioco perverso dell'intelletto inizia a diventare esplicito nel momento in cui Medea dice a Giasone, che vorrebbe calmarla in nome dei figli, di disconoscerli. Questo rifiuto si dichiara attraverso una triplice sequenza di verbi, secondo una formula, *abdico eiuro abnuo* (507), in cui si sente il diritto romano

²⁹ Sul punto il recentissimo commento di BOYLE 2014, 386 osserva che le parole di Medea hanno un'eco particolarmente romana dal momento che i figli appartengono al padre. Peraltro «Seneca is the first dramatist whom we know to have diverged from Euripides' ending by having Medea leave the children's corpses behind». Inoltre, mettendo in scena l'infanticidio, ricorda Boyle, XLIX, il 'teatro della violenza' di Seneca violava la prescrizione oraziana di *Ars* 185, *ne pueros coram populo Medea trucidet*.

e la pratica declamatoria, che disquisiva in molte controversie di padri che ripudiavano i figli: l'*abducatio* è un concetto centrale di molti di questi esercizi retorici³⁰. Lo stile sopra le righe assomiglia nella sua concitazione alla patologia misogina di Ippolito, quando esprime la sua avversione per le donne, *Detestor omnis, horreo fugio execror* (*Phaed.* 566): l'accumulo sinonimico dei verbi è il segno di un investimento passionale sproporzionato.

Con l'affermazione in termini paragiuridici di disconoscimento dei figli la tragedia trova uno snodo e un momento di rivelazione, dopo molti cupi presentimenti, che prelude ad una successiva *abducatio*, celebrata nell'interiorità, di cui conosceremo l'insano paralogismo: poiché il nemico Giasone non ha figli da Creusa, Medea farà come se i figli che lei ha da Giasone fossero stati partoriti da Creusa, *quidquid ex illo tuum est, | Creusa peperit*, 921 sg. Su questa leva e su questa finzione la protagonista può vincere l'affetto materno e trasformarsi in matrigna in un paradossale gioco delle parti, ideato con l'acuminato ingegno di certo concettismo retorico, compiaciuto della sua sottigliezza. Così quella che avrebbe dovuto essere la matrigna, cioè Creusa, diventa la madre e invece la madre naturale si tramuta in *noverca*. Di questa *abducatio*, che distrugge il rapporto di parentela più stretto e ne instaura un altro fittizio, Medea si può fare forte per dire che i figli non sono più suoi ma lo erano un tempo (*liberi quondam mei*, 924) e procedere all'assassinio.

Di tutto ciò il testo fornisce una lunga preparazione, mediante segnali sparsi ad arte, spie lessicali e una concentrazione che già da lontano fa avvertire l'imminenza dell'infanticidio.

Credo, per esempio, che in questi versi prosegua e trovi il suo *telos* quel motivo del 'parto', secondo la cui intonazione Medea nel prologo affermava che la sua vendetta era già pronta, perché lei aveva partorito, *parta iam parta ultio est: | peperit*, 25 sg. Lì l'insistenza dell'anafora sul verbo *pario* prefigurava il nucleo fondante della tragedia: la vendetta di Medea si sarebbe realizzata in virtù

³⁰ Cfr. CASAMENTO 2002, 92 sgg. vi ha rinvenuto il classico schema di una controversia, indagando la specializzazione di un lessico in cui il linguaggio giuridico del disconoscimento di un parente si somma all'espressione affettiva. Della dimensione declamatoria della tragedia senecana discute adesso BOYLE 2014, XLIV sgg.

dell'aver lei partorito³¹. Qui, a questo punto della tragedia, il folle ma ragionato tentativo di attribuire ad altri questo parto, come se fosse stata Creusa a partorire, *Creusa peperit*, con ripetizione della parola chiave, permette il distacco dai figli e l'annullamento della maternità, avvicinando il compimento della vendetta.

Questa originale elucubrazione della Medea senecana, che immagina spostamenti dei legami parentali, ha nel testo una serie di ripercussioni, che mostrano come l'idea non sia isolata ma il drammaturgo la persegua con l'intento di dare spiegazioni.

Forse potrebbe appartenere a quest'insieme di significato, o almeno non lo intralcia, la prima maledizione di Medea nel prologo, che gli dei diano la morte alla nuova sposa, al suocero e alla stirpe regale, *coniugi letum novae, | letumque socero et regiae stirpi date*, 17 sg. Nella sua genericità, l'accento alla stirpe regale è infatti tanto criptico quanto potenzialmente presago: qual è infatti questa discendenza, se Giasone e Creusa non ne hanno ancora?

Non credo infatti debba trattarsi della stirpe di Creonte, cui manca qualsiasi accenno ulteriore³², ma di quella della nuova coppia regale: l'accento cade su Creusa, come promessa sposa di Giasone, tanto è vero che Creonte viene nominato, secondo l'uso mirato delle perifrasi di parentela senecane che sostituiscono l'idionimo, come 'suocero', il che significa che agli occhi di Medea egli esiste ed è condannato soprattutto in base a questo ruolo. L'espressione 'stirpe regale' è dunque abbastanza ampia e indeterminata da offrire margini di ambiguità: le *dirae* sono rivolte letteralmente contro la futura discendenza dei nuovi sposi, non senza però che non se ne possa intendere una malcelata ricaduta sui figli stessi di Medea in quanto figli di Giasone, ormai inserito nella reggia.

Ma è soprattutto significativa, nel senso di questa costruzione creata dalla riflessione senecana sul mito, per cui i figli di Medea sono oggetto di simbolici 'spostamenti' nei legami parentali, una risposta di Creonte a Medea, che nel corso del dialogo, da sup-

³¹ Cfr. ROSATI 1988: «Il testo fa perno sul verbo *pario* [...] indicando in esso il fulcro dell'imminente tragedia».

³² I commentatori citano una notizia di Igino e uno scolio ad Eur. *Med.* 19 secondo cui Creonte avrebbe avuto altri figli, ma poiché non avrebbe alcun senso un riferimento a questi, interpretano 'muoia Creonte con tutta la famiglia'. Cfr. HINE 2000, 115.

plice lo prega che i figli innocenti non abbiano a patire la colpa della loro madre. Il re allora la rassicura, dicendole che può andar via tranquilla, sarà lui ad accoglierli nel suo abbraccio, come un padre, *Vade: hos paterno ut genitor excipiam sinu* (284). Nello stesso verso Seneca fa balenare nella paternità affettuosa di Creonte la prossima sorte del personaggio, che muore per dare soccorso alla figlia, abbracciandola con gesto fatale, ma anche l'espropriazione dei figli di Medea, che ormai sono nella familiarità della regale *domus* di Corinto, con cui Giasone ha stretto nuovi legami.

Medea non a caso eliminerà l'ultima remora al pensiero che, per l'incombere dell'esilio e della fuga, ha perso comunque la 'proprietà' dei figli. Che saranno staccati dal suo seno, *iam iam meo rapiuntur avulsi e sinu* (949).

Intorno all'*abdicatio*, questo nuovo concetto che Seneca ha introdotto nella sua lettura del mito, con l'interrogativo sull'essere o non essere della prole, se Medea debba considerare i propri figli suoi o no, trova la sua acme il monologo interiore, con il lampo di due sentenze parallele, giustapposte in una magniloquente *divisio*. Medea tra sé e sé nell'indecisione del dubbio se sacrificare o meno i figli innocenti, si dice che è un delitto avere per padre Giasone e un delitto ancora più grande avere Medea come madre e allora «Muoiano, non sono miei; periscano sono miei», *occidant, non sunt mei; | pereant sunt mei*, 934 sg. L'alternativa non è dunque veramente tale e anche senza *abdicatio*, mantenendo la 'proprietà' dei figli, il loro destino non cambia.

Se la forma retorica è quella declamatoria con i *colores* in bella mostra, l'idea partiva già dal prologo, quando Medea augurava a Giasone di desiderare *liberos similes patri | similesque matri*, 24 sg.³³: per la somiglianza con i loro malvagi genitori i figli devono morire.

Peperi duos (957), ho partorito due figli; torna ancora il verbo centrale della tragedia; adesso, al momento di ucciderli, Medea si riprende la sua maternità ma è per pareggiare i conti con la sua famiglia di origine.

³³ FARNABY 1613, *ad. loc.* glossava la somiglianza al padre con *perfidus*, quella alla madre con *veneficos, crudeles*.

Il ritorno del passato

Nelle scuole latine di retorica si insegnava che il celebre inizio della *Medea* di Ennio forniva esempio di *vitiosa expositio* in quanto prendeva le mosse da troppo lontano. La nutrice lamentava infatti l'abbattimento dell'albero del Pelio, da cui era stata ricavata la nave Argo, come l'evento cui far risalire le pene della sua padrona: da lì, con la prima navigazione, erano cominciate le sventure di Medea. I retori bacchettano Ennio, traduttore abbastanza fedele di Euripide, mostrando come dovesse tagliarsi dal prologo quello che essi ritengono essere superfluo da un punto di vista razionale. Così si andava riflettendo già dalla *Rhetorica ad Herennium* e dal giovanile trattato ciceroniano *de inventione*³⁴. In una lunga serie di passi Cicerone approfondisce l'esempio e il difetto che reca in sé, ironizzando sul *longius* [...] *contexere carmen*³⁵ oppure provocando nel dettaglio il paralogismo insito nel cominciare *ab ultimo*: andando all'indietro la nutrice avrebbe potuto dire «Non fosse mai nato un albero sul monte Pelio» o addirittura «Non ci fosse mai stato un monte Pelio» e così via³⁶. Quintiliano avrebbe giustamente sintetizzato la questione sostenendo che era un buon insegnamento quello che diffidava dal rimontare al passato più remoto, come avveniva nelle parole dette sulla foresta del Pelio a proposito di Medea «come se la sua infelicità o la sua colpa fossero dipese dal fatto che lì era caduto 'il tronco d'abete a terra'»³⁷.

Il dibattito intorno a questi versi è fittissimo e duraturo, giungendo sino ai limiti del mondo antico. Seneca l'avrà ignorato? Certo che l'esempio fu molto conosciuto e praticato, come mostrano le molteplici attestazioni nel canone retorico e grammaticale.

³⁴ Cfr. *Rhet. ad Her.* 2, 34, secondo cui Ennio avrebbe dovuto limitarsi all'affermazione finale della nutrice, quando questa esprimeva il desiderio che Medea, sofferente per la ferita di un amore crudele, non fosse mai uscita dalla sua casa. Questo sarebbe infatti bastato, ma i poeti non si accontentano: *Nam hic satis erat dicere, si id modo, quod satis esset, curaret poetae*. Cfr. Cic. *de inv.* 1, 91, che osserva a proposito della *conquestio* della nutrice: *Longius enim repetita est quam res postulabat*.

³⁵ Cfr. Cic. *pro Cael.* 18.

³⁶ Cfr. Cic. *de fato* 34: *superiora repetentem regredi infinite liceat*.

³⁷ Cfr. Quint. *Inst.* V, 10, 84. Per questa tradizione cfr. PETRONE 1999 e PETRONE 2001.

Se il drammaturgo abbia preso atto o meno di questa stratificata riflessione didattica intorno al prologo della Medea, non possiamo dire. Il prologo senecano non reca traccia del celebre *incipit*, mentre si ha invece l'impressione che l'intera composizione della tragedia contraddica sostanzialmente la posizione della critica retorica (che riguardava comunque le differenze tra oratori e poeti), aprendosi lo spazio di quel che è lecito alla poesia e non all'oratoria per allargarlo a dismisura. Nella struttura della tragedia molto infatti si spiega alla luce di quell'idea, respinta dalla trattatistica retorica e ben riassunta da Quintiliano, che le sventure di Medea fossero provocate, dalla *Thessala pinus* (336), ovvero dall'impresa argonautica, intesa come origine dei mali che affliggono la protagonista.

La Medea senecana si confronta infatti sempre con il suo passato e misura ossessivamente i nuovi crimini sul metro di quelli già compiuti. Il drammaturgo vede il suo personaggio al contrario di come i retori raccomandavano doversi fare nel corso di un racconto, cioè cercando l'eziologia e procedendo a ritroso nel tempo.

Se tutti i protagonisti furiosi del teatro senecano sono perseguitati dal delitto interno alla loro stirpe e spinti a rinnovare e ad amplificare il delitto dei loro antenati, Medea invece è costretta a sfidare sé stessa, nella costruzione della sua identità da *virgo* a *mater*, sul terreno di quanto già da lei perpetrato. Trae ispirazione dai suoi precedenti *scelera*, che la riportano dunque all'indietro nel tempo e al contributo di sangue nell'azione di conquista del vello d'oro.

Nella gara di Medea per raggiungere sé stessa si riflette naturalmente anche il modo in cui Seneca affronta il grande paradigma teatrale e letterario e i molti modelli che aveva dinanzi. Sancisce questa organizzazione del racconto, orientato verso il ritorno in peggio del passato, l'occorrenza dell'antroponimo Medea a scandire le varie fasi della tragedia³⁸; non solo perché la protagonista di Seneca 'ha letto Euripide' e molti altri, ma perché, a conferma di sé, deve ripetere e aumentare d'intensità i delitti

³⁸ Cfr. TRAINA 1991². Sulla creatività metadrammatica del *furor* cfr. SCHIESARO 2003.

che fondano il suo io.

La Medea di Seneca è molto autoreferenziale.

In questa cornice, la retrospezione dell'impresa argonautica, motivo in Euripide per presentare Medea quale esule disperata, assume un opposto ma fondamentale significato non solo in quanto la navigazione è giudicata un *nefas* sovvertitore di leggi naturali, ma perché il successo di essa è stato reso possibile dai crimini di Medea e solo grazie ai suoi artifici. Questo debito di Giasone è tale da unirlo in un nodo indissolubile con la sapiente Colchide, che ha distrutto per lui i legami familiari. I meriti che si arroga Medea, nel dialogo con Creonte, fanno sì che Giasone sia il 'premio' da lei riportato e in un certo senso anche una sua proprietà: come dice al re di Corinto, mentre la vita degli argonauti è un suo dono che esige un contraccambio, per il comandante supremo della spedizione non le è dovuto niente e non c'è un conto da presentare a nessuno, perché lo ha salvato per se stessa, *pro quo nihil debetur: hunc nulli imputo | Vobis revexi ceteros, unum mihi* (234 sg.). Il ragionamento per assurdo, con cui Medea si difende con oratoria efficace presso Creonte, argomenta che, se, quand'era *virgo*, non avesse preso le parti di Giasone, avesse preferito il *pudor*, e le fosse stato caro suo padre, allora tutti i comandanti greci sarebbero morti e così anche Giasone (238-241)³⁹.

Il superamento delle prove argonautiche, ottenuto da Medea a vantaggio di Giasone, cementa la loro relazione intorno ai crimini compiuti nell'interesse di quest'ultimo, secondo il principio del *cui prodest*. Da questo passato, di cui Giasone sembra immemore, proviene l'incontenibile rivalsa, in una partita di *do ut des* molto romana, quale risulta nel dialogo tra Medea e Giasone, affrontata con giuridica sensibilità, nel momento in cui il capo degli Argonauti si sottrae da beneficiato qual è ai debiti contratti.

³⁹ Agisce pur sempre in questi versi, come una variazione su tema, quella vocazione a riandare verso il passato, nell'impossibilità di modificarlo, che scaturiva dal celebre prologo euripideo. Del resto anche Virgilio aveva riecheggiato il motivo, facendo esprimere a Didone, donna abbandonata con alcuni tratti simili a Medea, un analogo rimpianto: *si litora tantum | numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae* (Verg. *Aen.* IV, 657 sg.).

Tra le motivazioni dell'infanticidio c'è il risarcimento dovuto al fratello Absirto, ucciso e gettato a pezzi in mare, per ritardare l'inseguimento del padre Eeta. La Medea senecana razionalisticamente fa tornare i conti della vendetta, quando dichiara di avere tanti figli quanti sono sufficienti a vendicare il fratello e il padre, *fratri patrique quod sat est, peperit duos*, 957.

L'uccisione dei figli viene a trovarsi dunque all'incrocio di tensioni che Seneca prova a spiegare e ad approfondire, aggiungendo elementi ulteriori e lavorando sul mito con un'analisi intellettuale.

Uno di questi nuovi tratti, che mi sembra di grande e moderna portata, consiste nel ripudio da parte di Medea dei suoi propri figli, di cui *l'abdicio* rappresenta il lato formale e l'alienazione che li vorrebbe prole di Creusa quello paranoico.

Seneca prolunga qui il testo euripideo andando oltre. *Mater es* dice la nutrice a Medea, invitandola alla prudenza, e lei risponde *cui sim vide*, «Vedi per chi!» (171). La maternità perde valore dunque in base alla figura negativa del padre, non più assoluta ma relativa, può essere messa in discussione al di là della legge di natura. Medea tramite l'assassinio dei figli ha inteso perciò cancellarla, e infatti delira che «è tornata la verginità che mi era stata tolta» (984). Non sembra ancora paga, se non quando sarà sicura di aver eliminato qualsiasi *pignus* potesse ancora unirla a Giasone: pronta per l'aborto, se occorresse. È quanto dice, con idea terribile ai vv. 1012 sg. «Se nel mio grembo di madre si nasconde ancora qualche pegno, frugherò le mie viscere con la spada e l'estrarrò con il ferro». Questo accanimento così esagerato, con l'inutile e zelante precisazione, sembra un eccesso di scrittura, per noi di cattivo gusto, quasi al limite che travalica nella parodia, ma è il frutto di un rovello dell'autore, di uno scavo chiarificatore negli abissi del male. Seneca conclude con il pensiero che una madre possa voler 'liberarsi' dei figli, confermando comunque che la sua Medea è effettivamente *ferox* nel senso moderno della parola.

ABSTRACT

Seneca accentuates Medea's cruelty. The hostility manifested by the chorus is determining for the new construction of this character. In particular, it is very interesting the way in which Medea commits infanticide, through the rejection and disavowal of her children.

KEYWORDS

ferox - hostile Chorus - *abdicatio*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARCELLASCHI A., *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Paris-Rome 1990.
- ARICÒ G., *La maschera e il volto. Orazio, ars 86 ss.*, in G. Aricò, M. Rivoltella (a c. di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 125-143.
- BERNO F.R., *Complicanze di una gravidanza indesiderata. Note a Sen. Oed. 371-380*, in P. Mantovanelli, F.R. Berno (a c. di), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 187-207.
- BESSONE F., *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*, Firenze 1997.
- BESSONE F., *Medea, leonessa infanticida: Ovidio, Seneca e un paradosso euripideo*, «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica», Bologna 1998, 171-197.
- BESSONE F., *Medea e la Sibilla: metafore, allusività, prefigurazione in Ovidio, Metamorfosi 7, 17-21*, «RFIC», 140, 2012, 360-375.
- BETTINI M., *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma; a proposito dell'Oedipus di Seneca*, «Dioniso», 54, 1983, 137-153.
- BETTINI M., *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca Oed. 366 ss.)*, «MD», 12, 1984, 145-159.
- BIONDI G.G., *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.
- BOYLE A.J., *Seneca. Medea*, ed. with Introduction, Translation and Commentary by A.J. Boyle, Oxford 2014.
- CASAMENTO A., *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002.
- CASAMENTO A., *Il Caucaso nell'animo. Un paradigma etnografico e i suoi riflessi tragici (in nota a Seneca Med. 43)*, «PAN», 23, 2005, 141-152.

- CASAMENTO A., *Seneca. Fedra*, introduzione, traduzione e commento di A. Casamento, Roma 2011.
- COSTA C.D.N., *Seneca. Medea*, ed. with introd. & comment. by C.D.N. Costa, Oxford 1973.
- DAVIS P.J., *Shifting Songs: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Hildesheim-Zürich-New York 1993.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Medea tra terra, 'acque' e cielo: sul prologo della Medea di Seneca*, in L. Landolfi (a c. di), *Ibo, ibo qua praerupta protendit iuga | meus Cithaeron. Paesaggi, luci e ombre nei prologhi tragici senecani. Incontri sulla poesia latina di età imperiale IV*, Bologna 2012, 31-50.
- FARNABY TH., L. & M. *Annæi Senecæ atque aliorum tragædiæ. Animadversionibus et notis marginalibus fideliter emendatæ atque illustratæ*, Londini 1613.
- GUALANDRI I., *Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino: spunti di teorizzazione sul personaggio nella letteratura latina*, «Acme», 62.2, 2009, 7-19.
- HARDIE PH., *The Ars poetica and the Poetics of Didactic*, in A. Ferenczi, Ph. Hardie (eds.), *New Approaches to Horace's Ars poetica*, «MD», 72, 2014, 43-54.
- HILL D.E., *Seneca's choruses*, «Mnemosyne», 53.5, 2000, 561-587.
- HINE H.H., *Seneca. Medea*, with an introd., text, transl. and commentary by H.H. Hine, Warminster 2000.
- JAKOBI R., *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.
- MAZZOLI G., *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, in G. Aricò (a c. di), *Atti del I seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo 1986-1987, 99-108.
- MAZZOLI G., *Tipologia e strutture dei cori senecani*, in L. Castagna (a c. di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996, 3-16.
- MAZZOLI G., *Medea in Seneca: il logos del furor*, in A. López, A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, 615-625.
- MAZZOLI G., *Relazioni sintagmatiche e parole-chiave nei cori tragici di Seneca*, in F. Amoroso (a c. di), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo 2006, 17-42.
- MAZZOLI G., *Seneca tragico: le architetture del chaos*, «Dioniso», n.s., 5, 2006, 106-117.
- NÉMETI A., *Lucio Anneo Seneca. Medea*, introd., trad. e commento di A. Némethi, Pisa 2003.
- PADUANO G., *Saggio introduttivo* a NÉMETI 2003, 9-34.

- PERUTELLI A., *Il primo coro della Medea di Seneca*, «MD», 23, 1989, 99- 117; ora in ID., *Studi sul teatro latino*, a c. di G. Paduano, A. Russo, «Testi e studi di cultura classica», Pisa 2013, 135-150.
- PETRONE G., *La Medea di Seneca tra paradigma retorico e tradizione letteraria*, in EAD. (a c. di), *Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo 1999, 9-25.
- PETRONE G., *Medea, Le Medee*, in P. Fedeli (a c. di), *Scienza, Cultura, Morale in Seneca. Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999)*, Bari 2001, 115-129.
- PETRONE G., *Medea, il mare, il male: un'interpretazione contro il mito delle età*, in A. López, A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, 627-638.
- PETRONE G., *Miti e paradigmi femminili nella cultura latina. Il linguaggio di Medea*, in E. Chiavetta (a c. di), *Thieves of Languages. Ladre di linguaggi. Il mito nell'immaginario femminile*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo», 14, 2003, 207-213.
- ROSATI G., *Il parto maledetto di Medea (Ovidio, Her. 6, 156 s.)*, «MD», 41, 1988, 305-309.
- ROSATI G., *Ovidio, Metamorfosi. 3, (Libri V-VI)*, trad. di Gioachino Chiarini, Milano 2009.
- SCHIESARO A., *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
- TRAINA A., *"L'aiuola che ci fa tanto feroci". Per la storia di un topos*, in ID., *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna 1986², 305-335.
- TRAINA A., *Due note a Seneca tragico. L'antroponimo Medea*, in ID., *Poeti Latini (e Neolatini). Note e Saggi filologici II*, Bologna 1991², 123-129.
- TRINACTY CH.V., *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford 2014.