

Paulo maiora canamus

Raccolta di studi per Paolo Mastandrea

a cura di Massimo Manca e Martina Venuti

Quid, anime, cessas?

La Medea di Seneca tra elegia, tragedia e suggestioni catulliane

Flaviana Ficca

Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Abstract This paper aims at underlining how Seneca's Medea addresses, in the tragedy, her own *animus*. This focus allows us to better understand how the character Medea is built by Seneca and to investigate the connections of this text not only with elegy, but also with the Catullan sensibility.

Keywords Catullus. Seneca. Medea. Animus. Monologue.

Il monologo di Medea non è un'invenzione di Seneca. È cosa ben nota quale ruolo esso abbia già nella tragedia di Euripide,¹ laddove lascia emergere la lacerazione dell'eroina tra i sentimenti contrastanti della sete di vendetta e dell'amore per i figli.² Tanto importante risulta la 'strategia' del monologo, che Apollonio Rodio la 'erediterà' per mostrare ancora una volta una 'lotta interiore' di Medea, questa volta tra il sentimento di fedeltà al padre e alla patria e la volontà

1 Ci riferiamo ovviamente in particolare al monologo interiore che si snoda tra i vv. 1021-80. Sul monologo in Euripide in genere si veda Battezzato 1995; su quello di Medea - tra gli altri - Foley 1989.

2 Si potrebbe pensare che in qualche modo il suo utilizzo sia stato 'strategicamente' scelto da Euripide, che faceva di Medea l'assassina dei suoi figli, per rendere particolarmente evidente il travaglio che l'aveva condotta a quella decisione: «Euripides had to use the "interior monologue", which "proves" her dilemma and totally restores her human side. [...] When Euripides chose to treat the myth of Medea in a totally different way, he knew that to achieve a favourable appreciation of his heroine by the audience was a challenge. But he also knew how to succeed, by using the most appropriate technique» (Papadopoulou 1997, 651-2).



Edizioni
Ca' Foscari

Antichistica 32 | Filologia e letteratura 5

e-ISSN 2610-9352 | ISSN 2610-8836

ISBN [ebook] 978-88-6969-557-5 | ISBN [print] 978-88-6969-558-2

Peer review | Open access

Submitted 2021-05-20 | Accepted 2021-06-18 | Published 2021-12-14

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-557-5/005

di aiutare lo straniero del quale – complice Eros – si è innamorata.³ Se poco possiamo dire sul modo in cui la tragedia arcaica latina ha recepito questo aspetto,⁴ sappiamo bene che se ne ricorderà Ovidio quando – all’inizio della sezione del VII libro delle *Metamorfosi* dedicata a Medea – unifica in una sessantina di versi (vv. 11-71) i tre monologhi apolloniani della ‘Medea innamorata’. Dunque a Seneca non mancavano certo ‘modelli’ ai quali attingere in questo senso, ma è pur vero che una forte spinta alla *Pathetisierung* è data al suo testo da due elementi: in primo luogo, l’ampio monologo finale non è l’unico della tragedia, ma è ‘anticipato’ dal prologo che – con evidente presa di distanza dal modello greco in cui è la nutrice ad aprire il dramma con un prologo cosiddetto ‘espositivo’ – Seneca fa pronunciare direttamente alla protagonista. Il secondo elemento sul quale riflettere è, a nostro avviso, il modo in cui Seneca articola le allocuzioni di Medea a se stessa: «Of these forms of self-address, one pattern, which recurs in the speech (‘quid, anime, cessas?’, etc.) is clearly modelled on the Greek formula of the appeal to the θυμός or καρδιά,⁵ especially as used by Euripides’ Medea in her final self-incitement to matricide.⁶ The second pattern, which is not Euripidean, consists of the apostrophe (or near-apostrophe) of passions and virtues» (Gill 1987, 31). Parte da questa osservazione di Chris Gill la nostra breve nota, nella quale – benché entrambi i ‘patterns’ individuati dallo studioso siano a nostro avviso meritevoli di essere approfonditi e analizzati – è sul primo dei due, l’appello all’*animus*, che si soffermerà la nostra attenzione, con l’intento di fornire qualche spunto di riflessione riguardo alle modalità nelle quali Medea si rivolge a se stessa, e dunque si lascia conoscere dallo spettatore/lettore, modalità che a nostro avviso sono il risultato anche di una serie di altre ‘suggestioni’ che non vengono né dalla tragedia, né dall’epica.

3 Il monologo si articola in tre momenti: ai versi 3.464 ss., 636 ss., 771 ss. Si veda al riguardo Paduano 1970.

4 Dai frammenti che ci sono giunti (per il cui commento si rinvia a Falcone 2016), non sembra che si evincano contesti di appello dell’eroina a se stessa. In ogni caso, non si ripeterà mai abbastanza quanto in questo senso il nostro giudizio sia inevitabilmente falsato dalla perdita di una gran quantità di opere ‘naufagate’ nel corso dei secoli; e nel nostro caso la perdita è particolarmente grave se si pensa non solo al naufragio quasi totale della tragedia di età repubblicana, ma anche a quello – per noi gravissimo – della tragedia che Ovidio dedicò a Medea, il cui straordinario apprezzamento da parte degli antichi (cf. ad es. Quint. 10.1.98 e Tac. *dial.* 12.6) rende ancora più doloroso per noi il non poterla leggere. Per quanti sforzi si possano fare, tutte le ricostruzioni che si basano sui due soli versi pervenutici sono inevitabilmente molto fragili.

5 La prima attestazione di questo antichissimo stilema è nelle parole di Odisseo («τέτλαθι δῆ, καρδίη...», *Od.* 20.18) che – scoperto il comportamento dei Proci – si domina per organizzare al meglio la vendetta, ma esso passa ben presto alla poesia lirica (si veda ad esempio l’archilocheo «θυμέ, θύμ’, ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε», fr. 128W²; o ancora Teognide 695; 877; 1029).

6 «La ῥῆσις diventa *Selbstgespräch* soltanto nei vv. 1055-80» (Marzullo 1999, 191 nota 1).

Medea si rivolge al proprio *animus* ben cinque volte, ai versi 41, 895, 937, 976, 988. Come giustamente osserva Tarrant, questo tipo di allocuzione «is consistently linked with exhortations to action [...] or protests against inaction» (Tarrant 1976, 195), e sembra caratterizzare per lo più il dialogo con se stessi dei ‘grandi vendicatori’ della scena tragica senecana,⁷ coloro i quali fanno appello a tutto il loro coraggio, a tutto il loro ‘io’,⁸ per portare a compimento il loro destino tragico.

Un dato emerge con evidenza già dall’indicazione dei passi in cui l’appello all’*animus* occorre nella *Medea*: ci troviamo infatti, nel primo caso, nel prologo della tragedia, mentre le altre quattro occorrenze sono relative all’ultima parte del dramma, il che costituisce, a nostro avviso, un’ulteriore prova del legame che congiunge l’apertura della tragedia con la sua chiusa.⁹

In particolare, il primo degli inviti di Medea all’*animus* è già strettamente collegato alla vendetta:¹⁰

Per viscera ipsa quaere supplicio viam,
si vivis, anime, si quid antiqui tibi
remanet vigoris.¹¹

40

Tra le (rare) occorrenze poetiche di questa allocuzione,¹² è in particolare su un luogo che ci vogliamo soffermare, perché ci sembra of-

7 In particolare ci riferiamo a Medea e ad Atreo, e in parte a Clitemnestra (sull’appello a se stessi di questi ‘vendicatori’ senecani, cf. Star 2006). Come nella *Medea*, *anime* occorre cinque volte nel *Thyestes* (vv. 192, 270, 283, 324, 423) e nell’*Agamemnon* (vv. 108, 192, 228, 868, 915), quattro nella *Phaedra* (vv. 112, 592, 599, 719), tre nell’*Oedipus* (vv. 933, 952, 1024) e nell’*Hercules Oetaeus* (vv. 842, 867, 1828), due nelle *Troades* (vv. 613, 662), una nelle *Phoenissae* (45): non compare nell’*Hercules furens*.

8 «[C]ome la *virtus* fa resistere il *sapiens* o il *vir bonus* agli assalti del male, così l’anti-*virtus* deve abbattere, nell’*iratus*, gli ultimi positivi istinti della natura. In tal senso si spiega l’*Anrede*, l’appello concitato che il protagonista in preda al *furor* rivolge al proprio animo per spronarlo al misfatto» (Biondi 1989, 48).

9 Osserva giustamente Biondi che il personaggio di Medea «nel prologo-monologo si rivela, rispetto all’esito della tragedia, non contrario [...], ma ‘potenziale’» (Biondi 1984, 24).

10 Distinguiamo, con Annalisa Néméti, due sezioni nel prologo: «a. Abbandono subito da Medea ad opera di Giasone (vv. 1-25); b. Propositi di vendetta dell’eroina (vv. 26-55)» (Néméti 2003, 127).

11 Il testo della *Medea* è quello stabilito da Zwierlein 1986.

12 Cf. Pac. 284-6 R³, Acc. 489 R³ (*Iuve nunc adtemptare, iuve nunc, anime, ruspari Phrygas!*, dove però *anime* è un intervento di Ribbeck su *animo* dei codici), Catull. 63.61 e Prop. 2.10-11 (in un contesto molto lontano dal nostro, rappresentando una esortazione del poeta a se stesso ad intraprendere un nuovo genere di poesia: *Nunc aliam citharam me mea Musa docet. | Surge, anime, ex humili! Iam, carmina, sumite vires!*, vv. 10-11; in questo caso va precisato che *anime* è lezione del solo *cod. Salmant.* 86, accolta sostanzialmente da tutti gli editori, laddove gli altri codici hanno *anima*). Si veda anche Gratt. 481 *Mitte, anime: ex alto ducendum numen Olympo*, in cui «la correzione di *animae* del *Vindob.* in *anime* della seconda copia del Sannazaro è palmare e ormai generalmente accettata» (Formicola 1988, 192, il quale traduce *anime* con «o Presunzio-

frire numerosi spunti di riflessione. Si tratta di un passo del *carme* 63 di Catullo, laddove Attis lamenta la sua sorte:

‘Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix, 50
 ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae
 famuli solent, ad Idae tetuli nemora pedem,
 ut apud nivem et ferarum gelida stabula forem,
 et earum omnia adirem furibunda latibula,
 ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor? 55
 Cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,
 rabie fera carens dum breve tempus animus est.
Egone a mea remota haec ferar in nemora domo?
 Patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
 Abero foro, palaestra, stadio et gymnasiis? 60
Miser a miser, querendum est etiam atque etiam, anime.
 Quod enim genus figuraest, ego non quod obierim?
 Ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego puer,
 ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:
 mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida, 65
 mihi floridis corollis redimita domus erat,
 linqumendum ubi esset orto mihi Sole cubiculum.
 Ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar?
 Ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?
 Ego viridis algida Idae nive amicta loca colam? 70
 Ego vitam agam sub altis Phrygiae columinibus,
 ubi cerva silvicultrix, ubi aper nemorivagus?
 Iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet.’

Al v. 61 incontriamo, unico caso in Catullo, un appello all'*animus*,¹³ in un contesto di estrema concitazione del personaggio, che si dispera per la sorte alla quale si è condannato. Ma ancora un altro elemento del testo catulliano è a nostro avviso da sottolineare: Attis definisce se stesso *miser*,¹⁴ appellativo che nella poesia catulliana ha un *color* particolare che è dato ad esso dall'uso che ne fa il poeta nel celebre c. 8, quello del *Miser Catulle, desinas ineptire*, a proposito del quale

ne» e ritiene «plausibile, se non proprio probabile, che, nonostante i diversi significati, Properzio abbia in questo caso ispirato Grattio».

13 In un importante contributo che mette in relazione il c. 63 di Catullo con la *Phaedra* di Seneca (per la precisione 'il canto di Attis e il *canticum* di Ippolito'), Bruna Pieri osserva come sia proprio questa allocuzione a suggerire una lettura del c. 63 in direzione 'tragica', perché «accanto al Catullo lirico e al Catullo epico esiste anche un Catullo 'tragico', ed è quello dei monologhi contenuti nei due più importanti *carmina docta*: il c. 64, naturalmente, e ancora più il c. 63» (Pieri 2018, 969).

14 A questo proposito, soprattutto per l'interiezione di v. 61 '*a miser*', Morisi parla di «un *pathos* di marca eminentemente drammatica» (Morisi 1999, 127).

scrive Traina che «il monologo interiore prende forma di dialogo, non col proprio cuore o la propria anima secondo un antichissimo *topos* greco (comune all'epica, alla lirica, alla tragedia), ma con un se stesso sdoppiato e chiamato per nome» (Traina 1982, 20-1).

Un appello a se stessa individuata come *miser*a è anche della Medea di Seneca: la prima volta in cui Medea si definisce così è un luogo in cui, all'interno di un secondo confronto con la nutrice, dopo il colloquio con Creonte,¹⁵ ella si domanda quale freno porre al suo odio, e si dà questa risposta (vv. 397-9):

Si quaeris odio, misera, quem statuas modum,
imitare amorem. Regias egone ut faces
inulta patiar?¹⁶

A proposito di questo passo, la critica si è spesso giustamente soffermata sul concetto della natura illimitata dell'amore come centrale nella poesia erotica.¹⁷ Tuttavia, si può forse fare ancora un passo avanti in altra direzione: Medea in sostanza stabilisce un'equivalenza di intensità tra odio e amore, ed è - questa - un'equivalenza che a Roma ha conosciuto la sua più celebre espressione nella formulazione catulliana dell'*odi et amo* (c. 85). Medea sembra in qualche modo ancora in una fase in cui il parametro che meglio conosce per misurare il suo odio è proprio il suo antonimo, l'amore che per Giasone ha provato e, in qualche misura, ancora forse prova. Si ricordi infatti il modo in cui, nel primo colloquio che ha con lui, lo spinge a fuggire insieme: *Fugimus, Iason, fugimus - hoc non est novum, | mutare sedes; causa fugiendi nova est: | pro te solebam fugere* (vv. 447-9), per poi dare inizio a quello che è un vero e proprio 'lamento' nel quale si interroga su quale possa essere la sua destinazione (*Discedo, exeo, | penatibus profugere quam cogis tuis*, vv. 449-50), dal momento che la patria - macchiata dal sangue del fratello - non potrà certo accoglierla (*Ad quos remittis? Phasin et Colchos petam | patriumque regnum quaeque fraternus cruor | perudit arva?*, vv. 451-3), arrivando a concludere che ogni strada che ha

¹⁵ Anche alla fine del dialogo con il re, quando gli chiede di poter rimanere un giorno in più a Corinto, Medea, in pieno ossequio alla 'mozione degli affetti', definisce se stessa 'miser': *Parumne miserae temporis lacrimis negas?* (v. 293).

¹⁶ Sull'*adynaton* che viene introdotto da questi versi (*Dum terra caelum media libratum feret | nitidusque certas mundus evolvet vices | numerusque harenis derit et solem dies, | noctem sequentur astra, dum siccas polus | versabit Arctos, flumina in pontum cadent, | numquam meus cessabit in poenas furor*, vv. 401-6), è da vedere Mazzoli 1992 (= 2016, sopr. 81 ss.), che avverte tra l'altro nell'immagine delle stelle del cielo e della sabbia del mare un'eco - ancor più che di Ov. *ars* 1.253-4 (*Quid tibi femineos coetus venatibus aptos | enumerem? Numero cedet arena meo*) - di Catull. 61.206-10 (*Ille pulveris Africi | siderumque micantium | subducatur numerum prius, | qui vestri numerare vult | multa milia ludi*).

¹⁷ Cf. ad es. Németsi 2003, 206; Boyle 2014, 235.

aperto per Giasone, l'ha chiusa per se stessa (*Quascumque aperui tibi vias, clausi mihi*, v. 458). Subito dopo, a quest'uomo – *ingratum caput*, v. 465 – rinfaccia tutti i benefici dei quali ha goduto, e tutte le volte in cui ella stessa ha macchiato le sue mani di sangue per proteggerlo, fino a sacrificare per lui, in modo orrendo, suo fratello (vv. 465-82).

Gli ingredienti della tradizione topica del lamento dell'amante infelice, *miser*a, ci sono tutti. Essi sono già, come è noto, nella Medea euripidea,¹⁸ ma trovano la loro prima e più completa formulazione a Roma nel 'lamento' per eccellenza, quello di Arianna nel c. 64 di Catullo. Arianna, che quasi all'inizio del doloroso monologo si definisce 'miser'a' (*non haec miserae sperare iubebas*, v. 140), lamenta l'ingratitude del suo uomo, al quale ha sacrificato anche la vita del proprio fratello (*Certe ego te in medio versantem turbine leti | eripui, et potius germanum amittere crevi, | quam tibi fallaci supremo in tempore dessem*, vv. 149-51) e realizza di non avere, ora, un luogo in cui poter fuggire (*Nam quo me referam? Quali spe perdita nitor? | Idaeosne petam montes? At gurgite lato | discernens ponti truculentum dividit aequor. | An patris auxilium sperem? Quemne ipsa reliqui | respersum iuvenem fraterna caede secuta? | Coniugis an fido consoler memet amore? | Quine fugit lentos incurvans gurgite remos?*, vv. 177-83).¹⁹

Passiamo ora ad analizzare gli altri appelli all'*animus*: il primo di essi è all'inizio della sezione finale della tragedia, quella nella quale il *pathos* raggiunge il suo momento più alto, attraverso l'ampio monologo che si apre con il rifiuto di Medea all'invito della nutrice a fuggire (vv. 893-8):²⁰

Egone ut recedam? Si profugissem prius,
ad hoc redirem. Nuptias specto novas.
Quid, anime, cessas? Sequere felicem impetum. 895
Pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?
Amas adhuc, furiose, si satis est tibi
caelebs Iason.

18 Medea ricorda il padre, la patria, il fratello ucciso (vv. 166-7), ribadisce la sua condizione di solitudine (vv. 255-8); riflette sull'impossibilità di trovare chi le offra ospitalità e accoglienza (vv. 387-9), motivo che riprende ed amplia laddove ricorda che non sarà certo la casa del padre, e meno che mai saranno le figlie di Pelia, ad accoglierla (vv. 502-5).

19 È evidente in ogni caso che, proprio perché Arianna diventa ben presto 'archetipo' dell'eroina sedotta e abbandonata, non si può non tener conto, quando si pensa a reminiscenze del c. 64 in Seneca, del fatto che «tali motivi arrivano a Seneca tragico anche col filtro potente e pervasivo di poeti che hanno veramente assimilato e fatto proprio il linguaggio poetico innovativo di Catullo, e cioè Virgilio con la sua Didone e soprattutto Ovidio con le *Heroides* e le *Metamorfosi*» (Degl'Innocenti Pierini 2018, 73).

20 Il nunzio ha appena portato notizia della morte di Creusa e Creonte (*Periere cuncta, concidit regni status; | nata atque genitor cinere permixto iacent*, vv. 879-80) e la nutrice pensa che sia ancora possibile trovare una via di fuga per la sua padrona: *Effer citatum sede Pelopea gradum, | Medea, praeceps quaslibet terras pete* (vv. 891-2).

Medea è all'inizio del suo percorso finale, quello che sta per portarla all'uccisione dei figli e, contestualmente, alla progressiva presa di coscienza di sé e della sua dimensione tragica.

Nel suo rifiuto alla proposta della nutrice, il suo 'io' emerge in tutta la sua forza: *Egone ut recedam?* (v. 893). Questo attacco, che tra l'altro tornerà poco oltre, al v. 929 (*Egone ut meorum liberum ac prolis meae | fundam cruorem?*),²¹ ricorda quello della pericope catulliana già citata, in c. 63.58, dove tra l'altro apre la serie insistita delle anfore di *ego* (ripetuto 13 volte tra i vv. 62-4 e 68-71). In primo piano, dunque, la travolgente personalità di Medea, che sta per compiere il doppio *scelus* dell'uccisione dei suoi figli e deve dunque fare appello a tutto il suo coraggio. Questo stesso *incipit* lascia ancora emergere la presenza, nella donna, di tracce di sentimenti riconducibili all'amore per Giasone: è *furiosus l'animus* al quale si rivolge, se pensa di potersi accontentare della morte della sua rivale e del padre di lei: significherebbe una sola cosa: che ama ancora (*amas adhuc*, v. 897).

L'ultimo atto della tragedia è il terreno di scontro più forte tra i sentimenti, ed è quello nel quale, progressivamente, Medea raggiunge la compiutezza del suo 'io' tragico, la piena consapevolezza di sé. Si è soliti individuare il culmine di questo percorso nel celebre v. 910, *Medea nunc sum*,²² in cui arriva a compimento quello sviluppo psicologico che si snoda attraverso tre momenti chiave (*Medea superest*, v. 166; *Medea... fiam*, v. 171; *Medea nunc sum*, v. 910),²³ Eppure, sembra che, dopo la presa di coscienza della realizzazione del proprio 'io', a Medea manchi in realtà ancora un passaggio, ovvero quello che la vede rinunciare definitivamente al suo - possiamo 'letterariamente' definirlo così, 'io elegiaco' - quello che aveva mostrato una ripresa di vigore, che si era in qualche modo affacciato al suo orizzonte nel momento in cui ella aveva osservato che la morte della rivale e di Creonte non poteva essere sufficiente al suo dolore. Quell'ondeggiare tra sentimenti contrastanti, quell'*odi et amo* che aveva in qualche modo continuato a lacerarla, ancora non è definitivamente compiuto. Subito prima della celebre affermazione del v. 910, Medea specifica che quel passaggio segna il superamento della sua 'stagione esistenziale' precedente, quella di *levia scelera*: *Hoc*

²¹ Già ai vv. 397-8 avevamo incontrato quest'espressione: *Regias egone ut faces | inluta patiar?*

²² A proposito dell'uso dell'antroponimo Medea in Seneca, e in particolare in questo luogo, osserva Traina: «in Seneca *Medea* è spesso il sostituto patetico, o se si vuole retorico, di "io"; appunto tale insistente identificazione della donna col suo nome (v. 910: *Medea nunc sum*) conferma il passaggio che Seneca fa subire all'antroponimo dal tipo denotativo a quello connotativo. Medea è "Medea"» (Traina 1979 = 1981, 127).

²³ Mazzoli parla di «battute di bruciante brevità» (Mazzoli 1990 = 2016, 206). Si vedano al riguardo Galimberti Biffino 1996 e 2000 con relativa bibliografia di riferimento. Si veda anche Schiesaro 2003, 213.

age! En faxo sciant | quam levia fuerint quamque vulgaris notae | quae commodavi scelera (vv. 905-7); in un certo senso, essi sono stati solo il modo attraverso il quale il suo *dolor* si è – per così dire – ‘esercitato’, ma che rimangono comunque legati ad un passato ormai superato: *prolusit dolor | per ista noster: quid manus poterant rudes | audere magnum, quid puellaris furor?* (vv. 907-9). In particolare, è l’aggettivo *puellaris*, riferito al suo *furor*, che merita attenzione: la sua prima attestazione risulta essere quella ovidiana di *epist.* 10.20: *alta puellares tardat harena pedes*,²⁴ laddove è stata intravista una possibile allusione metaletteraria. Osserva infatti Chiara Battistella, che «nel nesso *puellares pedes* potrebbe anche essere depositata un’istanza metaletteraria sintomatica della ‘scelta’ di un nuovo metro (*pedes*) e di una nuova poesia, quella elegiaca appunto (*puellares*); l’ ‘impresa’ di Arianna consiste, in un certo senso, nel percorrere e calcare con i suoi nuovi piedi elegiaci l’*harena* già ‘tracciata’ dall’illustre [...] modello catulliano» (Battistella 2010, 55). Se nel nostro caso ‘rovesciamo’ il discorso, ci rendiamo conto che Medea, ormai a un passo dalla definitiva affermazione del suo ‘io’, farebbe un percorso opposto dal punto di vista ‘metaletterario’, lasciandosi alle spalle un *furor* che è da *puella* elegiaca per varcare la soglia della tragedia. Ma il cammino non si conclude a questo punto, e il lacerante dialogo con il proprio ‘io’ si fa ancora più intenso. Non a caso è questo il momento in cui, come dicevamo, frequenti si fanno gli appelli a se stessa: *Quid, anime, cessas?* di v. 895 è solo il primo di essi,²⁵ che punteggiano ancora per molti versi quest’ultima sezione della tragedia. *Quid, anime, titubas?*, si chiederà poco oltre (v. 937), quando addirittura sente le lacrime segnarle il volto e percepisce se stessa come campo di battaglia di una lacerante lotta di sentimenti: *Ora quid lacrimae rigant | variamque nunc huc ira, nunc illuc amor | diducit?* (vv. 937-9). E ancora, un altro appello all’*animus*, questa volta sotto forma di esortazione, per spingerlo a mostrare la sua natura a tutti: *Nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est | perdenda virtus; approba populo manum* (vv. 976-7). Così, mentre Giasone, sconvolto, cerca di coinvolgere, per fermarla, chiunque abbia a cuore le sorti del regno (vv. 978-81), Medea «dichiara di essere riuscita a riportare indietro il nastro della propria vita» (Guastella 2001, 154): *Iam iam recepi scepra germanum patrem, | spoliisque Colchi pecudis auratae tenent; | redire regna, rapta virginitas redit. | O placida tandem numina, o festum diem, | o nuptialem!* (vv. 982-6).

24 Verducci 1985, 259, osserva: «the rare adjective *puellaris* would be somewhat mannered if used by a poet-narrator and is doubly so when used by the heroine to describe herself».

25 Questo appello è, identico, in *Herc. O.* 842, ma riecheggia in formule molto simili anche in *Oed.* 1024 (*Quid, anime, torpes?*), *Thy.* 423-4 (*Quid, anime, pendes, quidve consilium diu | tam facile torques?*), ancora *Herc. O.* 1828 (*Quid, anime, trepidas?*).

Ma se il delitto è perpetrato, non ancora è pienamente compiuta la vendetta: *Vade, perfectum est scelus... | vindicta nondum: perage, dum faciunt manus* (vv. 986-7). A questo punto, quando Medea ha già intrapreso il suo *scelus*, ma non lo ha ancora portato a compimento, si rende necessario un ultimo appello all'*animus*: *Quid nunc moraris, anime?* (v. 988). L'interrogativa, che tra l'altro ricorda molto da vicino il primo e l'ultimo verso del c. 52 di Catullo (*Quid est, Catulle? Quid moraris emori?*, vv. 1 e 4) segna - a nostro avviso - l'ultima, definitiva svolta di Medea, l'ultimo passaggio che le consente di lasciare per sempre dietro di sé tutto ciò che è stata la sua vita passata, per realizzare compiutamente il suo essere tragico. Ella infatti riflette su ciò che ha appena compiuto, e lo fa definendo, ancora una volta, l'ultima, se stessa *misera*, per poi interrogarsi immediatamente dopo su quella definizione: *Quid, misera, feci? Misera?* (v. 990), ribadendo che, al di là del pentimento, rimane il fatto che l'azione è compiuta, e non si può tornare indietro: *Paeniteat licet, | feci.* (vv. 990-1). Anzi, addirittura un grande piacere si insinua, al di là della volontà, e cresce: *Voluptas magna me invitam subit, | et ecce crescit* (vv. 991-2).²⁶ L'omologa elegiaca di Medea,²⁷ quella della dodicesima epistola delle *Heroides*, dichiara che il suo piacere è nel rinfacciare all'ingrato i benefici ricevuti (*Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas; | hac fruar, haec de te gaudia sola feram, epist. 12.21-2*); la *voluptas* di questa 'versione tragica' di Medea, invece, consiste nell'aver compiuto - anche se ancora parzialmente - un orrendo delitto che con le sofferenze dell'eroina abbandonata non hanno più a che fare.²⁸ Da questo momento in poi, più nessuna esitazione: fa in modo da avere l'unica cosa che le mancava, Giasone come spettatore (*Derat hoc unum mihi, | spectator iste*, vv. 992-3), e per questo 'spettacolo' arriva a considerare addirittura esiguo il *numerus* dei figli per la sua vendetta (*nimum est dolori numerus angustus meo*, v. 1011) e a pronunciare quella frase che proietta la sua sete di vendetta anche su una vita solo potenzialmente nascita: *In matre si quod pignus etiamnunc latet, | scrutabor ense viscera et ferro extraham* (vv. 1012-13). Solo a questo punto il trionfo dell'odio è completo: in una perfetta 'struttura ad anello', quel *dolor* che nel prologo della tragedia Medea aveva immaginato dovesse manifestarsi in modo più terribile rispetto a come era accaduto in passato (*levia me-*

²⁶ Medea sembra qui incarnare quella obiezione cui Seneca nel *de ira* ribatte: '*At enim ira habet aliquam voluptatem et dulce est dolorem reddere*'. *Minime* (2.32.1).

²⁷ Numerosi, come è ovvio, sono i punti di contatto tra l'epistola ovidiana e il testo tragico senecano, opportunamente segnalati dai commenti: si vedano ad esempio Besone 1997 e Heinze 1997 (ma anche Martina 2000; Trinacty 2007; Battistella 2015). Sulla presenza ovidiana in Seneca tragico, è da vedere Jakobi 1988.

²⁸ «Toute la fin de la pièce est sadienne» osserva Barthouil 1981, 509, a proposito di questi versi, sui quali si veda anche Bexley 2016.

moravi nimis: | haec virgo feci; gravior exurgat dolor, vv. 48-9), torna per trionfare completamente, richiamato sette volte in poco più di cento versi.²⁹ E quando per l'ultima volta Medea si rivolge ad esso, è per sancire il suo definitivo trionfo: ha sacrificato tutto (entrambi i suoi figli) sull'altare dell'odio: *Plura non habui, dolor, | quae tibi litarem*, vv. 1019-20. Ora è veramente Medea, ora dei due poli opposti che avevano in qualche modo continuato ad abitare - e lacerare - il suo 'io', ne è rimasto solo uno. Medea è entrata definitivamente nella tragedia. Per Giasone, invece, un appellativo, *ingrate* (v. 1021), con il quale la donna lo aveva definito già precedentemente (*ingratum caput*, v. 465), e che è poi un aggettivo tutto elegiaco. Anche la Medea dell'epistola ovidiana lo aveva utilizzato a proposito del suo ingrato uomo: oltre al già citato luogo di *epist.* 12.21 (*Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas*), l'epiteto torna in uno degli ultimi versi della lettera: *Hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est* (v. 206). Nessuna trasformazione, dunque, in Giasone, egli si figura 'statica', secondo una definizione che viene spesso assegnata a Medea,³⁰ per la quale - a nostro avviso - le cose stanno invece in altro modo: personaggio estremamente complesso, ella richiede a Seneca una tavolozza dai mille colori per rendere appieno le sfumature del suo essere.³¹ Soprattutto, fuor di metafora, non poteva essere solo l'eredità tragica ed epica sufficiente a caratterizzarla. Seneca ha attraversato sicuramente l'esperienza elegiaca ovidiana, ma - a nostro avviso - anche quella esistenziale catulliana.³² È Catullo, in fondo, che ha dato a Roma le coordinate psicologiche per comprendere il grande ossimoro dell'*odi et amo*, è lui che ha insegnato che lacerarsi si

29 Si vedano i vv. 907, 914, 944, 951, 1011, 1016, 1019. Il *dolor* è sentimento complesso e articolato, che punteggia tutta la tragedia: esso è per lo più quel 'rancore', quel risentimento profondo che la ferita del tradimento e dell'abbandono hanno creato in lei, ed è anche quel sentimento al quale, definendolo *furiosus*, chiede di immaginare scenari diversi dalla morte di Giasone (*Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri | iurisque factus? Debit ferro obvium | offerre pectus... melius, a melius, dolor | furiose, loquere*, vv. 137-40), perché in fondo la colpa di tutto quello che è accaduto è solo di Creonte (*Culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens | coniugia solvit quique genetricem abstractit | gnatis et arto pignore astrictam fidem | dirimit*, vv. 143-6). Sul concetto di *dolor* in Seneca, si veda Malaspina 2015.

30 Si legga il giudizio di Costa 1973, 9: «In the course of the play her character does not 'develop' (this is probably true of most of Seneca's protagonists)». *Contra*, Némethi 2003, 43: «Ad una lettura attenta, non può tuttavia sfuggire l'intima conflittualità dell'eroina. La Medea senecana si dibatte infatti nelle maglie di un *odi et amo* che trova la sua più puntuale traduzione drammatica nel valore anfibiologico del verbo *vivat*, voce a un tempo di maledizione (vv. 19-20) e d'amore (v. 140)».

31 «Seneca thus reveals himself as an author concerned with generic *contaminatio*, and his tragedies become arenas in which the assumptions and conventions of different genres are contested» (Trinacty 2007, 64).

32 Sulla presenza di Catullo in Seneca si vedano Mazzoli 1970, 210-11, ma anche i già citati contributi di Degl'Innocenti Pierini 2018 e Pieri 2018.

gnifica 'diventare due', e dunque parlare con il 'sé' spesso più lontano e incomprensibile, è lui che ha disegnato le linee più drammatiche del 'lamento' dei personaggi che prendono vita nei suoi versi. I personaggi di Euripide, di Apollonio, di Ovidio, ma anche quelli di Catullo (e Catullo in prima persona) sono le tessere del mosaico dal quale la Medea senecana viene fuori, facendosi strada lungo tutto il corso della tragedia, per arrivare poi ad essere, al termine del dramma, compiutamente eroina tragica, e consapevole di esserlo, per alzarsi *aliti curru*, «proiettata alla fine in un 'anti-cielo'»,³³ lasciando dietro di sé un 'immobile' Giasone.

Bibliografia

- Barthouil, G. (1981). «Cohérence psychologique de la Médée de Sénèque». *Dioniso*, 52, 477-513.
- Battezzato, L. (1995). *Il monologo nel teatro di Euripide*. Pisa.
- Battistella, C. (2010). *P. Ovidii Nasonis "Heroidum Epistula" 10: Ariadne Theseo*. Introduzione, testo e commento di C.B. Berlin; New York.
- Battistella, Ch. (2015). «Medea Reaches Maturity: On Ovidian Intertextuality in Sen.», *Med.* 905-15». *CJ*, 110, 446-70.
- Bessone, F. (1997). *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII Medea Iasoni*. Firenze.
- Bexley, E. (2016). «Recognition and the Character of Seneca's Medea». *The Cambridge Classical Journal*, 62, 31-51.
- Biondi, G.G. (1984). *Il "nefas" argonautico. "Mythos" e "logos" nella "Medea" di Seneca*. Bologna.
- Biondi, G.G. (1989). *Seneca. Medea-Fedra*. Premessa al testo, introd. e note di G.G. Biondi, trad. di A. Traina. Milano.
- Boyle, A.J. (2014). *Seneca. Medea*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by A.J.B. Oxford.
- Costa, C.D.N. (1973). *Seneca. Medea*. Edited with Introduction and Commentary by C.D.N.C. Oxford.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2018). «Per una storia della fortuna catulliana in età imperiale: riflessioni su Catullo in Seneca». *Paideia*, 73(1/3), 63-80.
- Falcone, M.J. (2016). *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, "Medea exul"; Pacuvio, "Medus"; Accio, "Medea sive Argonautae"*. Tübingen.
- Foley, H. (1989). «Medea's Divided Self», *CA*, 8, 61-85.
- Formicola, C. (1988). *Il Cynegeticon di Grattio*. Introd., testo critico, trad. e comm. a cura di C.F. Bologna.
- Galimberti-Biffino, G. (1996). «La Médée de Sénèque, une tragédie "annoncée": *Medea superest* (166); *Medea... fiam* (171); *Medea nunc sum* (910)». *BAGB*, 1, 44-54.
- Galimberti-Biffino, G. (2000). «"Medea nunc sum": il destino nel nome». Gazich, R. (a cura di), *Il potere e il furore = Giornate di studio sulla tragedia di Seneca* (Brescia, febbraio 1998). Milano, 81-93.

³³ Mazzoli 1997 (= 2016, 62).

- Gill, C. (1987). «Two Monologues of Self-division: Euripides, *Medea* 1021-80 and Seneca, *Medea* 893-977». Whitby, M.; Hardie, Ph.; Whitby, M. (eds), *HOMO VIATOR. Classical Essays for John Bramble*. Bristol; Bolchazy, 25-37.
- Guastella, G. (2001). *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*. Palermo.
- Heinze, Th. (1997). *P. Ovidius Naso. Der XII: Heroidenbrief: Medea an Jason*. Einleitung, Text und Kommentar von Th. H. Leiden; New York; Köln.
- Jakobi, R. (1988). *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlin; New York.
- Malaspina, E. (2015). «Dolor in Seneca: dai presupposti teoretici alle pratiche consolatorie ed alle passioni in scena». *Antiquorum philosophia*, 9, 41-53.
- Martina, A. (2000). «La Medea di Seneca e la XII delle *Heroides* di Ovidio». Gazich, R. (a cura di), *Il potere e il furore = Giornate di studio sulla tragedia di Seneca* (Brescia, febbraio 1998). Milano, 3-29.
- Marzullo, B. (1999). «La "coscienza" di Medea (Eur. *Med.* 1078-80)». *Philologus*, 143, 191-210.
- Mazzoli, G. (1970). *Seneca e la poesia*. Milano.
- Mazzoli, G. (1990). «Il gioco delle parti: un tema gnomico senecano e sue ridondanze metateatrali». *QCTC*, 8, 87-102 [Mazzoli 2016, 197-209].
- Mazzoli, G. (1992). «L'adynaton in Seneca tragico», *QCTC* 10, 133-54 [Mazzoli 2016, 69-83].
- Mazzoli, G. (1997). «Il tragico in Seneca», in «Forme e interpretazioni del tragico = Atti del Convegno internazionale (Torino, 11-12 aprile 1997)». Num. monogr. *Lexis*, 15, 79-91 [Mazzoli 2016, 55-68].
- Mazzoli, G. (2016). *Il "chaos" e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*. Palermo.
- Morisi, L. (1999). *Gaio Valerio Catullo. Attis (carmen LXIII)*. Introd., testo, trad. e comm. di L.M. Bologna.
- Németi, A. (2003). *Lucio Anneo Seneca. Medea*. Introd., trad. e comm. di A.N., con un saggio di G. Paduano. Pisa.
- Paduano, G. (1970). «Struttura e significato del monologo in Apollonio Rodio». *QUCC*, 9, 24-66.
- Papadopoulou, T. (1997). «The Presentation of the Inner Self: Euripides' *Medea* 1021-1055 and Apollonius Rhodius' *Argonautica* 3,772-801». *Mnemosyne*, 50, 641-64.
- Pieri, B. (2018). «*Nimio Veneris odio*: Catullo 'tragico' in Seneca 'lirico'». *Paideia*, 73(2/3), 967-87.
- Schiesaro, A. (2003). *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge.
- Star, C. (2006). «Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy». *TAPhA*, 136, 207-44.
- Tarrant, R.J. (1976). *Seneca. Agamemnon*. Cambridge.
- Traina, A. (1979). «Due note a Seneca tragico. 1) L'antroponimo *Medea*; 2) La "fiducia" di Tieste». *Maia*, n.s. 31, 273-6 [Traina, A. (1981). *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, vol. 2. Bologna, 123-32].
- Traina, A. (1982). *Catullo. I canti*. Introd. e note di A.T., trad. di E. Mandruzzato. Milano.
- Trinacty, C. (2007). «Seneca's *Heroides*: Elegy in Seneca's *Medea*». *CJ*, 103, 63-78.
- Verducci, F. (1985). *Ovid's Toyshop of the Heart. Epistulae Heroidum*. Princeton.
- Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford.