

GIANCARLO MAZZOLI

Declinazioni ironiche del divino nel teatro di Seneca

Ho di recente avanzato l'ipotesi¹ che nei §§ 47-59 dell'*epist.* 95 *ad Lucilium* Seneca abbia esposto il piano dei *Moralis philosophiae libri*, l'ultima opera da lui composta, di cui noi conserviamo solo frammenti. In particolare i §§ 47-50 sintetizzano a mio avviso i contenuti del libro primo, dedicato a trattare *quomodo sint dii colendi*, in polemica con le *superstitiones*: dunque in una prospettiva che non concerne affatto il problema metafisico della *natura deorum*, bensì unicamente il comportamento prescritto all'uomo nei confronti del divino, una questione che rientra ancora totalmente nell'orizzonte etico (trad. Bellincioni):

Si danno per solito precetti sulle forme del culto. Ebbene, si proibisca piuttosto di accendere lucerne di sabato, perché gli dei non hanno bisogno di illuminazione, e d'altro canto gli uomini non godono del fumo. Si vieti l'uso delle visite mattutine, dell'assediare le porte dei templi: sono devozioni che possono irretire solo l'ambizione umana; il vero culto consiste nel conoscere dio. Sia vietato portare lini e raschietti a Giove, reggere lo specchio a Giunone: la divinità non cerca servi, anzi, è essa stessa al servizio del genere umano, è a nostra disposizione dappertutto e per tutti. Ammesso che uno impari a fare i sacrifici nei modi giusti e ad astenersi da riti superstiziosi, non arriverà mai ad essere migliore [*si noti appunto la primaria istanza etica*] se non si formerà una giusta idea di dio, quella di un dio che tutto possiede e tutto dona, che fa il bene gratuitamente. Che cosa spinge gli dei a fare il bene? La loro natura. Se uno crede ch'essi non vogliano fare il male, si sbaglia: in realtà ne sono incapaci. Non sono in grado né di subire torti, né di infliggerli: giacché fare il male e subirlo sono cose fra loro connesse. La loro natura, fra tutte la più alta e la più bella, esentandoli dal pericolo, al tempo stesso li

¹ Cfr. MAZZOLI 2015. Una redazione più ampia del presente contributo, intesa ad approfondire in modo articolato sul piano paradigmatico i confronti col pensiero religioso di Seneca filosofo, viene pubblicata in "Paideia" 75 (2020).

ha resi non pericolosi. Il primo vero culto sta nel credere negli dei; poi nel riconoscerne la maestà, e insieme la bontà, che dalla maestà è indissolubile; sapere che gli dei governano il mondo, che con la loro potenza danno ordine a tutte le cose, che proteggono il genere umano, interessandosi talora dei singoli. Essi non infliggono mali, e ne sono esenti; per altro puniscono alcuni, raffrenano, comminano pene, e talvolta danno punizioni sotto l'apparenza di benefizi. Vuoi propiziarti gli dei? Sii buono. Chi li imita rende loro il debito culto.

Scritto dal filosofo stoico pochi mesi prima della morte, questo testo è quasi un *testamentum* del suo pensiero religioso, agevolmente confrontabile con una vasta campionatura di riflessioni presenti nella sua intera prosa morale, che ho cercato a suo tempo di ricomporre in una visione d'insieme²: linee tutte di pensiero che vengono invalidate dal Seneca drammaturgo (mi riferisco esclusivamente al suo teatro di sicura autenticità) con una operazione antifrastica troppo puntuale e sistematica per non apparire governata da una ritorsione ironica³.

Cadono a uno a uno i dogmi essenziali: Dio come logos, fato, *necessitas* necessitante ma anche necessitata a fare il bene; dunque la provvidenza divina nei confronti dell'umanità e la teodicea, messe in discussione in un celebre terzo coro della *Phaedra*⁴; la visione monistica del divino, che sussume in sé tutte le attribuzioni del pantheon tradizionale; la maestà divina, per dare invece

2 Cfr. MAZZOLI 1984; cfr. già SCARPAT 1977, in part. 17-56; e poi SCARPAT 1987.

3 Ma pur sempre in un quadro di coerenza ideologica: giuste considerazioni in SOLIMANO 1987, 74.

4 Vv. 959-89 (trad. Traina): «Natura, grande madre degli dèi, e tu, sovrano del fiammeggiante Olimpo, tu che lanci in corsa le stelle disseminate per il firmamento e i pianeti erranti per le vie del cielo, tu che fai ruotare i poli intorno al loro asse, perché hai tanta cura di regolare l'eterno ritmo del cosmo? Per opera tua il gelo dell'inverno spoglia le selve, ora torna agli alberi l'ombra, ora la criniera del Leone estivo matura con la sua vampa le messi, ora declina il vigore dell'anno. Ma tu che governi così grandi opere, che equilibri le masse del cielo in corsa nelle loro orbite, perché sei così lontano dagli uomini? Perché non ti curi di aiutare i buoni e di punire i malvagi? Le cose umane sono in balia del Caso, che sparge i suoi doni con mano cieca, favorendo i peggiori, l'innocenza è vinta dall'arbitrio, la falsità regna nei palazzi regali. Il popolo gode di affidare il potere a mani indegne, e la stessa persona è segno di amore e di odio. Il merito tristemente riceve non il premio, ma il castigo della sua virtù, agli onesti è compagna la miseria, e l'adulterio trionfa grazie ai suoi vizi. O moralità, nome vano, falsa apparenza!».

spazio alle licenze e agli arbitrii anche immorali escogitati dalla *theologia fabulosa*: si prenda a esempio l'incipit dell'*Hercules furens* (vv. 1-5); il primato della *theologia naturalis* a fondamento della *fides*, surrogata (cf. *Thyest.* 668-79) dal cupo immaginario della *superstitio*; l'immanentismo divino, spinto fino al motivo del *deus internus*, la *conscientia*; il consequenziale rigetto di ogni formalismo ed esteriorità culturale, incluso il rituale della preghiera; il rifiuto, inoltre, della *theologia civilis*, promossa viceversa a religione ufficiale del tiranno tragico; infine la concezione puramente stoica della *κοινωνία θεῶν καὶ ἀνθρώπων*, della *ὁμοιοσύνη θεῶν*, espunte fino al limite della sprezzante rimozione del divino⁵.

Seneca tragico provvede dunque alla decostruzione puntuale del paradigma religioso stoico, contrapponendo al *recto* dell'edificio elevato nella prosa morale il *verso* d'un paesaggio tragico del tutto incompatibile con esso. E siamo al punto cruciale del nostro percorso, in quanto a questa molto vistosa linea di declinazione ironica un'altra pare a me di poterne affiancare, attiva non più sull'asse paradigmatico, cioè tra enunciazioni del drammaturgo e dottrine del pensatore, ma sul piano sintagmatico, all'interno dei singoli intrecci tragici: più sottile a cogliersi forse ma semanticamente pregnante, in grado, credo, di dar ragione della precedente. I tre esempi che propongo mi sembrano appropriati anche perché, da convergenti indizi strutturali⁶, credo ben rappresentino nella sua interezza l'arco cronologico del teatro senecano, rimontando dai drammi di più rigoroso impianto, cui ascrivo l'*Herc. fur.*, a un precedente momento di transizione, cui riconduco l'*Agamemnon*, a una produzione ancora anteriore ma non per questo meno importante, che comprende a mio avviso anche l'*Oedipus*.

Herc. fur.: con una ricorsività troppo accentuata per non costituire una isotopia di senso e con una polarizzazione che non troviamo nel modello euripideo, si pone nel dramma l'accento

5 Così per opera di Medea e di Atreo, nei loro rispettivi finali: cfr. *Med.* 1026 s.: *per alta uade spatia sublimis aetheris, | testare nullos esse, qua ueheris, deos; Thyest.* 885-9: *Aequalis astris gradior et cunctos super | altum superbo uertice attingens polum. | Nunc decora regni teneo, nunc solium patris. | Dimitto superos: summa uotorum attigi. | Bene est, abunde est, iam sat est etiam mihi.*

6 Cfr. MAZZOLI 2016, in part. 159-96, 417-51.

sull'ascendenza paterna del protagonista. Inizia già Giunone nel prologo, ricordando gelosa la $\mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}\ \nu\acute{\upsilon}\xi$ del suo concepimento da Giove e Alcmena; ma al v. 357 Lico avalla l'altra versione, che fa di Anfitrione il *verus Alcidae sator*. Ai vv. 438-49 appunto l'agone tra il tiranno e il *senex* ci conduce al nocciolo della questione: solo un'origine semidivina potrà accreditare in futuro la consacrazione celeste dell'eroe e ben si spiega che il tiranno preferisca sminuire il suo statuto laicizzandolo. Tutt'al contrario Anfitrione, affermando che imprese come quelle di Ercole sono compatibili solo con una nascita da Giove. Nel prosieguo del dramma, riemerso l'eroe dagli inferi, ci saranno sì tra lui e il *senex* parole affettive come *natus* e *genitor*, ma il richiamo alla paternità di Giove non mancherà al momento importante, quando Anfitrione si troverà di fronte all'atteggiamento ubristico di Ercole, più che mai persuaso, annientato Lico, del suo diritto al cielo (al punto da chiamar fratelli gli dei nati da Giove e non generati dall'odiata Giunone). Siamo al *turning point* del dramma, vv. 924 ss., perché, se il *senex* lo invita a un profilo basso, a chiedere dal padre divino *otium quiesque fessis*, l'eroe viceversa, al colmo del suo protagonismo, formula *preces* | *Iove meque dignas*, ergendosi, in smisurata cotutela col dio sommo, a garante dell'intero ordine universale. E proprio qui scatta l'ironia tragica, perché l'ultima direttiva che riesce a emanare è una sfida superba (vv. 937-9): *si quod etiamnum est scelus* | *latura tellus, properet, et si quod parat* | *monstrum, meum sit*. Esattamente in quell'istante, a metà del v. 939, il 'mostro' della follia appiccatoagli da Giunone si abbatte su di lui, disintegrando in caos il grandioso edificio cosmico appena elevato: *sed quid hoc? medium diem* | *cinxere tenebrae*; e via in un crescendo di visioni deliranti e di empio titanismo che lo porterà a sterminare moglie e figli. E ancora adesso Anfitrione, offrendosi a sua volta al folle, gli chiede, con rincaro d'ironia, di sopprimere un *falsum ac nomini turpem tuo* | *...parentem* (vv. 1030 s.). Ma nell'ultima scena, al risveglio dal *furor*, l'eroe che aspirava al cielo si ritroverà invece al suolo, nudo e soltanto uomo, costretto a misurare (vv. 1157-9) tutto lo scarto che separa la vantata origine dal *nefas* commesso: che non è solo un *error* imputabile unicamente, come vorrebbe Anfitrione, alla follia appiccatoagli da Giunone (vv. 1199-201; 1237 s.).

Vittima dunque Ercole della dea *noverca*, certo, ma anzitutto del suo stesso *nimum* eroico (nemmeno questo troviamo nell'*Heracles* di Euripide). *Alte virtus animosa cadit*, aveva profetizzato, fin dal primo canto (v. 201), il Coro. E ecco che, in questa nuova smitizzata prospettiva esistenziale, sarà Anfitrione stesso a rilanciare per la prima volta come possibile l'alternativa d'una sua tutta umana paternità (vv. 1246-57); e padre ancora ripetutamente tornerà a chiamarlo Ercole, a chiudere la parabola ironica del proprio ritorno a terra. Una distanza per me incolmabile separa l'*Hercules furens* dall'*Oetaeus*.

Nell'*Agamemnon*, dopo un prologo che è prolessi subito satura della catastrofe, la linea ironica si dipana già netta attraverso la funzione corale: quattro canti di un doppio coro femminile, di donne argive tranne che nel terzo canto, di prigioniera troiane. Ho già avuto occasioni di soffermarmi sulla duplice modalità secondo cui sembra possibile interpretare la complessa e nient'affatto casuale sintassi di questo impianto corale: leggibile da una parte secondo un criterio di alternanze tonali tra canti dispari e pari, amare demistificazioni del potere e della fortuna il primo e il terzo, festose manifestazioni di fideismo celebrativo il secondo e il quarto; dall'altra parte invece secondo uno schema di simmetrie contrastive, col frontale opporsi nei canti estremi tra il primo, espressione di antieroaica *mediocritas*, e il quarto, esaltazione dell'eroe per eccellenza, Ercole, e con la provocatoria inversione speculare nei canti medi tra il secondo, superbo inno cletico delle 'vincitrici', e il terzo, dolente *schetliasmos* delle 'vinte'. In realtà, insegna il dramma, bisogna mettere tra virgolette le due categorie, perché, come mostra davvero a fondo il centrale racconto della tempesta, vincitori e vinti si son trovati in senso proprio e metaforico sulla stessa barca, e poi anzi, con l'uccisione di Agamemnone, dirà esultante la prigioniera Cassandra, *vicimus victi Phryges*, celeberrima morale della favola (v. 869). Ma a noi qui ora interessa soprattutto registrare gli acutissimi effetti di controcanto ironico prodotti da queste ricercate contrapposizioni corali e soffermarci in particolare sul secondo canto, per la flagrante ricaduta che ha sulla semantica dell'intreccio. Come detto, si tratta del gioioso inno cletico che le donne greche intonano, per la vittoria sui Troia-

ni, a tutte le divinità protettrici di Argo, patria loro e innanzitutto del re dei re in procinto di tornare; ma fa specie che l'inno, prima di invocare Giunone, Pallade, Trivia e Giove, inizi (v. 310) cercando di conciliarsi il favore del dio meno appropriato, Febo, protettore dei Troiani e, per giunta, subito prima del coro, vantato da Egisto come *auctor* della sua stirpe (*nefanda*, come subito gli contesta Clitennestra, che si accinge a concertare con lui l'assassinio del re). È solo un'ombra d'ironia, ma ben più vistoso è il significato ironico proiettato sul canto corale dell'azione che subito gli tien dietro: l'arrivo (vv. 388 ss.) dell'araldo di Agamennone recante nel nome, Euribate, il *vastus gradus* con cui si presenta in scena, ad adorare i *delubra et aras* delle divinità patrie appena celebrate dal coro (v. 392) e ad annunciare a Clitennestra il ritorno del re: incolume e glorioso, come sottolinea. Apparentemente pia e nello stesso festoso registro del coro precedente, la reazione della regina è in realtà una sarcastica simulazione, sottendendo cinica gioia per il favore finalmente accordato al delitto dagli dei patrii (vv. 402 s.): *sacris colamus prosperum tandem diem / et si propitios attamen lentos deos*. Agamennone (vv. 768-807) cadrà nell'inganno della *fasta coniunx* e del *festus dies*, vanamente messo in guardia da Cassandra in memorabili *antilabai*, e intenderà anch'egli onorare con un solenne sacrificio, *pecore votivo*, i sommi dei patrii, subito secondato nel suo orgoglio argivo dal quarto canto corale in onore di Ercole. Scopriremo poi, dalla 'cronaca in diretta' dell'evento per bocca di Cassandra (vv. 867-909), che sarà proprio lui a cadere 'sacrificato', come un toro *ad aras*, dall'infuriata Clitennestra, mentre il sole, inorridito, non sa se invertire il corso, come già aveva fatto per il misfatto compiuto, proprio dal padre di Agamennone sui figli del fratello. L'ironia tragica ha consumato ormai tutti i suoi effetti, mettendo un'altra volta a nudo l'irridente scarto che separa il divino dall'umano, senza che però l'elemento umano ne esca assolto: nemmeno la 'vittima', Agamennone. Alessandro Perutelli ha ben segnalato l'ombra gettata sulla sua figura dal primo canto corale, tanto affine al primo dell'*Herc. fur.* nel mettere in guardia sui rischi di caduta cui la fortuna espone gli *excelsa nimis*⁷: una caduta

7 Cft. PERUTELLI 1995, 8-11.

cui, abbiamo visto, il re dei re va incontro a occhi bendati dalle presunzioni del suo potere senza neppure quei segni di ravvedimento mostrati nell'agone delle *Troades* con Pirro (vv. 203-370).

Oedipus, prologo. Qui non occorre nemmeno il monito 'fuori campo' del coro sulla patologia del potere. È il protagonista stesso, fin dai primi versi, a denunciarsene, suo malgrado, portatore, e ad avvertirne l'indecifrabile rapporto col desolante spettacolo che gli offre Tebe devastata dalla peste: (*caelum deosque testor*) *in regnum incidi*. | *Infanda timeo* (vv. 14 s.). Così Guido Paduano ha sintetizzato la sindrome di questo Edipo, così diverso dal sofocleo⁸:

Oppresso fin dall'inizio da un oscuro senso di colpa, l'eroe di Seneca non combatte, ma fiancheggia e incrementa la sua rovina. L'antica minaccia dell'oracolo, che in gioventù gli ha preannunciato il parricidio e l'incesto, grava nel profondo del suo io come ossessione non risolta; e la stessa sovranità di Tebe, in cui è incappato dopo la fuga da Corinto, è da lui sentita come responsabilità funesta di potere.

Sarà il cognato Creonte ai vv. 233-8 a svelare a Edipo il preciso dettato dell'oracolo, togliendogli quella pur esile speranza di *salus* che alla fine del prologo (vv. 108 s.) ancora riponeva nelle parole di Febo; anzi inducendolo, saggio massimo di ironia tragica, a pronunciare senza saperlo la propria inesorabile condanna (vv. 248-73). L'oracolo è in esametri, ma non sono i soli che incontriamo nel dramma. Nel valutarne in altra occasione la presenza, del tutto eccezionale nel teatro senecano (a parte un caso isolato nella *Medea*), ho già avuto modo di rilevarne la portata ironica⁹: perché l'esametro è il metro delfico e apollineo per eccellenza e invece paradossalmente tutte le altre occorrenze si concentrano, ordinate in sequenze crescenti da due a sei versi, all'interno del secondo coro (vv. 403-508) che è un *populare carmen* dedicato viceversa a celebrare il dio *kat'exochen* antitetico ad Apollo, Bacco, che coesiste con lui nel culto a Delfi e che a Tebe, sulle balze del Citerone, ha il luogo centrale della sua oscura religione misterica, ancora evocata nel prologo delle *Phoenissae* (vv. 15-18). Si ha anzi la percezione che,

8 PADUANO 1993, quarta di copertina.

9 Cfr. MAZZOLI 2016, 302-8.

in corso d'opera, la gestione del destino di Edipo, già predisposto da Febo con l'oracolo, passi poi di mano, per la sua più tremenda attuazione, proprio a Bacco. All'ultima e più solenne sequenza esametrica in suo onore (sei versi, come nell'oracolo apollineo) fa sì immediato seguito un angosciato *placemus deos* di Edipo (v. 510) che sembra comprendere entrambi gli dèi in una ironica coalizione a lui avversa, ma segnali non irrilevanti inducono a porre sotto il segno ormai dominante di Bacco l'episodio *clou* del dramma, che prende proprio ora le mosse e culminerà con l'*evocatio* di Laio dall'Ade. Il *locus horridus* in cui l'evento è ambientato, nel racconto ecfrastrico di Creonte, è, con acuto bisenso, *lucis et Phoebi inscius* (v. 545) e, per converso, le ombre che balzano dall'Ade immediatamente prima di Laio sono quelle di Agave e di Penteo, legate ai tratti più terribili e punitivi del divino bacchico.

Nel frattempo s'inarca verso la *lysis* il percorso *noir* del dramma, dal *nocens* già additato da Febo nell'oracolo (v. 235) al *teneo nocentem* per la prima volta gridato da Edipo al v. 782, «ossimoro giudiziario dell'inquisitore imputato», secondo l'incisiva definizione di Paduano¹⁰. E quanto sia vano l'estremo tentativo di discolpa esperito da Giocasta (al pari di Anfitrione nell'epilogo dell'*Herc. fur.*) – *nemo fit fato nocens* (v. 1019) – verrà subito dimostrato dal suo stesso suicidio, che forza infine Edipo, ormai cieco, a dichiararsi addirittura più *nocens* di quanto prefigurato nell'oracolo e a muovere al dio delfico l'accusa paradossale: *o Phoebe mendax, fata superavi impia* (v. 1046).

Parola-chiave del dramma, *nocens* si presenta però alla nostra attenzione ben prima che Creonte la enunci nel testo dell'oracolo. Dobbiamo tornare al prologo, alle pulsioni che spingono Edipo a sentirsi indecifrabilmente responsabile del contagio che stermina Tebe. Di fronte a tanta calamità ironizza con se stesso (vv. 34-6): *scilicet Phoebi reus. | Sperare poteris sceleribus tantis dari | regnum salubre?* E soggiunge: *fecimus caelum nocens*.

A buon diritto può affermare Rita Pierini, all'inizio d'una bella lettura della tragedia¹¹, che «in questa lapidaria *sententia* (v. 36) si

¹⁰ PADUANO 1993, 19.

¹¹ PIERINI 1990, 285.

racchiude l'essenza stessa dell'Edipo senecano». E io andrei ancora più avanti. Paratore così traduce il passo: «eh già, reo agli occhi di Febo, tu potevi sperare che in premio d'un così orrendo delitto ti si concedesse un regno non infestato da morbi? ho appestato l'aria». Interpretazione corretta, ma non sufficiente. Anzitutto, va preservato il valore attivo di *nocens*, «colpevole», pertinente alla causa dell'appestamento, non a un effetto subito passivamente dal *caelum*. Dobbiamo considerare poi *fecimus*. Edipo, certo, parla da re e di se stesso ancora incolume in mezzo a tanta strage per chissà quale macchinazione del fato. Il suo plurale può ben essere dunque anche *maiestatis*. Ma il sentimento di cui è preda va oltre la sfera personale (e direi riduttiva l'ironica inclusione, cui si limita Boyle¹², della sola Giocasta, personaggio del resto ancora non *loquens*). Paduano¹³ ha ben definito 'universale' la sua paura, correlato affettivo d'un senso di colpa diffuso inconsciamente su tutto e su tutti. Nel terzo canto, per alleviare la sua angoscia, il coro gli parlerà (vv. 711 s.) di *veteres deum | irae* gravanti sull'intera comunità tebana fin dal tempo sanguinoso degli Sparti. Questa antica imputazione agli dèi è stata giudicata, a ragione, alquanto straniante, ma ci aiuta comunque a capire, ed è ciò che più conta, che il *caelum* qui accusato di ammorbare Tebe non è fatto solo di aria; è il cielo degli dèi¹⁴, come prima, v. 14, nel prologo, per endiadi, quando Edipo lo chiama in causa a testimone della sua non voluta regalità: (*caelum deosque testor*) *in regnum incidi*. La conferma verrà, perentoria, dal dettato stesso dell'oracolo, vv. 233 ss.: solo una volta che il colpevole avrà liberato Tebe della sua presenza *mitia... remeabunt sidera*, le stelle torneranno benigne sulla città. E le stelle fanno parte del mondo divino: alla fine del dramma Edipo stesso in fuga sancirà che (vv. 1054 s.) *mitior caeli status | posterga sequitur*.

«Siamo noi che abbiamo reso colpevoli gli dèi nei nostri confronti». Questa la lezione profonda di senso che mi sembra provenire dalla *sententia* di *Oed.* 36, riconoscendovi la più emblematica

12 Cfr. BOYLE 2011, 122.

13 PADUANO 1993, 15 s.

14 L'intuizione è già in BOYLE 2011, 121.

declinazione ironica del divino operata, sul piano sintagmatico, dal teatro senecano. Se il paradigma teologico stoico pare subire punto per punto, come s'è visto all'inizio, beffarde smentite nei miti tragici che li riprendono vita, la responsabilità è tutta da far ricadere sulla colpevole umanità che li popola e che trova nel suo stesso comportamento la prima pena, secondo quanto teorizza *Iep.* 97.14: *sceleris in scelere supplicium est*. Questo è il totalizzante scenario offerto dal drammaturgo, anche nelle tragedie non prese ora analiticamente in considerazione. Fin dai primi versi delle *Troades* (1-6) Ecuba affianca alla efferatezza dei Greci vincitori la *superbia* punita di Troia; ma anche i vincitori (v. 1161) gemono, ancor più dei vinti, allo spettacolo della propria crudeltà, pure per loro la colpa e la pena vanno assieme¹⁵. Nelle *Phoenissae* Edipo rileva con sarcastico stupore la presenza nella sua *nefanda domus* d'una innocente come Antigone (vv. 80 s.). Nella *Medea* la barbara ferocia della maga ha per *pendant* la profanazione del mare da parte di Giasone e degli altri Argonauti, illustrata nei due cori centrali tra delitto e castigo. Ciascuno dei tre personaggi principali della *Phaedra*, Fedra stessa, Ippolito e Teseo, paga duramente le conseguenze del proprio *furor*. Nel *Thyestes* infine la *performance* di colpa e di pena rappresentata dai due sciagurati protagonisti è talmente eccessiva da indurre la stessa divinità della luce a ritrarsi emblematicamente dal cielo e il Coro (nel quarto canto) a temere ormai prossima la conflagrazione universale.

Nella sua totalizzante condanna la morale tragica di Seneca riprende quella, *iam scelus esse contextum*, fatta gridare in scena, *nat. quaest.* 4a, *praef.* 19, da un altro uomo di teatro, Menandro, e assomiglia singolarmente alla severa riflessione in clausola del carne 64 di Catullo (vv. 405 s.): *omnia fanda nefanda malo permixta furore | iustificam nobis mentem avertere deorum*, versi nel cui immediato contesto è legittimo, del resto, sospettare la memoria del mito edipico: *ignaro mater substernens se impia nato* (v. 403)¹⁶. Riceve così la più larga risposta e viene pienamente ricondotto *ex parte mali* nell'alveo della teodicea stoica l'angosciato dubbio espresso

15 Cfr. CALABRESE 2017, 55.

16 Cfr. BETTINI 2010, 113 s.

del terzo coro della *Phaedra* circa un dio signore sagace del cosmo ma *non sollicitus prodesse bonis, | nocuisse malis*. Facile avvertire qui la più diretta matrice della lucanea – e narducciana – ‘provvidenza crudele’. Solo che il pensatore non si arresta al pessimistico approdo del drammaturgo e del nipote epico e, mostrato a fondo il desolante paesaggio del delitto e del suo castigo, si offre come guida ai *proficientes* di buona volontà sul *pulcherrimum iter* (ep. 73.15) che ha per meta o quanto meno fa sperare non irraggiungibile la *κοινωνία θεῶν καὶ ἀνθρώπων*.

GIANCARLO MAZZOLI
Università di Pavia
giancarlo.mazzoli@unipv.it

ENGLISH TITLE

Ironic visions of the divine in Seneca's dramas

ABSTRACT

Seneca the playwright reverses and invalidates the essential features of the religious thought outlined in the philosopher's moral prose. This ironic twist is too punctual and systematic to be devoid of moral meaning. Three examples, from *Hercules furens*, *Agamemnon* and *Oedipus*, are considered especially appropriate, and go over the whole time span of Seneca's dramatic *œuvre*.

KEYWORDS

Seneca – religious thought – *Hercules furens* – *Agamemnon* – *Oedipus*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BETTINI M., *Affari di famiglia: la parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologna 2010.
- BIANCHI U. ET AL. (edd.), *La coscienza religiosa del letterato pagano*. Atti delle XIII Giornate Filologiche Genovesi, (18-19 febbraio 1985), Genova 1987.
- BOYLE A.J. (ed.), *Seneca. Oedipus*, Oxford 2011.
- CALABRESE E., *Aspetti dell'identità relazionale nelle tragedie di Seneca*, Bologna 2017.

- MAZZOLI G., *Il problema religioso in Seneca*, «RSI» 96, 1984, 953-1000.
- MAZZOLI G., *Sul piano dei libri moralis philosophiae di Seneca*, in SETAIOLI 2015, 494-504.
- MAZZOLI G., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016.
- PADUANO G. (ed.), *Lucio Anneo Seneca, Edipo*, Milano 1993 (2007²).
- PERUTELLI A., *Introduzione a Lucio Anneo Seneca, Agamennone*, trad. di G. Paduano, Milano 1995.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Fecimus caelum nocens: una lettura dell'Oedipus di Seneca*, in EAD., *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990, 285-99.
- SCARPAT G., *Il pensiero religioso di Seneca e l'ambiente ebraico e cristiano*, Brescia 1977.
- SCARPAT G., *La religiosità di Seneca*, in BIANCHI ET AL. 1987, 51-72.
- SETAIOLI A. (ed.), *Apis matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2015.
- SOLIMANO G., *Considerazioni su religiosità o irreligiosità nelle tragedie di Seneca*, in BIANCHI ET AL. 1987, 73-99.