

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2023 - nuova serie, n. 13

Edizioni ETS

journal.edizioniets.com/dioniso

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

EDITORIAL TEAM

Editor in chief

Guido Paduano (Università di Pisa)

Deputy editor

Alessandro Grilli (Università di Pisa)

Scientific Committee

Massimo Cacciari, Luciano Canfora, Giovanni Cerri,
Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte, Hellmut Flashar,
Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone, Marianne McDonald,
Bernd Seidensticker, Richard Tarrant, Giuseppe Voza

Editorial board

Elena Maria Fabbro (Università di Udine)
Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)
Walter Lapini (Università di Genova)
Caterina Mordeglia (Università di Trento)
Francesco Morosi (Università di Udine)
Maria Pia Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia)
Gianna Petrone (Università di Palermo)

Editorial assistant

Elena Servito

Graphics

Carmelo Iocolano

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884676620-5

SENECA

Il futuro della scena

A cura di Caterina Mordegli e Guido Paduano

7	GUIDO PADUANO Prefazione
11	CATERINA MORDEGLIA Introduzione
13	GIUSEPPE GILBERTO BIONDI La coscienza a teatro. Presenza e insufficienza della <i>ratio</i> in Seneca poeta (e filosofo)
31	FRANCESCO SANTI Il Medioevo latino ha conosciuto il tragico?
41	CATERINA MORDEGLIA Seneca tragico nelle tragedie latine del XII e XIII secolo?
55	RINO MODONUTTI Albertino Mussato, Seneca tragico e la corona dei poeti
71	ARIANNA CAPIROSSI L' <i>Agamemnon</i> di Seneca in veste bucolica: lo stile umile del volgarizzamento di Evangelista Fossa
97	MASOLINO D'AMICO Seneca e gli Elisabettiani
107	MARZIA PIERI Il debutto dell'orrore: l' <i>Orbecche</i> di Giraldis Cinzio (1541)
123	FEDERICA BOERO <i>Tieste</i> di Seneca: da Lodovico Dolce al XXI secolo
163	RICHARD TARRANT Seneca and Alfieri
179	MAURO NERVI La voce di Seneca nel <i>Papinianus</i> (1659) di Andreas Gryphius

205	GUIDO PADUANO La frase più famosa e sconosciuta di Seneca. Medea e Norma
231	ALESSANDRO TINTERRI Il <i>Tieste</i> di Gasmann ovvero il coraggio della dismisura
247	MONICA CAPUANI Il <i>Tieste</i> di Seneca nella riscrittura di Caryl Churchill
255	CARMEN GONZÁLEZ-VÁZQUEZ Seneca en la escena española moderna
285	FEDERICA BOERO (a cura di) Indici

GUIDO PADUANO

Prefazione

Sono passati quarant'anni da quando l'INDA dedicò uno dei suoi ricchi ed ampi convegni a Seneca. Chiaramente la cosa si svolse per iniziativa e sotto l'egida di Ettore Paratore, a cui dobbiamo molto – e non solo in Italia – sul piano del recupero di Seneca come autore teatrale. Ecco, il vero problema di come e perché Seneca debba essere 'recuperato' continua a turbarmi, perché credo che nella storia culturale non si sia mai verificato un caso in cui un'autorità così riconosciuta – perché non si poteva non riconoscerla rispetto a un clamoroso influsso, su Shakespeare e su Corneille, per non dir altro – sia stata tanto trascurata nei termini dell'esegesi. Nell'opinione comune io temo che l'autore più influente del teatro antico sia tuttora considerato 'antidrammatico': il suo ruolo sarebbe stato allora di semplice depositario di miti: ma questo ruolo è stato ricoperto piuttosto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (come mostra ad esempio il *Tito Andronico* di Shakespeare), quando invece Seneca è stato soprattutto in grado di trasmettere *situazioni*, la parola illuminante che usava Jean-Paul Sartre per indicare la specificità del teatro.

Disconoscerlo credo sia dipeso soprattutto da due grandi equivoci. Il primo è l'enorme rilievo dato a un problema nella sostanza irrilevante, quello storico della effettiva rappresentazione delle tragedie senecane, inteso come presunto problema teorico della loro rappresentabilità: una risposta è venuta dalla rappresentazione del *Tieste* nel 1953, cui è dedicato uno specifico contributo in questo volume.

Il secondo, ancora più grave, concerne il confronto ingeneroso e convenzionale con la tragedia greca del quinto secolo, ipotesto onnipresente (tranne che nel *Tieste*). È un tema fondamentale relativamente a un'altra funzione storica assunta da Seneca, quella

di mediatore e traghettatore alla modernità della tradizione greca e del suo modello fondante, ed è anche un prezioso contributo a una lettura capace di individuare la ragion d'essere del riuso; ma per lo più è stato adoperato nei termini di un frettoloso giudizio di valore. Requisito essenziale di una corretta analisi comparatistica (l'ambito cui afferisce lo studio di quella che una volta veniva chiamata "fortuna" e adesso "ricezione") è il rispetto, meglio ancora l'amore, per entrambe le realtà che sono implicate, ed entrambe hanno diritto a una dignità autonoma, a non essere considerate la più antica una mera fonte, la più recente un mero degrado, ispirato a ristrettezza e pigrizia (in quest'ultimo senso è stata determinante, purtroppo, l'autorevolezza di George Steiner).

Nella fattispecie, voglio accennare a due fenomeni che vengono considerati 'difetti' e sono invece capitali innovazioni nei confronti della tradizione greca.

Il primo concerne la turbativa del tempo drammatico: a differenza dell'Edipo di Sofocle, quello di Seneca è subito angosciato dai sensi di colpa; a differenza di quella di Euripide, la Medea di Seneca è subito assediata dalla tentazione matricida. Entrambi, come altri personaggi, torneranno alla condizione iniziale dopo una lunga battaglia per sfuggirle; ma lungi dall'essere semplici violazioni del principio aristotelico che prevede una sequenza dove nessuna tessera può essere spostata senza compromettere l'unità, queste sono affermazioni coscienti del carattere non lineare della psiche umana, e dell'opinabilità del concetto stesso di evento; inaugurano una strada che porta fino al messaggio esemplare di un testo come *Aspettando Godot*.

D'altra parte, se l'azione scenica non è lineare, nelle sue stasi si afferma di conseguenza la dimensione riflessiva e descrittiva che a Seneca viene sempre rimproverata.

L'altro punto riguarda il delicatissimo versante dell'identificazione emotiva, e quindi la violazione dell'altro principio aristotelico che i protagonisti debbano essere personaggi positivi (*chrestoi*): che invece quelli di Seneca siano negativi è una forzatura che costringe a interpretarlo talvolta contro tutte le indica-

zioni testuali (è il caso dell'*Hercules furens*), ma è indubitabile che è Seneca a esplorare fino in fondo il fascino del male che suscita un'identificazione inconscia, controcorrente rispetto a etica e razionalità: senza l'Atreo del *Tieste* alle spalle riesce difficile immaginarsi il Riccardo III di Shakespeare. Per questa via Seneca scopre e trasmette, soprattutto all'epoca in cui si formano le grandi monarchie europee, la centralità del potere come tema tragico.

Su queste premesse, crediamo sia giustificato, per quanto di sicuro non semplice, condurre un discorso sul testo che non ignori la messinscena reale o virtuale, e viceversa: ed è quello che abbiamo cercato di fare.

CATERINA MORDEGLIA

Introduzione

Questo volume si propone di convalidare in sede critica il ruolo di Seneca quale autore e uomo di teatro, evidenziando quanto lo spettacolo europeo degli ultimi cinque secoli gli sia debitore in termini di temi, personaggi e modi scenici, con moduli anche intermediari. Nel farlo, raccoglie e porta a frutto temi e spunti di riflessione discussi durante il congresso internazionale di studi “Seneca. Il futuro della scena”, organizzato a Trento tra il 29 novembre e il 1 dicembre 2021 dal CeASUm – Centro di Alti Studi Umanistici dell’Università di Trento, con il patrocinio dell’INDA – Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa.

Tieste circolò nei secoli medievali con la *Ecerinis* di Albertino Mussato – e non solo –, mentre nel primo Shakespeare emistichi dalla *Fedra* compaiono, direttamente in latino, nel testo inglese. Il teatro italiano rimette in circolazione e deve la propria stessa nascita agli spettri prologanti, ai confidenti di corte in dialogo con i reali, alla sete di potere e all’*horror* che i nostri letterati lessero nei drammi di Seneca. Dal XVI secolo in avanti i meccanismi senecani entrano nel melodramma e alla fine del secolo scorso, attraverso la nuova traduzione del *Tieste* di Caryl Churchill, rianimano la breve stagione di teatro eversivo e devastante che termina con il suicidio di Sarah Kane.

Per raggiungere l’obiettivo era dunque inevitabile il confronto tra mondi spesso tra loro non comunicanti, coinvolgendo, del panorama sia europeo sia extraeuropeo, classicisti, medievisti e modernisti, critici letterari e teatrali, storici del teatro, filologi e traduttori, all’insegna di un approccio concretamente interdisciplinare.

Il tutto nella convinzione che la trasmissione attraverso i secoli dell'eredità scenica senecana avviene sia attraverso il testo – copiato, tradotto, riscritto, rappresentato –, ma anche attraverso la ripresa inconsapevole di meccanismi drammatici che via via si sedimentano nel tempo.

Ringrazio Francesco Morosi per la preziosa collaborazione redazionale.

GIUSEPPE GILBERTO BIONDI

La coscienza a teatro. Presenza e insufficienza della *ratio* in Seneca poeta (e filosofo)¹

Col presente saggio si intende affrontare una *querelle* di grande momento nella attuale critica intorno a Seneca tragico, vale a dire la presenza del *logos* nelle tragedie rispetto a quello nelle opere filosofiche. Il nostro lavoro vuole essere un tenue filo di Arianna che attraversa alcuni svincoli del grande labirinto senecano, in particolare, di quegli snodi rappresentati dai ‘conflitti’ che anche i personaggi più nefandi ‘vivono’ prima di eseguire i loro misfatti.

Partiamo da Medea, paradigma di tutta la cultura occidentale, antica, e moderna, del male assoluto: la madre che uccide i figli quale incarnazione della natura contro natura. Seneca, rappresentandola nella sua *fabula*, la descrive, a un certo punto del racconto, in preda a un lacerante conflitto interiore, combattuta tra la decisione di uccidere i figli, per punirne il padre Giasone, e l’istinto materno di conservarli in vita. Del lungo monologo che inizia al v. 893 e finisce con l’uccisione dei figli (v. 977) la chiave di volta è rappresentata dai vv. 937-44:

quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant
uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor
diducit? anceps aestus incertam rapit;
ut saeua rapidi bella cum uenti gerunt,
utrimque fluctus maria discordes agunt
dubiumque feruet pelagus, haut aliter meum
cor fluctuatur: ira pietatem fugat
iramque pietas – cede pietati, dolor.

940

¹ La bibliografia sul rapporto tra Seneca tragico e Seneca filosofo è vastissima. Diamo per scontato gran parte del background bibliografico, come, per esempio, tra i più recenti, HINE 2004; FISCHER 2014; CHAUMARTIN 2014; i numerosi studi sulla drammaturgia senecana di MAZZOLI 2016, con la ricca bibliografia finale (453-85) e, in particolare, DEGL’INNOCENTI PIERINI 1999; MASO 2017. Per edizioni e commenti classici (AVANZI, GIARDINA, ZWIERLEIN) non si danno indicazioni bibliografiche.

Per quale ragione Seneca mette in scena e così a lungo nella mostruosa mente di Medea il conflitto tra *furor* e *pietas* verso i figli? Una risposta potrebbe essere la ripresa del modello euripideo² (in assenza di altri perduti tra i quali la *Medea* di Ovidio, che Seneca non poteva non avere e non tenere presente), in cui la protagonista piange sui figli prima di ucciderli.

Ma una ermeneutica del passo senecano, ridotta a semplice memoria euripidea, mortificherebbe la precipuità e la sostanza poetica e filosofica della versione latina: se il pianto della snaturata madre euripidea (tanto incompreso dagli spettatori quanto mal interpretato dai critici antichi che lo giudicavano incoerente col personaggio: una sorta, insomma, di figura artisticamente mal riuscita) ha puntualmente lo scopo di mandare in crisi i banali schemi etici degli spettatori (distinzione, diciamo pure infantile, tra bene e male, tra buoni e cattivi che di norma venivano rappresentati come stereotipi o interamente buoni o integralmente cattivi), quale significato può assumere l'*Anrede* della Medea senecana al suo *animus* perché la faccia desistere dal nefando progetto?

Se l'*Anrede* di Medea fosse un caso isolato nelle tragedie di Seneca, lo si potrebbe spiegare – oltre che come fedeltà al modello euripideo – quale processo, tutto ellenistico-romano a partire da Terenzio – di individuale introspezione psicologica: una sorta di 'realismo' descrittivo che, in quanto tale, deve contenere connotazioni in qualche modo di 'incoerenza' o di 'scarto' rispetto a stereotipi teatrali.

Se così fosse, il richiamo della coscienza, quale possibile recesso dal crimine, sarebbe tratto 'individuale' e 'individuante' di Medea.

Ma non è così.

A ripercorrere un ritorno alla propria voce interiore è un altro personaggio decisamente 'negativo' in Seneca tragico (e in tutta

² Il lettore ci esima dal citare gli innumerevoli interventi sul confronto tra la *Medea* di Euripide e quella di Seneca e così per tante altre questioni aperte che affronteremo nel corso di questa breve nota.

la letteratura antica, a partire da Omero)³: Clitemnestra che, ai vv. 239-43 di *Agamemnon*, viene descritta in preda a un rimorso circa il crimine finora meditato e progettato, vale a dire l'uccisione del legittimo coniuge Agamennone.

Amor iugalis uincit ac flectit retro,
referimur illuc, unde non decuit prius
abire; sed nunc casta repetatur fides,
nam sera numquam est ad bonos mores uia:
quem paenitet peccasse paene est innocens. 240

Anche la 'snaturata' virago Clitemnestra, prima di compiere il *nefas*, sente la voce 'positiva' della propria coscienza che la rimanda non solo alla memoria del suo antico e passato amore di sposa ma anche al suo ideato gesto vendicatore di cui ora si sente colpevole e pentita.

Ma il passo che renderebbe incoerente e contraddittorio il personaggio forse più mostruoso del teatro senecano, e cioè Atreo, è quello relativo a *Thy.* 281 ss., passo in cui perfino Atreo ha un momento di esitazione tanto da dover spronare il suo *animus* a perpetrare il *nefas*:

tota iam ante oculos meos
imago caedis errat, ingesta orbitas
in ora patris—anime, quid rursus times
et ante rem subsidis? audendum est, age:
quod est in isto scelere praecipuum nefas,
hoc ipse faciet. 285

Gli esempi di personaggi negativi che, prima di compiere il crimine, debbono opporsi al richiamo della coscienza possono moltiplicarsi: tra i tanti, mi sembra particolarmente significativo quello di *Tro.* 736 ss., un passo in cui Seneca attribuisce perfino al crudele e spietato Ulisse, che sta sottraendo ad Andromaca delirante di dolore il piccolo Astianatte, parole di 'compassione':

³ Come è risaputo, il racconto di Oreste vendicatore del padre è motivo ricorrente nell'*Odissea*, al punto da costituire una sorta di *Orestia ante litteram*; cfr. 1.30 ss. e 298 ss.; 3.306 ss.; 11.405 ss.; 24.91 ss.

Matris quidem me maeror attonitae⁴ mouet,
magis Pelasgae me tamen matres mouent,
quarum iste magnos crescit in luctus puer.

Se perfino al *dirus* e per antonomasia nemico Ulisse Seneca tragico attribuisce un moto di *pietas* (tanto da allinearlo agli altri crudeli personaggi finora citati – Medea, Clitemnestra, Atreo), è a *Phaedra* che spetta il compito principale di ‘incarnare’ il conflitto interiore, intimo tra impulso verso il *nefas* (non si dimentichi che il rapporto tra matrigna e figlio (del marito) era sentito come incestuoso e dunque come *nefas*)⁵ e richiamo della coscienza che addita la propria passione come *malum*.

La *Phaedra* di Seneca è costruita, rispetto ai modelli tradizionali, su due sostanziali stravolgimenti narrativi: il primo, assente appunto nella tradizione, consiste nella diretta ed esplicita dichiarazione di Fedra al figliastro Ippolito; la seconda, anch’essa assoluta novità senecana, nella confessione della propria colpa al marito Teseo⁶.

Il minimo comune denominatore tra le due confessioni è il conflitto, nella protagonista della tragedia omonima, fra travolgente passione (incestuosa) e relativo senso di colpa.

Il genio, infatti, di questa *fabula* squisitamente senecana consiste nella verbalizzazione, da parte di Fedra, dell’estenuato equilibrio instabile tra il più universale⁷ degli istinti umani, vale a dire la passione amorosa (ancorché, come si è detto e cosa fondamentale per l’interpretazione ‘storica’ della tragedia senecana, incestuosa e dunque scellerata) e, insieme al senso di colpa, della incapacità – dichiarata da Fedra – di dominarla.

Tutta la tragedia, fino alle ultime parole dell’eroina, è segnata da questo conflitto, a tal punto che, nella *mens* di Fedra tragico desiderio d’amore (per Ippolito) e desiderio di innocenza (per Teseo) si fondono e si chiudono con e nel suicidio.

⁴ Su *attonitus* cfr. PASIANI 2000.

⁵ Cfr. BETTINI 2002.

⁶ Sulla doppia confessione rinvio a BIONDI 2008, 195-213.

⁷ Circa l’estensione della passione amorosa a dimensione universale (e, per alcuni interpreti, anche allo stesso Seneca) rimandiamo a *Phaedr.* 330, *credite laesis* e ai commenti *ad loc.* e, in generale, sul linguaggio amoroso, cfr. SEGAL 1986.

Due sono i momenti in cui il filosofo e poeta Seneca fa esprimere alla sua eroina il culmine del suo lacerante conflitto: il primo, a seguito dell'*Anrede* al proprio *animus* (vv. 112 s. *Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas? / Fatale miserae matris agnosco malum*) in cui Fedra riconosce il proprio *malum*, il secondo, a seguito di una *Anrede* (v. 592 *Aude, anime, tempta, perage mandatum tuum*) in cui Fedra sprona se stessa alla confessione della propria inconfessabile passione.

Il primo momento del suo conflitto, che culmina nella celebre domanda *Quid possit ratio?*⁸ (vale a dire la messa in dubbio del potere della *ratio*), traduzione latina, ancorché parziale⁹, del greco *logos*, sembrerebbe minare uno dei pilastri dello Stoicismo ortodosso secondo il quale il *logos*, principio universale immanente nell'uomo, è condizione necessaria e sufficiente, per chi ne ascolta i dettami, a riconoscere il bene dal male e agire di conseguenza. Da questo punto di vista l'etica del primo Stoicismo e quella accademica non sono lontane¹⁰.

Ma, ed è questo un primo e fondamentale presupposto per la comprensione di Seneca poeta e filosofo, già lo Stoicismo di mezzo aveva messo in dubbio il potere del *logos* di dominare da solo le passioni. Nessuno più di Ovidio ha saputo esprimere tale impotenza del *logos* sulle passioni, laddove, in *met.* 7.20-1, fa esprimere alla sua Medea il motto famoso *video meliora proboque / deteriora sequor*. Un motto che rappresenta un epitaffio sull'ottimismo intellettuale di tradizione socratica del primo Stoicismo.

È per questa ragione, dicevamo, che lo Stoicismo di mezzo aveva introdotto una psicagogia tale da rendere efficiente il presupposto della *ratio*¹¹. Che diventa, per l'agire etico (vale a dire *secundum naturam*), condizione necessaria ma non più sufficiente. Seneca 'riassume', per così dire, la non sufficienza del *logos* intro-

⁸ Su questo punto cruciale di Fedra rimane ancora autorevole e magistrale il lavoro di LEFÈVRE 1969.

⁹ Cicerone rende *logos* con i due termini latini *ratio et oratio*, cfr. *off.* 1.50.

¹⁰ Sulla eredità della tradizione socratica nello Stoicismo antico, cfr. SEAL 2015.

¹¹ Sempre fondamentale è POHLENZ 1967: per Panezio, I 403 ss.; per Posidonio, I 487 ss.

ducendo, come condizione necessaria, la *voluntas*: non è sufficiente 'sapere' cosa è il bene, è necessario 'volerlo'. È, questo coinvolgimento della *voluntas* nell'esercizio etico, una della più precipue novità del pensiero senecano in tutta la filosofia antica¹².

Attenzione, dunque. La provocatoria domanda di Fedra *quid possit ratio?* ben lontana dal rappresentare una posizione eterodossa rispetto al pensiero di Seneca filosofo, ne è, al contrario, perfettamente coerente: non solo per il poeta ma anche e soprattutto per il filosofo Seneca la *ratio* (o il *logos* che dir si voglia) non può nulla contro la pressione delle passioni senza la *voluntas*.

Ma, e con ciò siamo al cuore della interpretazione non solo di questa specifica *fabula* ma di tutto Seneca tragico, a differenza della Medea ovidiana che 'vede' e 'approva' il bene ma 'persegue' il male, Fedra sente di perseguire il male non solo pur conoscendolo ma anche pur non volendolo.

Siamo nel secondo momento del conflitto interiore, quello in cui, dopo aver esortato il proprio *animus* a 'osare', Fedra, prima di iniziare la confessione a Ippolito della sua passione, se ne esce (vv. 604 s.) con la famosa esclamazione: *Vos testor omnis, caelites, hoc quod volo / me nolle*¹³.

¹² Nel complesso processo di perfezionamento morale che va dalla conoscenza all'azione (cfr., a questo riguardo, *ep.* 95,57: *Actio recta non erit nisi recta fuerit voluntas; ab hac enim est actio. Rursus voluntas non erit recta nisi habitus animi rectus fuerit; ab hoc enim est voluntas. Habitus porro animi non erit in optimo nisi totius vitae leges perceperit et quid de quoque iudicandum sit exegerit, nisi ad rectum redegerit. Non contingit tranquillitas nisi inmutabile certumque iudicium adeptis: ceteri decidunt subinde et reponuntur et inter missa adpetitaque alternis fluctuantur* e vd. comm. ad l. di BELLINCIONI 1979) Seneca attribuisce particolare rilevanza alla volontà (cfr., e.g., *ep.* 16,6, dove il progresso morale si caratterizza come stabilità del volere; 71,36; 92,3); cfr., in particolare, VOELKE 1973, 171 ss.; RIST 1989.

¹³ Il verso, ametrico, ha tuttavia tradizione concorde: atetizza *me nolle*, e.g., GIARDINA (sulla scia di AVANZI, Venezia 1517, primo a cassare *me nolle*) ma, in disgiunta colometria, viene conservato, e.g., da ZWIERLEIN e altri; cfr., in particolare, CASAMENTO 2011, 195: «Quanto a *me nolle*, esso, presente nei due rami della tradizione manoscritta in forma ametrica in un unico verso insieme al precedente, ha destato molti sospetti. Gronovius lo ritenne una nota a margine di un lettore desideroso di completare il senso con una clausola senecana, benché tuttavia non sia l'unico caso nel *corpus* senecano tragico di versi incompiuti (cfr. *Tro.* 1103; *Pho.* 319; *Thy.* 100)». Ritengo che la ragione per cui *me nolle* possa essere atetizzato consista nel fatto che Seneca potrebbe deliberatamente aver creato una forma di aposiopesi. Conto di ritornare sul passo in un prossimo lavoro.

Pur essendo *me nolle* universalmente tràdito nei manoscritti ma non altrettanto accettato da alcuni editori a stampa, non c'è dubbio che l'appello di Fedra agli dei rivela quanto sia profonda e consapevole la natura 'perversa' della sua passione.

Segna, questo passaggio con riferimento agli dei, l'*ictus* poetico di Fedra, che ne fa un personaggio sublime: una antifrasi di Medea, che si appella agli dei inferi, e una anticipazione della dantesca Francesca non solo perché entrambe consapevoli del proprio 'mal perverso' ma, ecco il sublime, perché entrambe nostalgiche di innocenza degna del divino: *Vos testor caelites ...* «se fosse amico il re dell'Universo».

Ma aldilà dell'aspetto altamente poetico, queste parole di Fedra ('non voglio ciò che voglio') sembrerebbero negare anche quella che, si diceva, rappresenta la grande novità dell'etica senecana, vale a dire la necessità della *voluntas*. A Fedra non basterà 'non volere ciò che vuole' per svincolarsi dalla passione perversa (incestuosa) di sedurre il proprio figlio. Dunque ancora una volta Fedra non solo nega il dogma stoico sul potere del *logos* ma perfino quello della *voluntas*, tipico del pensiero del suo poeta e filosofo?

Il poeta, tramite le parole della sua eroina, nega il pensiero del filosofo? Se non solo la *ratio* ma perfino la *voluntas* nulla può contro le passioni, cosa rimane in *Phaedra* che sia coerente col pensiero di Seneca?

Siamo giunti, dicevamo, al cuore del problema dell'etica senecana.

Se la condizione della *voluntas* introduce nel pensiero del filosofo la difesa più originale, rispetto al pensiero antico, del libero arbitrio (di fronte al richiamo del *logos* alla coscienza verso il bene, l'uomo è libero di rispondere positivamente o negativamente), esiste una ulteriore condizione che rende 'drammatica' e, in un certo senso, inquieta e inquietante l'etica senecana: le passioni, cui si oppongono sia la *ratio* (*quid possit ratio?*) sia la *voluntas* (*quod volo me nolle*) possono essere contrastate solo con un continuo, perpetuo esercizio della *virtus*, esercizio perpetuo compendiato nella *exercitatio cotidiana*, ad-

*sidua*¹⁴. Solo tale esercizio avrebbe potuto fermare la passione incestuosa di Fedra.

Tale componente fondamentale dell'etica senecana se da una parte rappresenta l'aspetto che più la allontana dal vitalismo (o, suo allotropo, nichilismo) della cultura contemporanea, dall'altra è la responsabile dell'essenza, tutta senecana, della tragedia di Fedra, eroina che sentendo la perversione della propria pulsione, non vuole ciò che vuole il suo istinto ma non è sufficientemente forte per opporvisi.

Ecco il significato 'pedagogico' della Fedra di Seneca: per poter resistere all'assalto delle passioni sicché non diventino *adfectus*, vale a dire vere e proprie malattie psichiche, non è sufficiente la *ratio* (*quid possit ratio?*), non è sufficiente neppure la *voluntas* (*quod volo me nolle*) ma è indispensabile e necessario un continuo esercizio (*exercitatio cotidiana, adsidua*), una militanza contro tutto ciò che insidia il vivere *secundum naturam*.

L'altezza poetica che Seneca ha raggiunto nella costruzione della sua eroina consiste nell'aver rappresentato l'estenuato equilibrio instabile tra intensità sovrastante della passione e desiderio di innocenza. (Che, riconosciamolo, corrisponde all'estenuato, titanico eroico e, per così dire, irraggiungibile moralismo del drammatico filosofo e scrittore). È questo incolmabile conflitto di Fedra che ne ha fatto un personaggio aperto a più declinazioni psicologiche e, per così dire, ideologiche ma tutte, come l'archetipo senecano, lacerate tra colpa e innocenza.

Per noi moderni – come detto sopra – è istintivo assolvere la fragile Fedra: lo era molto meno per una società androcentrica

¹⁴ Cfr. *ep.* 40.14: *exercitatione opus est cotidiana et a rebus studium transferendum est ad verba*; 83.4: *vide quid exercitatio cotidiana proficiat*; 90.46: *non contingit (scil. virtus) animo nisi instituto et edocto et ad summum adsidua exercitatione perductus*. Sulla necessità dell'*exerceri* per la stabile acquisizione del bene, Seneca richiama ripetutamente riconoscendone un ruolo determinante nel processo di acquisizione, cfr. *ep.* 20.1: *verba rebus proba*; 75.7: *quando tam multa disces? Quando quae didiceris adfiges tibi ita ut excidere non possint? Quando illa experieris? Non enim, ut cetera, memoriae tradidisse satis est: in opere temptanda sunt*; 94.47: *Pars virtutis disciplina constat, pars exercitatione; et discas oportet et quod didicisti agendo confirmes*. La *exercitatio* richiama pratiche ascetiche diffuse nella filosofia antica, come documenta HADOT 1988; per lo Stoicismo, cfr. anche NEWMAN 1989; sulla conseguente riflessione sui diversi metodi educativi cfr. anche ALLEGRI 2004, 13 ss.

come quella romana dell'età neroniana che, come detto sopra, considerava incestuoso il rapporto matrigna e figlio del marito. Così Seneca ha, per così dire, buon gioco a presentarla anche come un mostro. Ma è questo uno dei tanti frutti del filosofo, prosatore e poeta dell'interiorità: l'aver sondato il conflitto fino a una profondità tale da averne forgiato un archetipo non solo per la morta stagione neroniana ma anche e perfino per la nostra presente e viva.

Perché c'è un filo diretto che, nonostante qualche rivisitazione critica, unisce la *vis* tragica di Seneca poeta alla cultura occidentale contemporanea: è il filo rosso che, da Seneca tragico, passando per Shakespeare, giunge fino a Sigmund Freud¹⁵. Come il poeta inglese rappresenta un autore, se non l'autore (letterario) principale della speculazione del e nel profondo della mente umana da parte del fondatore della psicanalisi, così il filosofo e poeta latino rappresenta un autore se non l'autore principale del più grande tragediografo moderno¹⁶.

Un filo che, soprattutto tramite il poeta inglese, da Freud riporta a Seneca può essere considerato il saggio di DINGEL 1974. In questo lavoro, lo studioso tedesco vede, nelle tragedie, una rappresentazione della realtà e in particolare dell'umanità, una sorta di filosofia 'altra' rispetto alla filosofia delle opere, diciamo così, in prosa.

Secondo Dingel, riassumendo al massimo, la rappresentazione delle passioni e degli istinti umani descritti nelle tragedie di

¹⁵ Con un paradosso: mentre Seneca difende titanicamente (e appunto tragicamente) il libero arbitrio, Freud finirà per negarlo, cfr., per esempio, il convegno organizzato dalla SPF, tenutosi nei primi mesi del 2022: *Fare ciò che si vuole in una cornice determinista: la teoria freudiana del libero arbitrio* a cura di F. Guma.

¹⁶ Sul teatro elisabettiano e Seneca cfr. PAGNINI 1981 e, in particolare, GUASTELLA 2006. In Shakespeare Seneca parrebbe presente non solo come tragediografo, ma anche come filosofo. Segnalo solo due *loci similes*, che hanno però tutto il sapore di ripresa, nel monologo più famoso del mondo: in Hamlet l'espressione «With a bare bodkin» difficilmente non può rimandare al contesto simile di Seneca, *prov.* 2.8 (in cui si dice della facilità dell'uscire dalla vita) *tenui ferro*, ma soprattutto nell'ancor più famoso *incipit* in cui la morte intesa come «not to be» ancora una volta difficilmente è disgiungibile dall'epigrafico motto senecano *mors est non esse* di *ep.* 54.4 e cfr. *Troad.* 397: *post mortem nihil est ipsaque mors nihil*.

Seneca lascerebbe intravedere una visione del mondo negativa e, per così dire, pessimistica rispetto alla filosofia delle opere in prosa che, sempre secondo Dingel, sarebbero aperte a soluzioni positive tramite la 'fede' di Seneca nella possibilità che ogni uomo ha di accedere alla *virtus*. Questa tesi si è talmente estesa tra gli studiosi di Seneca tragico da divenire, si direbbe, maggioritaria¹⁷.

La fisionomia intellettuale di Seneca risulterebbe, in tal caso, quasi schizofrenica, soprattutto intorno alla sua visione antropologica, positiva quando filosofo (l'uomo può controllare le passioni tramite l'uso corretto della ragione e della volontà), negativa quando poeta (la ragione, il *logos* non possono vincere il furore delle passioni, che addirittura possono portare l'uomo a divenire un mostro: Medea, Atreo, Clitemnestra, ecc.).

Se il *logos*, ancorché presente in ogni individuo secondo uno dei dogmi costitutivi dello Stoicismo, non è in grado di vincere, anche quando presente alla coscienza, le passioni, gli *adfectus* dei protagonisti (si pensi a Fedra e al suo famoso *quid possit ratio?*) dovremmo dedurre, secondo questa linea interpretativa che, per brevità, chiameremo dingeliana, che davvero in Seneca tragico vien meno la fede nel *logos* e che pertanto la filosofia positiva di Seneca filosofo viene negata?

Se così fosse, davvero Seneca tragico anticiperebbe, ancor più di Shakespeare, la negazione da parte di Freud del libero arbitrio. E, stando a Dingel e a gran parte della critica a Seneca tragico, questi negherebbe il 'potere' del *logos* sul *pathos* non solo in contrapposizione con l'intera tradizione stoica ma, ed è questo il punto, anche con il pensiero filosofico dello stesso Seneca.

¹⁷ Per una sintesi, ancorché equilibrata, di questa posizione vedi TORRE 2010; a riprova di quanto essa sia diffusa anche fuori dagli studi degli specialisti, rimando alle conclusioni sulle tragedie di Seneca in Wikipedia, in cui si dice che «nelle tragedie senecane domina insomma incontrastato l'irrazionale e il male ...»; queste conclusioni impressionistiche non tengono conto di quanto abbiamo cercato di mostrare, cioè che ogni personaggio negativo compie il male solo dopo averne preso coscienza (attraverso la *ratio*) e dato il suo libero assenso addirittura attraverso l'incitamento al proprio *animus* perché compia sino in fondo il *nefas*. Non a caso in Medea, Atreo, Clitemnestra, Fedra, ecc. a governare il *furor* è sempre una 'regia' di chi lo esegue.

Attenzione, dunque, perché il problema si sdoppia: Seneca filosofo afferma (ottimisticamente) che il *logos* ha potere sulle passioni? Due: Seneca tragico nega (pessimisticamente) che il *logos* sia in grado di resistere agli *adfectus*?

Noi riteniamo che per capire non solo *die Weltanschauung* ma anche *die Dichtung* delle tragedie di Seneca si debba partire dalla *Weltanschauung*, dal pensiero di Seneca prosatore. E, in particolare, dalla precedente domanda: il filosofo crede, ottimisticamente, nel potere del *logos*, e dunque del libero arbitrio, di poter esercitare il bene rispetto alle passioni?

Con questa domanda noi tocchiamo il nocciolo, il punto generativo della filosofia (e, come crediamo, anche della poesia) di Seneca. Che è punto tanto drammatico, sul piano esistenziale, quanto semplice sul piano logico. Per Seneca l'uomo nasce ontologicamente 'buono' in quanto generato dalla natura ma, ed è questo l'etimo del suo pensiero sia di filosofo sia di poeta, fin dai primissimi anni di vita viene contaminato dagli *adfectus* che caratterizzano l'intera società¹⁸. Le passioni e i *vitia*, pur non essendo 'originariamente' naturali, possono diventare e di fatto diventano esistenzialmente universali. Pur nascendo 'buoni' e pur rimanendo tali a condizione di vivere *secundum naturam*, tutti gli uomini, contaminabili e contaminati dagli *adfectus*, diventano *mali*: *omnes mali sumus* (*ira* 3.26.4). Ecco il paradosso di Seneca, sia di Seneca poeta sia di Seneca filosofo: tutti gli uomini, pur essendo razionali, diventano tutti *mali*. Seneca dunque si fa propositore di una antropologia, 'naturalmente' positiva (*secundum naturam*), esistenzialmente negativa¹⁹.

¹⁸ Cfr. *ep.* 94.55-6: *Erras enim si existimas nobiscum vitia nasci: supervenerunt, ingesta sunt ... Nulli nos vitio natura conciliat: illa integros ac liberos genuit*; sulla bontà della natura cfr. inoltre *ep.* 22.15: *peiores morimur quam nascimur: Nostrum istud, non naturae vitium est. Illa nobiscum queri debet et dicere, 'quid hoc est? Sine cupiditatibus vos genui, sine timoribus, sine superstitione, sine perfidia ceterisque pestibus...*; numerosi sono i passi in cui Seneca rappresenta la diffusione del male (cfr., e.g., *ep.* 50.7: *omnes praeoccupati sumus; ira* 2.28.1 e 8) tradizionalmente spiegata, dagli Stoici, con il ricorso al concetto della *διαστροφή τοῦ λόγου* (*perversio rationis*), per il quale cfr. GRILLI 1963.

¹⁹ Cfr. POHLENZ 1967, II 96, che, per la compresenza di bene e male nell'uomo, parla di «atteggiamento sentimentalmente dualistico». Ed è, crediamo, questo potente 'sentimento dualistico' che è sicuramente alla base delle tragedie senecane.

Noi possiamo sintetizzare gran parte se non tutta la base della fisionomia filosofica, stilistica e poetica di Seneca con questa epigrafe: il *logos* (la *ratio*) è condizione necessaria ma non sufficiente per resistere al male generato dalle passioni. Mentre la sostanza della speculazione filosofica (quella, per intenderci, delle opere in prosa) ha per oggetto la conquista della *virtus* attraverso il superamento delle avversità esistenziali (superamento che, se raggiunto, rende l'uomo non solo *sapiens* ma addirittura superiore a Dio in quanto *patiens* o *sentiens* la difficoltà di quel cammino²⁰), la sostanza della speculazione tragica ha come *focus* il percorso della mente umana verso l'abisso, verso una anti-*humanitas* che rappresenta una sorta di rovesciamento speculare della *virtus* e della *sapientia*.

La coscienza (e conoscenza) del bene e del male, dunque, non nasce da un processo intellettuale e cognitivo (compie il male chi non conosce il bene) ma dalla presenza del *logos* nell'interiorità dell'io che, anche quando già in preda al furore delle passioni e dei progetti più nefandi, emerge come voce primitiva e primigenia della natura.

Ecco il senso che assume in Medea come in Clitemnestra, Atreo, Ulisse l'*Anrede* al proprio *animus* che induce i personaggi/mostri a desistere dal loro programmato (e insisto, programmato e dunque, oggi diremmo, 'intenzionale') *nefas*: perfino nella imminenza del misfatto, addirittura quando tutto sembra irreversibile, Seneca attribuisce, ai propri personaggi che stanno per precipitare nell'abisso della propria abiezione, un rigurgito di coscienza, voce di quel *logos* primigenio, universale ma anche *individuale*.

Gli appelli al proprio *animus*, dunque, configurandosi come filo conduttore (filo di Arianna?) dei personaggi di Seneca tragico si configurano altresì come filosofema del filosofo: una vera chiave ermeneutica dell'intera personalità intellettuale di Seneca.

²⁰ Cfr. *prov.* 6.6: *Hoc est quo deum anteceditis: ille extra patientiam malorum est, vos supra patientiam; ep.* 53.11; 73.12 ss.

Le tragedie di Seneca, lontano dal rappresentare, in opposizione al filosofo, una visione del mondo in cui il *logos* è o il grande assente o il grande impotente, costituiscono in realtà l'altra faccia dell'unico '*Senecanisches*': quello di uno Stoicismo, assolutamente originale, che pessimistico, non sulla natura umana (come il Giudaismo e, successivamente, il Cristianesimo con il dogma del peccato originale, dogma che fa interpretare quella di Adamo paradossalmente come *felix culpa*, in quanto presupposto della incarnazione del Verbo) ma sulla sua condizione esistenziale, sociale e storica che, come dicevamo, rende tutti gli uomini *malos*, deve presupporre una morale al tempo stesso quotidiana ed eroica. È dunque l'etica del filosofo che rende comunque 'drammatica', militante la vita dell'uomo: e tragica, quando questi non è più in grado di dare esecuzione alla voce del *logos* che è comunque essenza della sua natura.

Affermare che Seneca tragico e Seneca filosofo hanno filosofie diverse sarebbe come affermare che Dante, nell'*Inferno*, rappresenta una visione del mondo in cui la grazia salvifica di Dio è la grande assente o la grande impotente. Al contrario sia il cristiano Dante sia lo stoico Seneca descrivono i loro inferni umanistici come una dimensione fisica e, soprattutto, psichica (e comunque 'tragica') in cui ogni uomo, dotato di libero arbitrio, non ha dato seguito alla voce della coscienza²¹.

In un certo senso, la rappresentazione dell'esperienza del male come tetro 'teatro' infernale di mostri e orrori costituisce anche per Seneca una sorta di contrappasso, di speculare antitesi rispetto al 'cielo' della *Virtus*, tenacemente perseguita più che raggiunta da Seneca filosofo²².

²¹ La critica romantica, a partire dal Foscolo, ha voluto suggerire una 'innocente' Francesca la quale, al contrario, ovviamente attraverso le parole del suo poeta, è la prima a riconoscersi colpevole: «poi c'hai pietà del *nostro* mal perverso».

²² Cfr. *ep.* 75.15 s., dove, dopo aver illustrato il terzo *genus* di *proficientes*, che è *extra multa et magna vitia, sed non extra omnia*, afferma: *bene nobiscum agetur, si in hunc admittimur numerum... 'Ego vero' inquis 'spero me posse et amplioris ordinis fieri.' Optaverim hoc nobis magis quam promiserim: praeoccupati sumus, ad virtutem contendimus inter vitia districti.*

Se in Seneca la lente d'ingrandimento si sofferma, nei suoi personaggi, più nel momento del loro profondo conflitto interiore (prima di sprofondare in un mostruoso *chaos* infernale), è perché nella filosofia senecana l'uomo non gode della potenza di una grazia divina²³ che 'può ciò che vuole' ma solo di una psiche che deve salvare, in assoluta solitudine, se stessa: *extra virtutem nulla salus*.

All'interno della complessa personalità intellettuale di Seneca, l'etica, costituendone *magna pars*, rappresenta senz'altro la dimensione più dinamica e 'drammatica', tanto da apparire perfino contraddittoria. Certo è che le Tragedie, varcando il *limen* della razionalità²⁴ e penetrando gli abissi infernali della psiche, rappresentano l'Apocalisse del Male. Ma – ed è questo un punto che sia il filosofo sia il poeta Seneca non sono disposti a negoziare – a quell'inferno l'uomo giunge solo dopo un suo assenso.

Questo è un aspetto fondamentale. Esso dimostra che il poeta tragico non meno del filosofo stoico vuole difendere l'ontologia del *logos* e dunque della germinativa componente razionale dell'uomo. Sennonché tale aspetto segna una profonda differenza dal teatro precedente e, comunque, dal teatro greco e dal suo 'esegeta' Aristotele. Dal filosofo della *Poetica*, Seneca si discosta non tanto per ragioni di sceneggiatura (Medea uccide i figli 'sulla scena') quanto per ragioni sostanziali.

La prima è il 'verosimile', cuore della poetica aristotelica, che Seneca disattende presentandoci, appunto 'inverosimilmente', perfino un mostro come Atreo in un momento di titubanza prima del suo ineffabile misfatto: un simile processo di autocoscienza, indipendente dalla fortuna che agisce all'esterno dell'io, è impensabile, secondo la *Poetica* di Aristotele per cui la *vis* tragica consiste nella εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή (*Po.* 11.1452a). Rovesciamento del personaggio do-

²³ A questo proposito già Concetto Marchesi, come è noto, aveva chiaramente individuato la differenza tra Seneca e san Paolo.

²⁴ Cfr. *ep.* 92.1: *in animo esse partes ministras, per quas movemur alimurque, propter ipsum principale nobis datas. In hoc principali est aliquids irrationale, est et rationale, ecc.*

vuto agli eventi esterni e non interni alla sua coscienza: come invece in Seneca.

E con ciò tocchiamo una seconda e importante deriva da Aristotele.

Per il quale l'emblema di 'rovesciamento' è dato dall'Edipo di Sofocle, in *incipit* 'simile agli dei', in *explicit* 'simile al nulla'. Ebbene Seneca, nel suo *Oedipus*, presenta il protagonista in preda ad una angoscia che gli fa associare la calamità della peste a un vago ma presentissimo presagio²⁵, legato al suo destino. In tal modo viene totalmente rovesciato il rovesciamento aristotelico di Edipo, è interamente vanificata la *vis* tragica.

Come per i personaggi, i cui 'monologhi' al proprio *animus* abbiamo sopra esaminato, così anche per Edipo (nonché per Tieste)²⁶ l'attenzione di Seneca corre alla profondità della psiche, in quella zona in cui abita una verità che, pur non essendo né quella agostiniana né quella dell'inconscio freudiano, rappresenta tuttavia la voce che presagisce eventi tragici, tuttora nascosti, che stanno per rivelarsi. E non a caso la coscienza, indagata nella sua interiorità e profondità, è una dimensione così cara tanto al filosofo quanto al poeta Seneca²⁷.

Per questo è importante leggere le tragedie con in filigrana le opere filosofiche: e viceversa.

Quanto siano riusciti gli strenui tentativi di (tutto) Seneca di salvare l'uomo dalla devastazione del *furor* sia nella *polis* sia dentro di sé, è altra questione. Ma che il filosofo vi abbia proposto titanici (eroici) rimedi e il poeta vi abbia contrapposto infernali alternative (tanto da costruire un umanesimo alla rovescia)²⁸, ciò fa parte di una personalità, il cui pensiero è stato non meno drammatico, anzi non meno tragico della sua vita.

²⁵ Presagio, come nel monologo di Tieste e non consapevole senso di colpa che, ovviamente, annullerebbe non solo la *vis* tragica, ma la *fabula* stessa, cosa che, purtroppo, molti lettori continuano a non distinguere.

²⁶ Cfr. TRAINA 2000b (= 2003).

²⁷ Cfr. *ep.* 97.16, in particolare: *numquam fides latendi fit etiam latentibus quia coarguit illos conscientia et ipsos sibi ostendit*. Ed è proprio questa la tragedia di Fedra che, pur non scoperta dal marito, rimane scoperta dalla sua coscienza. Fino al suicidio.

²⁸ Cfr. MASO 2017, 27.

GIUSEPPE GILBERTO BIONDI
 Università di Parma
 giuseppe.biondi@unipr.it

ENGLISH TITLE

Conscience on Stage. The Concept of *Ratio* between Presence and Insufficiency in Seneca as Poet (and Philosopher)

ABSTRACT

This paper deals with a long-standing critical question: how close are Senecan tragedies to the rest of Seneca's *corpus*, especially his philosophical prose? The question will be answered with a special focus on the role of *logos*, or *ratio*, within the tragic action: are Seneca's characters rational? Or are they totally controlled by passions? By means of an analysis of some of Seneca's main characters – Medea, Clytmaestra, Atreus, Phaedra – the paper argues for a dramatic opposition between *ratio* – and *voluntas* – and passions, and it aims to demonstrate that this same opposition is central to Seneca's whole philosophical production. Main quoted passages: *Med.* 937-44; *Ag.* 239-43; *Thy.* 281-86; *Tro.* 736-39; *Phaedr.* 112 s., 592, 604 s.

KEYWORDS

Seneca – Tragedy – Phaedra – Medea – Atreus – Philosophy

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLEGRI G., *Progresso verso la Virtus. Il programma della Lettera 87 di Seneca*, Cesena 2004.
- ALESSE F., FERMANI A., MASO S. (edd.), *Studi su ellenismo e filosofia romana*, Roma 2017.
- BARTSCH S., SCHIESARO A. (edd.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge 2015.
- BELLINCIONI M., *Lucio Anneo Seneca. Lettere a Lucilio. Libro XV: le lettere 94 e 95*, testo, introd., versione e commento di M.B., Brescia 1979.
- BETTINI M., *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità, «Dioniso»* 1, 2002, 88-99.
- BILLERBECK M., SCHMIDT E.A. (edd.), *Sénèque le tragique, Vandoeuvres-Genève* 2004.

- BIONDI G.G., *La Fedra di Seneca fra colpa e innocenza (nodo e snodo di un problema filosofico e di un topos letterario)*, in POCIÑA, LÓPEZ 2008, 195-214.
- CASAMENTO A. (ed.), *Seneca. Fedra*, introduzione, traduzione e commento di A.C., Roma 2011.
- CHAUMARTIN F.-R., *Philosophical Tragedy?*, in DAMSCHEN, HEIL 2014, 653-69.
- COSTAZZA A. (ed.), *La filosofia a teatro*, Convegno Università degli Studi di Milano 2009, Milano 2010.
- DAMSCHEN G., HEIL A. (edd.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna 1999.
- DINGEL J., *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974.
- FISCHER S., *Systematic Connection between Seneca's Philosophical Works and Tragedies*, in DAMSCHEN, HEIL 2014, 745-68.
- GRILLI A., ΔΙΑΣΤΡΟΦΗ, «Acme» 16, 1963, 87-101.
- GUASTELLA G. (ed.), *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006.
- HADOT P., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it., Torino 1988 (ed. or. Paris 1987).
- HINE H.M., *Interpretatio Stoica of Senecan Tragedy*, in BILLERBECK, SCHMIDT 2004, 173-220.
- LEFÈVRE E., *Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama*, «Wiener Studien» 3, 1969, 131-60.
- MASO S., *Teorie stoiche in Seneca tragico*, in ALESSE, FERMANI, MASO 2017, 3-31.
- MAZZOLI G., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016.
- NEWMAN R.J., *Cotidie meditare. Theory and Practice of the meditatio in Imperial Stoicism*, «ANRW» II 36.3, Berlin-New York 1989, 1473-1517.
- PAGNINI M., *Seneca e il teatro elisabettiano*, «Dioniso» 52, 1981, 391-413.
- PASIANI P., *Attonitus nelle tragedie di Seneca*, in TRAINA 2000a, 208-21.
- POCIÑA A., LÓPEZ A. (edd.), *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada 2008.
- POHLENZ M., *La Stoa*, trad. it. a c. di O. de Gregorio, voll. I e II, Firenze 1967 (ed. or. Göttingen 1959).

- RIST J.M., *Seneca and Stoic Orthodoxy*, «ANRW» II 36.3, Berlin-New York 1989, 1993-2003.
- SEAL C., *Theory and Practice in Seneca's Writings*, in BARTSCH, SCHIESARO 2015, 212-23.
- SEGAL C., *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, NJ 1986.
- TORRE C., *Seneca tragico vs Seneca filosofo. Nuovi approcci a una vecchia querelle*, in COSTAZZA 2010, 41-61.
- TRAINA A. (ed.), *Studi sulla lingua poetica latina*, Roma 1967.
- TRAINA A. (ed.), *Seneca. Letture critiche*, Milano 2000. [a]
- TRAINA A., *La voce dell'inconscio (Sen. Thy. 920-969)*, «Aufidus» 40, 2000, 59-76 (rist. in TRAINA 2003, 191-206). [b]
- TRAINA A., *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna 2003.
- VOELKE A.J., *L'idée de volonté dans le Stoïcisme*, Paris 1973.

FRANCESCO SANTI

Il Medioevo latino ha conosciuto il tragico?

1. *Il Medioevo latino e il tabù del tragico*

Indicherei senz'altro in Lucrezio il più pio degli antichi. La proposta ha riferimento al fatto che con piena lucidità Lucrezio non ha negato il divino, ma ha potentemente negato che esso possa avere alcun rapporto con gli uomini. Questo sentimento di assoluta indifferenza della Natura che pone la natura, questa inaccessibilità ad un senso e a un ordine che possa coinvolgere ogni circostanza, mi pare rappresenti la maggiore acquisizione religiosa nella visione antica; anche mi pare che ciò costituisca il fondamento della situazione storica e antropologica nella quale il tragico è pensabile: la tragedia lo rappresenta e lo sublima. Comincio in questo modo il mio discorso, perché l'osservazione ci aiuta a capire la differenza essenziale che la cultura medievale latina costituisce. Essa punta a rappresentare la figura divina assolutamente opposta a quella antica: il dio del millennio medievale è il dio che si occupa degli uomini e ne ha cura, il dio assiduo e vicino. Qui il tragico, nel suo significato più intimo e magnifico, non sembra possibile.

Non si tratta soltanto di aver dimenticato la tragedia antica e di averla cancellata dalla prospettiva culturale, come è sembrato avvenisse nei Padri e primo fra tutti in Agostino. Ezio Franceschini esagerava forse a dire che i Padri non aveva affatto esorcizzato il teatro, quanto piuttosto i giochi del circo; ma nella sua affermazione mi sembra vi fosse una giusta intuizione: non un esteriore divieto, ma qualcosa altro e più intimo alla cultura teneva i mediolatini lontani dal sentimento del tragico e dalla ricerca di una sua soluzione espressiva¹. Sorprende infatti

¹ FRANCESCHINI 1976 (il saggio era già apparso negli atti delle Settimane del CISM, Spoleto 1955, 295-312): si vedano le pp. 788-90, con i dati di fatto rilevanti per l'osservazione a testo.

come l'abbondanza di luoghi suscettibili di una lettura tragica e rappresentativi degli elementi tragici del vivere, per quanto del tutto accessibili all'orizzonte del lettore medievale, restino sostanzialmente inerti (nella direzione tragica). Il materiale più abbondante a riprova di questa considerazione ce lo dà ovviamente la Bibbia, che abbonda di situazioni tragiche. Tragica poteva risultare l'esperienza di Adamo; tragico, il pentimento di dio per aver creato l'uomo, riferito nel *Genesi* prima della storia di Noè; tragico l'esito necessario della storia, nel quale una parte dell'umanità, destinata alla figliolanza divina, è invece perduta negli inferi, tragico è il destino del dio vicino, segnato dalla croce. Eppure, per un lungo periodo, questa potenzialità tragica resta sopita e il dio crocifisso sulla croce può sorridere. E se volete il riscontro storiografico di questa considerazione, posso osservare che nel bel libro che Piero Boitani ha dedicato a *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, le fonti mediolatine non risultano emergere e non sono mai oggetto di un esame diretto².

Ho pensato così di poter utilizzare a mio vantaggio la formula proposta da Gustavo Vinay, concludendo che il tragico non trovò tra i mediolatini momenti espressivi perché essi *non conoscevano Lucrezio*, non perché non ci fossero da qualche parte i codici o perché non se ne potesse trovare qualche bellissimo lembo tra gli esempi di qualche grammatica: non conoscevano Lucrezio perché egli rappresentava in ogni angolo della sua latina scrittura una figura divina non accoglibile, di estraneità allucinante³.

Acquisire la nuova figura divina del *dio vicino* che segna di senso ogni cosa ed articolarla non fu certamente un'operazione da poco e vi sono molti elementi che mostrano il perdurare di tracce dell'antica visione lungo tempo. L'erudizione si è molto esercitata su questo. Quel distanziamento dall'Antico, quella cura della differenza medievale fu però consapevole, lungo un

² BOITANI 1992.

³ Cfr. VINAY 1989: il titolo del volume è anche quello dell'ultimo saggio in esso raccolto alle pp. 435-58.

cammino in cui si superarono le inerzie che anche la storia della cultura conosce, fino ad arrivare, direi nel XII secolo, a una rappresentazione pienamente soddisfacente del dio vicino: l'autocoscienza mediolatina si era interamente formata, con quanto di poetico e di ideologico essa poteva esprimere, con le sue luci e le sue tenebre. Indico con una certa sicurezza il termine del secolo XII perché è quello che ha visto nascere Francesco d'Assisi e che ne ha preparato l'esperienza con i grandi mistici della tradizione Cisterciense e Vittorina, primo fra tutti Riccardo di San Vittore, che nel *De quatuor gradibus violentae caritatis* cancella ogni possibilità di un dio fuori dalla storia e dalla familiarità con la finitezza umana, con il corporeo⁴. Con Riccardo, il mistico può da questo momento essere solo tra la folla, sull'esempio di Cristo, chiudendo quell'esperienza monastica che era stata forse il più potente residuo dell'Antico: per questo ho pensato che Francesco potesse essere definito *mistico tra la folla*⁵.

Non ho dubbi a proposito di questa articolazione dei tempi, per distinguere Antico e Medio Evo, ma – sollecitato dal titolo che avete accettato per questa riunione – ho notato l'emergere di una difficoltà. Rileggendo i saggi che Ferruccio Bertini ha dedicato alla tragedia mediolatina mi sono infatti domandato come avvenga che proprio nel tempo nel quale la vicinanza di dio è pienamente compresa; come mai, proprio ora, quando l'ordine delle cose diviene così familiare e complice, riemerge la percezione del tragico e l'interesse per una sua rappresentazione. La domanda potrebbe essere posta anche in questi termini: come avviene che nel tempo in cui si scopre che la ragione umana elabora come vere le stesse proposizioni che si leggono nelle sacre Scritture, e dunque conosce il destino benefico di ogni cosa, come avviene che ora riemerge il tragico?

⁴ Si veda in particolare Riccardo di San Vittore, *De quatuor gradibus violentae caritatis* (ed. DUMEIGE 1955, 126-77). Lo stesso testo si legge anche in ZAMBON 2007, II 469-531; in part. 492 (n. 14) e 494 (n. 16), 500 (20), 522-4 (nn. 40-3).

⁵ SANTI 1989.

2. *Emersione del tragico nel secolo XII.*

Stabilire punti originari nella storia è sempre complicato e suscettibile di obiezioni; tuttavia, il fatto che tra XII e XIII secolo la sensibilità al tragico riemerge è documentato da segnali che sembrano inequivocabili. Sul piano delle pratiche di scrittura ricominciano a giocare con il tragico Bernardo Silvestre, nel *Mathematicus sive Patricida* (datato intorno al 1145), che è un'opera aperta ed enigmatica, nella quale il protagonista, immagine dell'uomo perfetto (per dirla con Wolfram von den Steinen), sprofonda nell'abisso del non senso e diviene oggetto dei *ludibria deis*, posto tra l'alternativa del suicidio o del parricidio⁶. Dopo Bernardo, l'anonimo testo del *De Affra et Flavio* scopre nella Bibbia il suo tema, dandoci la storia di una madre, novella Medea, costretta dal suo stesso amore a nutrirsi del proprio piccolo figlio, conservandone per amore una manina: il tema dell'antropofagia come maledizione divina ricorre in vari testi dell'Antico Testamento ai quali il *De Affra* si riferisce, primi fra tutti quelli delle *Lamentazioni* (II 20; IV 10)⁷. Possiamo considerare queste due opere elegie tragiche, piuttosto che vere e proprie tragedie, tuttavia nella direzione da loro indicata, a poco a poco, la comprensione di come si possa e perché si debba dar voce al tragico si perfeziona. Lo vediamo prima nell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (che era stato allievo di Bernardo Silvestre) e poi nel primo tentativo di scrivere una vera e propria tragedia, inserita come testo esemplare nella *Parisiense Poetria* di Giovanni di Garlandia, presumibilmente prima della metà del secolo XIII⁸. Giovanni stesso considera il suo testo come la prima *tragedia* del Medioevo latino, ma quello che è più importante è che raccontando la ferocia di un'amante gelosa della sua concorrente, egli offre il suo racconto come aiuto, perché altri imparino a scriverne, percependone la nuova esigenza e le possibilità offerte dal narrare il tragico.

⁶ BERTINI 1994: il *Mathematicus sive Patricida* si legge a cura di T. d'Alessandro alle pp. 7-159.

⁷ *De Affra et Flavio* cur. di F. Landi, in BERTINI 1994, 161-269.

⁸ Giovanni di Garlandia, <*Due lotrices*>, cur. R. Bonvicino, in BERTINI 1994, 271-344.

Sul piano teorico la notizia della *tragaedia* si perfeziona con l'arrivo della *Poetica* di Aristotele e con il commento ad essa fatta da Averroè, che sono conosciuti nel mondo latino intorno alla metà del sec. XIII. Difficile è ricostruire la rete delle traduzioni che se ne tentano e la loro cronologia⁹, ma certo si vedono gli effetti della nuova consapevolezza che il testo di Aristotele consente; pur nella difficoltà che si incontrano nel comprenderlo, negli autori si approfondisce l'attenzione a che cosa sia il tragico e agli esperimenti condotti per rappresentarlo, attribuendo a ciò una funzione. Non mi interessa ora entrare nella discussione sulla efficienza drammatica dei testi prodotti e tanto meno sulla loro rappresentabilità, questioni su cui Bertini e Vinay discussero¹⁰. Mi interessa notare l'emergere di una nuova attenzione al tragico e la posizione del problema della sua dignità letteraria; mi interessa il fatto che ciò avvenne proprio nel tempo in cui con maggiore maturità nella cultura mediolatina si era elaborata la rappresentazione del dio vicino, di una storia benefica e di una natura ordinata, e ciò in ambienti che non sono lontani dagli autori che ho evocato. Mi domando come proprio ora Bernardo Silvestre possa scrivere

Ridiculos hominum versat sors ceca labores
*Secula nostra iocus ludibriumque deis*¹¹

come proprio ora possa riemergere questo tema che, ho detto così esemplarmente lucreziano, condizione del tragico.

La spiegazione che molte volte si dà della rinascita del secolo XII (nel cui ambito anche il senso del tragico sarebbe recuperato) mi pare insufficiente e non mi convince. Non mi sembra una vera spiegazione storica, ma la mera registrazione di dati di fatto, che restano inspiegati. Il secolo XII sarebbe il tempo in cui, per le condizioni di nuovo benessere e per la circolazione delle

⁹ Per le vicissitudini della *Poetica* cfr. FORTE 2011, ma i dati essenziali si vedano ancora in FRANCESCHINI 1976, 589-614.

¹⁰ Cfr. BERTINI 1979 e VINAY 1989, 173-241 (= «Studi Medievali» n.s. 18, 1952, 209-71).

¹¹ Bernardo Silvestre, *Mathematicus*, vv. 175-6, ed. T. D'ALESSANDRO, in BERTINI 1994, 90.

persone, l'accesso agli autori antichi diventa di nuovo possibile e agevole; con nuove forze – che appunto non si sa da dove vengano e perché vengano ora – si recupererebbe ogni aspetto di una cultura perduta, quella antica. Oltre tutto una spiegazione del genere ribadirebbe la visione vecchiotta nella quale si riesce a immaginare oltre cinquecento anni di tenebre inverosimili (da Isidoro al secolo XII) e si riassume il Medioevo nelle sue perdite. Le tenebre avrebbero anche impedito agli intellettuali mediolatini di vedere e di dire che la vita ha una componente tragica. Un'altra spiegazione mi pare necessaria.

3. *Il tempo della Pietà*

Possiamo osservare che gli anni della riscoperta del tragico e della tragedia sono gli anni in cui emerge il *dio nascosto* come la fattispecie più alta e raffinata della figura divina del *dio vicino*. Il XII secolo scopre che per essere veramente vicino, per amare veramente l'uomo, l'Onnipotente forza fondatrice deve scendere tanto profondamente nell'umiltà da rendersi invisibile. Ecco mi pare che questa amorosa invisibilità di dio apra lo spazio al tragico. Tra i più lucidi teologi di questo momento abbiamo Guglielmo di Saint-Thierry, che con parole chiare racconta il dio nascosto, "il dio che si nasconde nell'animo umano e attende di essere amato"¹². Ma che cosa succede all'uomo, quando il *dio vicino* si perfeziona in quest'altra figura? Nasce il tempo dell'enigma, il tempo che invita a sperimentare ogni angolo dell'umano, il tempo disposto e pronto alla stessa sofferenza del dio innamorato e geloso, come dirà Bernardo, che nel suo zelo geloso si nasconde.

Il nostro assunto – che pone in rapporto il *dio nascosto* e la rinascita di un'attenzione al tragico – dà evidenza al fatto che anche lo spazio umano del tragico esiste solo nella capacità di amare.

¹² LEONARDI 2004, in part. 545. (Lo studio era già apparso con il titolo *Monaci, chierici e laici intorno al Vangelo. Il Dio lontano e il Dio vicino nel secolo XII in Il secolo XII: la «renovatio» dell'Europa cristiana*, Bologna 2003, 367-79).

Possiamo argomentare la nostra ipotesi ragionando su quella che mi pare una delle acquisizioni espressive e poetiche più straordinarie, tra quelle che si realizzano nel momento culminante di questa penetrazione del *dio nascosto*. Un'acquisizione che noi siamo soliti associare all'età moderna (perché in essa ebbe le maggiori rappresentazioni), ma che è tutta dentro alla cultura medievale. Il secolo XIII produce infatti una figura di tragicità assoluta e che può rappresentare l'eredità che la cultura medievale lascia alla nuova Europa e il maggiore simbolo del *dio nascosto*. Mi riferisco all'icona della *Pietà*, in cui si mostra non più il dio sofferente per l'uomo, ma la madre di dio che esibisce il corpo morto del Figlio, drammaticamente inerte, illuminato dallo sguardo amaro, materno e interrogativo di Maria. Come è noto, in nessun luogo della Bibbia si racconta la storia che fa da tema a questa immagine, quella storia è un'invenzione letteraria, è un apocrifo neotestamentario e in essa sussiste una componente tragica inevitabile: l'annuncio che la perfezione della vicinanza di dio è il suo farsi da parte, il rimanere solo come ombra di una madre segnata dalla tragedia della morte di un giovane figlio. Questa figura emerge nelle prediche di Bonaventura, alla fine del XIII secolo, e si afferma nella valle del Reno nel corso del secolo XIV, sulla scia dei trattati di meditazione della passione¹³. La *Pietà* segna il maturo ritorno del tragico: non si riassume nel tradizionale teatro sacro, che esibisce una storia che deve portare alla salvezza; la *Pietà*, anche nei suoi primi incerti tentativi espressivi, lascia sospesi, nell'esperienza del sublime.

Il Medioevo offre anche il corrispettivo teorico di questa icona, perché in Eckhart la nullificazione di dio è tematizzata in modo esplicito: per essere totalmente vicino all'uomo, il dio di Eckhart assume nella sua realtà, senza alcuna soluzione dialettica, il non essere. La disponibilità totale del *dio vicino*, fino ad accettare la morte silenziosa che ci lascia sospesi assai prima della resurrezione, sul piano teorico comporta l'assunzione

¹³ Per uno *status quaestionis* recente si veda ora MAZZOTTA, SALSI 2018, in part. 35-124; qui anche un'ampia bibliografia, a 135-41. Per Bonaventura cfr. SANTI c.d.s.

nella realtà divina non solo il tutto dell'essere ma anche il tutto del non-essere. Il sublime al quale dio vuole introdurre l'uomo comporta il riconoscimento del nulla in dio, una drammaticità irrisolta dunque. Il tragico rientra nella cultura europea per una via diversa rispetto alla lucreziana: l'assenza del dio non è l'esito della sua onnipotente indifferenza; è l'esito dell'onnipotente partecipazione. Quando questo processo sarà compiuto, nel secolo XIV, la teologia cesserà di essere una scienza: nel mondo e nella mente dell'uomo splenderà abbagliante e perfettamente inconsapevole la tragica vicinanza di un dio divenuto lontano per troppo amore.

FRANCESCO SANTI
Alma Mater Università di Bologna
francesco.santi6@unibo.it

ENGLISH TITLE

Did the Latin Middle Ages Know the World of the Tragic?

ABSTRACT

The Latin Middle Ages seems alien to the tragic, in principle: the ancient cultures had known and structured themselves around the idea of the god-nature (ultimately indifferent to man), and a sense of the insuperable distance between the finite and the infinite; the Latin Middle Ages knew and thematized the figure of the near and assiduous god, incongruous to the tragic. Paradoxically, however, in the 12th century, when medieval self-consciousness seems to reach its completion and full understanding of its foundation, the practice of tragic writing re-emerges. This is not simply the scholarly recovery of the ancient literary tradition: the near god takes its definitive step in medieval culture, when its nearness consists in stepping aside, becoming a hidden god and – finally – the god of Piety (*Vesperbild*). The absence of god, which occurs now because of too much love, reintroduces the possibility of the tragic into culture.

KEYWORDS

Middle Ages – Tragedy – Aristotle – Piety

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTINI F., *La commedia latina del XII secolo*, in DOGLIO 1979, 61-80.
- BERTINI F. (ed.), *Tragedie latine del XII e XIII secolo*, Genova 1994 ("Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET", 155).
- BOITANI P., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna 1992.
- DOGLIO F., *L'eredità classica nel Medioevo. Il linguaggio comico*. Atti del III Convegno di studi del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo, 26-28 maggio 1978, Viterbo 1979.
- DUMEIGE G. (ed.), *Ives. Épître à Séverin sur la charité. Richard de Saint-Victor. Les Quatre degrés de la violente charité*, Texte critique avec introduction, traduction et notes, publié par G.D., Paris 1955.
- FORTE F., *Uno strano caso di «Translatio studii»: la «Poetica» di Aristotele dal mondo arabo al mondo latino*, in PALAZZO 2011, 131-47.
- FRANCESCHINI E., *Il teatro post-carolingio*, in ID., *Scritti di filologia latina medievale*, Padova 1976, vol. II, 788-801 ("Medioevo e Umanesimo", 27).
- LEONARDI C., *Il Dio nascosto del secolo XII*, in ID., *Medioevo latino. La cultura dell'Europa cristiana*, a c. di F. Santi, Firenze 2004 ("Millennio medievale", 40; "Strumenti e studi", n.s. 2), 537-46.
- MAZZOTTA A., SALSÌ C. (edd.), *Vesperbild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo*, adiuv. A. ALLEGRI, G. MORI, Milano 2018.
- PALAZZO A. (ed.), *L'antichità classica nel pensiero medievale*. Atti del Convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (S.I.S.P.M.). Trento, 27-29 settembre 2010, Porto 2011 ("FIDEM. Textes et études du moyen âge", 61).
- SANTI F., *Il "mistico tra la folla". Un'ipotesi storiografica per Francesco d'Assisi, «Venezie Francescane»* 6, 1989, 373-89.
- SANTI F., *La Scolastica usa la diceria? Un caso in tre sermoni di Bonaventura di Bagnoregio a proposito dell'invenzione dell'icona della Pietà*, in *Dicitur = Micrologus* (2023), c.d.s.
- VINAY G., *Peccato che non leggessero Lucrezio. Riletture proposte da Claudio Leonardi*, Spoleto 1989 (Biblioteca del "Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia", 2).
- ZAMBON F. (ed.), *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, 2 voll., Roma-Milano 2007.

CATERINA MORDEGLIA

Seneca tragico nelle tragedie latine del XII e XIII secolo?

Nel 1994 Ferruccio Bertini pubblicava nella collana dell'allora "D.Ar.Fi.Cl.eT. – Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro Tradizioni" dell'Università di Genova il volume *Tragedie latine del XII e XIII secolo*, che comprendeva l'edizione critica, con introduzione, traduzione e commento, di tre testi poetici medio-latini: *Il Mathematicus* di Bernardo Silvestre, a cura di Teresa D'Alessandro; gli anonimi *Versus de Affra et Flavio*, a cura di Federica Landi; le <*Duae lotrices*> di Giovanni di Garlandia, a cura di Raffaella Bonvicino¹.

Il *Mathematicus*, composto tra il 1140 e il 1145 in 854 distici elegiaci e tradito da 18 manoscritti², racconta la storia di Parricida, re valoroso di una Roma atemporale, che, dopo aver accarezzato l'idea del suicidio, decide di rinunciare al regno per evitare che si realizzi la predizione di un astrologo rivelatagli dal padre secondo cui avrebbe ucciso il genitore. Il *De Affra et Flavio*, 236 distici elegiaci traditi da un solo manoscritto e ascrivibili al XII secolo in base all'analisi contenutistica e stilistico-versificatoria, narrano la storia di Afra, che, accusata ingiustamente di adulterio dal marito e per questo condannata all'esilio su un'isola deserta, uccide e si nutre del proprio figlioletto per sottrarlo all'inevitabile sorte di morire di stenti ed essere divorato dalle fiere³. Infine, il breve testo di Giovanni di Garlandia – solo

¹ BERTINI 1994. Le edizioni dei singoli testi si trovano rispettivamente alle pp. 7-159, 161-269, 271-327. Sulla paternità di Bernardo Silvestre per il *Mathematicus*, a lungo dibattuta e ormai accettata *sine dubio* dalla critica, cfr. D'ALESSANDRO 1994, 9-15.

² Ai 17 manoscritti censiti e utilizzati da d'Alessandro nella sua edizione va aggiunto il ms. Metz, Bibliothèque municipale, 647 (XV sec.), su cui cfr. BERTINI 2007, cui si rimanda anche per un'ampia disamina della letteratura critica sul *Mathematicus*.

³ Per un inquadramento informativo più ampio sia del *Mathematicus* sia del *De Affra et Flavio*, rimando alle introduzioni delle due edizioni citate.

126 esametri, preceduti da un breve *argumentum* – costituisce un *exemplum* di composizione tragica inserito nel VII capitolo della *Parisiana poetria de arte prosayca, metrica et rithmica*, un manuale di composizione per uso scolastico tra i più celebri del XIII secolo, databile tra il 1232 e il 1249 e trasmessoci da 6 manoscritti⁴. La vicenda ha come protagoniste due lavandaie che si contendono i favori dell'esercito assediato all'interno di una fortezza, una delle quali, ingelositasi dell'altra, prima la uccide nottetempo decapitandola insieme al soldato con cui quella giaceva e di cui lei si era invaghita, poi spalanca le porte del castello all'irruzione dei nemici, i quali, nella carneficina generale, ammazzano anche il fratello della lavandaia stessa.

Ispirata dalla consueta lungimiranza intellettuale che contraddistingueva Bertini, la scelta di riunire in un piccolo *corpus* unitario questi tre testi fino a quel momento fruibili solo singolarmente – nel caso del *Mathematicus* e del *De Affra et Flavio* in edizioni datate e parziali⁵, in quello delle <*Duae lotrices*> all'interno di un'opera più ampia – ebbe come conseguenza importante quella di fornire una sostanziosa messa a punto del problema della definizione del genere della 'tragedia' mediolatina di argomento profano, ponendo fine a una lunga *querelle* critica⁶.

Alla pari di quanto fatto per il genere della 'commedia' con la pubblicazione del *corpus* ben più ampio delle cosiddette 'commedie elegiache' – 22 testi pubblicati in 22 anni –⁷, Bertini scioglie le contraddittorietà nella sostanza della definizione di 'tragedia elegiaca' mediolatina con cui il Manitius pareva aver chiuso la

⁴ Sulla struttura e l'importanza della *Parisiana poetria* nella cultura scolastica del XIII secolo, cfr. PAOLI 2002, 358-60.

⁵ Per il *Mathematicus*, BEAUGENDRE 1708 (che attribuiva l'opera a Ildeberto di Lavaradin e trascriveva il testo dal solo ms. Paris, BnF, lat. 5129 sui 17 noti), BOURASSÉ 1893 e HAURÉAU 1895 (basata soltanto su 4 dei 17 manoscritti e senza apparato critico); per i *Versus de Affra et Flavio*, WRIGHT 1842 (senza apparato critico, con numerose lezioni inesatte). Il testo delle <*Duae lotrices*> era leggibile, non singolarmente, nell'ultima edizione completa della *Parisiana Poetria* di Giovanni da Garlandia curata da LAWLER 1974.

⁶ Per un riassunto della questione, che prese le mosse dal tentativo fatto da CLOETTA 1890, 109-27, di affermare l'esistenza del genere letterario 'tragedia' nel Medioevo, cfr. BERTINI 1988, 157-8.

⁷ BERTINI 1976-1998.

questione⁸, richiamando la distinzione tra *comoedia* e *tragoedia* fatta esplicitamente da Pietro di Blois in una lettera al fratello Guglielmo nel 1170⁹. Lo studioso identifica poi una serie di caratteristiche comuni tra i testi da lui pubblicati, che ne legittimano l'accostamento di genere e una collocazione editoriale unitaria. Tali caratteristiche, in parte comuni alle commedie elegiache¹⁰, riguardano essenzialmente la scelta del metro elegiaco (con esclusione delle <*Duae lotrices*> scritte in esametri), la preponderanza delle parti narrative rispetto a quelle dialogiche (assenti nel *De Affra et Flavio* e nelle <*Duae lotrices*>, che alternano parti narrative a monologhi, uno solo di 4 versi nelle <*Duae lotrices*>), la massiccia *imitatio* ovidiana, infine la totale assenza del coro, che nella trattatistica medievale era visto esclusivamente come un elemento del rituale liturgico¹¹.

Secondo Bertini¹², questi testi sarebbero la prova concreta dell'esistenza nel XII secolo di un genere tragico profano, sostanzialmente distinto da quello comico nonostante alcune consonanze formali. Esso si conformava a quella che nel Medioevo, venuta meno la conoscenza delle categorie poetiche aristoteliche¹³ e, soprattutto, la dimensione scenica del testo teatrale, sulla

⁸ MANITIUS 1931. Dei 17 testi indicati tra le 'commedie e le tragedie elegiache' i soli *Versus de Affra et Flavio* venivano considerati 'tragedia'.

⁹ La *tragoedia vestra de Flauria et Marco* e la *comoedia vestra de Alda* secondo il fratello avrebbero garantito a Guglielmo la notorietà (PETR. BLES. ep. 90, PL 207, col. 292D). La distinzione tra tragedia e commedia ritorna anche in un'altra lettera di Pietro rivolta a un altro destinatario (PETR. BLES. ep. 76, PL 207, col. 235A): *Illud nobile ingenium fratris mei magistri Wilhelmi quandoque in scribendis comoediis et tragoediis quadam occupatione servili degenerans salutaribus monitis ab illa perentoria vanitate retraxi*.

¹⁰ Oltre alle caratteristiche compositive in generale, i punti di contatto circostanziati del *Mathematicus* e del *De Affra et Flavio* con alcune delle commedie elegiache – in particolare il *Milo* di Matteo di Vendôme, l'*Alda* di Guglielmo di Blois, il *Geta* e l'*Aulularia* di Vitale di Blois – sono numerosi e indicati sia nell'introduzione, sia nelle note di commento al testo presenti rispettivamente nelle sopra citate edizioni di d'ALESSANDRO 1994 e LANDI 1994. A tale proposito BERTINI (1988, 159) si spinge a ipotizzare una possibile paternità del *De Affra et Flavio* da parte di Vitale di Blois.

¹¹ Cfr. Isid. *etym.* VI 19, 5: *Chorum est multitudo in sacris collecta*.

¹² BERTINI 1988, 158 ss.

¹³ La *Poetica* di Aristotele viene riscoperta nel Medioevo solo intorno alla metà del XIII secolo, grazie anche al commento di Averroé. La sua diffusione in Occidente passa poi attraverso la traduzione latina che ne fece Giorgio Valla nel 1498 e l'edizione aldina del 1508 all'interno dei *Rhetores Graeci*.

scorta delle teorizzazioni isidoriane ancora recepite in Dante¹⁴, era l'idea stessa di tragedia. Ovvero un testo che, svincolata definitivamente la lettura dalla gestualità¹⁵ e 'ibridato' con altri generi letterari – *in primis* l'elegia, l'epica, la storiografia, ma anche la favola e il *fabliaux* – all'insegna di quella commistione di generi tutta medievale, narrava con stile alto le vicende di re e dèi che volgevano da una situazione di prosperità a una di disperazione, come appunto riassume Giovanni di Garlandia a conclusione del suo *argumentum* premesso al testo delle <*Duae lotrices*>: *Huius tragedie proprietates sunt tales: gravi stilo describitur, pudibunda proferuntur et scelerata, incipit a gaudio et in lacrimas terminatur*¹⁶.

La distinzione tra commedia e tragedia, teorizzata già dai grammatici tardoantichi¹⁷, era stata recepita nell'ambito della composizione letteraria almeno due secoli prima. Ce lo dimostra non tanto la canonicità sassone Rosvita di Gandersheim, i cui sei drammi composti nel X secolo in prosa rimata presso la corte di Ottone I e ispirati alle commedie di Terenzio, costituiscono un *unicum* nell'ambito della letteratura 'drammatica' mediolatina per la loro vicinanza al genere agiografico¹⁸ – esempio no-

¹⁴ Isid. *etym.* XVIII 45: *Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant*; Dante, *Epistola a Cangrande*, XIII 10: *Tragedia in principio est admirabilis et quieta et in fine seu exitu fetida et horribilis*.

¹⁵ Sul progressivo svincolamento del teatro scritto da quello declamato o soltanto letto tra Tarda Antichità e Medioevo, cfr. PITTALUGA 2002a. La pratica della lettura recitata, com'è noto, riguardava non solo i testi 'drammatici' ma anche quelli liturgici o addirittura favolistici (cfr. MORDEGLIA 2020).

¹⁶ BONVICINO 1994, 302. Cfr. anche la definizione di tragedia che Giovanni fornisce nel cap. IV 475-83 della *Parisiana poetria*, riprendendo le definizioni di Isidoro ed evidenziando le consonanze con il genere storiografico e quello comico: *Notandum autem quod partes hystorie non sunt certe et determinate ... Idem dicitur de tragedia sed est differentia inter tragediam et comediam ... Tragedia est gravi stilo compositum incipiens a gaudio et terminans in luctum ...*

¹⁷ Cfr. Evanzio, *De fabula*, V 2: *Inter tragoediam autem et comoediam cum multa tunc in primis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortuna hominum, parvi impetus periculorum laetique sunt exiti actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima; in tragoedia contrario ordine res aguntur; tum quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur.*

¹⁸ «Una rappresentazione agiografica» è la definizione usata da LEONARDI (2002, 167) per connotare i dialoghi drammatici rosvitiani, a fronte della tematica comune desunta dalle storie di martiri e monaci cristiani finalizzate a mettere a confronto il tema dell'amore umano con quello della perfezione in Cristo.

tevole di quell' 'ibridazione' cui accennavamo sopra –, quanto piuttosto i due componimenti del solo intellettuale che, a nostra conoscenza, leggeva le tragedie di Seneca nell'Alto Medioevo, citandolo nelle sue epistole¹⁹, ovvero il napoletano d'adozione Eugenio Vulgario. Mi riferisco ai due singolari carmi, 3, 31A/B e 3, 32 ed. Winterfeld, composti da 76 dimetri anapestici catalettici suddivisi in 19 strofe più 75 adoni il primo e cinque strofe di versi anapesti quaternari catalettici il secondo, collocati in successione nel solo ms. *Bambergensis*, *Can.* I (P. III. 20) che li tramanda sotto il titolo rispettivamente di *Species comice* e *Metrum parhemiaticum tragicum*²⁰. In *Species comice*, che può essere ricondotto alla *Tierdichtung* mediolatina e alla tradizione tardoantica e medievale delle *Cenae* di intonazione parodica, si descrive una gara di canto fra diverse specie di uccelli e, successivamente, un banchetto a cui partecipano personaggi mitologici e animali vari. Il *Metrum tragicum* costituisce invece un lamento sulla lussuosità delle guerre, che riecheggia suggestioni lucreziane e tibulliane. Entrambi i carmi si uniformano a temi e argomenti propri della commedia e della tragedia così come era intesa nell'Alto Medioevo, ma sono ben lontani dallo sviluppo narrativo e compositivo delle tre tragedie pubblicate da Bertini.

Che la nascita di un genere tragico nuovo e più compiuto a livello 'drammatico' si verifichi solo a partire dal XII secolo dipende senza dubbio da quella più spiccata sensibilità per il tragico che si manifesta in questo secolo, finemente descritta da Francesco Santi nel saggio contenuto in questo stesso volume²¹, e probabilmente, in termini più generali, anche da quella «rinascita del XII secolo» teorizzata da Haskins²² che ha comportato, in tutta Europa e in particolare in Francia, uno sviluppo fino ad allora senza precedenti in tutti i campi intellettuali e creativi²³.

¹⁹ Cfr. PITTALUGA 2002b.

²⁰ Bibliografia di riferimento in VALTORTA 2006, s.v. *Eugenio Vulgarius*, 98-112, in particolare 98-9 e 110. Cfr. anche PITTALUGA 2006.

²¹ Cfr. *supra*, 31-9.

²² HASKINS 1998.

²³ Cfr. DRONKE 2002, 231-2.

Certo, la coincidenza con il fatto che alla fine dell'XI secolo si faccia risalire la datazione del codice *Etruscus* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.13), il più antico tra quelli completi, probabile discendente diretto o mediato di un testimone tardoantico di ottima qualità alla cui riscoperta nella seconda metà XIII secolo da parte di Lovato Lovati presso l'Abbazia di Pomposa si deve la riscoperta delle tragedie senecane nell'ambiente preumanistico padovano²⁴, induce alla suggestione che la ripresa del genere tragico sia stata pure in parte determinata da una progressiva riscoperta testuale delle tragedie senecane²⁵.

L'ipotesi che gli autori delle tragedie del XII secolo avessero potuto leggere direttamente Seneca tragico è stata approfondita dalla critica sulla base di puntuali raffronti tematici e testuali.

Nel caso del *Mathematicus*, la cui fonte diretta di Bernardo Silvestre è stata identificata nel *De astrologo*, la IV delle *Declamazioni maggiori* pseudo-quintilianee²⁶, la vicenda richiama evidentemente il mito classico di Edipo²⁷. Come scrive d'Alessandro nell'introduzione alla sua edizione²⁸, «le trasformazioni operate da Bernardo sull'antica *declamatio* sembrano mediate da alcuni aspetti del mito edipico ... Tuttavia, anche la vicenda di Edipo, viene utilizzata e stravolta in modo del tutto particolare, funzionale al discorso di fondo: il nucleo centrale della tragedia di Edipo sta nel fatto che uccide un uomo senza sapere che è suo padre e sposa una donna ignorando ch'essa è sua madre. In Bernardo non esiste nulla di tutto questo: Patricida viene a conoscere suo padre e sua madre prima che il tragico destino

²⁴ Cfr. in merito il contributo di Rino Modonutti in questo stesso volume, *infra*, 55-70.

²⁵ Per la tradizione testuale di Seneca, con bibliografia di riferimento, si rimanda a DE ROBERTIS, RESTA 2004. In particolare sulle tragedie, cfr. le pp. 117-68. Una sintesi si legge anche nel recente CAPIROSSI 2020, 17-8.

²⁶ Il testo è edito da STRAMAGLIA 2013. È probabile che tale fonte sia stata filtrata attraverso il trattato astrologico tardoantico *Mathesis* di Firmico Materno, la cui visione avrebbe influenzato Bernardo (cfr. WETHERBEE 1990²).

²⁷ Cfr. già BOURASSÉ 1854, 1365: *Tantum porro narratio haec cum Oedipi fabula videtur affinitatem habere.*

²⁸ D'ALESSANDRO 1994, 41 ss.

che li accomuna possa travolgerli; solo l'allontanamento della dimora paterna al momento della nascita e la predizione sono gli elementi che potrebbero essere ricondotti al mito». Ma, al di là dei particolari narrativi differenti, già Peter Dronke, che pure riteneva che non fosse del tutto da escludere la possibilità di una lettura diretta dell'*Edipo* senecano da parte di Bernardo²⁹, aveva ben illustrato come Bernardo avesse contaminato con la storia di Edipo il modello retorico, intensificandone la dimensione tragica, esclusivamente poiché era interessato al problema metafisico del rapporto tra fato e libero arbitrio, centrale in altre sue opere come la *Cosmographia*, e voleva sperimentare il confronto tra il destino umano più divino e quello più satanico, rappresentando l'uomo moralmente più perfetto destinato a compiere il delitto peggiore che si possa immaginare. Lo stesso finale 'aperto' dell'opera³⁰, che si conclude con la rivendicazione da parte di Parricida della propria libertà di scelta, non attraverso la via del suicidio, accettato dallo Stoicismo senecano ma non dal Cristianesimo, bensì la via della rinuncia al regno (vv. 850-4: *Dux ego, victor ego, munera quero, date! / Si quia muneribus vestris fungatur honoris, / rex ideo vester desinet esse suus, / pono citus trabeam, vestrum citus exuo regem, / liber et explicitus ad mea vota meus*), sembra richiamare il finale dell'*Edipo* di Sofocle dove il protagonista, dinnanzi alla rovina totale, si salva perché si 'autopone'³¹. Oltre alle coincidenze tematiche e narrative, la critica ha tentato anche di individuare eventuali coincidenze testuali tra il *Mathematicus* e Seneca tragico. In particolare Zwierlein³², a margine della sua edizione oxoniense delle tragedie³³, ha realizzato un elenco di suggestive somiglianze con versi di *Medea*, *Oedipus*, *Agamemnon*,

²⁹ DRONKE 1974, 133.

³⁰ Sulle diverse conclusioni frutto di interpolazione che riportano il solo manoscritto Berlin, *theol. oct.* 94 (oggi a Cracovia, = K) e il già citato manoscritto di Metz (= M, cfr. *supra*, n. 2) rimando rispettivamente a D'ALESSANDRO 1994, 155 ss., che pubblica i 26 versi aggiuntivi di K in Appendice, e BERTINI 2007, 175-6.

³¹ BERTINI 1988, 167-8.

³² ZWIERLEIN 1986.

³³ ZWIERLEIN 1987, 172-9. Le più significative sono state riportate da D'ALESSANDRO 1994, 42, che evidenziava la necessità di un più approfondito esame di queste citazioni, a oggi tuttavia, a mia conoscenza, non ancora compiuto.

Thyestes, *Phaedra*, *Phoenissae*, *Hercules furens* ed *Hercules Oeteus*, somiglianze che, soprattutto se confrontate con quelle più evidenti di origine ovidiana, lucanea e boeziana³⁴, non ci garantiscono tuttavia prove sicure di un utilizzo da parte di Bernardo del testo senecano diretto e non mediato dai numerosi florilegi, soprattutto a carattere gnomico proverbiale, in cui Seneca circolava nel Medioevo.

Come per il *Mathematicus*, anche per il *De Affra et Flavio* sono state evidenziate non solo le frequenti citazioni ovidiane e lucanee insieme a quelle di altri autori classici e tardoantichi³⁵, nonché – in un primo tempo, come vedremo – una fonte declamatoria non ben identificata, a cui si sarebbero sovrapposte fonti novellistiche e bibliche³⁶ e da cui deriverebbero, come per il *Mathematicus*, le scene giudiziarie al centro della vicenda³⁷, ma anche corrispondenze tematiche con una tragedia di Seneca, in questo caso il *Thyestes*. Oltre al motivo dell'antropofagia, in particolare la critica ha osservato il particolare della mano del figlioletto che Afra conserva come macabro ricordo del suo empio pasto, che riecheggerebbe il ricordo delle mani dei nipoti conservate da Atreo³⁸. Già nella sua edizione Landi aveva escluso ogni corrispondenza testuale tra il *De Affra et Flavio* e il *Thyestes* senecano, anche per quanto riguarda il macabro particolare della mano³⁹. Ma in uno studio di dodici anni successivo⁴⁰ la studiosa ha definitivamente rigettato l'ipotesi di un accostamento, diretto o anche mediato, tra i due testi, oltre che, più in generale, la presunta fonte declamatoria non ben identificata, individuando come fonte principale dell'anonimo *clericus* autore

³⁴ Cfr. D'ALESSANDRO 1994, 43.

³⁵ Cfr. LANDI 1994, 175-9.

³⁶ *Ibid.*, 186-95.

³⁷ Cfr. BISANTI 2014.

³⁸ BERTINI 1988, 171.

³⁹ LANDI 1994, 195: «Frutto di coincidenza, a mio avviso, è invece l'analogia con il *Thyestes* senecano. Manca infatti qualunque preciso riscontro testuale fra il *De Affra et Flavio* e questa tragedia... Inoltre anche il significato che viene attribuito alla mano, o alle mani, delle giovani vittime non è lo stesso nelle due opere».

⁴⁰ LANDI 2006, cui si rimanda per la bibliografia di riferimento e le citazioni testuali delle *Historiae* dello pseudo-Egesippo.

della nostra tragedia il *De excidio urbi Hierosolimitanae* composto nel IV secolo dal non meglio noto Egesippo, il cui nome è da intendersi come la probabile corruzione di *Josephus* sulla scorta di un Egesippo, santo e storico del II secolo d.C. citato anche da Gerolamo nel suo *De viris illustribus*. Si tratta di una delle due traduzioni latine tardoantiche dal greco (l'altra è quella associata al nome di Rufino di Aquileia) del *De bello Iudaico*, composto originariamente in aramaico verso il 77 d.C. dallo storico Flavio Giuseppe, che lo tradusse poi in greco. Pur rielaborando in maniera piuttosto libera il suo modello, non solo sintetizzandone, ma anche cristianizzandone e talvolta travisandone i contenuti, nell'ottica di una polemica antisemita lo pseudo-Egesippo mantiene, insieme ad altri episodi cruenti che caratterizzano l'assedio di Gerusalemme da parte dei Romani, il particolare presente in Flavio Giuseppe della madre affamata che arrostitisce e divora il proprio figlio, conservandone proprio una mano e un piede. Nessun contatto, dunque, con le tragedie senecane, se non forse solo per la memoria letteraria, sedimentata attraverso i secoli e variamente contaminata, del motivo della madre che uccide i figli⁴¹.

Infine, una possibile ispirazione – stilistica e tematica, se pure non testuale –, da modelli senecani è da escludersi a priori anche per le <*Duae lotrices*> per le parole pronunciate dallo stesso Giovanni di Garlandia nell'*argumentum* premesso al testo: *Unica vero tragedia scripta fuit quondam ab Ovidio apud Latinos, que sepulta sub silentio non venit in usum. Hec est secunda tragedia cuius proprietates diligenter debent notari*. Per Giovanni la sola tragedia composta dai Romani prima della sua è la *Medea* di Ovidio, per noi perduta, della cui esistenza egli probabilmente desumeva dalla lettura di *Amores* II 18, 13-18 e III 1⁴². E non è dunque un caso, forse, che la trama del testo presenti consonanze con due *fabliaux* in volgare pressoché coevi, per cui non si può parlare di intento tragico, e che il metro scelto non sia il distico elegiaco come per il *Ma-*

⁴¹ SIVO 2009.

⁴² BONVICINO 1994, 301.

thematicus e il *De Affra et Flavio*, bensì l'esametro⁴³. Benché anche per la tragedia di Giovanni si sia cercato di riscontrare aspetti senecani⁴⁴, la sola evidenza concreta resta la menzione della crudele Medea, di cui la perfida lavandaia, rosa dalla gelosia, veste i panni immedesimandosi nella 'maschera' tragica (v. 114: *Induit inमितem Medeam*) prima di commettere l'efferato delitto dei due amanti⁴⁵. Anche in questo caso si tratta però di un riferimento allusivo a un personaggio ormai radicato nell'immaginario letterario e culturale medievale.

In conclusione, allo stato attuale dei fatti e in mancanza di ulteriori riscontri oggettivi⁴⁶, pare ormai quasi certamente da escludersi la pur suggestiva ipotesi di una consonanza tematica e testuale consapevole tra le tragedie di Seneca e le tragedie latine del XII e del XIII secolo. Se pure è innegabile la presenza di riecheggiamenti di modi, stili e personaggi tragici senecani nei tre testi poetici in questione, essi saranno da attribuirsi non tanto a una possibile – e limitata rispetto alla vera e propria riscoperta del XIV secolo – ma indimostrabile diffusione testuale nel XII secolo delle tragedie senecane, quanto più presumibilmente alla loro memoria letteraria e poetica sedimentatasi tra Tardo Antico e Alto Medioevo attraverso le varie riscritture del mito, antologiche o allusive, soggette a quell'impianto retorico-argomentativo, già *in nuce* nel testo stesso di Seneca, e a quella contaminazione di genere tutti medievali.

CATERINA MORDEGLIA
 Università di Trento
 caterina.mordeglia@unitn.it

⁴³ *Ibid.*, 283 ss.

⁴⁴ Cfr. PASTORE-STOCCHI 1973².

⁴⁵ BONVICINO 1994, 285-6.

⁴⁶ Dopo una stagione di interesse per questi testi subito precedente e immediatamente successiva alla pubblicazione del *corpus*, pochi sono stati negli ultimi anni i contributi specifici dedicati alle tragedie latine del XII e XIII secolo.

ENGLISH TITLE

Seneca Tragicus in the Latin Tragedies of the 12th and 13th Centuries?

ABSTRACT

The essay returns to the question of the possible presence of Senecan tragic reminiscences in the *corpus* of 12th- and 13th-century tragedies edited by Ferruccio Bertini in 1994, in the light of the new critical acquisitions. What emerges is how, in the impossibility of demonstrating a direct or even mediated point of contact, Seneca's tragic legacy on these texts is limited almost exclusively to a literary memory sedimented through the centuries and exposed to the genre contaminations typical of the Middle Ages.

KEYWORDS

Seneca — Latin Tragedies of the 12th and 13th Centuries — *Bernardus Silvestris' Mathematicus* — *Iohannes de Garlandia's Parisiana Poetria* — *Versus de Affra et Flavio*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BEAUGENDRE A., *Venerabilis Hildeberti Opera tam edita quam inedita labore et studio A.B.*, Paris 1708, 1295-310.
- BERTINI F., *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Genova 1976-98, 6 voll.
- BERTINI F., *Le tragedie latine del XII secolo*, in DOGLIO, CHIABÒ 1988, 157-74.
- BERTINI F. (ed.), *Tragedie latine del XII e XIII secolo*, Genova 1994.
- BERTINI F., *Un nuovo manoscritto del Mathematicus di Bernardo Silvestre*, «JM-Lat» 17.1, 2007, Proceedings of the Fifth International Congress for Medieval Latin Studies, Toronto, 1st-6th August 2006, 174-88.
- BISANTI A., *Scene giudiziarie nelle commedie e nelle tragedie latine del XII e XIII secolo*, «FilMed» 21, 2014, 183-209.
- BONVICINO R. (ed.), <*Duae lotrices*>, in BERTINI 1994.
- BOURASSÉ J. (ed.), *Venerabilis Hildeberti Opera omnia de novo edita ... cura et studio J.J.B.*, in PL 171, Paris 1854, 1365-80.
- CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze 2020.
- CLOETTA W., *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. I. Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle 1890.

- D'ALESSANDRO (ed.), *Mathematicus sive Patricida*, in Bertini 1994, 7-159.
- DE ROBERTIS T., RESTA G. (edd.), *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze 2004.
- DOGLIO F., CHIABÒ M. (edd.), *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento*, Roma 1988.
- DRONKE P., *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden 1974.
- DRONKE P., *Il secolo XII*, in LEONARDI et al. (edd.), 2002, 231-302.
- GIOVINI M., MORDEGLIA C. (edd.), *Tenuis scientiae guttula. Studi in onore di Ferruccio Bertini in onore del suo 65° compleanno*, Genova 2006.
- HASKINS CH.H., *La rinascita del XII secolo*, Cambridge 1927, trad. it. di P. Marziale Bartole, Bologna 1998² (ed. or. *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge 1927).
- LANDI F. (ed.), *De Affra et Flavio*, in BERTINI 1994, 163-269.
- LANDI F., *Le Historiae dello pseudo-Egesippo e il De Affra et Flavio*, in GIOVINI, MORDEGLIA 2006, 87-100.
- LAWLER T., *The Parisiana Poetria of John of Garlandia*, New Haven-London 1974.
- LEONARDI C. et al. (edd.), *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV)*, Firenze 2002.
- MANITIUS M., *Geschichte der Literatur des Mittelalters*, vol. III, München 1931, 1015-40.
- MORDEGLIA C., *Animali 'recitanti'. Segnali di coscienza teatrale nell'Alto Medioevo*, in MORDEGLIA, GATTI 2020, 121-31.
- JACQUOT J., ODDON M. (edd.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris 1973².
- MORDEGLIA C., GATTI P. (edd.), *Animali parlanti. II. Letteratura, teatro, disegni*, Firenze 2020.
- MOSETTI CASARETTO F. (ed.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo, Siena, 13-16 giugno 2004, Alessandria 2006.
- PAOLI E., *Il secolo XIII*, in Leonardi et al. (edd.), 2002, 303-71.
- PASTORE-STOCCHI M., *Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles*, in JACQUOT, ODDON 1973², 11-36.
- PITTALUGA S., *La scena interdotta. Teatro e letteratura tra Medioevo e Umanesimo*,

Napoli 2002.

- PITTALUGA S., *Voce e gesto nel teatro medievale*, in PITTALUGA 2002, 73-86. [a]
- PITTALUGA S., *Seneca Tragicus nel X secolo. Eugenio Vulgario e la ricezione provocatoria*, in PITTALUGA 2002, 217-227. [b]
- PITTALUGA S., *Memoria letteraria e modi della ricezione di Seneca tragico nel Medioevo e nell'Umanesimo*, in PITTALUGA 2002, 281-94. [c].
- PITTALUGA S., *Venature teatrali in Eugenio Vulgario*, in MOSETTI CASARETTO 2006, 491-500.
- SIVO F., *La metamorfosi dell'animo: da madri a novercae*, «Micrologus» 17, 2009, 55-128.
- STRAMAGLIA A. (ed.), *[Quintiliano]. L'astrologo (Declamazioni maggiori, 4)*, Cas-sino 2013.
- VALTORTA B., *Clavis Scriptorum Latinorum Medii Aevi. Auctores Italiae (700-1000)*, Firenze 2006.
- WETHERBEE W., *The Cosmographia of Bernardus Silvestris. A Translation with Introduction and Notes*, New York-London 1990².
- WRIGHT TH., *A Selection of Latin Stories, from Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Century Centuries: A Contribution to the History of Fiction during the Middle Ages, 1842*, in *Early English Poetry, Ballads and Popular Literature of the Middle Ages*, vol. III, London 1843, 208-14.
- ZWIERLEIN O. (ed.), *Lucii Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford 1986.
- ZWIERLEIN O., *Spuren der Tragödien Senecas bei Bernardus Silvestris, Petrus Pictor und Marbod von Rennes*, «MLJ» 22, 1987, 171-96.

RINO MODONUTTI

Albertino Mussato, Seneca tragico e la corona dei poeti

Nella ricostruzione delle coordinate letterarie e culturali del primo umanesimo padovano messa a punto da Guido e Giuseppe Billanovich, le tragedie di Seneca sono un testo decisivo, la cui importanza non può che essere pienamente confermata¹. Altri aspetti di quel quadro hanno richiesto rivalutazioni significative: mi riferisco, per esempio, al rapporto con il testo di Livio (soprattutto per Lovato)², o al canone dei *veteres vates* conosciuti, che, nonostante recenti rilanci di alcune delle più ardite ipotesi di Guido Billanovich, va ragionevolmente fissato su prospettive più in linea con i canoni usuali della cultura letteraria del periodo, seppure questo non sminuisca le nuove prospettive di tale avanguardia, come messo in rilievo da Marco Petoletti³.

Su un piano più generale, è forse necessario ragionare su una qualche forma di riequilibrio dei ruoli, se così lo si può chiamare, tra l'indubbia rilevanza del 'padre' Lovato Lovati e la più giovane generazione di Albertino Mussato e Rolando da Piazzola, emancipando almeno in parte questi ultimi da un certa subalternità rispetto allo stesso Lovato, che talvolta mi pare emergere dalle ricostruzioni dei Billanovich⁴. Ciò non vuol dire disconoscere l'essenziale spinta motrice di Lovato, attribuitagli dai suoi stessi discepoli e anche, pochi anni dopo, da un osservatore molto attento come Giovanni del Virgilio, il quale, nella sua *Ecloga* ad Albertino (1327), descrive il passaggio di consegne dal Lici-

¹ BILLANOVICH 1976; BILLANOVICH 1985; BILLANOVICH 1994. Vd. poi WITT 2000. Cfr. anche, per Seneca tragico, VILLA 2004, e MONTI 2009.

² PETOLETTI 2009, 12-21. Cfr. BILLANOVICH 1981, 1-33.

³ PETOLETTI 2009, 21-35 (e anche BILLANOVICH 2002). Cfr. BILLANOVICH 1958 e ora LOMBARDO 2020. Sulla produzione di Lovato, vd. ora anche PETOLETTI 2013 (che revoca in dubbio l'attribuzione dei *Dictamina* assegnatigli da BILLANOVICH 1976, 38-41).

⁴ Vd. soprattutto BILLANOVICH 1976, ma anche BILLANOVICH 1981, 282-334.

da Lovato a Mussato *Musis aptus*, essenziale per l'alloro poetico di quest'ultimo⁵. Tuttavia mi pare che vada riconosciuta ai più giovani la capacità di mettere a frutto quell'eredità, portandola a piena maturazione.

Lo mostra con chiarezza anche Seneca tragico, per il quale il ruolo di Lovato e il suo peso non possono essere scossi⁶. Allo stesso tempo, anche in quest'ambito, è necessario ampliare in maniera rilevante lo spazio del nipote di Lovato, Rolando da Piazzola⁷. Pare opportuno riepilogare i passaggi più salienti di tale vicenda⁸. Ancora giovane Lovato poté leggere le tragedie di Seneca su un testimone della famiglia interpolata A, certo una rarità, ma non un *unicum* medievale. Se questo segna senza dubbio il momento fatale, per così dire, dell'incontro tra l'opera di un autore antico e una generazione pronta ad ascoltarlo, molti degli sviluppi successivi, probabilmente anche l'*Ecerinis* di Mussato, non sarebbero stati possibili se tale incontro non fosse stato rivitalizzato dalla scoperta, sempre da parte di Lovato, a Pomposa (o in una delle sue dipendenze), dell'unico testimone superstite dell'altra famiglia testuale delle tragedie, l'*Etruscus*, l'attuale ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.13 (sec. XI)⁹. La composizione dell'*Ecerinis* richiese infatti il recupero di una sicura padronanza metrica, per l'acquisizione della quale E, «che offriva rubriche con le notazioni metriche relative ai dialoghi e ai cori», dovette offrire uno stimolo fondamentale¹⁰. Tenendo come base il testo più corretto e lineare di E, ma innestandovi le lezioni

⁵ *Ecloga missa*, vv. 217-8 (PASTORE STOCCHI 2019, 6 e 55). La paraetimologia era già enucleata nel *Commentum* di Guizzardo da Bologna e Castellano da Bassano: PADRIN 1900, 79 («ethimologice musis satus vel musis aptus»). Ma si possono ricordare anche le parole piene di ammirazione di Petrarca in *Rerum memorandarum libri*, II 61 (PETOLETTI 2014, 170-1); o quelle di Mussato a *De gestis Italicorum*, II 15 (MODONUTTI 2018, 171-2; e 11-2; ma cfr. anche BILLANOVICH 1976, 43-4).

⁶ Cfr. BRUSA 2020 in relazione al magistero di Lovato per gli studi metrici dei Padovani.

⁷ MODONUTTI 2017.

⁸ Una sintesi in BRUSA 2020, 65-7 (con regesto bibliografico completo). Cfr. anche BILLANOVICH 1976, 56-66; e BILLANOVICH 1994.

⁹ DE ROBERTIS 2004 e FIESOLI 2004a.

¹⁰ BRUSA 2020, 67.

di A, Lovato realizzò il perduto Σ , di cui sono stati riconosciuti tre apografi: i mss. Paris, Bibliothèque nationale de France, *lat.* 11855 (F); Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 276 inf. (M); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 1769 (N)¹¹.

Il *Vat. lat.* 1769 (N), il cosiddetto *Seneca dei Padovani*, è una raccolta di grande complessità e, con il Cicerone Gudiano latino 2, altra antologia ricca e articolata¹², è il solo codice legato ai primi umanisti padovani finora identificato. Infatti si è fatta decisamente più sfuggente di quanto pensasse Giuseppe Billanovich la relazione tra costoro e il Giustino-Beda, ms. London, British Library, Add. 19906, testimone unico delle cinque *Epistole* metriche di Lovato, sulla cui autografia lovatiana le voci critiche di Walther Ludwig o Michael D. Reeve sono rimaste a lungo poco ascoltate, ma che, come ha dimostrato Petoletti, non può essere stato scritto dalla mano del notaio padovano¹³. Proprio sulla genesi del *Seneca dei Padovani* poco più di dieci anni fa, le ricostruzioni di Billanovich sono state riviste da Carla Maria Monti e Giordana Mariani Canova¹⁴. Secondo lo studioso, N, uno dei primi esempi di raccolta pressoché integrale delle opere di Seneca, sarebbe stato allestito da Rolando «all'ombra del grande zio» negli «anni intorno al 1280»¹⁵: l'innegabile ruolo di un giovanissimo Rolando nella genesi di quel libro sarebbe stato quindi fortemente condizionato dall'influenza di un Lovato nel pieno della sua attività. Un riesame del codice ha invece provato che esso va ricondotto al secondo decennio del Trecento¹⁶, quando Lovato era già morto (nel 1309), ed esso è quindi, come il pressoché contemporaneo Cicerone Gudiano, frutto dell'elaborazione e della committenza di un Rolando adulto ed 'emancipato', in un momento decisivo per lo sviluppo dell'avanguardia umanistica, in cui deve essere stata serrata la discussione tra lo stesso Rolan-

¹¹ MONTI 2009, 52-64 (con descrizione dettagliata di N) e 86-99 (per F e M). Cfr. anche PIACENTINI 2004 (N), FIESOLI 2004b (F).

¹² BILLANOVICH 1985.

¹³ PETOLETTI 2009, 12-21. Cfr. LUDWIG 1987; e REEVE 2004, 57-8.

¹⁴ MONTI 2009, 54-5; e MARIANI CANOVA 2009.

¹⁵ BILLANOVICH 1976, 62.

¹⁶ MARIANI CANOVA 2009.

do e Mussato, la cui mano postilla anche il Seneca Vaticano.

Come ho dimostrato in altra sede, ritornando sulle più fondate ricostruzioni di Cesira Gasparotto¹⁷, in quegli anni (e non negli anni Ottanta del Duecento) venne ritrovata la supposta epigrafe di Tito Livio, presumibilmente nell'ambito di importanti lavori di restauro e ampliamento della basilica e dell'abbazia di Santa Giustina, retta dal fratello di Mussato, Gualpertino¹⁸. In quegli stessi anni, Albertino compose l'*Ecerinis*, il *De gestis Henrici VII Cesaris* e la prima parte del *De gestis Italicorum post Henricum VII Cesarem*, ma anche le opere di esegesi senecana di cui si dirà più oltre¹⁹. Proprio per tali opere – la tragedia e le *Storie* – fu quindi incoronato *poeta et historicus* (3 dicembre 1315), con una cerimonia in cui Rolando giocò un ruolo non marginale²⁰. Il *Seneca dei Padovani* mi pare quindi mostrare l'equilibrio generazionale che si voleva suggerire all'inizio: da un lato la ricerca pionieristica di Lovato, dall'altro la capacità dei suoi discepoli di raccoglierne le conquiste e inserirle entro quello che sotto più aspetti risulta un programma culturale (forse addirittura una politica culturale) complessa e coerente, che investe politica e identità cittadina, analisi storiografica e antiquaria, letteratura prodotta e teoricamente ruminata tra antico e presente, architettura, archeologia, epigrafia²¹.

Il verso dell'ultimo foglio di N testimonia una succinta *Vita di Seneca* adespota, che, dopo le posizioni dubitative di Anastasios Megas, Guido Billanovich attribuì con decisione a Lovato²². La mia convinzione che Lovato non abbia scritto la *Vita di Livio* che sempre i Billanovich gli attribuirono mi rende cauto anche sull'attribuzione di quella di Seneca, sebbene la questione richie-

¹⁷ GASPAROTTO 1975-1976. E, prima ancora, cfr. HORTIS 1877, 37 e HORTIS 1879, 416-24.

¹⁸ MODONUTTI 2023; e anche MODONUTTI 2019, 246-7. Col che viene ovviamente a cadere anche l'attribuzione a Lovato della vita di Livio *Titus Livius auctor*. Cfr. soprattutto BILLANOVICH 1981, 310-25.

¹⁹ GIANOLA 2015, 8-9; e MODONUTTI 2018, 19-22.

²⁰ ALBANESE 2017, 4-14.

²¹ MODONUTTI 2023.

²² BILLANOVICH 1976, 60-1.

derebbe un più organico esame prima di arrivare a nuove conclusioni²³. Quello stesso foglio tramanda quella che la rubrica autografa di Rolando da Piazzola chiama *Nota domini Lovati*²⁴. Si tratta di una descrizione della struttura del trimetro giambico, «primo tentativo di approccio alla metrica senecana» da parte dei Padovani²⁵. Partendo dagli studi di Lovato, proprio Mussato avrebbe elaborato gli *Evidentia tragediarum Senecae* che, per come ci sono giunti, si presentano come un «prontuario metrico» che illustra in forma di dialogo la struttura tanto del trimetro giambico, quanto dei metri lirici dei cori delle tragedie senecane²⁶. Gli interlocutori sono Lovato e Mussato, che dichiara il suo debito nei confronti del maestro. Tuttavia già gli studi di Megas e ora gli approfondimenti di Brusa confermano che Albertino si servì sì della *Nota Lovati*, ma procedette anche in via autonoma in un percorso di studio e ricerca sul cui orizzonte si profila la sua tragedia *Ecerinis*²⁷. Sotto questo aspetto è rilevante che il testo delle *Tragedie* di Seneca usato da Lovato e Mussato per ragionare del trimetro giambico sia diverso²⁸.

Mussato compose anche i *Senecae vita et mores*, una biografia ben più articolata di quella, certo erudita, ma asciuttamente genealogica attribuita a Lovato²⁹. In essa egli fu il primo, a quel che sappiamo, ad affermare la convinzione – fino ad allora rimasta latente – della conversione del filosofo al cristianesimo³⁰. Anche qui vi è una trattazione della struttura del trimetro giambico (in questo caso ancora dipendente dalla *Nota Lovati*), con la promessa di una successiva analisi dei metri lirici: con ogni evidenza nel *corpus* senecano ben conosciuto dai Padovani, la tragedia occupava una costante centralità, che sul versante metrico – come

²³ Cfr. *supra*, n. 17.

²⁴ MEGAS 1967, 105. Cfr. BRUSA 2020, 67-8; e BILLANOVICH 1976, 59.

²⁵ BRUSA 2020, 67. Sulla metrica dei protoumanisti, vd. CHARLET 2020 *ad indicem*.

²⁶ BRUSA 2020, 74.

²⁷ Ivi, 69.

²⁸ Ivi, 70-1.

²⁹ MEGAS 1967, 154-61. Cfr. anche ALBANESE 2004, 48 e 53.

³⁰ SOTTILI 2004, 668-78. Cfr. anche MOMIGLIANO 1950, dove la prima attestazione era invece fissata nella vita senecana del *De viris illustribus* di Giovanni Colonna di Galliciano, amico e corrispondente di Petrarca.

negli *Evidentia* – è sì filologica, ma anche, tenendo conto dell'*Ecerinis*, 'operativa'. Si devono infine ricordare gli *Argumenta tragediarum Senecae*, sommari articolati e dettagliati delle *Tragedie*, la cui precisione conferma una lettura attenta delle situazioni e dei toni di Seneca tragico, che riverberano anche nelle atmosfere di certi quadri delle *Storie* in prosa di Albertino³¹.

Gli *Evidentia* (1315-1316)³² si aprono con un prologo impegnativo e solenne a quello che per molti anni dovette essere un interlocutore in qualche misura culturalmente in parte esterno, ma comunque privilegiato di Mussato, il filosofo Marsilio da Padova³³. Quando l'*Ecerinis* è già scritta, in tale prologo Albertino promette a Marsilio di dare seguito alle loro discussioni *de moralium methodorum generibus*, offrendo una trattazione *de tragediarum materiis*, un contesto che, come ha evidenziato sempre Brusa, non pare adattarsi all'aridità di un trattato metrico. La studiosa ha quindi argomentato in maniera convincente che gli *Evidentia* che ci sono stati trasmessi non siano che una parte, per altro non limata, di un progetto mai compiuto di una trattazione organica della materia tragica senecana³⁴. Una delle prospettive dell'opera sarà stata quella della filosofia morale, come induce a pensare, tra gli altri diversi elementi, già il destinatario scelto. Il progetto avrebbe dovuto ragionevolmente includere in qualche misura tanto la *Vita* quanto gli *Argumenta*, creando una *summa* sulla tragedia senecana che ben giustifica l'interpretazione del titolo *Evidentia* come «sintesi degli elementi nodali dell'opera senecana»³⁵. In quest'ottica risulta interessante valorizzare la rubrica con cui ci sono trasmessi i *Senecae vita et mores* in due dei quattro testimoni noti³⁶:

³¹ Per Seneca tragico nell'*Ecerinis* vd. tra gli altri PITTALUGA 1988, BISANTI 1994, e BISANTI 2018. Per il *De gestis Italicorum*, MODONUTTI 2018 *ad indicem*. Cfr. anche STANCHINA 2004.

³² Per la datazione, BRUSA 2020, 73-4, con una nuova ed. critica con traduzione italiana e commento (102-27).

³³ A lui sono indirizzate anche le *Epistole* 13 [XII] e 20 [XVI]: vd. LOMBARDO 2020, 307-23 e 387-92.

³⁴ BRUSA 2020, 71-6.

³⁵ Ivi, 97.

³⁶ London, British Library, Add. 17381; e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 1641. Cfr. MEGAS 1967, 145-53.

Lucii Annei Cordubensis vita et mores in hac prolocutione seu exordio operis secundum Albertinum Musactum poetam Patavinum et historicum sub hac forma videlicet»³⁷. Anch'essa mi pare infatti suggerire che i *Vita et mores* vadano considerati parte di qualcosa di più articolato, un esordio appunto, la *prolocutio* di una trattazione pensata per andare oltre la *Vita* stessa³⁸. Su un piano generale, anche in questo caso come per il *Seneca dei Padovani*, mi sembrano evidenti l'apertura e l'ambizione con cui Mussato raccolse l'eredità del maestro, portandola a un'ampiezza di visione ragguardevole.

I *Seneca vita et mores* riservano uno spazio davvero considerevole al Seneca tragedo e poeta. Anche se non originaria, la divisione in nuclei tematici, per altro ben riconoscibili, proposta dall'edizione Megas può essere un'utile guida: la vita si apre con una sezione su «Seneca cristiano», già qui – come detto – una novità³⁹; viene poi una parte che Megas titola «Seneca retore, astronomo, fisico e logico», in cui l'essere «astronomie perspicuus» è già motivato da un passo dell'*Octavia*⁴⁰; a questo punto Mussato tratta del *Seneca morale* (filosofo pratico ed etico, dice Megas) che per Albertino è stato fondamentale mediatore dell'etica antica presso un pubblico più ampio, aprendo con la sua prosa profonde verità che l'involuto linguaggio dei suoi predecessori aveva reso ostiche da comprendere e quindi da vivere⁴¹. Alla luce di quel che segue, il rilievo dato alla capacità senecana di trasmettere il sapere filosofico mi pare molto significativa, se si hanno in mente le finalità etico-politiche dell'*Ecerinis* (o anche la più tarda produzione filosofica di Mussato)⁴². Nell'edizione Megas queste prime tre parti occupano 58 righe. La quarta sezione è per il «Seneca poeta teologo» e si estende per 89 righe (seguite da 29 righe,

³⁷ MEGAS 1967, 154.

³⁸ A una pur superficiale valutazione dello stemma di Megas la rubrica avrebbe buone possibilità di essere, se non originaria, molto vicina a quella originaria: MEGAS 1967, 146.

³⁹ MEGAS 1967, 154-5.

⁴⁰ Ivi, 155-6.

⁴¹ Ivi, 156-7.

⁴² Cfr. FACCHINI 2022.

le ultime, sul trimetro giambico): a Seneca tragico sono quindi dedicati circa due terzi dell'opera⁴³.

L'esordio di quest'ultima sezione pone subito Seneca al cuore di uno dei temi più centrali e noti della riflessione di Mussato, la difesa della poesia, che ne ha per altro condizionato – e talvolta quasi del tutto monopolizzato – la fortuna negli studi moderni⁴⁴:

Neve ex his que scibilia sunt humane capacitati quicquam in eo defuisse videretur, post omnia fere alia opera que conscripserat, *theologiam poeticam exprimere sic curavit*, ut in ipso opere *theologum* se patenter ostenderet et *poetam*⁴⁵.

Albertino sembra voler dire che Seneca raggiunge il vertice della sua sapienza proprio nella sua attività poetica: non più solo filosofo, ma *patenter* teologo. Con le tragedie egli incarna il modello del *poeta teologo* al livello più alto perché ha usato le potenzialità che la poesia ha di guidare verso la verità, praticando lo stile più elevato, il tragico, *poetice artis supremum apicem et grandiloquum*⁴⁶. Lo ha fatto in una delle due forme che possono innervare i contenuti dello stile tragico, trattando *de ruinis et casibus magnorum regum et principum*⁴⁷, per i quali si deve usare il trimetro giambico⁴⁸. L'altra opzione è ovviamente il *carmen* eroico in esametri che più avanti Mussato praticherà con risultati letterariamente meno rilevanti nel *De obsidione domini Canis Grandis de Verona ante civitatem Paduanam* (1320)⁴⁹. Albertino afferma anche che, accettando la sfida che la poesia poteva offrire, Seneca si è proiettato nella dimensione della *trophealem lauream*: «Hanc enim igitur vetustissimam nobilissimamque methodum non spernens,

⁴³ MEGAS 1967, 157-60 e 160-1 per l'analisi del trimetro giambico.

⁴⁴ Cfr. BILLANOVICH 1976, 76-7; CECCHINI 1985; CHEVALIER 2000, XCI-CXVIII. Sullo squilibrio degli studi su questo tema rispetto al resto dell'opera, o anche solo della poesia, mussatiana, vd. GIANOLA 2017, 63-6 (con regesto bibliografico).

⁴⁵ MEGAS 1967, 157 (corsivo mio).

⁴⁶ Ivi, 159 (l. 113).

⁴⁷ Ivi, 160 (ll. 135-6).

⁴⁸ *Ibidem* (ll. 129-34).

⁴⁹ GIANOLA 1999.

sed sibi in trophealem lauream assumens sapientissimus Seneca tragediarum decem volumen [...] composuit»⁵⁰. Si tratta dell'incoronazione trionfale che nell'antichità avrebbe cinto le tempie di Cesari e poeti⁵¹.

Questo passo dei *Seneca vita et mores* non mi pare di solito messo in campo nelle analisi della cerimonia di laurea che vide Mussato incoronato come *historicus et poeta*⁵². Nulla aggiunge all'ideologia mussatiana, se così la si può chiamare, della poesia e della laurea poetica, ma certo esplicita un passaggio logico, per così dire, ovvio, ma altrimenti mancante. Il 'modello' del poeta coronato era infatti, come afferma lo stesso Mussato nell'*Epistola* 6 [IV] (vv. 25-6)⁵³, Stazio, autore di poesia epica in esametri, un precedente poi ripreso da Petrarca nella *Collatio laureationis*⁵⁴. Albertino viene invece laureato per l'altra opzione dello *stilus grandiloquus*, la tragedia in trimetri giambi, per cui non mi pare fossero a quest'altezza messi in campo modelli antichi di poeta coronato, salvo appunto quello 'potenziale' di Seneca implicato nei *Seneca vita et mores*⁵⁵. Si aggiunga poi che quei versi dell'*Epistola* 6 [IV], come è stato evidenziato da Onorato, sembrano istituire un paragone tra la *Thebais* e l'*Ecerinis*, da cui, pur tenendo conto del contesto iperbolico, proprio la tragedia "moderna" emergerebbe vincitrice (almeno per l'accoglienza)⁵⁶. Certo in questo passo della *Vita* Albertino non dice

⁵⁰ MEGAS 1967, 159 (ll. 106-10).

⁵¹ CANNATA SINGORINI 2014; ALBANESE 2017; CHEVALIER 2004. Cfr. anche TERLIZZI 2010.

⁵² ALBANESE 2016 e ALBANESE 2017.

⁵³ LOMBARDO 2020, 197 (e 204-5 per il commento). Cfr. ALBANESE 2017, 21-4 (che giustamente ribadisce il fatto che è questa la prima volta in cui Stazio viene evocato come esempio di laurea poetica antica sulla base dell'*Achilleide* e di un passo delle *Satire* di Giovenale).

⁵⁴ CANNATA SINGORINI 2014, 461; ALBANESE 2017, 12.

⁵⁵ Mi pare infatti che Stazio costituisse il solo esempio concreto, almeno per Petrarca. Si potrà poi osservare che Boccaccio, sulla base di una fonte non identificata, sembra suggerire che Plauto fosse stato coronato (*Genealogia deorum gentilium*, XIV 4: vd. CANNATA SINGORINI 2014, 456).

⁵⁶ ONORATO 2005, 108. Mentre in *Epistole* 1 [I], 131-2 (LOMBARDO 2020, 86) si dice che la *Musula* dell'*Ecerinis* è [...] *imago / paulisper tragicis assimilata metris*», ossia «non è che un'ombra, un'eco, un riflesso del grande Seneca» (GIANOLA 1992, 563-4).

forse esattamente che Seneca fu incoronato poeta, ma esplicita la possibilità – per altro del tutto consequenziale rispetto alla trattazione sulla gerarchia degli stili che fa propria – che sia un tragedo a ricevere l'alloro: *in trophealem lauream assumens*, un'espressione che mostra con chiarezza la nodale connessione tra incoronazione trionfale cesarea e incoronazione poetica, imprescindibile per comprendere la stessa laurea mussatiana⁵⁷. È quindi allora forse più pregnante di quel che appaia, pur nella sua piana accessibilità e indiscutibile pertinenza 'teorica', il fatto che poco oltre, nel citare le *auctoritates* che comprovano l'eccellenza del *tragedum stilum*, vengano riportati i versi dell'*Ars poetica* di Orazio dove si parla dello stile opportuno per narrare la cena di Tieste, su cui Seneca *poeta teologo* si sarebbe esercitato⁵⁸. Allo stesso modo, negli *Evidentia l'Ecerinis* è definita *quasi tragedia figuralis*, come ha chiosato Brusa, non dotata «d'impianto allegorico in senso stretto», ma *figuralis* nella sua lettura complessiva (come dice il *Commentum*)⁵⁹.

L'*Ecerinis* racconta tutta la parabola di Ezzelino III da Romano, il *lictor et carnifex* di Federico II, la dantesca «facella che fece alla contrada un grande assalto» (*Par.* IX 30), dalla nascita demoniaca al terribile epilogo. Come dicono già i versi di Guizzardo da Bologna riportati nel *Commentum*, è pensata dall'autore anzitutto per la sua città *ut sit ab externis cautior illa malis*⁶⁰, perché badino ai pericoli della tirannide che incombono di nuovo su di essa con il nuovo Ezzelino, Cangrande della Scala⁶¹. L'*Ecerinis* ha insomma – come risulta evidente a chiunque la legga – una dimensione pubblica e civile ineludibile, più volte evidenziata⁶². Essa dovette esercitare attivamente tale funzione quando fu letta ai Padovani

⁵⁷ ALBANESE 2017, 28-32; e ALBANESE 2016.

⁵⁸ MEGAS 1967, 159 (ll. 121-4): Hor. *ars*, 89-91: *Versibus exponi tragicis res comica non vult: / indignatur item privatis ac prope socco / dignis carminibus narrari cena Thieste*.

⁵⁹ BRUSA 2020, 115; e PADRIN 1900, 79-80.

⁶⁰ PADRIN 1900, 78.

⁶¹ GIANOLA 1992.

⁶² Sulla componente civile del mancato alloro dantesco secondo Boccaccio, e più in generale sull'alloro come insegna del poeta civile, cfr. CANNATA SIGNORINI 2014, 454-9. Per MUSSATO, cfr. GIANOLA 1992.

per la cerimonia di laurea del 1315: uno statuto stabilì che la lettura fosse poi ripetuta ogni anno e forse lo fu per uno o due⁶³. Non fu certo agita in scena e la sua dimensione drammatica non era forse decisiva per il suo autore che, ai vv. 86-90, viene meno a ciò che il *genus dramaticum* impone, presentando una “didascalia” sempre in metro giambico⁶⁴.

Si tratta di un caso isolato, ma è pur presente, così che, a voler essere occhiuti, l'*Ecerinis* appartiene a rigore al *genus mixtum*, in cui parlano sia l'autore che i personaggi – brutalmente come l'*Eneide* (o la *Tebaide*), fatte ovviamente le dovute proporzioni. Questo turberebbe più di un teorico o di un critico, ma non credo che ce ne sia motivo. D'altra parte, nei già citati versi dell'*Epistola* 6 [IV] Albertino sembra mettere sullo stesso piano *Tebaide* ed *Ecerinis* per quanto riguarda la loro performance nella forma della pubblica lettura. Quindi per Albertino – e, più in generale, sul piano della storia letteraria – quei cinque trimetri giambici non cambiano le carte in tavola, e Mussato seppe davvero riportare Seneca tragico, se non letteralmente in scena (sebbene l'opera sia stata performata nella pubblica lettura), certo al centro della riflessione letteraria, ma soprattutto etica, politica e civile.

Come scriveva Manlio Pastore Stocchi, parlando dell'interesse per Seneca tragico da parte dei primi umanisti padovani in relazione alle drammatiche conflittualità della Marca Trevigiana tra Due e Trecento, «la materiale ricomparsa di un libro è un fatto di minima importanza, se il libro non trova chi già ne parli il linguaggio e sia pronto e disposto a intenderlo. E la parola di Seneca tragedo garantiva la divina certezza della riparazione contro l'offesa di ogni labile tracotanza»⁶⁵, diventando quindi l'ingrediente fondamentale della medicina che il poeta, figura essenziale per la vita civile⁶⁶, offriva alla sua città per salvarla dal male esiziale della tirannide. Il morbo avrebbe prevalso, Pa-

⁶³ ALBANESE 2017, 28; GIANOLA 2017, 78 e 80.

⁶⁴ CHEVALIER 2020, 5; PADRIN 1900, 29.

⁶⁵ PASTORE STOCCHI 1966, 253.

⁶⁶ LUMMUS 2020, 22-62.

dova sarebbe caduta in mano ai Carraresi, contro cui Mussato avrebbe infine invocato il dio vendicatore/vincitore dell'*Hercules furens*⁶⁷, ma, per l'appunto, Seneca tragico era tornato per restare.

RINO MODONUTTI
 Università degli Studi di Padova
 rino.modonutti@unipd.it

ENGLISH TITLE

Albertino Mussato, Senecan Tragedies, and the Poetic Crown

ABSTRACT

The paper analyses the reception of Seneca's works and biography in 13th- and 14th-century Padua, focusing especially on the role played by Lovato Lovati and Albertino Mussato. It argues that Mussato was pivotal in the reception of Seneca as a tragic poet. Both Mussato's *Seneca vita et mores* and *Ecerinis* emphasised Seneca's worth as an author of tragedies, starting a new rise of the fortune of Seneca's plays.

KEYWORDS

Seneca — Albertino Mussato — Lovato Lovati — *Ecerinis* — *Seneca vita et mores*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBANESE G., *La "Vita Senecae"*, in DE ROBERTIS, RESTA 2004, 47-54.
- ALBANESE G., *"De gestis Henrici VII Cesaris": Mussato, Dante e il mito dell'incoronazione poetica*, in PETRALIA, SANTAGATA 2016, 161-202.
- ALBANESE G., *"Poeta et historicus". La laurea di Mussato e Dante*, in MODONUTTI, ZUCCHI 2017, 3-45.
- BALDO G., BELTRAMINI L. (edd.), *A primordio urbis. Un itinerario per gli studi liviani*, Turnhout 2019.
- BIHRER A., STEIN E. (edd.), *Nove de veteribus. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*, München-Leipzig 2004.

⁶⁷ *Traditio*, 377 (GIANOLA MODONUTTI 2015, 212).

- BILLANOVICH GIUS., *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, I. *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova 1981.
- BILLANOVICH GIUS. (ed.), *Pomposia monasterium in Italia primum. La biblioteca di Pomposa*, Padova 1994.
- BILLANOVICH GUI., «*Veterum vestigia vatium*» nei carmi dei preumanisti padovani. *Lovato Lovati, Zambono di Andrea, Albertino Mussato e Lucrezio, Catullo, Orazio (Carmina), Tibullo, Propertio, Ovidio (Ibis), Marziale, Stazio (Silvae)*, «Italia medioevale e umanistica» 1, 1958, 155-243.
- BILLANOVICH GUI., *Il preumanesimo padovano*, in *Storia della cultura veneta*, II. *Il Trecento*, Vicenza 1976, 19-110.
- BILLANOVICH GUI., *Il Cicerone di Rolando da Piazzola*, in BILLANOVICH, SCHMIDT 1985, 37-47.
- BILLANOVICH GUI., *Abbozzi e postille del Mussato nel Vaticano lat. 1769*, «Italia medioevale e umanistica» 28, 1985, 7-35.
- BILLANOVICH GUI., *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in BILLANOVICH 1994, 213-32.
- BILLANOVICH GUI., *I primi umanisti padovani e gli epitafi di Seneca e di Livio*, «Italia medioevale e umanistica» 43, 2002, 115-46.
- BILLANOVICH GUI., SCHMIDT P.L. (edd.), *Cicerone e i primi umanisti padovani. Il codice Gudiano lat. 2 di Wolfenbüttel*, «Italia medioevale e umanistica» 28, 1985.
- BISANTI A., *Albertino Mussato e l'“Octavia”*, «Orpheus» n.s. 15/2, 1994, 383-412.
- BISANTI A., *Albertino Mussato e le “Troades” di Seneca*, in COCCO, FOSSATI, GRISAFI 2018, I, 109-24.
- BRANCA V., PADOAN G. (edd.), *Dante e la cultura veneta. Atti del Convegno di studi organizzato dalla Fondazione “Giorgio Cini”*: Venezia, Padova, Verona, 30 marzo-5 aprile 1966, Firenze 1966.
- BRUSA S., *Studi metrici tra Lovato e Mussato: gli “Evidentia tragediarum Senecae”*, «Italia medioevale e umanistica» 61, 2020, 65-128.
- CANETTIERI P., PUNZI A. (edd.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma 2014.
- CANNATA N., SIGNORINI M., «*Per trionfar Cesare o poeta*»: la corona d'alloro e le insegne del poeta moderno, in CANETTIERI, PUNZI 2014, I, 439-73.
- CARDINI R., GARIN E., CESARINI MARTINELLI L., PASCUCCI G. (edd.), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, 2 voll., Roma 1985.

- CECCHINI E., *Le epistole del Mussato sulla poesia*, in CARDINI, GARIN, CESARINI MARTINELLI, PASCUCCI 1985, I, 95-119.
- CHARLET J.-L., *Métrique latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVI^e siècle*, Genève 2020.
- CHEVALIER J.-F. (ed.), *Albertino Mussato. Écérinide, Épîtres métriques sur la poésie, Songe*, Paris 2000.
- CHEVALIER J.-F., *Le couronnement d'Albertino Mussato ou la renaissance d'une célébration*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 2, 2004, 42-55.
- CHIESA P., PINELLI L. (edd.), *Gli autografi medievali. Problemi paleografici e filologici*. Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini, Erice, 25 settembre-2 ottobre 1990, Spoleto 2004.
- COCCO C., FOSSATI C., GRISAFI A. (edd.), *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga*, Genova 2018.
- CRACCO G. (ed.), *Nuovi studi ezzeliniani*, Roma 1992.
- CUSA G. (ed.), *Schrifttragende Medien in Nord- und Mittelitalien 1250-1350*, Berlin 2023.
- DE ROBERTIS T., *L'Etruscus*, in DE ROBERTIS, RESTA 2004, 129-31.
- DE ROBERTIS T., RESTA G. (edd.), *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze 2004.
- DELLE DONNE F., STELLA F. (edd.), *Dall'ars dictaminis al preumanesimo. Per un profilo letterario del secolo XIII*, Firenze 2013.
- FACCHINI B. (ed.), *Albertino Mussato. De lite inter Naturam et Fortunam*, Firenze 2022.
- FIESOLI G., *Sul ruolo di E nelle edizioni moderne delle Tragedie seneciane: breve excursus da Gronovius a Zwierlein*, in DE ROBERTIS, RESTA 2004, 131-2. [a]
- FIESOLI G., *Uno splendido Seneca del primo Trecento (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 11855)*, in DE ROBERTIS, RESTA 2004, 134-5. [b]
- GASPAROTTO C., *Precisazioni sulle origini del mito della tomba di Livio*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze lettere ed arti. Memorie della classe di scienze morali lettere ed arti» 88, 1975-1976, 137-47.
- GIANOLA G.M., *L'Ecerinis di Albertino Mussato tra Ezzelino e Cangrande*, in CRACCO 1992, 537-74.
- GIANOLA G.M. (ed.), *Albertini Muxati De obsidione domini Canis Grandis de Verona ante civitatem Paduanam*, Padova 1999.
- GIANOLA G.M., *Profilo biografico di Albertino Mussato*, in GIANOLA, MODONUTTI 2015, 3-17.

- GIANOLA G.M., *L'Epistola II e il "De gestis Henrici VII Cesaris"*, in MODONUTTI, ZUCCHI 2017, 63-85.
- GIANOLA G.M., MODONUTTI R. (edd.), *Albertino Mussato. Traditio civitatis Padue ad Canem Grandem – Ludovicus Bavarus*, Firenze 2015.
- HORTIS A., *Cenni di Giovanni Boccaccio intorno a Tito Livio*, Trieste 1877.
- HORTIS A., *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste 1879.
- LOMBARDO L. (ed.), *Albertino Mussato. Epistole metriche. Edizione critica, traduzione e commento*, Venezia 2020.
- LUDWIG W., *Lovatos Versepistel über Dichtkunst. Edition und Interpretation*, «Humanistica Lovaniensia» 36, 1987, 1-43 (ora anche in LUDWIG 1989, 2-36).
- LUDWIG W., *Litterae neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur*, München 1989.
- LUMMUS D., *The City of Poetry: Imagining the Civic Role of the Poet in Fourteenth-Century Italy*, Cambridge 2020.
- MARIANI CANOVA G., *Per i classici di Rolando da Piazzola: Nerio minatore a Padova e il Cicerone guidiano*, «Italia medioevale e umanistica» 50, 2009, 345-52.
- MEGAS A. CH., *Ὁ προουμανιστικός κύκλος της Πάδουας (Lovato Lovati – Albertino Mussato) καὶ οἱ τραγωδίες L.A. Seneca*, Θεσσαλονίκη 1967.
- MODONUTTI R., *Rolando da Piazzola*, in DBI 88, 2017, 164-6.
- MODONUTTI R. (ed.), *Albertino Mussato. De gestis Italicorum post Henricum VII Cesarem (libri I-VII)*, Firenze-Roma 2018.
- MODONUTTI R., *Appunti per la "Vita Livii" tra Medioevo e Umanesimo*, in BALDO, BELTRAMINI 2019, 237-67.
- MODONUTTI R., *Il circolo protoumanistico padovano, Rolando da Piazzola e le epigrafi*, in CUSA 2023, 175-90.
- MODONUTTI R., ZUCCHI E. (edd.), *"Moribus antiquis sibi me fecere poetam". Albertino Mussato nel VII Centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, Firenze 2017.
- MOMIGLIANO A., *Note sulla leggenda del cristianesimo di Seneca*, «Rivista storica italiana» 62, 1950, 325-44.
- MONTI C.M., *Il "corpus" senecano dei Padovani: manoscritti e loro datazione*, «Italia medioevale e umanistica» 50, 2009, 51-99.
- ONORATO A., *Albertino Mussato e il magister Ioannes: la corrispondenza poetica*, «Studi medievali e umanistici» 3, 2005, 81-127.

- PADRIN L. (ed.), *Albertino Mussato. Ecerinide*, Bologna 1900.
- PASTORE STOCCHI M., *Dante, Mussato e la tragedia*, in BRANCA, PADOAN 1966, 251-62 (ora anche in PASTORE STOCCHI 2013, 59-70).
- PASTORE STOCCHI M., *Il lume d'esta stella. Ricerche dantesche*, Roma 2013.
- PASTORE STOCCHI M. (ed.), *Giovanni del Virgilio. Egloga inviata ad Albertino Mussato*, Roma 2019.
- PEDULLÀ G., LUZZATTO S. (edd.), *Atlante della letteratura Italiana*, Torino 2010.
- PETOLETTI M., *I "dictamina" attribuiti al notaio padovano Lovato Lovati*, in DELLE DONNE, STELLA 2013, 157-72.
- PETOLETTI M. (ed.), *Francesco Petrarca. Rerum memorandarum libri*, Firenze 2014.
- PETOLETTI M., *I "carmina" di Lovato Lovati*, «Italia medioevale e umanistica» 50, 2009, 1-50.
- PETRALIA G., SANTAGATA M. (edd.), *Enrico VII, Dante e Pisa a 700 anni dalla morte dell'imperatore e dalla Monarchia (1313-2013)*, Ravenna 2016.
- PIACENTINI P., *Le "Tragedie" e le altre opere di Seneca in un fondamentale codice padovano*, in DE ROBERTIS, RESTA 2004, 133-4.
- PITTALUGA S., *Modelli classici e filologia nell'Ecerinis di Albertino Mussato*, «Studi Medievali» n.s., 29/1, 1988, 267-76 (ora anche in PITTALUGA 2002, 245-56).
- PITTALUGA S., *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli 2002.
- REEVE M.D., *Errori in autografi*, in CHIESA, PINELLI 2004, 37-60.
- SOTTILI A., *Albertino Mussato, Erasmo, l'Epistolario di Seneca con San Paolo*, in BIHRER, STEIN 2004, 647-78.
- STANCHINA G., *Il commento del Mussato*, in DE ROBERTIS, RESTA 2004, 172-4.
- TERLIZZI F.P., *Le incoronazioni poetiche*, in PEDULLÀ, LUZZATTO 2010, 140-4.
- VILLA C., *Le "Tragedie" di Seneca nel Trecento*, in DE ROBERTIS, RESTA 2004, 59-63.
- WITT R.-J., *'In the Footsteps of the Ancients': The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden 2000 (tr. it. *Sulle tracce degli antichi: Padova, Firenze e le origini dell'Umanesimo*, Roma 2005).
- WITT R.-J., *Un poeta laureato: Albertino Mussato*, in PEDULLÀ, LUZZATTO 2010, 134-9.

ARIANNA CAPIROSSI

L'Agamemnon di Seneca in veste bucolica: lo stile umile del volgarizzamento di Evangelista Fossa

Cumque in theatro triplex poetarum genus versaretur, tragicum, qui tyrannorum miserias recitarent; comicum, qui patrum familias curas et sollicitudines explicarent; satyricum, qui ruris amoenitates pastorumque amores cantarent, non deerat ubi versatili machina evestigio frons porrigeretur expictus et apparet seu atrium seu casa seu etiam silva, prout iis condiceret fabulisque ageretur¹.

Nel *De re aedificatoria* (editio princeps 1485), Leon Battista Alberti così illustrava i tre generi della poesia drammatica rappresentabili a teatro: la tragedia, la commedia e il terzo genere. Quest'ultimo era definito nel Quattrocento in vari modi: bucolico, pastorale o satirico². Nella pratica medievale e umanistica dei volgarizzamenti dei classici latini, i tre generi hanno subito una forte tendenza all'ibridazione. Ciò si nota chiaramente nella produzione di Evangelista Fossa, frate servita originario di Cremona, autore di due volgarizzamenti: il primo delle *Bucoliche* di Virgilio³,

¹ «E poiché la poesia drammatica si divideva in tre generi: tragico, che rappresentava le sventure de' tiranni; comico, che narrava le preoccupazioni e gli affanni dei padri di famiglia; satiresco, che cantava le bellezze della campagna e gli amori dei pastori: non mancavano teatri provvisti di una macchina girevole, tale da presentare senza perdita di tempo una facciata dipinta, mostrando un atrio, una casa, oppure un bosco, secondo la convenienza della rappresentazione». Testo latino e traduzione tratti da ORLANDI 1966, 737-8.

² Cfr. TISSONI BENVENUTI 2017, 23.

³ Evangelista Fossa, *Bucolica vulgare de Virgilio*, Venezia, Cristoforo de' Pensi de Mandello, per Giovanni Antonio de Lignano Milanese, 20 dicembre 1494, ISTC (= Incunabula Short Title Catalogue) iv00217500. Il testo è privo di edizione critica, pertanto lo citeremo dall'incunabolo facendo riferimento ai relativi fogli. L'esemplare consultato è Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 70.2.F.24, digitalizzato e disponibile al link <http://gutenberg.beic.it/webclient/DeliveryManager?pid=1598024&custom_att_2=simple_viewer&pds_handle=>>. Nella trascrizione, distingueremo «u» e «v» e introdurremo maiuscole e punteggiatura secondo l'uso moderno. Le espunzioni sono rappresentate tra parentesi quadre [], le integrazioni tra parentesi uncinate ». Segnalo che una trascrizione del testo è presente nella tesi di laurea MIZZON 2022, 139-201. La traduzione di Fossa, con le sue peculiarità stilistiche, risulta indipendente dal precedente volgarizzamento di

il secondo dell'*Agamemnon* di Seneca⁴. Il volgarizzamento della tragedia senecana risente fortemente del precedente lavoro di traduzione svolto sull'opera virgiliana. Difatti, nonostante la differenza di genere tra le due opere, Fossa traduce entrambe adottando i medesimi espedienti stilistici: terzine incatenate di endecasillabi piani, sdruciolli o tronchi; registro basso; lingua polifileasca⁵. Si trattava certamente di sperimentazioni occasionali usuali nell'ambito di una letteratura in volgare non ancora regolarizzata. A favore di questa tesi pare essere il fatto che i due volgarizzamenti sono parziali: Fossa infatti tradusse solo nove egloghe su dieci dell'opera virgiliana e solo fino al v. 339 della tragedia senecana⁶.

1. *L'autore: Evangelista Fossa*⁷

Evangelista Fossa studiò a Cremona e fu allievo dell'umanista Niccolò Lugaro. Membro dell'Ordine dei Servi di Maria, faceva parte di un gruppo di dotti religiosi che si dilettaavano nella composizione di opere in versi. Tra di loro, ci fu Filippo Cavazza, frate servita, poeta e dottore in teologia, che sempre sostenne l'impegno poetico dell'amico. Un altro compagno di poesia del Fossa fu il non meglio identificato frate Raimondo, con il quale dialoga nell'egloga introduttiva al volgarizzamento delle *Bucoliche*, di cui riporto qui di seguito l'*incipit* (f. a1^v):

Bernardo Pulci, pubblicato nella raccolta *Bucoliche elegantissimamente composte* del 1482, che aprì la grande stagione dell'egloga volgare (per cui si veda PIERI 1994, 274).

⁴ Evangelista Fossa, *La nona tragedia de Seneca dita Agamennone vulgare in terza rima*, Venezia, Pietro di Giovanni de' Quarengi, per Giovanni Antonio da Monferrato, 28 gennaio 1497, ISTC 1500375500. Citeremo il testo e i suoi paratesti dall'edizione CAPIROSSI 2020, 301-45, adottando la medesima numerazione dei versi.

⁵ Sulla lingua polifileasca, che prende il nome dall'opera di frate Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* (Venezia, 1499), in cui il volgare è ibridato con il latino, cfr. POZZI, CIAPPONI 1964b, 12; CONTINI 1976, 590; TAVONI 1992, 169-70; ARBIZZONI 2020. Impiegheremo l'aggettivo 'polifileasco' in quanto convenzionale, pur tenendo in considerazione che *Bucholicha* e *Agamennone* fossiani precedettero l'opera del Colonna: si tratta pertanto di opere 'polifilesche' *ante litteram*.

⁶ Per la numerazione dei versi della tragedia prendiamo a riferimento l'edizione ZWIERLEIN 1986.

⁷ Per la biografia e la produzione di Evangelista Fossa, cfr. LIPPI 1982; SCARPA 1997; CAPIROSSI 2020, 208-9.

RAIMONDO»

Fossa che fai?

FOSSA»

Non so.

RAIMONDO»

Non?

FOSSA»

Non, per dio!

RAIMONDO»

Tu stai sopra di te tutto fantastico.

Dimmi il perché se me ami, o Fossa mio!

FOSSA»

Raimondo, e' te 'l dirò, che s' lunatico

mi stringe e sforza stare al mio dispecto.

Fammi mutare el viso da socratico!

La poesia pastorale è definita, all'interno di questo componimento, «dir bucholicho», nel momento in cui Raimondo invita l'amico a cantare (f. a2^r)⁸:

Voglio per amor mio, o dolce socio,

comencia la tua cetra el dir bucholicho!

Non dir de non, o dolce mio consocio!

Fossa personaggio declina la proposta, sentendosi inadeguato e sostenendo che il genere bucolico, pur essendo umile, non è per niente semplice. Il poeta è malsicuro persino sulla lingua in cui esprimersi: latino, greco («argolicho») oppure volgare (seppur non menzionato)? Il «dire de' capricoli» (cioè la 'poesia dei capretti') sembra facile, ma in realtà diede filo da torcere già «al gran poeta» (Virgilio o addirittura l'inventore del genere, il siceliota Teocrito), immaginato madido di sudore in una situazione comica:

⁸ Sarà nuovamente definita «dir bucholicho» al f. c4^v.

Non so s'el sia latino overo argolicho
 el mio parlar stranio e 'mie' capitoli,
 et voi che canta al nome diabolicho⁹!
 Parti¹⁰ cotesto dire de capricoli
 essere un nulla? Già fecen sudari
 al gran poeta el zuffo¹¹ e li testicoli!

Fossa si lascia poi convincere dalle preghiere dell'amico e canta le prime nove egloghe virgiliane. Nel 1497, nella dedica al maestro Niccolò Lugaro dell'*Agamennone* (22-4), così ricorda la sua impresa bucolica:

Cantato hagio pastori, non lasciandole
 da parte le amoroxe e dolce epistole,
 mutui rithmi dagli amanti amandole.

Di seguito allude al suo cimento nel genere epico (entro il 1497 pubblicò il *Libro novo de lo innamoramento di Galvano*, poema cavalleresco in ottava rima incompiuto)¹² (25-7):

Cantai Galvano, che il paese aquistole,
 e altre guerre fuor di l'orbe astrolico,
 qual ci difenda a morsichante fistole.

Introduce infine la nuova opera tragica (28-30):

Hor al extinto Senecha maiolicho
 volto la prora, e gionto sono al termine:
 mia barcha ha il porto con lo aiuto eolicho.

Anche Filippo Cavazza, nell'avvertenza al lettore, distingue chiaramente i generi in cui si è cimentato l'amico Fossa (3-6):

⁹ Il «nome diabolico» dovrebbe essere Cupido, divinità pagana che ispira la passione d'amore. Nel Medioevo, infatti, Cupido era spesso rappresentato con attributi diabolici, ad esempio gli artigli; cfr. Giovanni Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XI 4: *pedes autem gryphis illi ideo apponunt*. Per approfondire, si veda SIMON 1991.

¹⁰ Nell'incunabolo, le lettere *-t-* e *-i* sono scolorite ma la loro sagoma è ancora riconoscibile.

¹¹ *Zuffo*: 'ciuffo', con pronuncia tipicamente settentrionale.

¹² EDIT 16 (= Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo) 19597. Su questo poema, si veda VILLORESI 2005b.

Pastorem si voce refert, si cantat amores,
 aut si sit tragico redimitus crura cothurno,
 arma virosque simul grandi si personat ore:
 omnia quae credas veteres remeasse poetas.

Possiamo dunque ritenere che Fossa considerasse differenti e ben distinti i tre generi menzionati, salvo poi piegare la tragedia ad esiti bucolici.

2. *Gli incunaboli della Bucholicha e dell'Agamennone*



Xilografia collocata sul frontespizio dell'incunabolo Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 70.2.F.24 (*Bucolica I-IX. In Venetia: Impresse per Christophoro de Pensis ad instantia di Iovan Antonio de Lignano milanese, adi XX di dicembre nel MCCCCLXXXIII*). L'immagine è un dettaglio del f. ar¹ dell'incunabolo. La riproduzione è stata tratta dalla Biblioteca digitale BEIC (Biblioteca Europea di Informazione e Cultura), sito <<http://gutenberg.beic.it/>>.

Il volgarizzamento delle *Bucoliche* fu pubblicato il 20 dicembre 1494 da Cristoforo de' Pensi¹³ per le spese di Giovanni Antonio da Legnano Milanese¹⁴. Il formato dell'incunabolo è in quarto. Per ciò che concerne l'apparato illustrativo, registriamo la presenza di alcuni capilettera ornati con motivi vegetali, ma certamente l'elemento preminente è collocato sul *recto* del primo foglio. Il frontespizio presenta infatti una xilografia con un paesaggio pastorale che ben si adatta all'opera bucolica. Tuttavia, il soggetto rappresentato è estraneo al testo virgiliano: dovrebbe trattarsi infatti della storia biblica di Giacobbe, Lia e Rachele (Genesi 29-30). Vediamo un pastore, con il proprio cane e il proprio gregge di pecore, accompagnato da una donna; insieme si recano a fare visita a una donna con un bambino. Successivamente la donna che accompagna il pastore tenta il suicidio con una spada, ma lui riesce a fermarla appena in tempo. Nel pastore possiamo riconoscere Giacobbe, che aveva due mogli, tra loro sorelle: Rachele, che nella xilografia è la donna che lo accompagna, in abiti eleganti; Lia, che nella xilografia è raffigurata con un bambino in braccio, in abiti dimessi. Rachele era sterile e, invidiosa della sorella Lia che al contrario era fertile, minaccia il suicidio davanti al marito; egli la rimprovera e la dissuade dal nefasto proposito¹⁵. La scelta di collocare questa xilografia sul frontespizio del volgarizzamento delle egloghe virgiliane è piuttosto singolare, ma si spiega con almeno tre ragioni: lo sfondo agreste della scena con la presenza di un pastore; i temi dell'amore e della gelosia, che, già presenti nelle storie bibliche, si ritrovano anche nell'opera virgiliana; la prati-

¹³ Cristoforo de' Pensi pubblicherà anche il volgarizzamento della *Phaedra* di Seneca di Pizio da Montevarchi, col titolo di *Hyppolito (sic!)*, nel 1497: ciò dimostra l'interesse dello stampatore per le opere in volgare e per i volgarizzamenti dei testi classici.

¹⁴ Giovanni Antonio era uno dei tre fratelli editori, stampatori e librai Da Legnano. I suoi fratelli erano Giovanni Giacomo e Bernardino. La loro attività editoriale si protrasse dal 1470 al 1525 e fu condotta prevalentemente a Milano. Come testimonianza l'edizione della *Bucholicha* fossiana, non mancarono collaborazioni dei Da Legnano con stampatori veneziani. Cfr. SUTERMEISTER 1946, SUTERMEISTER 1948 e GALLAZZI 1980.

¹⁵ Genesi 30:1-2.

ca del riuso delle matrici xilografiche, che, realizzate per un'opera specifica, spesso venivano riutilizzate in altri contesti, ai quali potevano adattarsi più o meno felicemente. Anche il fatto che l'autore fosse un frate (specificato sul frontespizio, in cui leggiamo: «Clarissimo Poeta Frate Evangelista Fossa») poteva giustificare l'impiego di una scena biblica per illustrare una sua opera, quantunque non religiosa.

L'*Agamemnone* fossiano fu pubblicato il 28 gennaio 1497 a Venezia, per i tipi di Pietro di Giovanni de' Quarengi e le spese di Giovanni Antonio da Monferrato. Si tratta di un incunabolo in 4° formato. È il primo volgarizzamento in versi dell'omonima tragedia senecana, nonché il secondo volgarizzamento in versi in assoluto di una tragedia di Seneca¹⁶. L'opera è incompleta, in quanto Fossa giunge solo al secondo coro della tragedia. In questo caso, il frontespizio non riporta il nome dell'autore, bensì solo l'indicazione dell'opera («La nona tragedia de Senecha dita *Agamemnone* vulgare in terza rima») e un'avvertenza al lettore in sei esametri stilata da Filippo Cavazza¹⁷. Le illustrazioni sono assenti (se escludiamo alcuni capiletera xilografati con motivi vegetali).

3. *Lo stile dei volgarizzamenti di Fossa*

Nel volgarizzamento della tragedia senecana Fossa adotta metro, stile e tecniche impiegati in precedenza nel tradurre le bucoliche virgiliane: il metro sono le terzine incatenate infarcite di endecasillabi sdruciolati; lo stile è basso; predomina l'amplificazione¹⁸.

Le ragioni che potevano giustificare l'accostamento dei generi bucolico e tragico erano essenzialmente due. *In primis*, entrambi i generi appartenevano alla poesia drammatica (comprensiva dei tre generi comico, tragico e bucolico), e dunque erano accomu-

¹⁶ Il primo, seppur parziale, è quello della *Phaedra* (*Hippolytus*) ad opera di Sinibaldo da Perugia: si veda l'edizione del testo contenuta in PICCINI 2008.

¹⁷ Per il testo dell'avvertenza al lettore, rimando a CAPIROSSI 2020, 303.

¹⁸ Lo stile del volgarizzamento fossiano delle *Bucoliche* virgiliane è stato oggetto della tesi di laurea MIZZON 2022.

nati dalla presenza di monologhi, dialoghi e confronti retorici tra coppie di personaggi¹⁹. Un'altra caratteristica comune era l'ampio spazio riservato all'espressione individuale dei sentimenti. Forse, tra le dieci tragedie allora attribuite a Seneca²⁰, la scelta di Fossa è ricaduta proprio sull'*Agamemnon* in quanto tragedia della gelosia (espressa da Clitemnestra nei confronti di Agamennone) e del *furor* amoroso (che lega Egisto e Clitemnestra), temi assai comuni anche nella produzione bucolica (ad esempio in *Alexis* e in *Pharmaceutriae*, rispettivamente la seconda e l'ottava egloga di Virgilio).

Le differenze tra il genere bucolico e il genere tragico, tuttavia, sono numerose già solo sul piano formale: prevedono differenti tipologie di verso (esametro per la bucolica; trimetri giambici e altri metri per la tragedia) e hanno una struttura diversa (più semplice l'egloga, che si esaurisce in un'unica scena; più complessa e varia la tragedia, che si articola in molteplici scene e prevede interventi del coro). Lo stile della tragedia è sublime, mentre quello della bucolica è dimesso. Tuttavia, mentre tutti questi aspetti formali erano già ben codificati per la letteratura in lingua latina, non lo erano affatto per la letteratura in lingua volgare, lasciando massima libertà agli autori che intendevano cimentarsi in questi generi scrivendo in vernacolo. Come vedremo, Fossa tese ad appiattare il genere tragico su quello bucolico, snaturandolo e trascurandone le peculiarità metriche: questa scelta lo porterà a un duro scontro con Pizio da Montevarchi.

Nei paragrafi seguenti, prenderemo in esame gli stilemi che Evangelista Fossa adottò nel volgarizzamento delle *eclogae* di Virgilio e riutilizzò nel volgarizzamento dell'*Agamemnon* di Seneca.

¹⁹ Isidoro da Siviglia (*etym.* 8, 7, 11) aveva accorpato in un unico *character dicendi* le opere in cui il poeta non prende la parola in prima persona. Con le parole di GUA- STELLA 2007, 73: «Commedie e tragedie facevano dunque parte di un *character dicendi*, il *dramaticus*, fondato sul dialogo diretto dei personaggi; e in questo venivano accostate a componenti del patrimonio classico, come alcune delle *Ecloghe* virgiliane, in cui la voce del poeta non interviene mai». Sulla tradizione del genere drammatico, si vedano inoltre VESCOVO 2013, 84-7 e VESCOVO 2014.

²⁰ Dieci seguendo il ramo A della tradizione manoscritta, su cui si basarono tutte le edizioni a stampa del Quattrocento: I. *Hercules furens*, II. *Thyestes*, III. *Thebais* (= *Phoenissae*), IV. *Hippolytus* (= *Phaedra*), V. *Oedipus*, VI. *Troas* (= *Troades*), VII. *Medea*, VIII. *Agamemnon*, IX. *Octavia*, X. *Hercules Oetaeus*. Per approfondire, cfr. CAPIROSSI 2020, capitoli 1-2.

3.1. *Le parole-rima sdrucciole*

La rima sdrucciola è una caratteristica peculiare della bucolica, e in particolare della bucolica senese²¹. Come affermò il poeta quattrocentesco Vincenzo Colli, detto il Calmeta, l'impiego di endecasillabi sdruccioli nella poesia bucolica volgare era un tentativo di riprodurre il ritmo dell'esametro dattilico tipico della bucolica classica; inoltre, l'impiego dei versi sdruccioli serviva a differenziare l'egloga dalla poesia epica²². Fossa, che aveva disseminato il volgarizzamento virgiliano di versi sdruccioli, non rinuncia ad inserirli anche nella tragedia. Consistente inoltre è il riutilizzo di intere serie rimiche.

Nell'*Agamennone*, l'autore ricorre più volte alla serie di parole-rima «luxuria» - «iniuria» - «furia» già adoperata nella traduzione della seconda egloga, in un'amplificazione rispetto al testo originale in cui Coridone lamenta l'indifferenza di Alessi verso la propria sofferenza d'amore (f. a7^v):

Crudel, perché di me fai tanto stratio?
 G*i*à non ti feci mai alcuna iniuria,
 e s'tu de tanti affanni anchor se²³ scacio
 hor placha hormai tanta ardente furia.
 Cussi lo sparavier fuzi il columbo:
 sol per paura, non già per luxuria.

Nell'*Agamennone* troviamo la medesima serie rimica quattro volte, ai vv. 334-9, 430-5, 561-6 (in cui torna il sintagma «ardente furia») e 636-41.

Anche un'altra serie rimica delle egloghe, «termine» - «germine» - «vermine», è successivamente ripresa nell'*Agamennone*, dove le parole si ripresentano con il medesimo significato, tranne «germine», che in un caso è sostantivo e nell'altro è terza persona singolare del congiuntivo presente del verbo *germinare*:

²¹ Per cui cfr. CORTI 1969b.

²² Cfr. edizione GRAYSON 1959, 13-4.

²³ Proponiamo *se'* come emendazione della lezione *tu* dell'incunabolo, in modo da fornire di verbo la proposizione subordinata condizionale e contestualmente eliminare la superflua ripetizione di *tu*.

Volgarizzamento *ecl.* 8.57-60 (f. f1^r)

Hormai mia cetra col to diri foscho
canta: «Neptuno exceda el proprio termine
e l'unda più amara che alcun toscho!»

Valete o selve o campi et ogni germine!
Piglia cotesto extremo e tristo dono,
piglia, Nisa, crudel a l'alma, un vermine!

Agamennone (202-7)

Non val doppo il peccato il dir: «Mi penticho»,
ci vol pensar dil tutto il meta e termine
perché pensando ci provvede al stenticho.

Convien che ogni semencia nascha e germine:
il frutto si recoglie drieto al flosculo
che manchaci per tempo o ver per vermine.

Un'altra serie rimica sdrucchiola condivisa dalle due opere è «interito» - «preterito» - «exterito» (*Bucholicha*, f. c2^r e *Agamennone*, 292-7). Nell'*Agamennone* (233-7, 281-3, 394-6) tornano inoltre i rimanti «impossibile» - «terribile» già presenti nella *Bucholicha* (f. f4^r).

Abbiamo visto la ripresa di alcune parole-rima. Tuttavia, una della marche stilistiche di Fossa è l'impiego di suffissi e particelle enclitiche – non di rado pleonastiche – allo scopo di ottenere rime sdrucchiole²⁴: ricorre a questo espediente in entrambi i volgarizzamenti.

Vediamo ad esempio le parole-rima sdrucchiole ottenute con il suffisso *-ic-*: una di esse è la voce dotta «eolico», che significa 'di Eolo' ed è rimante sia nella *Bucholicha* («vento eolico» al f. d1^v) sia nell'*Agamennone* (al v. 30 della dedica in terzine e al v. 471 della tragedia: in quest'ultimo caso, ad essere identica è l'intera espressione «vento eolico»). Un altro rimante particolare, che è un termine attestato solo nelle opere di Fossa, è «stentico», con il significato di 'stento', che ricorre nella *Bucholicha* al f. d2^v e nell'*Agamennone* al v. 204.

²⁴ Per il fenomeno della suffissazione nelle opere di Fossa, cfr. ZIANO 2020, 45-7 e MIZZON 2022, 14-7.

Del repertorio di parole-rima sdrucchiole di Fossa fanno parte inoltre i verbi di seconda coniugazione all'infinito quali «infringere», «atingere», «spingere» (*Bucholicha*, f. d1^{r-v} e *Agamennone*, 244, 246, 284, 286, 331, 352, 474, 546, 548) ma anche gli aggettivi di grado superlativo quali «prudenterissimo» (*Bucholicha*, f. d2^r e f. d4^v; *Agamennone*, 326) e «turpissimo» (*Bucholicha*, f. d4^v; *Agamennone*, 232 e 623; al v. 278 compare al femminile: «turpissima»).

Un'altra parola sdrucchiola caratteristica del lessico fossiano nonché rimante è «propera», dal latino *propero*, con il significato di 'affrettarsi'²⁵. Appare nella *Bucholicha* al f. d4^v, all'interno del verso «Delia sacra che ney boschi propera» (che contiene un'amplificazione rispetto all'ipotesto Verg. *ecl.* 7.29); nell'*Agamennone* è ripetuta in maniera ossessiva ai vv. 287-91 (nei quali Clitemnestra incita sé stessa ad uccidere il marito: «Che fai, o Clitemnestra? Ardita propera! / Chi perso ha il nome, più non ha che perdere. / Propera, o Clitemnestra, e presto propera!»); questi versi non hanno una corrispondenza precisa col testo senecano: la traduzione è libera), poi ancora al v. 400 (anche in questo caso, la traduzione è libera) e ai vv. 684-7 (qui l'impiego del verbo «propera» è suggerito dal verbo *properat* di Sen. *Ag.* 389).

Per ottenere rime sdrucchiole, l'autore impiega altresì le forme verbali della terza persona plurale all'imperfetto in *-aveno*: nella *Bucholicha* troviamo *se maravigliaveno*, *se trazaveno*²⁶, *se mutaveno*, *tiraveno* (f. d2^r); nell'*Agamennone* troviamo invece *solchaveno* (395), *se adolchaveno* (397), *pensaveno* (399).

Fossa qualche volta pone in rima tra loro forme verbali di terza persona singolare con particella enclitica *-ne*: al f. d2^r della *Bucholicha* leggiamo la serie «stasene» - «vassenne» - «pascene»; «stassene» e «vasene» (seppur con grafia leggermente diversa per quanto concerne consonanti geminate e scempie) ritornano nell'*Agamennone*, questa volta in rima con «pasene» (vv. 227, 229 e 231).

²⁵ Questo latinismo è attestato anche in Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione 1499, ad esempio al f. a5^v (edizione Pozzi, CIAPPONI 1964a, 10).

²⁶ L'incunabolo riporta erroneamente *trazeveno*.

Un altro stratagemma fossiano per ottenere parole sdrucchiole è l'aggiunta della particella enclitica *-le*, del tutto pleonastica, alle forme verbali²⁷. Se ne trovano esempi nella *Bucholicha* (*sudole* per *sudò*, al f. d2^r) e nella dedica dell'*Agamennone* (*mandole* per *mandò* al v. 20, *lasciandole* per *lasciando* al v. 22, *amandole* per *amando* al v. 24, *aquistole* per *aquistò* al v. 25).

3.2. Altre serie rimiche e porzioni di verso ricorrenti

Molte altre serie rimiche della *Bucholicha vulgare* ritornano nell'*Agamennone*: «amico» - «antico» - «aprico» (*Bucholicha*, f. b1^r e *Agamennone*, 13-8, in cui «amico» è sostituito dall'antonimo «nimico»); «invidia» - «perfidia» - «insidia» (*Bucholicha*, f. d4^v e *Agamennone*, 274-9); «sangue» - «langue» - «angue» (*Bucholicha*, f. b2^r e *Agamennone*, 148-52). Queste ultime due, inoltre, sono serie rimiche d'ascendenza dantesca: in *Inferno*, 7, 80-4 troviamo «sangue» - «langue» - «l'angue»; in *Paradiso*, 17, 95-9 invece «'nsidie» - «invidie» - «perfidie». Le parole «suplito» e «precipitio» sono poste in rima sia nella *Bucholicha* (f. d1^v) che nell'*Agamennone*, 103-5.

In alcuni casi, nella tragedia ritornano non solo le parole-rima della bucolica, ma intere espressioni o porzioni di verso. Il sintagma «ciel stellifero» risulta particolarmente caro a Fossa, che lo utilizza due volte nella *Bucholicha* (f. d1^v e f. d2^r) e due nell'*Agamennone* (v. 321 e v. 382). In tre di queste quattro occorrenze, «stellifero» è posto in rima con «signifero». L'aggettivo «stellifero» ricorre più volte anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili*²⁸. Al f. c2^v troviamo due espressioni tra loro in rima che leggiamo anche nell'*Agamennone*: «tomba obscura» (al v. 2 della tragedia) e «sorte dura» (ripetuta due volte nella tragedia, ai vv. 13 e 117). Il verso «Dive del gran Parnaso al pocho pratico» del f. c4^v chiaramente ispira il verso «Parnaso surge a me sia pocho pratico» della de-

²⁷ L'inserimento di suffissi e particelle senza ragioni semantiche era tipico della lingua polifilescia: cfr. ARBIZZONI 2020, 17.

²⁸ Sia in forma singolare che in forma plurale: nell'edizione 1499 si trova ai ff. k6^v, k8^v, s1^v, D3^v, D8^v (edizione Pozzi, CIAPPONI 1964a, 156, 160, 276, 428, 438).

dica in terzine dell'*Agamemnone* a Niccolò Lugaro (v. 2). L'espressione «e par che pululi» appare identica sia nella *Bucholicha*, f. b3^v, sia nell'*Agamemnone*, 199.

3.3. *Gli endecasillabi tronchi*

Nell'opera bucolica e tragica di Fossa non mancano gli endecasillabi tronchi²⁹. Se ne trova una bella serie nel volgarizzamento dell'egloga settima, al f. d4^{r-v} (i versi seguenti traducono *ecl.* 7.14-7):

Che far dovea? Ché non era là
 Philida overo Alcippe che cazasseno
 l'armento, et era el caldo pyù che ma'.
 E me sentai pure e [e] li trovasseno
 e Thyirse e Coridone tutti du'.
 Quasi pareva che essi se amazasseno!
 Cotanta pugna mai non vidi pyù
 et era tanta qual per la mia fe'
 non m'aricordo pyù veder qui giù.
 Ma po' la pugna loro sì me de'
 piacere, e 'l pigliai il che per giocho
 quando che fatta fu pace tra sé.

Probabilmente Fossa inserisce qui la *variatio* metrica degli endecasillabi tronchi per virtuosismo, allo scopo di sposare meglio la forma al contenuto: nell'egloga si parla di una gara di versi tra Coridone e Tirsi, e dunque il discorso si fa metapoetico. Il Melibeo fossiano introduce la gara poetica in forma amebea con queste parole (f. d4^r):

Mo' l'un mo' l'altro ne cantava un pocho,
 alterni versi, alterne rime e frotole,
 dandossi e l'uno a l'altro tempo e locho.
 Diceva Coridone in rime dotole³⁰
 cotesti versi, e doppo Thyirse anchori.
 Su Coridone, to' versi cantole!

²⁹ Per un prospetto sulla presenza dei versi tronchi nella *Bucholicha*, rimando a MIZZON 2022, 118-9.

³⁰ *Dotole*: 'dotte', con suffisso *-ol-* pleonastico.

Il canto amebeo seguente è reso da Fossa con un'alternanza di battute costituite da tre terzine l'una; gli endecasillabi tronchi si alternano a quelli piani e a quelli sdruccioli. Riporto le prime due battute qui di seguito (f. d4^v):

CO<RIDONE>

Nimphe del gran Parnaso o nostro amori
vi priego, datti a me quel verso bel
che desti a Codro già con gran favori.

Versi ne fa che sono pari a quel
Apollo che percorre el cielo tut.
Ognuno ire non pole a paro ad el.

Dal sacro pino penderà l'argut
calamo col qual cantai pure asa³¹.
Pinno³², tu tenerai el nostro aiut!

THY<RSI>

O voi pastori, dhe, correti qua!
Ornati el gran poeta prudentissimo
de lauro! Correti hormai che se fa
acioché a Codro cotanto turpissimo
li fianchi se gli rompa per invidia;
crepa per stiza quel ignorantissimo!

Se tropo è, acioché con perfidia
a lo futuro vate non ci prepara,
de bacchare ornati el capo, qualche insidia.

Nell'*Agamennone* compare invece solo una serie di rime tronche, ai vv. 609-13:

EGI<STO>

Ben vero è; ma chi potrà tenere
fede comprata, il che, donando, più
fede più non sarà, ma fraude vere?

CLI<TEMNESTRA>

Sento l'anticho vergognar che fu
cotanto a me, che non mi lascia scorere
né in qua, né in là questa alma, o su, o giù.

³¹ *Asa*: 'assai' con apocope.

³² *Pinno*: 'pino'. Nell'incunabolo, la grafia con la consonante geminata si alterna a quella con la consonante scempia.

L'impiego degli endecasillabi tronchi in questo passaggio, che corrisponde ad Ag. 287-8, potrebbe indicare la volontà di farli risaltare rispetto ai precedenti e seguenti endecasillabi piani, enfatizzando lo scambio di battute in cui Clitemnestra confessa a Egisto di non essere più convinta di eliminare Agamennone, sentendo nuovamente vivo il proprio *pudor* di moglie. Dunque anche qui, come già nell'opera precedente, gli endecasillabi tronchi vivacizzano uno scambio di battute tra due personaggi tra loro in contrapposizione, che tentano, *alternis versibus*, di far valere le proprie ragioni poetiche (Coridone e Tirsi) o sentimentali (Clitemnestra ed Egisto).

3.4. *La lingua poliflesca*

Un'ulteriore caratteristica comune al volgarizzamento delle *Bucoliche* e al volgarizzamento dell'*Agamemnon* è la lingua poliflesca, ricca di neologismi grazie all'abbondante impiego di suffissi di origine latina o greca quali *-ul-*, *-ol-*, *-ic-*, *-astic-*.

Un termine che ricorre in entrambe le opere è *corculo* (f. d2^v e f2^r della *Bucholicha*; vv. 32, 34 e 36 della dedica dell'*Agamennone*) ovvero 'cuore': si tratta delle primissime attestazioni di un termine che tornerà anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna³³. Un altro termine comune è il latinismo *flosculo/i* (o *floscoli*), cioè 'fiore'/'fiori' (nella *Bucholicha*, *flosculi* ha due occorrenze, una al f. c4^v e una al f. d3^r; *floscoli* ha tre occorrenze, una al f. b7^v e due al f. e3^r^v; l'*Agamennone* presenta tre occorrenze di *flosculo* ai vv. 206, 208 e 210), anch'esso presente con molteplici occorrenze nell'opera di Colonna³⁴. Un terzo termine comune è *roxulo/rosoli*, cioè 'roso'/'rosi' ('pianta/e di rose'): *rosoli* ricorre al

³³ Il *Grande dizionario della lingua italiana* posticipa la prima attestazione del termine, attribuendola a Francesco Belo, poeta romano del Cinquecento: BATTAGLIA 1964, 767. Nell'edizione 1499 dell'*Hypnerotomachia*, il termine *corculo* appare ai ff. p2^v, A7^r, B8^r, C6^v, E2^r, F2^r (edizione POZZI, CIAPPONI 1964a, 230, 387, 405, 418, 441, 457).

³⁴ Pure in questo caso il *Grande dizionario della lingua italiana* posticipa la prima attestazione, questa volta al Settecento, con la produzione di Giovanni Targioni Tozzetti (1712-1783): BATTAGLIA 1970, 75. Nell'edizione 1499 dell'*Hypnerotomachia*, il termine *flosculoli* appare ai ff. e8^v, i3^r, l3^v, n2^v, u1^r, u6^r, x8^r, y1^r, y7^r, z5^v, F1^v (edizione POZZI, CIAPPONI 1964a, 80, 133, 167, 198, 307, 317, 337, 339, 351, 364, 456).

f. c4^v della *Bucholicha*, mentre *roxulo* ricorre ai vv. 212, 214 e 216 dell'*Agamennone*.

Suffisso d'uso ricorrente è *-ic-*, che permette di ottenere parole quali *lenticho* (*Agamennone*, 200), *sonnolenticho* (*Bucholicha*, f. c4^v e d1^v), *mi penticho* (*Agamennone*, 202), *stenticho* (*Agamennone*, 204), *epilentico* e *olentico* (*Bucholicha*, f. d1^{r-v}), *armentico* (*Bucholicha*, f. c4^v, d2^r e d2^v), *elementico* (*Bucholicha*, f. d2^r), *acentico* e *centrico* (*Bucholicha*, f. d3^r).

Altro suffisso usato è *-astic-*, che troviamo nell'*hapax herbastico* (in *Bucholicha*, f. c4^v), con il significato di 'vegetazione'. In rima con *herbastico* troviamo *mastico*, un termine che Fossa impiega come verbo o come aggettivo in riflessioni metaletterarie:

Bucholicha, f. c4^v

In coteste mirice e boschi io mastico
y versi che si sente in questi pascholi.
Varro risona y fiumi e questo herbastico.

Dedica dell'*Agamennone*, 13-5

Non ruminato atroverai né masticho,
ma divorato per la troppo inglurie,
non di poeta e mancho da scolasticho.

La prima terzina è il volgarizzamento di *ecl.* 6.8-10, in cui il poeta manifesta l'intenzione di cantare una canzone agreste dopo aver accantonato il genere epico. Il verbo latino *cano* è reso con la frase in lingua volgare «io mastico i versi». Il termine *mastico* ritorna nella dedica dell'*Agamennone* ma in qualità di aggettivo, con il significato di 'masticato', in un brano in cui Fossa, facendo professione di umiltà, ammette che l'opera che ha prodotto non è particolarmente elaborata e rifinita, come un boccone che viene divorato intero, senza essere stato prima ben sminuzzato.

3.5. L'alternanza di prosa e versi

Un ulteriore elemento del genere bucolico che Fossa innesta all'interno dell'*Agamennone* è la presenza della prosa (che risale

al *Ninfale d'Ameto* di Boccaccio e sarà ripresa da Bernardo Pulci nelle *Bucoliche elegantissimamente composte* e da Iacopo Sannazaro nell'*Arcadia*), creando dunque un prosimetro. Egli infatti scrive guidato dall'ipotesto senecano ma, prima di ogni capitolo in versi, inserisce alcune righe in prosa, con funzione introduttiva ed esplicativa. Si veda, in qualità di esempio, la prosa al capitolo quarto:

Intendendo Egysto la propinqua venuta di Agamennone, timoroso dil morire, se medemo a pigliare animo e anchora la regina a occidere il marito exorta, rammentandogli le offese preterite e il numero de le concubine quale v'erano compagnate col marito lei. Ma Clitemnestra, con ragione potissime, sforciassi indure Egisto a patientia, dicendo se volere il marito suo reverire come a la moglie si conviene, che se Agamemnone tiene siecho meretrice, ancho epsa havere contra a lui fallito; poi scacia da sé Egisto, il quale, vedendosi expulso, con propria mano si volsi occidere; il che vedendo, Clitemnestra siecho farà consiglio e deliberatione di occidere il marito³⁵.

Le prose introduttive non sono totalmente d'invenzione fossiana, in quanto possiamo individuare un ipotesto: si tratta del commento di Gellio Bernardino Marmitta pubblicato a Venezia nel 1493 (f. 103^v)³⁶. La traduzione non è letterale, ma Fossa prende spunto dalla sintesi dell'umanista per enucleare gli snodi del confronto retorico tra i due amanti (il timore di Egisto per il ritorno di Agamennone; la volontà iniziale di Clitemnestra di perdonare il marito, in quanto si sono traditi a vicenda; la risoluzione finale di Clitemnestra di uccidere Agamennone per amore di Egisto):

Aegisthus Agammennonem venientem timet et Clytemnestra exhortatur³⁷ eum ne timeat mortem dicitque se velle debitam reve-

³⁵ CAPIROSSI 2020, 327.

³⁶ Seneca, *Traegediae*, Venezia, Matteo Capcasa, 1493 (ISTC is00437000). *Leditio princeps* fu pubblicata a Lione nel 1491 per i tipi di Lambillon e Sarazin. In CAPIROSSI 2020, 206-8 ho spiegato le ragioni per cui possiamo ritenere che Fossa si sia basato sull'edizione veneziana e non sull'edizione lionese. Trascrivo dall'incunabolo distinguendo «u» e «v», sciogliendo le abbreviature e introducendo maiuscole e punteggiatura secondo l'uso moderno. Le espunzioni sono rappresentate tra parentesi quadre [], le integrazioni tra parentesi uncinate <.

³⁷ L'incunabolo riporta erroneamente *exhoratur*.

rentiam marito praestare. Aegistus autem illam dehortatur quod ex superbia Agammennonis et cum illis captivis nunquam bene vivere poterit. Clitemnestra respondet propter concubinas non esse irascendum marito: quemadmodum ipsa peccavit debet³⁸ peccantem ferre. Demum Aegistus deliberat exulare; quod videns Clitemnestra statuit cum eo Agammennonem interficere.

Le prose introducono le parti in versi contestualizzandole e riassumendo le argomentazioni dei personaggi che dialogano. Anche nella *Bucholicha* le prose iniziali hanno una funzione di sintesi e contestualizzazione, ma sono molto più succinte. Ad esempio, al f. a5^r leggiamo: «Fossa poeta scrive Coridone innamorato cantando l'amore sua ad Alexio»; si tratta di una semplice rubrica utile per ricordare al lettore qual è il tema dell'egloga e quali personaggi la animano. Le prose introduttive acquistano maggiore preminenza nella tragedia, che era un testo meno conosciuto rispetto alle celebri egloghe virgiliane: era pertanto necessario spendere qualche parola in più sulle trame mitologiche sottese al testo senecano, svolgendo un utile servizio per il lettore poco esperto dell'opera originale.

4. *Una tragedia incompleta*

Notevole è l'interruzione del volgarizzamento della tragedia in corrispondenza del secondo coro: è il momento in cui viene annunciato il ritorno di Agamennone, dunque si esaurisce la trattazione di amori e gelosie. Nella tragedia senecana, nel terzo atto Euribate narra le enormi perdite subite dalla flotta argolica; nel quarto atto entra in scena Cassandra che predice la rovina di Agamennone e infine, nel quinto atto, ne descrive l'assassinio. È possibile che Fossa abbia sospeso l'opera di traduzione al secondo coro in quanto da lì in poi la tragedia non è più assimilabile alla bucolica, genere a lui più familiare, nemmeno nei temi: non si tratta più di sentimenti e di trame amorose, bensì di

³⁸ Ho emendato in *debet* la lezione *debeo* dell'incunabolo.

spaventose morti in mare, crudeli vendette e sanguinosi omicidi. Fino a quel momento, Fossa si è concentrato sulle personalità di Clitemnestra ed Egisto, con il loro *background* familiare e la loro relazione tormentata. Egli pare perdere interesse nell'opera nel momento in cui lavora sul secondo coro: lo traduce approssimativamente, senza adottare uno schema metrico preciso, abbozzando una sequenza di versi di varia tipologia che poi non ha mai rifinito³⁹. Forse capisce che gli stilemi bucolici applicati fino a quel momento al volgarizzamento non sarebbero più sufficienti per gli atti successivi della tragedia, in cui l'atmosfera diviene rapidamente più nefasta e cruenta fino alla catastrofe finale. Il soggetto si fa troppo lontano dall'ordinario per poterlo presentare con lo stile semplice e dimesso dell'egloga: l'impresa viene così abbandonata.

5. *La vituperatio a Fossa di Pizio da Montevarchi: questioni di metrica*

Come abbiamo avuto modo di constatare, uno dei maggiori difetti del volgarizzamento fossiano dell'*Agamemnon* è la mancanza di varietà metrica. Solo alla fine, nella parte corrispondente al secondo coro, emerge una maggiore varietà di versi e rime, che però non si risolve in alcuno schema metrico, dando l'idea che si tratti di una porzione di traduzione provvisoria o incompiuta. Il difetto fu ben colto dal collega e rivale di Fossa, il frate minorita Francesco Ghinucci *alias* Pizio da Montevarchi. Nell'ottobre 1497 Pizio pubblica il proprio volgarizzamento alla *Phaedra* di Seneca in risposta all'*Agamemnone* del Fossa, stroncandolo completamente in quella che può essere considerata una vera e propria *vituperatio* inserita nella dedica all'amico Giovanni Badoer (patrizio veneziano, poeta, dottore *in utroque iure*, filosofo e teologo)⁴⁰:

³⁹ Cfr. GUASTELLA 2018, 1362 e CAPIROSSI 2020, 228-9.

⁴⁰ Pizio da Montevarchi, *Hyppolito*, Venezia, Cristoforo de' Pensi, 2 ottobre 1497 (ISTC is00383700).

Con ciò sia che una tale opera che si leggiadra et elimata esser traducta non pò che dall'archetypo primo non degeneri, costui habbia di vocaboli rozi et duri, versi dissoni, rime sforzate, extorte, replicate et false, et di confuse sententie in modo infecta, che in pochi luoghi chiaro il constructo si cavi, né par da tanta elegantia original traducta, anzi da agasone o bubulco di nuovo edita. Veramente compassione merita lui, ma molto più Seneca, che di si sonora et tonante cythara in tanta dissonantia sia caduto⁴¹.

Notiamo l'enfasi data da Pizio agli aspetti sonori e ritmici della poesia: parla di «versi dissoni» e di «dissonantia». È dunque questa la maggior colpa di Fossa: non aver rispettato le sonorità dell'originale. Il concetto si chiarisce proseguendo nella lettura della dedica, dove Pizio afferma:

[...] ho traducto, come veder puoi, in rima la quarta tragoedia di Seneca, nella qual non ti confonda la varietà di versi, perché, imitando le sententie d'altri, mi parse anco iusto, al suo mutar del verso, remutare stile⁴².

La soluzione prospettata per rispettare maggiormente la struttura ritmica dell'originale è introdurre nel volgarizzamento una «varietà di versi», cioè tipologie differenti di versi e schemi metrici; in una parola: la polimetria. Pizio infatti, a differenza di Fossa, non impiega solo terzine incatenate di endecasillabi piani o sdrucchioli, ma inserisce anche canzoni, sonetti, barzellette, endecasillabi frotolati. Addirittura, nell'*Hyppolito* rende le strofi saffiche con adonii del secondo coro della *Phaedra* senecana con due strofi saffiche italiane, in cui i quinari svolgono il ruolo degli adonii⁴³.

⁴¹ Cito dall'edizione contenuta in CAPIROSSI 2020, 413.

⁴² Edizione CAPIROSSI 2020, 414.

⁴³ Cfr. l'analisi in CAPIROSSI 2020, 260-7. Pizio è inoltre autore di un secondo volgarizzamento di una tragedia senecana, *l'Hercules furens*: anche in questa opera segue la regola della varietà metrica. *L'Hercule furente* è trasmesso dal manoscritto 106 della Biblioteca Classense di Ravenna; per il testo e le peculiarità dell'opera, rimando a CAPIROSSI 2020, 240-99 e 347-410. Sulla varietà metrica adottata da Pizio, cfr. inoltre GUA- STELLA 2018, 1365, in particolare n. 41.

Pizio dunque, nello scontro con Fossa, porta la riflessione sulla traduzione e sul genere tragico a un livello superiore, in un panorama letterario volgare dove le terzine incatenate la facevano da padrone. La terzina era infatti normalmente utilizzata anche per i volgarizzamenti delle commedie classiche, nonché per molti altri generi, quali l'egloga (a partire dall'*Ameto* di Boccaccio), la satira, l'elegia...⁴⁴.

6. Conclusioni

Traducendo la tragedia di Seneca sul modello del volgarizzamento già svolto sulle *Bucoliche* di Virgilio, Fossa ne abbassa inevitabilmente e irrimediabilmente lo stile, traslandolo dal sublime all'umile. Dalla bucolica trae metro e lessico, dando vita a un ibrido di contenuti tragici e forme comiche che già fece storcere il naso ad almeno un lettore del suo tempo, Pizio da Monteverchi. Tuttavia, l'impresa di riportare in vita i generi classici nella lingua volgare non era per nulla banale; come ebbe ad osservare Vincenzo Calmeta, infatti, il volgare «quando è dalla sentenza rimoto, facilmente in bassezza e vernacolo sapore incorre»⁴⁵. Scrivendo in volgare era dunque assai complesso evitare di scadere nel *sermo cotidianus*, come più volte accade a Fossa. Mentre nella *Bucholicha* la semplicità e l'immediatezza potevano essere giustificate dalla pertinenza al codice pastorale, così non era nella tragedia. C'era però un modello che poteva giustificare l'applicazione di uno stile basso e umile alla rappresentazione di vicende umane delittuose e peccaminose come quelle tragiche: l'*Inferno* di Dante Alighieri. La *Commedia* dantesca costituiva un illustre esempio per chi volesse comporre opere caratterizzate da ibridismo stilistico e linguistico, ed influenzò notevolmente la produzione egloghistica del Quattrocento⁴⁶. L'*Inferno* dantesco fu un sicuro riferimento per Fossa specialmente nella parte iniziale del

⁴⁴ Cfr. GUASTELLA 2013 e TISSONI BENVENUTI 2017, 17.

⁴⁵ Edizione GRAYSON 1959, p. 13.

⁴⁶ Cfr. BORTOLETTI 2008, 69.

volgarizzamento, in cui appare sulla scena l'ombra dannata di Tieste, padre di Egisto⁴⁷. Nonostante le sferzate del rivale Pizio, dunque, Fossa ebbe il merito di adottare un approccio innovativo nella rielaborazione di una tragedia classica, rendendola più accessibile e appetibile al grande pubblico non solo traducendola in volgare, ma anche avvicinandola alle forme di un genere che allora era più conosciuto e alla moda, persino nei circoli di religiosi letterati, ovvero la bucolica⁴⁸. D'altronde, proprio in quegli anni di fine Quattrocento le egloghe cominciavano ad acquisire sempre più tratti rappresentativi, che le rendevano adatte non solo alla recitazione a voce alta, ma anche a vere e proprie messe in scena⁴⁹. Questo aspetto contribuiva ad avvicinarle alle tragedie (e alle commedie) e al loro tipo di fruizione (un pubblico di spettatori), favorendo sovrapposizioni ed ibridismi. La dimensione teatrale della tragedia è resa esplicita da Fossa per bocca della sua Clitemnestra (vv. 265-70, corrispondenti ad Ag. 131):

Quanto, nutrice, più penso al spectaculo
che si farà di me per il grandissimo
mondo negli theatri sencia obstaculo,
languè il cor mio di dolor crudissimo,
il che nulla vartami⁵⁰ tempo o morula,
ché solo resta il pianto a me amarissimo.

È l'inizio della risposta di Clitemnestra alla prima battuta della nutrice, che cerca invano di placarne le passioni (secondo atto). La prima terzina, contenente il riferimento al teatro, costituisce un'am-

⁴⁷ Descrivo il rapporto dell'*Agamennone* di Fossa con il modello dell'*Inferno* di Dante in CAPIROSSI 2020, 232 e CAPIROSSI 2022, 188 ss.

⁴⁸ Fossa, come abbiamo visto, faceva parte di una cerchia di frati dediti alla poesia, quali Filippo Cavazza e – se non è una mera invenzione letteraria – il non meglio identificato frate Raimondo. Lo stesso Pizio faceva parte di un *club* bucolico insieme a Filippo Galli, *alias* Filenio Gallo, e Filippo Badoer: per approfondire, si vedano GRIGNANI 1973 e TAVONI 1992, 138-9.

⁴⁹ Per approfondire: BORTOLETTI 2008; BORTOLETTI 2009; BORTOLETTI 2012; VESCOVO 2013, 98-101; BORTOLETTI 2017; MONTAGNANI 2017.

⁵⁰ *Vartami*: verbo non attestato in alcun dizionario storico della lingua italiana; può essere interpretato con il significato di 'vale per me', 'ha un'utilità per me'. La frase quindi assume il significato di 'il tempo o il rinvio non hanno alcuna utilità per me, non mi portano alcun vantaggio'.

plificazione rispetto ai contenuti dell'ipotesto *Ag.* 131: *Maiora cruciant quam ut moras possim pati* (di cui Fossa preserva l'eco nella terza seguente, traducendo con «morula» il latino *moras*). La donna manifesta afflizione al pensiero che resterà celebre nel mondo per le proprie sventure. Ma questa riflessione metapoetica ci parla più delle aspettative dell'autore che non del dolore del personaggio: con queste parole il poeta forse auspicava che Clitemnestra, con la sua passione tragica, potesse raggiungere un pubblico più ampio anche grazie alla nuova veste bucolica che le aveva confezionato⁵¹.

ARIANNA CAPIROSSI
 Università di Bologna
 arianna.capirossi@unibo.it

ENGLISH TITLE

Seneca's *Agamemnon* in a Bucolic Guise: The Humble Style of the Vernacular Translation by Evangelista Fossa

ABSTRACT

Evangelista Fossa, a friar of the Order of the Servants of Mary who lived at the end of the 15th century, composed two interesting vernacular translations: one of the first nine eclogues by Vergil (1494), the other of the first part of the *Agamemnon* by Seneca (1497). The translation of the eclogues served him as a model for the translation of the tragedy. The purpose of this contribution is to highlight the traits of style of the vernacular pastoral poetry that Fossa applies to the tragedy. The final section is dedicated to the reception of Fossa's *Agamemnone* by a contemporary author, Pizio da Montevarchi.

⁵¹ Purtroppo, non abbiamo trovato testimonianze che attestino la recitazione delle tragedie senecane volgarizzate da Fossa e Pizio da Montevarchi. Tuttavia, segnalo che nella *Cronica Estense* di fra Paolo da Legnago, conservata nel manoscritto Modena, Archivio di Stato, Manoscritti della Biblioteca n. 69, alle pp. 434-5 si legge la seguente notizia: «A dì 2 febraro 1509 fu recitata in salla del Duca in sena la tragedia di Hyppolito et Phedra di Plauto (*sic!*) tradutta in vulgare». Nonostante il grossolano errore che ha portato a scambiare Seneca con Plauto (le errate attribuzioni a Plauto erano peraltro frequenti nelle cronache del tempo: per ulteriori esempi, si veda BORTOLETTI 2012, 28), non può che trattarsi di una traduzione della tragedia di Seneca; allo stato attuale delle ricerche, però, non ci sono elementi per identificarla con il volgarizzamento piziano. Il documento ad ogni modo testimonia l'interesse per la rappresentazione di tragedie d'ispirazione classica vivo presso la corte di Ferrara pochi anni dopo le pubblicazioni di Pizio e Fossa.

KEYWORDS

Seneca — *Agamemnon* — Vernacular Translations — Evangelista Fossa
— Pastoral Poetry — Vergil's *Eclogues*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARBIZZONI G., *Appunti sulla lingua del Polifilo e la sua (s)fortuna*, in KLIMKIEWICZ 2020, 11-35.
- BATTAGLIA S., *Grande dizionario della lingua italiana*, III, CERT-DAG, Torino 1964.
- BATTAGLIA S., *Grande dizionario della lingua italiana*, VI, FIO-GRAUL, Torino 1970.
- BENISCELLI A., CHIARLA M., MORANDO S. (edd.), *Tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di studi, Genova, 29-30 novembre - 1 dicembre 2012, Bologna 2013.
- BORTOLETTI F., *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma 2008.
- BORTOLETTI F., *Per una nuova drammaturgia. L'egloga nel Quattrocento italiano: dall'idea dell'esecuzione alla pratica scenica*, «Quaderni d'Italianistica» 30, 1, 2009, 67-108.
- BORTOLETTI F., *Teatralità dell'egloga nel quattrocento italiano. Pastorale societas in scrittura e sulla scena*, in PEROCCO 2012, 1-41.
- BORTOLETTI F., *The Myth of Arcadia. Virgil's Bucolics in Italian Quattrocento Poetry and Theatre*, in MACK, NORTH 2017, 155-68.
- BRIOSCHI F., DI GIROLAMO C. (edd.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. II. Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Torino 1994.
- CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze 2020.
- CAPIROSSI A., *L'Agamemnon di Seneca nel volgarizzamento tardo-quattrocentesco di Evangelista Fossa. Tecniche e finalità di traduzione*, in CITTI, IANNUCCI, ZIOSI 2022, 181-97.
- CITTI F., IANNUCCI A., ZIOSI A. (edd.), *Agamennone classico e contemporaneo*, Venezia 2022.
- CONTINI G., *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze 1976.
- CORTI M., *Metodi e fantasmi*, Milano 1969. [a]

- CORTI M., *Per un fantasma di meno*, in CORTI 1969, 327-67. [b]
- GALLAZZI C., *L'editoria milanese nel primo cinquantennio della stampa: i da Legnano (1480-1525)*. *Annali tipografici*, Busto Arsizio 1980.
- GRAYSON C. (ed.), *Vincenzo Calmeta, Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, Bologna 1959.
- GRIGNANI M.A., *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli 1973, 77-115.
- GUASTELLA G., *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in RAFFAELLI, QUESTA, TONTINI 2007, 69-150.
- GUASTELLA G., *Tradurre per la scena: Plauto in volgare a Ferrara (1486-1487)*, in MARCONI 2013, 36-63.
- GUASTELLA G., *L'Agamemnone di Evangelista Fossa e i primi volgarizzamenti delle tragedie senecane*, «Paideia» 73, 2018, 1353-72.
- KLIMKIEWICZ A., *Tra l'antica sapientia e l'imaginatio. Nuovi studi sul Polifilo*, Kraków 2020.
- LIPPI M.L., *Evangelista Fossa. Note biografiche e problemi attributivi*, «Lettere italiane» 34, 1, 1982, 55-73.
- MACK P., NORTH J. (edd.), *The Afterlife of Virgil*, London 2017.
- MARCONI G., *Riscritture. La traduzione nelle arti e nelle lettere*, Milano-Torino 2013.
- MIZZON L., *Le «Egloghe del clarissimo poeta frate Evangelista Fossa». Un volgarizzamento quattrocentesco delle Bucoliche di Virgilio*, tesi di laurea, relatore T. Zanato, correlatori F. Battera, E. Curti, diss. Università Cà Foscari Venezia a.a. 2021/2022.
- MONTAGNANI C., *L'egloga rappresentativa nel Quattrocento: un'ipotesi storiografica?*, «Italique» 20, 2017, 33-45.
- ORLANDI G. (ed.), *Leon Battista Alberti. De re aedificatoria. L'architettura*, testo latino e traduzione a cura di G.O., introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966.
- PEROCCO D. (ed.), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna 2012.
- PICCINI D., *Sinibaldo da Perugia. Un poeta del Trecento e la sua opera*, Perugia 2008.
- PIERI M., *L'egloga volgare di fine Quattrocento*, in BRIOSCHI, DI GIROLAMO 1994, 273-9.

- POZZI G., CIAPPONI L.A. (edd.), *Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili*, vol. I, Padova 1964. [a]
- POZZI G., CIAPPONI L.A. (edd.), *Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili*, vol. II, Padova 1964. [b]
- RAFFAELLI R., QUESTA C., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates. 10. Menaechmi*, Urbino 2007.
- ROMANINI A.M., CADEI A., *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. I, Roma 1991.
- SCARPA C., *Fossa, Evangelista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 49, 1997, 476-8.
- SIMON A., *Amore*, in ROMANINI, CADEI 1991, 520-4.
- SUTERMEISTER G., *Gli editori "da Legnano". 1470-1525*, vol. I, Varese 1946.
- SUTERMEISTER G., *Gli editori "da Legnano". 1470-1525*, vol. II, *Inventario delle edizioni*, Varese 1948.
- TAVONI M., *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna 1992.
- TISSONI BENVENUTI A., *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italice» 20, 2017, 13-31.
- VESCOVO P., "Sermo de capris". *Comedia, egloga, genus activum*, «Lettere italiane» 66, 1, 2014, 107-34.
- VESCOVO P., *Postille a una vecchia ricerca e cinque schede per una nuova. (Egloghe e dintorni)*, in BENISCELLI, CHIARLA, MORANDO 2013, 79-101.
- VILLORESI M., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma 2005. [a]
- VILLORESI M., *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Francesco Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco fra innovazione e conservazione*, in VILLORESI 2005, 345-83. [b]
- ZIANO C., *Sulla lingua di Evangelista Fossa*, «Studi linguistici italiani» 46, 2020, 43-68.
- ZWIERLEIN O. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus]; Octavia*, Oxford 1986.

MASOLINO D'AMICO

Seneca e gli Elisabettiani

Come si sa Seneca, ovvero la riscoperta di Seneca, influenzò enormemente tutta la letteratura occidentale, ma il rapporto dello scrittore latino con i drammaturghi elisabettiani fu un caso particolarissimo e straordinariamente fruttuoso. Questo rapporto riguardò il teatro, nel senso del teatro vivo, recitato, non solo concepito per la lettura; e il teatro, beninteso, tragico.

Che si intende per teatro tragico? La tragedia, come sappiamo, nacque in Grecia. Le sue origini sono oscure e discusse, ma per noi e per la cultura occidentale il genere nasce e culmina, e in qualche senso decade, nel giro di una generazione, nei nomi dei suoi primi e massimi esponenti: Eschilo, che imposta il rapporto dell'uomo con la religione, che imposta e cerca di spiegare il mistero della religione; Sofocle, che questo mistero mostra per così dire in azione, che questo mistero illustra nella sua rotondità; ed Euripide, che il mistero mette in crisi, che semina dubbi, che pone domande cui non viene data risposta. Con Euripide il rapporto tra uomo e divinità è già incrinato, cosa succeda dopo non si sa. Nell'Atene del loro secolo i tre non furono i soli a coltivare la tragedia, ma sono quelli che gli antichi celebrarono e trasmisero, unici degni di consegnare il messaggio. Con loro la tragedia conquistò lo *status* di massima espressione della letteratura e del gusto.

Ancora oggi nella percezione superficiale il tragico sta più in alto del comico, anche se il comico è più popolare. Il tragico è per gli eletti, per i raffinati. Guardate anche solo i premi Oscar. Quanti film comici li hanno vinti? Eppure anche nel cinema degli inizi i film comici furono spesso quelli che registravano gli incassi più alti. Ma quando il cinema volle darsi una dignità di Arte, puntò sul tragico. Così avvenne nell'antica Roma.

Dove per quanto ne sappiamo per secoli la plebe si diletto di farse popolari, *humus* da cui col tempo fiorirono i grandi autori di commedie, Plauto e Terenzio, giunti fino a noi. Quando tuttavia da guerrieri e predatori i romani divennero ricchi, ed espressero una élite che voleva darsi uno spessore culturale, cominciarono anche loro a frequentare la tragedia; e partirono dall'imitazione dei grandi greci. Delle tragedie che produssero però sappiamo poco. Il fatto che non siano state consegnate ai secoli successivi ci fa pensare a una loro diffusione limitata, appunto destinata a un pubblico ristretto; e i nomi dei loro autori, Ennio, Pacuvio, rimasero solo nomi, accanto a qualche verso isolato.

Solo di un autore romano di tragedie conosciamo le opere, ed è un autore tardo: Seneca, appunto, attivo sotto Nerone, destinato a sintetizzare la tragedia classica così come Roma l'aveva assimilata. Suo è l'unico *corpus* di tragedie in latino, su cui si gettarono avidamente i letterati del Medioevo e poi del Rinascimento. Per questi ultimi Seneca fu la prima tappa di avvicinamento alla tragedia greca, recuperata in un secondo tempo. Oggi sulle tragedie di Seneca sappiamo o crediamo di sapere cose che i loro scopritori rinascimentali ignoravano, per esempio il fatto che a Roma, diversamente da quelle dei modelli greci, non venivano rappresentate pubblicamente in grandi teatri, ma forse erano destinate alla sola lettura, o nel migliore dei casi a piccoli spettacoli per pochi ascoltatori raffinati.

Quello che colpì, e che venne imitato da chi si propose di far resuscitare il genere, fu, accanto ai temi trattati, la loro struttura formale. Questa, derivata particolarmente da Euripide, comporta unità di azione, tempo e luogo, divisione in cinque atti, presenza di un coro, monologhi, andirivieni di messaggeri, dialoghi tra due o tre personaggi al massimo. Il verso latino fu il trimetro giambico. Quanto ai temi. L'argomento prevedeva di preferenza efferatezze e delitti, incesti, vendette sanguinose, intervento di fantasmi e altri esseri soprannaturali.

In Europa riprodurre questo archetipo divenne l'ambizione di molti poeti a partire addirittura dal Trecento: del 1315 è *Ece-*

rinis modellata sull'*Octavia* di Seneca¹. Il suo autore, Albertino Mussato, ebbe numerosi e sempre più raffinati seguaci nei secoli successivi, in Francia e in Italia, dove tra i capisaldi cinquecenteschi del genere si possono ricordare tra molte altre la *Sofonisba* del Trissino (1524) e l'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio (1541)². I titoli sono numerosissimi, e il monopolio di Seneca come ispiratore si attenuò via via che si diffuse la conoscenza dei predecessori greci – per esempio, il teatro del Palladio a Vicenza fu inaugurato nel 1585 con una rappresentazione dell'*Edipo Re* di Sofocle. Ma – ecco la fondamentale differenza tra questa diffusione di imitazioni senecane sul Continente e il nostro argomento – nessuna di queste numerosissime tragedie diciamo così di derivazione classica ebbe mai una vera vita sul palcoscenico. Rimasero oggetto di stima e magari di ammirazione da parte di lettori, e oggi sono argomento di studi accademici. Ma chi le legge più? Così come per trovare un autore di tragedie rappresentato in luoghi dove si pagava il biglietto dobbiamo aspettare in Francia il Seicento di Corneille e Racine, e in Italia, addirittura il Settecento dell'Alfieri.

In Inghilterra il discorso è completamente diverso. Molti autori elisabettiani imitatori di Seneca scrissero per essere rappresentati, e lo furono, e in non pochi casi continuarono ad esserlo, quasi senza sosta, fino ai nostri giorni. Molti, ma non tutti. Bisogna fare una distinzione, come non avveniva nei manuali a disposizione degli studenti ancora diciamo un mezzo secolo fa. Vale a dire la distinzione tra teatro erudito, letterario, e teatro commerciale. Il primo non è molto diverso da quello francese e italiano. Anche in Inghilterra dei sapienti, poeti o aspiranti tali, si misero a comporre, talvolta addirittura in latino, tragedie ispirate al modello senecano (rigidamente senecano: Seneca fu tradotto e diffuso relativamente presto, ma i greci – Eschilo, Sofocle, Euripide – non prima del Settecento). Questo avveniva soprattutto in ambiente accademico. Una *Didone* in latino dettata da un professore di

¹ Cfr. il contributo di Rino Modonutti in questo volume (*supra*).

² Cfr. il contributo di Marzia Pieri in questo volume (*infra*).

Oxford fu inflitta, per esempio, alla regina Elisabetta in occasione di una sua visita all'Università nel 1564. Sempre a Oxford fu rappresentata nel 1592 *Roxana* di William Alabaster, in esametri ammirati da Samuel Johnson. Un contemporaneo racconta che alla rappresentazione di questa una signora «perse il senno e dopo non si riprese più». C'erano quindi dei riscontri nel pubblico, ma era un pubblico scelto, di invitati, anche se si può pensare che per l'occasione fossero scritturati degli attori professionisti. Comunque, sono rimasti non pochi campioni di analoghe composizioni a beneficio dei membri di comunità come scuole o università, spesso come si è visto per una occasione precisa.

Del tutto diverso il discorso sul teatro commerciale, che in Inghilterra ebbe una fisionomia affatto anomala rispetto al Continente, e nel quale l'influenza di Seneca fu, se non determinante, importantissima. Alle origini di questo teatro c'è innanzitutto una pratica comune a mezza Europa, che si sviluppò nel tardo Medioevo, quella delle sacre rappresentazioni, che in Inghilterra si chiamavano *miracles* o *miracle plays*. In occasione della Pasqua si cominciarono a recitare in chiesa, da parte di monaci, scenette sul sepolcro di Nostro Signore, poi a poco a poco il repertorio si allargò con episodi della Natività, della Fuga in Egitto e via dicendo, fino a diventare serie di veri piccoli atti unici. A un certo punto la Chiesa ne assunse il controllo, e con un concilio tenuto a Vienne, in Francia (1311-2), stabilì che potessero avvenire, beninteso non dentro la chiesa ma sul sagrato o in altro luogo, soltanto in occasione della festa del *Corpus Domini*, istituita in quella occasione.

Dilagarono così un po' dappertutto, cicli di tali rappresentazioni, in molte città europee. In Inghilterra, dove la fioritura fu particolarmente vivace, sono notevoli quattro raccolte di *miracle plays* di epoche diverse – la più tarda è della fine del Quattrocento – legate ad altrettante città, scritte in inglese con forti inflessioni del posto. Questi cicli hanno l'ambizione di raccontare, in varie scenette, tutta la storia dei Vangeli, se non addirittura la storia dell'umanità, in questo caso partendo dalla creazione per poi andare avanti con Adamo ed Eva, e poi Mosè, l'Avvento, la strage degli innocenti e via dicendo. Sono commedie in cui si

dà sempre più spazio alla parte meno religiosa, ossia all'intrattenimento. Ci sono degli sketch comici, alcuni quasi del tutto secolari, come nella celebre cosiddetta *Secunda Pastorum* del ciclo di Towneley. Questa narra l'annuncio della Natività ai pastori che vedono la cometa, vedono gli angeli e quindi vanno a salutare Cristo appena nato; ma poi l'episodio diventa una buffa farsa sul furto di una pecora e sul ladro che per non farlo scoprire mette l'animale trafugato nella culla al posto del proprio bambino. Queste occasioni di buonumore erano così apprezzate che i festeggiamenti del *Corpus Domini* arrivarono a durare settimane. Però dopo la riforma protestante una legge elisabettiana proibì tali manifestazioni legate al cattolicesimo. Non si poterono più mettere in scene personaggi delle sacre scritture (ancora a fine Ottocento si ricorse a questa legge, mai abrogata, per vietare la *Salomè* di Oscar Wilde). Alla fine del secolo questi spettacoli non c'erano più, ma la loro memoria era talmente viva che lo stesso Shakespeare vi allude in *Amleto*, quando dando i consigli agli attori il protagonista dice: "Non cercate di fare Erode più Erode di Erode". Erode era un momento sempre atteso di quelle recite, perché alla notizia della fuga in Egitto il sovrano – ci sono le didascalie – si buttava in terra urlando e rotolandosi in un parossismo molto gradito dagli spettatori. Erode era quindi sinonimo di furore assurdo e ridicolo, ancora proverbiale ai tempi di *Amleto*.

Il secondo elemento che, unito a questa tradizione, precede il dramma elisabettiano fu il teatro dei cosiddetti "interludes". Il termine, che si trova solo in Inghilterra, potrebbe alludere a spettacoli fatti in un intermezzo, magari di un banchetto, o di una festa. Sono testi brevi – ne sopravvivono una novantina – di vari autori, in genere comici o faceti, e appartengono alla fase centrale del Cinquecento, quando si diffuse a Corte, ma anche tra i nobili e nelle Università, la pratica di recite eseguite da attori di professione, i primi dei quali furono certamente *jongleurs*, giullari o buffoni, al servizio di qualche potente. Nel dramma elisabettiano *Tommaso Moro* il protagonista, il famoso cancelliere di Enrico VIII, soprintende all'allestimento di un "interlude" nella propria abitazione.

Già all'epoca tenere al proprio servizio piccole *troupes* di attori era diventato di moda tra gli aristocratici, e le prime compagnie di professionisti si fregiarono della livrea di questo o quel Lord. In questa tradizione a un certo punto i compagni di Shakespeare, promossi di rango, divennero *King's Men*, ossia addirittura la troupe ufficiale del sovrano. Questo avvenne ai primi del Seicento, quando già da decenni le compagnie dei vari signori avevano cominciato a esibirsi in pubblico, prima in spazi estemporanei come in saloni comunali o in cortili di locande, poi, a partire dalla fine degli anni 1570, addirittura in luoghi costruiti alla bisogna, le leggendarie *playhouses*, non teatri al coperto ma arene, modellate su quelle dove si svolgevano i combattimenti di animali e altre manifestazioni cruente. Queste arene crebbero e si moltiplicarono, a Londra a un certo punto ne agivano contemporaneamente quattro o cinque, e potevano contenere migliaia di spettatori. Crescevano anche gli spettacoli, non più storielle spiritose, ma drammoni fiabeschi, sgangherati, strampalati, storie avventurose e fantastiche di varia origine. Della prima generazione di questi drammoni ne sopravvivono ben pochi, perché ad essi tenne dietro una seconda mandata, stavolta di autori non più anonimi e con un successo che ne incoraggiò spesso la pubblicazione in volume.

In breve, in Inghilterra come in nessuna altra nazione europea (esclusa per qualche verso la Spagna) il teatro partendo quasi da zero diventò rapidamente quasi una piccola industria inizialmente a beneficio degli spettatori popolari. Qualcosa di simile avverrà col cinema durante il secolo scorso. Il cinema nasce come fenomeno da baraccone e attira il pubblico più ingenuo e sprovveduto, ma in misura tale da diventare una piccola industria, quindi in grado, raffinando il prodotto, di rivolgersi anche a platee più colte. Nel teatro delle *playhouses* c'erano quattrini, e c'era richiesta di testi. L'occasione piace a una leva di giovani letterati freschi di Università, letterati che un tempo avrebbero intrapreso una carriera ecclesiastica quale adesso la riforma protestante preclude. Costoro si offrono agli impresari e per i nuovi copioni attingono alle loro letture accademiche. E Seneca è, tra queste, la

più sfruttabile. La più antica tragedia senechiana ‘colta’ in lingua inglese è *Gorboduc, or, Ferrex and Porrex*, rappresentata nel 1561 (anche davanti alla regina), autori due ex studenti di lì, Thomas Sackville e Thomas Norton. Non era destinata al pubblico pagante, bensì a una élite. L’imitazione di Seneca si sarebbe rivelata più dinamica quando si affrancò dagli statici esercizi dei letterati, ma *Gorboduc* è un deciso passo in questa direzione. La storia, naturalmente, è molto sanguinaria, due fratelli che si fanno la guerra, poi la madre li uccide e segue un massacro generale. Le unità aristoteliche non vi sono rispettate, e il verso, particolare importante, è il *blank verse*, ovvero il decasillabo sciolto che sarebbe diventato canonico nel teatro inglese. Il precedente anticipa di qualche anno la fondamentale traduzione delle dieci tragedie di Seneca, pubblicata nel 1566.

Seneca più teatro popolare, abbiamo detto. Nel teatro popolare (dei cosiddetti miracoli) non esistono le unità aristoteliche – lì si mette in scena tutta la storia del mondo in più episodi – inutili quindi cercare l’approvazione di spettatori non acculturati. In compenso al pubblico popolare elisabettiano sangue e violenza piacciono moltissimo, e in Seneca ce n’è quanto se ne può desiderare. Figli dati in pasto al padre, come capita in tanti testi di Seneca (e, per esempio, nell’*Orbecche* del Cinzio). Vendette. Tiranni grandiosi che si sfidano. Monologhi di persone che si autoesaltano. Dialoghi caratteristici come la famosa sticomitia, cioè quel procedimento per cui si alternano battute molto brevi, un verso qui un verso lì (il contrasto di *Riccardo III* sul cadavere del re morto, tra il protagonista e la vedova che costui seduce). La tirata lunghissima. Il grande uso di messi per raccontare lo sviluppo della vicenda. I confidenti, come la nutrice, personaggio in Seneca frequentissimo.

La prima tragedia senechiana del teatro commerciale elisabettiano è *The Spanish Tragedy* di Thomas Kyd (1576), ripresa un’infinità di volte per molti anni. Qui tra gli elementi senechiani c’è il coro; ci sono i fantasmi; c’è il massacro finale (muoiono tutti); c’è un assassinio; e c’è la vendetta, anzi, questa è la prima “revenge tragedy”, modello di molte altre, tra cui *Amleto*. Anche

Kyd scrisse un *Amleto*, perduto, forse modello di Shakespeare; ne sopravvive una sola frase, «Hamlet, revenge». Dalla *Spanish Tragedy* in poi trovare tracce di Seneca in tante tragedie elisabettiane è facilissimo, e non solo in Shakespeare, che certo ben lo conosceva. Tragedie di vendetta del Bardo sono le surricordate *Titus Andronicus* (con in più figli dati in pasto al padre) e *Hamlet*, ma anche *Macbeth*. Tra le più celebrate di altri autori spicca *The Revenger's Tragedy*, che oggi si assegna piuttosto a Philip Massinger che a Cyril Tourneur cui fu un tempo attribuita. Tra le tragedie imperniate su di una figura di tiranno-superman c'è *Tamburlaine* di Christopher Marlowe, dello stesso anno della *Spanish Tragedy*. Marlowe, che veniva dall'Università e aveva forse di gusti più schizzinosi dell'eclettico a largamente autodidatta Shakespeare, non è tra i più assidui utilizzatori di spunti senecani, ma il *topos* di un grande personaggio centrale è in lui ricorrente. In Shakespeare spiccano piuttosto riscontri puntuali, per via di una memoria davvero prodigiosa che cita quasi alla lettera sia Montaigne sia Plutarco, tradotti rispettivamente da John Florio e dal North. Un esempio di echi di Seneca in Shakespeare? Lady Macbeth che non riesce a lavarsi le mani. Come non pensare al famoso passo dell'*Eracle* di Seneca, quando il protagonista rendendosi conto di avere assassinato i figli e la moglie grida invocando coi loro nomi dei fiumi: «Non riusciranno mai a lavare queste mani?». Ma con le piccole citazioni non si finirebbe mai. Per gli autori elisabettiani Seneca arrivò come un ingrediente prezioso per insaporire la vivanda; fornì spunti, situazioni, personaggi. Innumerevoli. Tra questi ultimi ho già accennato alle nutrici; prendiamo per esempio la nutrice di Giulietta, prima di una serie che poi arriverà fino a noi. Seneca per gli elisabettiani fu la strada per arrivare alla tragedia viva, palpitante, emozionante. La loro imitazione fu creativa. Da Seneca presero quello che loro serviva. Gli eruditi imitavano e venivano lodati per essere riusciti a far rinascere la tragedia classica, coi cinque atti, i cori, gli intervalli, le unità. Ma chi scriveva per le *playhouses* non aveva obbiettivi del genere. Sceglieva quello che gli serviva, e lo infilava al punto giusto.

Un drammaturgo che aveva i piedi in due staffe, ossia che era al tempo stesso dotto e scrittore di professione, provò a conciliare le due tendenze. Dall'alto del suo sapere, Ben Johnson scrisse che il suo pur ammiratissimo amico Shakespeare di latino ne sapeva poco, e di greco ancora meno. Lui invece era in grado di scrivere una vera tragedia classica al modo degli antichi. Così ne produsse ben due, *Catilina* e *Seiano*, impeccabili entrambe. Le avesse proposte in qualche accademia, sarebbero certo state apprezzate; ma offerte al pubblico normale, non piacquero. Una fu rispettosamente riesumata decenni dopo, in epoca di Restaurazione, ma non andò molto meglio. Il grande frequentatore di teatri Samuel Pepys scrisse sul suo diario: «È stata la cosa più insipida che ho mai visto in vita mia. L'unica cosa piacevole della serata è stata essere seduto accanto a Betty Fields». Chi fosse questa bella ragazza non lo sappiamo. Sappiamo in compenso che il Seneca adattato liberamente e spregiudicatamente – non il 'Seneca Seneca' – alimentò, da Kyd a Shakespeare, da Massinger a Webster a Ford a Beaumont e Fletcher, tutto il grande teatro elisabettiano.

MASOLINO D'AMICO

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli
tommaso.damico@uniroma3.it

ENGLISH TITLE

Seneca and the Elizabethans

ABSTRACT

The essay reviews the cultural dynamics, authors and texts that marked Seneca's great fortune in Elizabethan theater, an almost unique case in all of Europe during the XVIth Century.

KEYWORDS

Seneca — Shakespeare — Elizabethan Theater — England

MARZIA PIERI

Il debutto dell'orrore: *l'Orbecche* di Giraldo Cinzio (1541)

L'Orbecche di Giraldo Cinzio, prototipo del senecismo scenico europeo di antico regime, è il frutto iperletterario di un laboratorio drammaturgico cortigiano diretto e normato dall'alto con ambiziosi intendimenti politici; gode di un immediato successo rappresentativo e editoriale¹, è snobbata dagli addetti ai lavori e rimossa dalla storia ufficiale dell'aristotelismo cinquecentesco, e nondimeno accolta e rielaborata presso i pubblici di tutta Europa (a cui perviene tramite migrazioni di attori e di intellettuali 'irregolari' legati all'arcipelago ereticale) in una cospicua serie di succedanei. Fu scritta per essere messa in scena nel 1541 davanti alla corte estense entro una strategia teatrale che piegava le ragioni della poesia a quelle dello spettacolo, quando i precedenti di tragedie volgari erano minimi e soltanto teorici; il terreno era vergine e la sfida, in quel contesto, appassionante. Ricordiamo che nella complessa reinvenzione moderna del teatro che si compie in Italia nel primo '500 il genere occupa uno spazio decisamente minoritario: mentre infatti la commedia decolla con sicurezza, nel primo trentennio, già quasi subito completa di tutti i suoi elementi e con un'identità drammaturgica chiara e articolata, l'estetica moderna del tragico resta a lungo un problema aperto a molteplici ipotesi di restituzione e di interpretazione: investito di alte aspettative intellettuali e ideologicamente intrigante, viene fatto oggetto di

¹ *L'editio princeps* dell'*Orbecche* del 1543 «in casa de' figliuoli d'Aldo» (contraffatta lo stesso anno e ripresa nel 1547) fu seguita da numerose edizioni tutte veneziane fino alla fine del secolo: Giolito de' Ferrari, 1551, 1558 e 1572; Francesco de Lorenzini, 1560; Domenico Farri, 1578; Francesco Rampazetto, 1583; Fabio e Agostino Zoppini, 1583; Giovanni Battista Bonfadino, 1594; infine *l'omnia* postuma delle nove tragedie giraldiane, curata nel 1583 dal figlio Celso presso il Cagnacini.

un affollato dibattito teorico senza essere quasi mai sottoposto alla verifica del palcoscenico².

Giovanbattista Giraldi è un professore di filosofia allo Studio di Ferrara di formazione latina, che diventa dal 1541 segretario particolare di Ercole II. In questo ruolo, oltre ad assolvere i compiti diplomatici e politici di *routine*, si prodiga in prima persona in una militanza volgare che attraversa tutti i generi (la lirica, il poema, la trattatistica, la novella), e fa del teatro, da sempre organico alla politica estense, il suo obiettivo più ambizioso. Fra gli anni Quaranta e Sessanta egli si impegna infatti in un imponente sforzo di scrittura, messinscena ed esegesi drammatica, assai spregiudicato e originale, di nove tragedie, di una pastorale e di una commedia, affiancate da paralleli scritti di poetica. In questi anni il profilo di una possibile tragedia moderna è ancora aperto a ipotesi diverse e tutte libresche, ed egli, nel suo fresco slancio sperimentale, la definisce come linguaggio espressivo di alto intrattenimento, suscettibile di consumi diversi (la visione dello spettacolo, prima di tutto, ma anche l'ascolto in letture drammatizzate e infine la lettura silenziosa)³, sommovitore di forti emozioni e severamente educativo. Offerta al Principe come prestigioso volano encomiastico e propagandistico, la tragedia scandaglia le contraddizioni del potere, scava nelle inquietudini di personaggi fragili e smarriti, esprime i disagi di una società avviata alla decisiva crisi controriformistica, racconta la sconfitta degli ideali umanistici del rapporto fra virtù e fortuna e fronteggia, almeno nella prova inaugurale dell'*Orbecche*, l'angosciosa ipotesi del trionfo di un orrore irrazionale e senza riscatto. Questa prima tragedia volgare italiana, recitata e non soltanto scritta, resta tuttavia un *unicum* all'interno del laboratorio giraldiano,

² All'incerto decollo cinquecentesco della tragedia sui palcoscenici europei è dedicato il volume collettaneo GUASTELLA 2006.

³ Consumi diversi che presuppongono, peraltro, diverse reazioni nei destinatari, in grado di sopportare meglio la violenza nel privato consumo libresco dei testi piuttosto che nella diretta visione dello spettacolo, per cui «quelle [*tragedie*] terribile (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) possono essere delle scritture, queste di fin lieto delle rappresentazioni» (*Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in GIRALDI CINZIO 1973, 184).

che si volge quasi subito ad esplorare l'alternativa drammaturgica più rassicurante delle tragicommedie patetiche a lieto fine, costruite su intrecci lacrimosi in cui i re, padri o pretendenti, hanno sempre ragione, e la responsabilità del male comincia a ricadere su una serie di malvagi cortigiani, precorritori di Jago, che liberano i sovrani ingannati da imbarazzanti responsabilità. Ma non è la chiave sociologico-politica, molto in auge nelle bibliografie critiche di qualche anno fa, la più utile per analizzare questi componenti, bensì, credo, quella più concretamente teatrale – che vorrei provare ad affrontare qui – di come portare in palcoscenico l'orrore e la violenza.

A Ferrara il lungo principato di Ercole I (ben 34 anni, cioè una vera 'era' culturale, paragonabile a quelle di Elisabetta d'Inghilterra o di Luigi XIV) aveva fondato, intorno ai famosi volgarizzamenti plautini e terenziani allestiti nelle feste di corte a partire dal 1486, un primato scenico identitario e prestigioso; dopo di lui i successori, regnanti o satelliti, continuano a coltivare in proprio la passione di famiglia per tutto il '500, ma negli anni '40 questo primato è ormai offuscato dal 'sorpasso' dei commediografi toscani sullo stesso Ariosto, linguisticamente sprovvisto, secondo Machiavelli, dei «sali che ricerca una commedia» e degli indispensabili «motti fiorentini»⁴. Così Giraldi tenta un rilancio, puntando sull'innovazione tragica entro un arengo nazionale, fino ad allora esclusivamente libresco, in cui si erano avvicendate senza particolare incisività le declamazioni oratorie dei pomponiani che a Roma recitavano Seneca in latino e le discussioni negli Orti Oricellari dei fiorentini e di Trissino intorno ai possibili modelli di favola volgare ellenizzante, storica, mitologica o patetica (sempre di sola lettura), e sottopone alla corte e a una serie di ospiti illustri attivamente interessati al problema una prova drammaturgica ambiziosamente fondativa che si misura con il palcoscenico. Questo gentiluomo conformista e ingegno-

⁴ Nel *Discorso intorno alla nostra lingua* il giudizio restrittivo investe, fra le commedie ferraresi, anche quelle di Ariosto, a cui pur Machiavelli riconosce il pregio di «una gentil composizione e uno stile ornato ed ordinato», nonché di un «nodo accomodato e meglio sciolto» (MACHIAVELLI 1982, 63).

so, letterato per dovere d'ufficio sempre impacciato e verboso, è un formidabile raddomante di modernità, e, nel solco di una tradizione locale che risaliva a Boiardo e ad Ariosto, e che Tasso, Pigna e Guarini avrebbero perseguito a loro volta dopo di lui, si assume con entusiasmo il compito di corago, responsabile direttore di scena in tutte le fasi della rappresentazione.

Egli riprende l'intuizione fortunata di un oscuro collega di primo '500, Antonio Cammelli detto il Pistoia, che già aveva mescolato Boccaccio con Seneca utilizzando in chiave luttuosa il serbatoio novellistico naturalmente contiguo alla commedia: nel 1499 costui aveva scritto, e forse allestito durante la quaresima, una tragedia «scura» in terza rima offerta a Isabella Gonzaga, la *Panfila*, che trasferiva la novella di Tancredi e Ghismonda in una Tebe borgognona. Era solo una *variatio* ingegnosa dei cartelloni cortigiani di quegli anni in cui si drammatizzava un po' di tutto (Plauto e Terenzio, ma anche Virgilio, Ovidio e Luciano), dove l'amore proibito di Panfila e Filostrato si intreccia sommariamente con la polemica anticortigiana di Tindaro, un servitore deluso e vendicativo. Il concetto di tragico (che ha vagamente a che fare, secondo Leon Battista Alberti, con le sventure dei tiranni) è ancora inaccessibile a un semicolto come il Cammelli, per cui l'unico riferimento a disposizione è il Seneca dell'epoca, poco decifrabile dal punto di vista drammaturgico, autore di scuola apprezzato soprattutto come giacimento di *sententiae* da annotare e memorizzare⁵, utilizzato come fantasma a introdurre un dispositivo – stravagante rispetto alla poetica ma plausibile in palcoscenico – che mescola i cinque atti con prologo della commedia ai cori propri della tragedia. Plutone gli ha concesso di risalire dagli Inferi come sedicente autore, in gioventù, di un'analogia storia amorosa, che viene ora riproposta come ammonimento edificante al pubblico contemporaneo:

Silenzio adunque. Io son di quel Morale
 el spirito, a cui el corpo fe' Nerone
 morire inanzi il corso naturale;

⁵ Su questi utilizzi di Seneca cfr. CAPIROSSI 2020.

venuto qui, mandato da Plutone,
 per lucidarvi un amoroso caso,
 da me descritto quando fui garzone,
 de dui spiriti amanti: il re suaso
 che per render di loro al mondo exempio
 desser la vita a questo rotto vaso⁶.

In questo fortuito esperimento che saccheggia soprattutto Boccaccio, Seneca è una referenza di regalità e di alta moralità entro una nozione di tragico meramente retorica; l'intuizione dell'autore era comunque azzeccata, e infatti la sua *Panfila*, più che a corte, ebbe successo a Venezia, dove se la portò dietro l'attore Cherea insieme ad altri di quegli esclusivi copioni, per recitarla ad un pubblico più ampio e promuoverne la stampa⁷. Di quel successo si ricorda certamente Giraldi, quando sceglie per la sua *Orbecche* lo stesso *mix* boccaccesco-senecano, cioè una favola «nata/da cosa nova e non da istoria antica»⁸ in grado di offrire allo spettatore ignaro del finale adeguata *suspence*; la compone in due mesi e la supporta di un imponente paratesto di poetica, costituito 'a caldo' da: una *Lettera sulla tragedia* indirizzata al duca Ercole II subito dopo la prima rappresentazione (una sorta di auto-recensione per controbattere la stroncatura di uno spettatore insoddisfatto); dalla lettera dedicatoria e dall'appendice la *Tragedia a chi legge* che corredano l'edizione del 1543 (l'unica promossa in vita di tutto il suo teatro, per il resto uscito a stampa soltanto postumo); e dall'opuscolo anonimo intitolato *Giudizio di una tragedia di Canace e Macareo* che polemizza con l'orrida ma eterodossa inverosimiglianza della mitologica *Canace* di Sperone

⁶ A. Cammelli, *Panfila*, in TISSONI BENVENUTI, MUSSINI SACCHI 1983, 403.

⁷ Nel 1507 Francesco de' Nobili, detto Cherea, diventato famoso nelle recite di corte ferraresi, si tiene un fascio di copioni col proposito di sfruttarli in proprio sul mercato veneziano; nel giro di un anno riscuote un tale successo da richiedere al Senato un privilegio esclusivo di stampa e una postazione fissa per esibirsi a Rialto, cuore simbolico della città, che tuttavia gli viene negato; fra le stampe che escono comunque *a latere* delle recite c'è, nel 1508, la *princeps* della *Panfila* «per Manfredo Bono de Monferrato», seguita da ben altre cinque (a Venezia: senza luogo né data ad istanza di M.F. Benvenuto; nel 1515 e 1516 per Melchiorre Sessa e nel 1518 per Zorzi di Rusconi, e a Milano nel 1519 per Jo. Da Castione).

⁸ *Orbecche. La Tragedia a chi legge*, in CREMANTE 1988, 436.

Speroni. Tutte queste riflessioni confluiscono, nel 1554, nell'organico *Discorso intorno al comporre delle Commedie e delle tragedie* e in un'epistola latina di quattro anni dopo indirizzata allo stesso Speroni⁹. Teoricamente Giraldi ha ben presente Aristotele e la sua mimesi agita vincolata al rispetto del verosimile, ma se ne serve solo come di un punto di partenza, rivisto e corretto dalla *gravitas* latina che trova in Seneca la sua più alta espressione:

Et ancora che Aristotile ci dia il modo di comporle [*le tragedie*] egli, oltre la sua natia oscuritade, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre, per non vi esser gli auttori de' quali egli adduce l'autoritadi e gli esempi per confirmatione de gli ordini e delle leggi ch'egli impone a gli scrittori d'esse, ch'affatica è intesa, non dirò l'arte ch'egli insegna, ma la diffinitione ch'egli dà della Tragedia¹⁰.

All'oscurità della *Poetica* e alla «rozza semplicità» delle «novellucce» greche il Cinzio oppone dunque, in nome di un legittimo evolucionismo storico del gusto e della sensibilità, il grande modello senecano, che le ha sorpassate in maestà e grandezza (prima di lui, con analoga spregiudicatezza, Bibbiena aveva aggiornato Plauto per rifondare la moderna commedia):

Quando avessi io a parlare [...] di Seneca mi darebbe il cuore di mostrarli che tanto più prudente e più grave è Seneca d'ogni greco, quanto i romani in maestà avanzano ogni grandezza greca [...] Or di quanta autorità sia stato Seneca (il tragico dico, non il morale) appresso lui [*Quintiliano*], il confirmare che egli fa gli ordini delle sue figure colla autorità delle tragedie di Seneca il mostra apertamente; ancora che, come malizioso spagnuolo, nel far menzione de' tragici latini, abbia di lui taciuto. Egli è ben vero che era degno che quel felice e giudizioso spirito fusse nato a tempi di miglior lingua, ché forse avria fatto chiaro a chi lo dannava, che si saria anco saputo servire dell'uso di que' tempi, come fece di quello nel quale egli scrisse; nel quale tempo già la lingua latina con l'impero era caduta della sua maestà. Ma, negli argomenti, nella disposizione, ne' numeri, nella gravità, nel terribile, nel pietoso, nelle sentenze, nel descrivere le cose, ancora che in qualche luogo egli troppo in ciò si sia piaciuto,

⁹ Cfr. ROAF, 1991.

¹⁰ Così nella dedicatoria a Ercole II dell'*editio princeps*, in CREMANTE 1988, 283.

nel decoro, nella prudenza, nella vivacità, negli spiriti, nel legare e sciogliere le favole egli si scuopre tale che merita esser tenuto da molto più che non credono costoro¹¹.

Seneca, dunque, assurge a modello per la forza dei suoi robusti intrecci e di un linguaggio alto indubitabilmente teatrale; con questo decoro, obbligato attributo dello spettacolo tragico, rischia tuttavia di confliggere la realizzazione materiale dello spettacolo, allestito in casa dell'autore alla presenza dei duchi e di un eletto pubblico di intenditori con il supporto di esperti collaboratori: lo scenografo Girolamo Contugo, il musicista Alfonso della Viola, e un manipolo di attori maschi aristocratici (compreso il giovane Flaminio, nipote di Ariosto), fra cui spicca il talentuoso Sebastiano Clarignano da Montefalco, acclamatissimo nella lunga parte del nunzio nel quarto atto. Giraldi trasferisce questa volta la vecchia storia del padre tiranno e della figlia ribelle nella reggia di Susa, in un'esotica Persia leggendaria (a distanza di sicurezza da Ferrara), e riutilizza anche lui i cinque atti con prologo della commedia conclusi dai cori delle donne di corte. Questo primo strappo alle regole suscita qualche obiezione e la pretesa verifica – da parte di alcuni ospiti illustri di quella 'prima' che non era possibile ignorare – di una seconda recita senza divisione in atti, ma «il modo greco [...] venne loro tanto a noia che non si potrebbe dire quanto il biasimarono»¹² per cui, nella successiva replica domenicale, si tornò all'origine. Osserviamo che la durata di una rappresentazione tragica, per volere del duca, doveva essere di ben sei ore, cioè piuttosto impegnativa¹³ e certo poco sopportabile senza pause adeguate.

Nell'*Orbecche* i due protagonisti padre e figlia – superstiti infelici di una famiglia marchiata dall'incesto della regina defunta con il primogenito – si misurano in un confronto all'ultimo sangue (e di sangue ne scorre molto davanti ai primi, attoniti spettatori) sullo sfondo di una reggia di cartapesta ricostruita

¹¹ ROAF 1982, 127-8.

¹² Giraldi, *Lettera sulla tragedia*, in WEINBERG 1970, I, 480.

¹³ Ivi, 485. Per la commedia si ipotizzavano quattro ore di durata.

suntuosamente con macabri trucchi, illusionismi luminotecnici e lugubri musiche¹⁴. Quella di Giraldis è una consapevole mediazione fra antico e moderno, Grecia e Roma, passionalità e *decorum*, tragedia e commedia, evasione e edificazione, in cui l'autore sfrutta appieno il patrimonio spettacolare delle feste cortigiane estensi per alleggerire con musiche e danze la severità didattica della dizione recitativa in endecasillabi e settenari, e gratificare il pubblico della forte emozione di un orrore visualizzato e agito davanti ai suoi occhi impreparati. Gli apparati delle edizioni moderne di Marco Ariani e Renzo Cremante¹⁵ hanno decifrato i fitti intarsi di citazioni senecane che tramano i versi: il dialogo fra l'Ombra di Tantalo e la Furia del *Tieste* è ripreso nelle prime sequenze del primo atto con Nemesi, le Furie e l'ombra di Selina, in cui si ritrovano anche prestiti dell'*Agamennone* e dell'*Ottavia*; il monologo di Sulmone (III 3) riprende quello di Atreo (205-18); l'*exploit* del nunzio del quarto atto è interamente senecano; la *Medea* è rifiuta nelle scene prima e seconda del secondo atto fra Orbecche e la nutrice; il primo coro si rifà alla *Fedra*¹⁶. Il lavoro compositivo, come era consueto in particolare nella poesia drammatica, è fatto di assemblaggi e di riusi.

L'antefatto della favola è evocato nel primo atto, in cui il fantasma dell'incestuosa regina Selina torna dall'Ade, circondata dalle Furie provviste di fiaccole accese in una sequenza notturna e danzata, pregustando la vendetta che sta per colpire la figlia, infantile delatrice involontaria del suo crimine, e annunciando che altro sangue scorrerà in quel giorno nella reggia maledetta; nel secondo atto si chiarisce la situazione: privata delle nozze dall'esclusivo amore del padre-tiranno, Orbecche si era scelta un marito segreto nella persona di Oronte, cortigiano di oscuri natali ma fidato e amatissimo dal re; con lui ha avuto ben due figli; ora che un'emergenza politica rende obbligato il suo matrimonio con il re dei Parti, i due sposi si interrogano angosciati su cosa fare

¹⁴ Cfr. PIERI 1991.

¹⁵ ARIANI 1977 e CREMANTE 1988.

¹⁶ Sull'assoluta preminenza giraldiana nel senechismo europeo cinquecentesco cfr. CREMANTE 1988, 270-2.

e decidono di confessare la verità, confidando nel perdono del sovrano. Nel terzo atto Sulmone, furente e geloso dopo la rivelazione, si confronta con i suoi consiglieri circa le misure da prendere in un lungo dibattito a proposito di onore, fedeltà, giustizia e clemenza, e medita un'atroce vendetta fingendo benevolenza; nel quarto atto il messo straziato descrive al coro delle donne di Susa la strage orrenda del genero e dei nipotini innocenti che si è consumata nel fondo della torre con dovizia di dettagli macabri, e nel quinto c'è il gran finale di una raddoppiata catastrofe, questa volta a scena aperta: il re si compiace con i suoi di aver lavato l'onta al proprio onore, si consiglia con loro su come allestire il suo orrendo trionfo, e convoca la figlia per offrirle i doni di nozze, collocati su una sorta di palco sopraelevato nella sala del trono; costei confida alla nutrice i propri oscuri presagi e, tremando al cospetto del padre sorridente, è invitata a scoprire il velo che ricopre due grandi vassoi d'argento: «Così, figliuola mia, vo' che tu faccia. / Or leva quel zendado et ivi sotto / vedrai la mia allegrezza e 'l tuo contento»¹⁷.

Si rivelano brutalmente agli occhi dell'eroina e del pubblico la testa e le mani mozzate di Oronte e i corpicini dei figli trafitti dai pugnali in una scena completamente agita di forte impatto, a cui segue una fulminea sequenza di omicidio-suicidio. Lei pugnala a morte il padre, ne brandisce trionfalmente il capo sanguinante, quindi si uccide davanti alla nutrice e alle ancelle inorridite. L'effetto-sorpresa, presso un pubblico-cavia precettato in un esperimento d'avanguardia, e che pure di manichini di teste mozzate di Orfei e Giovanni Battista ne aveva già viste altre, è dirompente grazie al rigore del verosimile, come sottolinea Giraldi a Giulio Ponzio Ponzoni che aveva recitato nei panni di Oronte:

E ha ciò in loro [*scil.* una forte emozione nell'animo delle spettatrici] alle volte tanta forza che, per lo timore e per la pietà, ne isvengono. Come avvenne, messer Giulio, della Guerriera vostra, la quale nella rappresentazione della nostra *Orbecche*, veduta la testa di Oronte, la persona del quale voi rappresentavate, subito cadde come morta,

¹⁷ *Orbecche*, in CREMANTE 1988, 417.

non altrimenti che se voi veramente avesse veduto morto. Ma non fu ciò meraviglia in questa giovane, ché in donzella innamorata agevolmente cade il timore e la compassione. Maraviglia fu ben che in M.H., giovane straniero, vi avesse quella rappresentazione la forza che vi ebbe: il che ci può mostrare quanta sia la virtù di queste azioni, se sono rappresentate da persone simili a voi, e da altri che siano parimente ammaestrati dal nostro messer Sebastiano Montefalco, l'azione del quale è miracolosa, ed è stata conosciuta per tale non solo nella mia *Orbecche*, ma molto prima nella *Cassaria* e nella *Lena* dell'Ariosto, quantunque fossero, e questa e quella, di varia natura¹⁸.

Questione di contesto, di interpretazione attoriale¹⁹ e, naturalmente, di relativa *naïveté* di spettatori più o meno vulnerabili (come la giovane fidanzata del Ponzoni) o poco competenti (come l'anonimo M.H., forse un cortigiano francese della duchessa Renata digiuno di rappresentazioni teatrali ancora sconosciute nel suo paese)²⁰. Del resto il prologo, oltre a fornire alcune preliminari indicazioni di materia poetica, aveva messo tutti sull'avviso, e in particolare le spettatrici, promettendo emozioni forti e invitando gli astanti ad andarsene finché erano in tempo, salvo trascinarli subdolamente in un'altra dimensione senza possibilità di tornare indietro:

Vi troverete in un istante in Susa,
città nobil di Persia, antica stanza
già di felici re, com'or d'affanno
e di calamitadi è crudo albergo.
Forse vi par, perché non v'accorgete
velocissimamente camminare,
che siate al vostro loco, e siete in via

¹⁸ *Discorso intorno al comporre della comedia e della tragedia*, in GIRALDI CINZIO 1973, 198.

¹⁹ «La forza della viva voce è maravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'azione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona. E in questo riesce maraviglioso il nostro Montefalco. Ho ancora, messer Giulio, negli occhi la meraviglia ch'io vidi in que' signori che il videro, e l'udirono rappresentare il messo della mia *Orbecche*. Mi pare di sentirmi ancora tremare la terra sotto i piedi, come mi parve di sentirla allora che egli rappresentò quel messo con tanto orrore di ognuno che parve che per l'orrore e per la compassione ch'egli indusse negli animi degli spettatori, tutti rimanessero come attoniti» (ivi, 220).

²⁰ Cfr. PIERI 2021.

e già vicini alla città ch'io dico
 [...]

 Ma che restate, oimè, perché nessuno
 di voi si parte? Forse vi pensate
 che menzogna si sia ciò ch'io vi dico?
 Egli è pur vero, e già ne sete in Susa;
 e nel tornar v'accorgete bene
 quanti mar, quanti monti e quanti fiumi
 averete a varcar, prima che giunti
 ne siate tutti a la cittade vostra:
 che non vi farà agevole la via
 il poeta al tornar, com' hora ha fatto²¹.

Al suo pubblico ignaro l'autore offre dunque l'esperienza nuova della tragedia come esplorazione soggettiva e conturbante di un orrore esperito a scena aperta e costruito con le suggestioni illusionistiche dell'apparato e il *pathos* lirico-musicale della parola recitata. Più tardi i macelli dell'*Orbecche* appariranno ai teorici aristotelici delle goffe esagerazioni grandguignolesche e lo spettacolo tragico, in Italia, si attesterà su altri paradigmi senza peraltro decollare mai veramente, impacciato da un sovrappiù di letterarietà, per cui l'effetto dirompente di quella 'prima', fondata su emozioni forti, resta quanto mai significativo. Nel suo bilancio drammaturgico di fine secolo Angelo Ingegneri (che aveva diretto nel 1585 l'iper-filologico e monumentale *Edipo re* al teatro Olimpico di Vicenza) liquida l'*Orbecche* senza neanche nominarla, fornisce una ricetta 'regolare' di componimento tragico, consiglia di accorciare la durata delle recite, e respinge la legittimità del prologo e dell'utilizzo di fantasmi e balletti:

Ben in suo cambio [*scil.* al posto del prologo], non senza l'esempio d'approbati antichi, hanno usato l'ombre. Ma queste a me, se per altro non venissero a fare qualche raro et importante effetto, come che esse fossero dall'istoria poste innanti, non piacquero mai più che tanto, così per molte altre ragioni, come per la difficoltà della rappresentazione, non avend'io giamai veduto ombra in scena se non ridicolmente introdotta. Molto meno adunque saranno degni di loda coloro che ve ne caccian più d'una, e ne vengono a fare una

²¹ *Orbecche*, in CREMANTE 1988, 294-7.

mezza comedia di spiriti infernali da spaventare i bambini e mover altrettanto a riso le persone mature²².

Nella sua prospettiva, integralmente antiquaria e filologica, la strategia impressiva di Giraldi di manipolare le emozioni degli spettatori, gli appare goffa e risibile, e infatti la palma di perfetta tragedia volgare è assegnata da lui all'ellenizzante *Sofonisba* di Trissino e all'elegante *Canace* di Sperone Speroni, che appariva al Cinzio uno snervato e diseducativo esercizio di stile, carico di inverosimiglianze, evasione pedestre offerta ad un pubblico accademico, che l'avrebbe infatti dovuta vedere all'interno di una festa carnevalesca e conviviale²³.

Il successo dell'*Orbecche* genera immediate riprese e lancia nelle vicinanze del ducato una moda tragica emulativa inaugurata appunto, nel 1542, da Speroni e ripresa con altrettanta baldanza da altri autori veneti che si mettono a scrivere e recitare tragedie volgari nei palazzi veneziani delle compagnie della Calza in versioni da camera spesso cariche di orrori puramente decorativi (per esempio la truculenta *Marianna* di Ludovico Dolce, tratta da Flavio Giuseppe, in cui Erode fa strage dell'intera famiglia e ci sono addirittura teste mozzate parlanti), testi effimeri o di sola lettura in definitiva assai poco tragici. Ma l'irradiazione dell'*Orbecche* è di ben più ampio raggio: la diffondono oltralpe, più che i libri, le memorie di spettatori in carne e ossa e i viaggi degli attori dell'Arte, che da subito intuiscono il potenziale scenico dell'orrore²⁴.

²² A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in MAROTTI 1974, 278.

²³ In verità la recita andò a monte all'ultimo momento per l'improvvisa morte di Angelo Beolco che doveva esserne il protagonista e la *Canace*, pur fortunatissima nelle accademie, rimase confinata alla sola lettura (cfr. SAVARESE 1976).

²⁴ Nel 1567 due grandi dive dell'Arte si sfidano a Mantova in declinazioni tragiche patetiche e orrorose che scatenano gli entusiasmi di opposte tifoserie, di cui riferisce il segretario ducale Luigi Rogna: Vincenza Armani «era lodata per la musica, per la vaghezza degli abiti et per altro, benché il soggetto della sua tragedia non fosse e non riuscisse così bello», mentre Barbara Flaminia si esibisce in una cruenta riduzione della novella di Marganorre e Drusilla (*Orlando Furioso*, XXXVIII), dove «sopra il corpo del primo suo sposo, poco dianzi ammazzato in scena, per vendetta diede a bere il veleno dopo haverne bevuto anch'essa, onde l'uno e l'altro morì sopra quel corpo, et il padre, che perciò voleva uccidere tutte le donne, fu dalle donne lapidato e morto» (D'ANCONA 1891, II 451).

Nell'inquieta cerchia della duchessa Renata di Francia, in odore di calvinismo, c'è un francescano eterodosso e presto costretto all'esilio, Michelangelo Florio, a cui si deve far risalire la grande fortuna elisabettiana di Giraldo Cinzio per il tramite del figlio Giovanni, che diverrà il più importante divulgatore della cultura italiana a Londra; da Ferrara molti gentiluomini e diplomatici francesi riportano nella loro patria, ancora poco avvezza al teatro, le esperienze di spettacoli fatte alla corte di Ercole II e molti testi: il cupo poeta cabalista Jean Edouard Mounin traduce e rielabora la *pièce* girdaldiana con il titolo *Orbecc-Oronte*, moltiplicandone grottescamente i dettagli macabri e inaugurando un filone di tragedie nere affollate di cadaveri e mutilazioni che, «nel contesto insanguinato delle circostanti guerre di religione»²⁵ si fanno specchio fedele degli orrori della storia; l'opera, fortunatissima, è dedicata a Enrico di Guisa, capo della Lega anti-Valois; l'autore, che nel 1586 muore ammazzato un anno dopo averla pubblicata, sottolinea questo profondo legame fra la tragedia e il livido presente nell'*Argomento*, dove «un tel étalage de sang et de violence» potrà, a suo dire, «ramener en souvenance quelque histoire que notre France depuis quelque an nous a a fait voir ou ouïr»²⁶.

L'*Orbecche* arriva anche nella lontana Spagna, offrendo un modello di riferimento per la futura drammaturgia del *Siglo de oro*, nel baule di una compagnia di comici guidati dal ferrarese Alberto Naselli, detto Zan Ganassa, marito di Barbara Flaminia, che fa fortuna nel decennio '70-'80 a Madrid recitando componimenti sacri e profani. Del resto gli attori di mestiere coltivano con grande successo anche il tragico accanto ai lazzi delle maschere, e lo ricavano dalle più varie scritture (a partire da Ariosto), saccheggiando e riadattando in forme più agili e popolari i componimenti inerti dei letterati; nello zibaldone manoscritto redatto dal Magnifico della Compagnia, il padovano Abagaro Baldi, detto Stefanelo Botarga, figurano *La tragedia de la Orbeque* in forma di canovaccio e una parziale traduzione spagnola dell'originale

²⁵ GORRIS 1991, 210.

²⁶ Ivi, p. 204.

giraldiano, in cui il coro è sostituito dal nuovo personaggio del sacerdote Erifile, per le esigenze di maneggevolezza imposte dai corrales pubblici madrileni²⁷.

Mentre dunque in Italia lo spettacolo tragico, costoso e di tristo augurio per i principi che non amano molto finanziarlo, praticamente scompare dalle scene, e la tragedia si ritira nei libri o nelle pubbliche lettura d'accademia, in altri contesti la pietà e il terrore funzionano alla grande presso gli spettatori paganti dei teatri pubblici, e le storie nere del pioniere Giraldi offrono agli uomini di scena un bacino di invenzioni di grande successo.

MARZIA PIERI
Università di Siena
marzia.pieri@unisi.it

ENGLISH TITLE

The Horror Debut: Giraldi Cinzio's *Orbecche* (1541)

ABSTRACT

In 1541 Giraldi Cinzio's *Orbecche*, the first modern vernacular tragedy, was staged in Ferrara, boldly bringing Senecan horrors to the stage, and although snubbed by orthodox Aristotelians, it was an extraordinary success and reached audiences throughout Europe through, above all, the Comici dell'Arte.

KEYWORDS

Seneca — Giraldi Cinzio — *Orbecche* — Tragedy — Comici dell'Arte

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARIANI M. (ed.), *La tragedia del Cinquecento*, 2 voll., Torino 1977.

CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze 2020.

CREMANTE R. (ed.), *Teatro del Cinquecento, La tragedia*, Milano-Napoli 1988.

²⁷ Cfr. DEL VALLE OJEDA CALVO 2007.

- D'ANCONA A., *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino 1891.
- DEL VALLE OJEDA CALVO M., *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma 2007.
- DIGBY PEEBLES K., SCARLATA G. (edd.), *Representing the Life and Legacy of Renée de France. From Fille de France to Dowager Duchess*, Cham (Switzerland) 2021.
- GIRALDI CINZIO G.B., *Scritti critici*, a c. di C. Guerrieri Crocetti, Milano 1973.
- GORRIS R., *La poetica giraldiana dell'orrore: rifrazioni francesi*, «Schifanoia» 12, 1991, 201-13.
- GUASTELLA G. (ed.), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006.
- MACHIAVELLI N., *Discorso intorno alla nostra lingua*, a c. di P. Trovato, Padova 1982.
- MAROTTI F. (ed.), *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano 1974.
- PIERI M., *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, «Schifanoia» 12, 1991, 129-42.
- PIERI M., *Renata di Francia and the Theater: Some Hypotheses*, in DIGBY PEEBLES, SCARLATA 2021, 219-46.
- ROAF C. (ed.), *S. Speroni, «Canace» e scritti in sua difesa – G.B. Giraldi Cinzio, Scritti contro la «Canace». Giudizio ed epistola latina*, Bologna 1982.
- ROAF C., *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldi Cinzio ed in particolare nella sua critica della Canace*, «Schifanoia» 12, 1991, 143-9.
- SAVARESE N., *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La «Canace» dello Speroni*, «Biblioteca teatrale» 15-16, 1976, 170-90.
- TISSONI BENVENUTI A., MUSSINI SACCHI M.P. (edd.), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983.
- WEINBERG B. (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari 1970.

Tieste di Seneca: da Lodovico Dolce al XXI secolo

1. Premessa

Dopo il lavoro di età bassomedievale sul *Tieste* di Seneca¹ e il riferimento alla vicenda mitica nel *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio², il primo e miglior rifacimento teatrale di età media è la «tragedia nova³» di Lodovico Dol-

¹ Verso la fine del XIII secolo, il ritrovamento ad opera di Lovato Lovati nella biblioteca dell'Abbazia di Pomposa del *codex Etruscus* (oggi *Laurentianus Plut.* 37.13, sec. XI) segnò la riscoperta del *corpus* tragico senecano in Europa (cfr. MACGREGOR 1983, 171-85; DE ROBERTIS, RESTA 2004). All'inizio del XIV secolo le tragedie di Seneca divennero oggetto di studio: il domenicano Nicola Trevet ne scrisse gli *argumenta* e commentò l'intero *corpus* nella sua *Expositio* (cfr. FRANCESCHINI 1938, 1-104; PITTALUGA 1998, 265-79), mentre Albertino Mussato, ispirandosi al modello senecano, scrisse *l'Ecerimis* e decretò l'inizio di una fase di sperimentazione, durante la quale Seneca divenne spunto per volgarizzamenti e riscritture, in cui variamente è possibile notare un debito nei suoi confronti (cfr. il contributo di Rino Modonutti in questo volume). Momento cruciale per la sua consacrazione a modello formale fu la messinscena dell'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio (1541) (cfr. il contributo di Marzia Pieri in questo volume). In merito alla fortuna delle tragedie senecane in epoca bassomedievale vd.: CAPIROSSI 2020, spec. 179-299.

² Nel *De casibus virorum illustrium* (1373) Boccaccio immagina una 'visione' in cui ha la possibilità di conversare con alcuni tra i personaggi letterari, biblici e storici più celebri dall'antichità fino all'età a lui contemporanea, la cui esistenza sia stata segnata da avvenimenti tragici che ne hanno determinato la caduta in disgrazia. Nel capitolo intitolato *Thiestis et Atrai iurgium* (*De casibus*, I 9), Tieste prende la parola per narrare l'assassinio dei suoi figli da parte del fratello. Questi interviene nella seconda parte del capitolo per spiegare le ragioni che hanno motivato la sua condotta, prima fra tutte il tradimento della moglie con Tieste: «*Ergo infelix ego uxoris adulterio. Infelix fraude fratris. Infelix expiationis desiderio, quod mortalium mentium communis est morbus. [...] Meum violaverat thorum. Eius violavi mensam; in meo utero suos genuerat filios. In suo alvo condendos existimavi*» (BOCCACCIO 1983, 50).

³ La definizione è utilizzata da Lodovico Dolce nel Prologo di *Medea*, al v. 44, in cui egli motiva la sua predilezione per le tragedie, in quanto luogo privilegiato per osservare l'azione della Fortuna, «*iniqua Empia tiranna*» (5-6), sulle vicende umane. L'aggettivo «*nova*» indica la volontà di rivendicare il carattere di originalità dell'operazione letteraria, tra *imitatio* ed *aemulatio* dei classici, utile a rendere fruibili i testi della tradizione anche a chi non aveva conoscenza delle lingue greca e latina. Cfr. in proposito: CAPOZZA 2019, 92.

ce⁴, il cui merito fu quello di proporre una produzione di ispirazione classica accessibile a un pubblico mediamente colto, ricorrendo a un lavoro di 'semplificazione' che non banalizzava l'archetipo, ma lo rendeva fruibile anche a chi non possedesse un bagaglio culturale umanistico adeguato a un approccio diretto. Ciò andava incontro alle nuove strategie editoriali, che miravano a catturare l'interesse degli acquirenti anche tramite edizioni in formati più maneggevoli e corredate di materiali di supporto alla lettura.

Questo articolo propone l'analisi della tecnica di rielaborazione del testo attuata da Lodovico Dolce nel rifacimento del *Tieste* senecano, attraverso il confronto di brani rilevanti e soffermandosi più specificamente sulla riproposizione in volgare cinquecentesco di alcuni temi e stilemi del poeta latino, in particolare il termine *furor* e l'apostrofe esortativa a se stessi. Ad oggi, nonostante esistano edizioni piuttosto recenti delle tragedie dolciane, accompagnate da analisi esaurienti, *Thieste*⁵ risulta poco studiato. Nella seconda parte del contributo si offre una panoramica sulle riletture della tragedia successive a quella dolciana, dal XVI al XXI secolo, al fine di individuare i rapporti di filiazione esistenti e il determinarsi di una tendenza a stemperare la crudezza

4 Lodovico Dolce si distinse nell'attività di recupero dei classici trecenteschi secondo i principi dell'Umanesimo volgare di stampo bembiano e curò le edizioni e la divulgazione di 'nuovi classici' in volgare, tra cui l'*Orlando furioso* di Ariosto (1535). Compose testi per la scena, antologie liriche, epistolari e rime burlesche, partecipando con fervore al dibattito letterario del XVI secolo. Tradusse l'intero *corpus* tragico di Seneca (1560) e fu autore di numerose riletture di tragedie classiche: oltre a *Thieste* (1543), tratto da Seneca, pubblicò *Hecuba* (1543), *Ifigenia* (1551), *Medea* (1557), ispirate a Euripide, *Giocasta* (1549), che rilegge *Le Fenicie* euripidee, *Le Troiane* (1567), tratte da Seneca con contaminazioni euripidee, *Didone* (1547), ispirato all'episodio virgiliano, e *Marianna* (1565), che rielabora un episodio narrato nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (XV 202-42), ma è caratterizzata anche da consistenti echi senecani. Cfr. in merito alla biografia dolciana: GIAZZON 2010, 77-9; GIAZZON 2011b, 2.

⁵ Il rifacimento venne pubblicato inizialmente con il titolo *Thyeste*, modificato in *Thieste* in occasione della sua terza edizione. I testimoni a stampa del *Thieste* di Dolce curati dall'autore sono quattro: le prime due edizioni, risalenti al 1543 e al 1547, riportano unicamente il testo della tragedia (*Thyeste, tragedia di M. Lodovico Dolce, tratta da Seneca*), invece le successive, datate 1560 e 1566, contengono anche i testi degli altri rifacimenti di ispirazione classica (*Tragedie di M. Lodovico Dolce, cioè Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba. Di nuovo ricorrette e ristampate*). L'edizione su cui si basa la presente analisi è quella risalente al 1566. Cfr. in proposito alle principali varianti tra i testimoni: GIAZZON 2010, 82-5.

del modello, amplificando la portata delle vicende amorose tra Tieste ed Eroe o tra personaggi di nuova creazione, per andare incontro al gusto del pubblico.

2. *Lodovico Dolce, temi e problemi di una «tragedia nova»*

Seppure il *Tieste* di Seneca fosse già tra le fonti dell'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio (1541), in cui la vendetta del re Sulmone si abbatte sulla figlia tramite l'uccisione dei nipoti e lo strazio dei loro corpi⁶, Lodovico Dolce fu il primo a pubblicare nel 1543 un rifacimento dell'intera tragedia senecana⁷. Il testo risulta estremamente fedele all'archetipo nella scansione dei cinque atti e delle parti corali, cui viene aggiunto *ex novo* soltanto un ultimo coro moraleggiante, che chiude la *pièce* con la previsione del futuro castigo celeste per l'assassinio. Non si tratta di una traduzione⁸, eppure da un confronto attento si nota lo sforzo di rileggere la tragedia latina verso per verso, adattandola al clima e al pubblico veneziano senza snaturarla, sfolgendone i riferimenti mitologici e geografici troppo eruditi, che non sarebbero risultati più comprensibili⁹. Un intento

⁶ Si veda: G.B. Giraldi Cinzio, *Orbecche*, 100-287, in ARIANI 1977.

⁷ «Dolce definisce, con queste due opere [i.e. *Thieste* ed *Hecuba*], le coordinate grammaticali della sua poetica tragica, guardando, per certi aspetti, alle caratteristiche salienti del testo capitale di Giraldi Cinzio (destinazione rappresentativa; prologo separato; divisione in atti; presenza di cori modellati sulla lirica petrarchesca; netta prevalenza di endecasillabi sciolti; *sermo gravis*, essenzialmente esemplato sulla rilettura strategica e interessata che il Cinquecento aveva fatto del Petrarca dei *Triumph* e basato, non senza ambiguità, su una razionalistica *perspicuitas*; tensione etica e ragionativa; utilità didattica e morale della poesia tragica; *pathos*, orrore, compassione, ecc.); per altri alla *Canace* di Sperone Speroni (liquidazione della dimensione politica dei personaggi o suo ridimensionamento; prevalenza di settenari, talvolta in rima; *sermo suavis* modellato su Petrarca lirico, in dialettica senza sintesi con l'immorale terribilità delle vicende sceneggiate; valorizzazione di una fonicità densa e ricca; cantabilità melica; qualche apertura realistica, ecc.)» (GIAZZON 2011a, 31-2).

⁸ Lodovico Dolce curò anche la traduzione dell'intero *corpus* delle tragedie senecane, pubblicato nel 1560 (*Le tragedie di Seneca tradotte da M. Ludovico Dolce, con privilegio*, Venezia 1560).

⁹ La tragedia è scritta in volgare cinquecentesco, con echi da Dante, Petrarca, Ariosto e Bembo. Assai ricorrente è l'utilizzo delle figure di suono.

di natura, per così dire, teatrale. Vedi il prologo della tragedia dolciana (vv. 1-30):

TANTALO

Qual mi toglie *furor*? Qual empia forza
dal cieco regno de l'eterno pianto?
Dove per doppio mal di tempo in tempo
il desiato frutto e l'acqua chiara
da le mie labbra s'allontana e fugge? 5
Qual dio, per crescer doglia al mio tormento,
di novo a riveder Tantalo adduce
i lieti alberghi de la gente viva?
Deh, puossi qui trovar pena maggiore
ch'arder sempre nel cor di fame e sete? 10
Debbo forse portar sopra le spalle
il grave sasso ond'è Sisifo iniquo
in un medesimo tempo oppresso e stanco?
O por le membra a la dolente rota
che sempre volge tra gli acuti denti 15
di fiere serpi, che gli stan d'intorno,
l'empio Isione in un veloce giro?
Debbo, sì come Tizio, eternamente
pascere del cor, ch'a lui sempre rinasce,
il sanguinoso et affamato augello? 20
A qual mandato son nel mondo scempio?
Se quel non basta ch'io patisco ognora,
o tu de l'alme sciolte acerbo e fiero
giudice, qual ti sei, ch'a noi comparti
uguali ai falli uman supplici degni; 25
se aggiunger si po' male al mal ch'io sento,
giungilo: acciò, che tremi ne l'inferno
Cerbero, che tremar tutto l'abisso
fa, mentre aprendo l'orgogliose bocche
di spaventosi gridi ingombra Averno¹⁰. 30

Come nel prologo del *Tieste* di Seneca, apre la tragedia con il suo lamento di fronte alla reggia di Micene l'ombra di Tantalo, destinata a nuovi tormenti. Parola centrale nel primo endecasillabo è *furor*, assente nel monologo senecano, in cui è il più indeterminato *quis*, posto a inizio verso, a sottolineare l'incredulità del

¹⁰ GIAZZON 2010, 1-30.

personaggio, che si domanda chi l'abbia strappato al suo castigo perenne. Dolce introduce sin dall'inizio il termine chiave senecano¹¹, che nella tragedia latina viene impiegato per la prima volta nel monologo di risposta della furia, al v. 27 (*mentes caecus instiget furor*), tuttavia lo scopo del suo utilizzo non doveva essere quello di colpire il pubblico, che non avrebbe posseduto i mezzi culturali per coglierne il valore semantico nell'ambito della poesia senecana. *Furor*, insieme a «qual *empia* forza», sempre al v. 1, e «qual *dio*» al v. 6, entrambe assenti in Seneca, sembra suggerire l'atteggiamento, si direbbe oggi, scenico del personaggio. Tantalò viene senza dubbio fortemente definito come personaggio, *ab initio*. A questa definizione concorrono: l'accumulo di interrogative dirette (5 in Seneca, 9 in Dolce); la semplificazione del corredo di riferimenti alla mitologia (vedi al v. 17, ove viene nominato «l'empio Isione», legato a una ruota che eternamente gira. Nel *Tieste* senecano, il supplizio è citato al v. 8 insieme a quelli di Sifiso e di Tizio, all'interno di un'unica lunga interrogativa diretta, in cui il nome di Isione resta implicito: *aut membra celeri differens cursu rota*).

Un caso analogo è la citazione di Cerbero al v. 28. Al cane infernale allude senza nominarlo anche Seneca al v. 16, nella sua qualifica di *custos carceris diri*, tuttavia il riferimento alle «orgogliose bocche» è un'aggiunta dolciana, così come l'espressione «che *tremar* tutto l'abisso fa». Quest'ultima, in particolare, trova corrispondenza nella parentetica senecana *ad cuius metum nos*

¹¹ «Al di là della varietà dei casi mitici, anche in altre tragedie il male coincide con una passione abnorme che i personaggi sentono e manifestano, ogni volta in maniera monomaniacale poiché la loro vita è occupata da un'unica idea ossessiva. Il male, quindi, è sempre scatenato dal *dolor*, un dolore che è pervasivo e devastante, in quanto danno che il personaggio subisce distrugge proprio la sostanza della sua personalità, del suo io. Il *dolor* uccide l'io dell'eroe (o dell'eroina), che risponde, di necessità, patologicamente con la follia. La follia o *furor* che consegue ad un siffatto *dolor* provoca non solo lo scatenamento e la liberazione dell'energia necessaria all'azione, ma, soprattutto, l'alienazione da sé, che porta il personaggio, di fuori, esterno ormai a sé, in un'altra dimensione, che è quella della follia lucida e rigorosa, nella quale egli elabora i suoi meditati e razionali piani di vendetta. Il personaggio alienato, folle e lucido, è interamente occupato, ancora una volta, da una sola idea: una vendetta che sia eccezionale, in rapporto al *dolor* eccezionale» (NENCI 2002, 56-7).

quoque tremamus (vv. 17-8), riferita all'Acheronte, non citato nel rifacimento probabilmente sempre per questioni di comprensione. Come per compensare la 'semplificazione' lessicale e mitologica operata, il poeta ricorre a uno stile ricercato e traboccante di figure retoriche¹².

Anche il monologo di Megera ripropone tutti i punti toccati dalla furia in Seneca. Si citano di seguito i due brani a confronto¹³:

MEGAERA

Perge detestabilis

umbra, et penates impios furiis age.
 Certetur omni scelere, et alterna vice 25
 stringantur enses¹⁴, ne sit irarum modus,
 pudorve, mentes caecus instiget *furor*.
 Rabies parentum duret, et longum nefas
 eat in nepotes. Nec vacet cuiquam vetus
 odisse crimen, semper oriatur novum. 30
 Nec unum in uno. Dumque punitur scelus
 crescat¹⁵.

MEGERA

Moviti crudel ombra,
 et i crudel palazzi 40
 empi di furia e di veneno acerbo!

¹² Si notano allitterazioni (della *r*, 10; della *s*, 11-13), anafore (*qual*, 1 e 6, *debbo*, 11 e 18), ripetizioni (*qual*, 1, *tempo*, 3), chiasmi (4 e 8), poliptoti (*male/mal*, 26; *tremil/tremar*, 27-28), *enjambements*, dittologie (5, 13, 20, 23), etc. Nel prologo del *Thieste* di Dolce, così come nell'intero rifacimento, sono poi numerosi gli echi dalla *Divina Commedia* di Dante (ad esempio, al v. 2, l'espressione «cieco regno» richiama *If. IV 13*, «or discendiam qua giù nel cieco mondo» e dal *Canzoniere* di Petrarca (al v. 13, l'endiadi «oppresso e stanco» ricorda *RVF 198.14*, «et di tanta dolcezza oppresso et stanco»). Fonte di ispirazione per Dolce furono anche le opere di Bembo, Boiardo, Bernardo Tasso, Ariosto, Poliziano, Giraldo Cinzio e di altri autori a loro contemporanei. Cfr. GIAZZON 2010, spec. 92-3.

¹³ Le citazioni dal *Tieste* di Seneca sono tratte dall'edizione delle tragedie stampata da Giunti nel 1513, per poter analizzare le analogie e le differenze rispetto all'archetipo, basandosi sul testo in uso all'epoca: *Senecae Tragoediae*, Florentiae. Sumptibus Philippi de Giunta Florentini. M.D.XIII. Mense Iulio. Per la numerazione dei versi si è proceduto a un riscontro con l'edizione oxoniense di ZWIERLEIN 1986.

¹⁴ *Stringatur ensis; nec sit irarum modus* (ZWIERLEIN 1986). Le varianti che costituiscono modifiche sostanziali al testo saranno segnalate in nota, con l'indicazione dell'edizione tra parentesi.

¹⁵ *Sen. Thy. 23-32*.

Fa' che li duo fratelli,
 a te nipoti degni,
 tingan nel sangue lor gli acuti ferri.
 L'ira mortal ogni termine avanzi. 45
 Né la consumi il tempo,
 anzi prenda vigore:
 et al vecchio peccato nasca il nuovo,
 e succeda vendetta a la vendetta,
 né senta alcun di loro 50
 ora dolce e tranquilla¹⁶.

Dolce rilegge il monologo eliminando il *furor* e l'intera espressione contenuta ai vv. 26-7 del modello senecano. Ad agitare il cuore dei fratelli e della loro discendenza è così unicamente l'«ira mortal», una passione del tutto umana. Allo stesso modo Dolce interviene sulle ultime battute di Megera, che chiude il primo atto, dove ai versi di Seneca

FURIA
 Nunc o *furorem* divide in totam domum¹⁷,
 sic sic ferantur, et suum infensi invicem
 sitiant cruorem¹⁸.

corrisponde nel rifacimento:

MEGERA
 Or entra, ch'io ti seguo. 175
 Così l'un l'altro s'odî,
 e l'un l'altro mai sempre
 sia del suo sangue istesso
 sitibondo et avaro¹⁹.

Dolce elimina anche in questa sede il riferimento al *furor*, mantenendo inalterato il concetto successivo, evidenziato dalla ripetizione di «l'un l'altro» (espediente retorico già presente in Seneca), dall'ossimoro «mai sempre» e dalla vistosa allitterazione della *s*.

¹⁶ GIAZZON 2010, 39-51.

¹⁷ *Hunc, hunc furorem divide in totam domum* (ZWIERLEIN 1986).

¹⁸ Sen. *Thy.* 101-3.

¹⁹ GIAZZON 2010, 175-9.

La parte finale della battuta (e del prologo) risulta estremamente ridimensionata: benché siano recuperati l'immagine del palazzo, che inorridisce per il ritorno del dannato, e il sovvertimento dell'ordine naturale al suo passaggio (i rivi prosciugati, l'erba seccata, il mare che si ritira, etc.), si preferisce eliminare i riferimenti geografici più specifici all'Istmo di Corinto, a Lerna, alle acque del Foroneo, all'Alfeo, al Citerone e ad Argo stessa. Si tratta di un altro caso di 'semplificazione', che tocca i passi senecani dedicati alla 'geografia mitica', giudicata troppo erudita e ridondante²⁰.

Nel secondo atto, durante il dialogo tra Atreo e il consigliere, si parla di nuovo di *furor*:

ATREUS

Novi ego ingenium viri
indocile, flecti non potest, frangi potest. 200
proinde antequam se firmet, aut vires paret²¹,
petatur ultro, ne quiescentem petat.
Aut perdet aut peribit: in medio est scelus
positum occupanti²².

ATREO

Ei non si po' piegar, ma romper puossi,
come verga talor nodosa e secca.
Però, pria che si fermi o prenda forza,
buon consiglio mi par d'offender lui,
avanti che 'l crudel me stesso offenda, 315
benché a l'offese sue non resta loco.
Senta egli il mio *furor*! La somma è tale
ch'ei perir deve od io per le sue mani.
L'opera scelerata è posta in mezzo:
e sarà di chi pria l'occupa e prende²³. 320

²⁰ Un altro esempio di questa tecnica di sfrondataura è visibile nei versi iniziali del primo coro (197-200): «Se alcun celeste Dio / ama benigno e lieto / Argo, Pisa, Micena e 'l bel Corinto». Essi rileggono Sen. *Thy.* 122-31, versi in cui abbondano i riferimenti geografici: *Argos, de superis si quis Achaicum, / Piseasque domos turribus inclytas, / Isthmi si quis amat regna Corinthii, / et portus geminos, et mare dissidens, / si quis Taygeti conspicuas nives, / quas cum Sarmaticus tempore frigido, / in summis Boreas composuit iugis, / aestas veliferis soluit Ethesiis, / quem tangit gelido flumine lucidus / Alpheus, stadio notus Olympico.*

²¹ *Proinde antequam se firmat, aut vires parat* (ZWIERLEIN 1986).

²² Sen. *Thy.* 199-204.

²³ GIAZZON 2010, 311-20.

Anche qui Dolce aggiunge un riferimento al *furor* non presente nel testo senecano, inserito all'interno di un'autoesortazione che spezza la continuità logica del monologo, con l'intento di conferirgli maggior enfasi. Sono Tantalò e i suoi discendenti i *furentes*, non l'Inferno, non le vittime.

Altrove *furor* viene mantenuto nella stessa collocazione del modello, ma è sempre Atreo che parla (v. 403):

ATREUS

Excede pietas, si modo in nostra domo
unquam fuisti. Dira Furiarum cohors, 250
discorsque Erynnis veniant, et geminas faces²⁴
Megaera quatiens. Non satis magno meum
ardet *furore* pectus. Impleri iuvat
maiore monstro²⁵.

ATREO

Se pietà s'annida
dentro il palazzo mio, subito sgombri.
Vengan le infernal Furie ad abitarvi, 400
con le teste crinite di serpenti;
ed entri il lor venen dentro il mio petto.
Poco è, a quel che debb'io, *furor* umano:
spirate il vostro in me terribil mostri,
tanto ch'a la vendetta il cuor s'inaspri 405
che faccia di pietà fuggir il sole²⁶!

In questa occasione *furore* indica una passione irrazionale, una forza che Atreo chiede alle Furie di instillargli nel petto, in modo da trovare il coraggio per portare a compimento i propri progetti. Il termine connota il personaggio di Atreo; viceversa, se in latino si cita il *furor regni* di Atreo (v. 303), Dolce traduce «alto desio / del regno antico» (vv. 471-2). Il furore è solo quello che possiede e identifica il protagonista.

In conclusione, Seneca utilizza il termine *furor* in cinque casi, per voce della Furia (v. 27, v. 101), di Atreo (v. 253, v. 302) e del

²⁴ *Discorsque Erinys veniat et geminas faces* (ZWIERLEIN 1986).

²⁵ Sen. *Thy.* 249-54.

²⁶ GIAZZON 2010, 398-406.

coro (v. 339). In quest'ultima occorrenza, Dolce 'traduce' *furor* con l'espressione «orrido male, desir spietato e reo» (vv. 537-8). Nel rifacimento il termine è impiegato sei volte: nel monologo di Tantalò (v. 1), nelle parole di Atreo (v. 317, v. 403), nei cori (v. 853, v. 893) e nel monologo del nunzio (v. 1028). Nei versi del coro, la parola 'furor' viene introdotta *ex novo* e non c'è corrispondenza con i versi senecani²⁷, mentre la definizione del nunzio, «scele-rato Atreo di furor pieno», traduce il *furens* [...] *Atreus* di Seneca (vv. 682-3).

Sicuramente Dolce intende come il *furor* sia un cardine, che anima i piani di vendetta dei Tantalidi ai danni della propria stirpe e lo colloca al centro del primo verso della tragedia. Tuttavia, all'interno di un preteso rifacimento che spesso è traduzione, è interessante rilevare come egli decida di volta in volta di eliminarlo dal testo, di sostituirlo con un elemento diverso (ad esempio, con «desio») oppure di aggiungerlo dove l'archetipo non lo cita. Soltanto in due casi, al v. 403, recitato da Atreo, e al v. 1028, durante il discorso del nunzio, c'è piena corrispondenza tra i due testi a livello di significante e di significato. È chiaro come il riutilizzo del termine *furor* abbia costituito un problema per l'autore a livello testuale, forse perché in epoca di Controriforma (il Concilio di Trento fu convocato nel 1545) poteva far gioco porre l'accento sulla mentalità machiavellica di Atreo, votato alla vendetta e alla distruzione dei suoi nemici, piuttosto che far risaltare una follia instillata nell'animo da forze demoniache e comunque ultraterrene come le Furie.

Alla fine del secondo atto, dopo che Atreo ha rivelato al consigliere i propri propositi di vendetta, il coro, come in Seneca portavoce del popolo e fiducioso nella pace ritrovata tra i fratelli, definisce vero re l'uomo saggio che, seguendo i principi stoici, non è agitato da ricchezze e ambizione, ma si ritira dal mondo. Il coro cinquecentesco rielabora i temi trattati dal coro senecano,

²⁷ I vv. 852-3 del rifacimento, «però che 'l vero amore / acqueta ogni furore», corrispondono a Sen. *Thy.* 558-9: *opprimit ferrum* [...] / *pietas*. In questo caso, più che una rilettura del termine pare vi sia la volontà di cambiare il senso dell'affermazione, sostituendo *ferrum* con «furore».

ma sfrondando molto la parte centrale (vv. 350-92), in cui più frequenti sono i riferimenti geografici puntuali, ad esempio a mari e a fiumi (l'Adriatico, il Caspio, il Danubio), a venti (l'Euro) e a popoli con cui un re avido di ricchezze potrebbe scontrarsi in battaglia (i Dai, i Sarmati, i Seri, i Parti). Dolce mantiene come unico riferimento geografico quello al fiume Tago (v. 560) e cita *ex novo* il gigante Anteo, vinto da Eracle, come inserto mitologico erudito. Sono eliminate dall'elenco di ciò che non si conviene a un re saggio le azioni che si riferiscono alla guerra e di conseguenza alla politica, un ambito caro a Seneca, specie all'interno di questo coro nel quale tratteggiava un ritratto ideale di sovrano. Nel rifacimento, il coro cita comportamenti genericamente riferibili all'ambito etico-morale:

Questi chiamato dal suo di fatale, lieto gli occhi chiudeo: senza lagrima altrui, che finta piove sopra il tiran, ch'era di vita indegno, u' la finta pietà va colorita, e tal poi manca, quale in piaggia aprica erbetta e fior novelli.	565
Brami pur, chi si vuol, farsi immortale come chi vinse Anteo; over si ponga a più lodate prove, acciò paia di lui ciascun men degno ²⁸ .	570 575

L'ultima sezione del coro viene, invece, mantenuta e leggermente ampliata con l'introduzione di un riferimento alla sfera personale degli affetti familiari, al v. 584, assente nel modello:

Me piccol cibo a piccol stato uguale: e i frutti d'Imeneo rendon pago e contento; ov'io mi trove godo pace e riposo: e non mi sdegno s'alcuno mi schernisce o se m'addita. Meco i miei figli e la moglier pudica vivano, et io con elli.	580 585
--	------------------------

²⁸ GIAZZON 2010, 565-75.

E quando il giorno fia
 ch'io renda questo corpo ond'egli è nato,
 sarà la morte mia,
 quantunque scura e umile,
 riposata e tranquilla. 590
 A quelli è morir grave
 che troppo noti al mondo
 ne' regni lor concessi
 muoiono tra gemme et oro
 vili e ignoti a se stessi²⁹. 595

Si noti l'inserimento prezioso dell'espressione «i frutti d'I-meneo» non presente nell'archetipo; Seneca, infatti, non allude nello specifico alla sfera amorosa, ma soltanto a un *lene otium* (v. 395)³⁰.

La prima scena del terzo atto, con il dialogo tra Tieste e il figlio resta fedele al modello per gli argomenti toccati dal dialogo, ma Filistene pare, rispetto al suo *alter ego* classico, maggiormente attratto dall'idea che il potere dello zio passi un giorno nelle mani sue e dei fratelli:

FILISTENE
 Vincete, padre mio, quanto impedisce 660
 il felice cammin che vi conduce
 al dolce regno de la vostra gioia.
 [...]
 Se 'l regnar non v'è grato per voi stesso,
 dev'esser per li figli, a cui, morendo,
 (il che fia dopo noi, ma se fia inanzi 670
 come par che dover sia di natura)
 lasciar potrete il regno.
 [...]
 Voi potete, mio padre, esser felice
 e ricercate la miseria vostra³¹. 675

²⁹ Ivi, 579-95.

³⁰ A livello di stile, l'alternarsi di endecasillabi e settenari dà musicalità al coro. Si notano, in particolare, le ricorrenti dittologie tipiche di Dolce e le allitterazioni (della s ai vv. 582-3; della *m*, al v. 584), nonché la rima finale *concessi/stessi*.

³¹ GIAZZON 2010, 660-75.

Dal confronto con le rispettive battute di Filistene in Seneca³², si nota un ampliamento del discorso, in cui trova spazio, come aggiunta dolciana, anche l'ironia tragica posta tra parentesi ai vv. 670-1.

L'elemento forse più vistoso, però, è l'introduzione nella tragedia latina della morale cristiana. Negli anni in cui Dolce scrive il suo *Tieste* e ne cura le edizioni 'ricorrette', tra il 1543 e il 1566, la Chiesa cattolica è in pieno fermento controriformista. Nella seconda scena del terzo atto, durante l'incontro tra Atreo e Tieste in cui si concretizza la finta pacificazione tra i due, si possono riscontrare numerose tracce di un andamento 'cristianizzato', vedi la risposta di Tieste alla calorosa accoglienza del fratello:

TIESTE

Io ben dovrei, se tu non fossi or tale, caro fratel, con qualche grave pena sentir del fallo mio giusto gastigo.	770
Ma quanto è più lo biasmo di chi offende, tanto è maggior l'onor di chi perdona. Questa nuova <i>pietà</i> , ch'in te si mostra,	775
è veramente tal ch'io non so dire se non che tutto è tuo, quanto a me doni: ch'io da te riconosco la mia vita, la qual non era più di viver degna.	780
Onde a me basterà che tu mi tenga per un de' servi tuoi; ch'io non sono indegno, né merto d'essere detto tuo fratello. Intanto questi miei figli innocenti ricevi per ostaggio e certo pegno di fede, che fia in me casta e sincera, più che dianzi non fu falsa e impudica.	785
Or baciardò queste ginocchia pie ³³ .	

Per evidenziare il rinnovato affetto con cui Tieste si riavvicina al fratello, sono amplificati da Dolce alcuni concetti già

³² PHYLISTHENES *Vince quidquid obstat, et mentem impedit, / reducemque quanta praemia expectent vide, / pater potes regnare. [...] Summa est potestas. [...] Gnatis relinques. [...] Miser esse mavult, esse qui felix potest?* (Sen. *Thy.* 440-5).

³³ GIAZZON 2010, 770-87.

presenti nel modello; così, ai vv. 779-80, l'affermazione di non avere più una vita «di viver degna» suona eccessiva, in contraddizione rispetto a quanto sostenuto dal personaggio nella scena precedente. L'affermazione del Tieste senecano, che dice al fratello che lui è il primo ad averlo visto supplice al proprio cospetto (*supplicem primus vides*, v. 517), è sostituita con «a me basterà che tu mi tenga per un de' servi tuoi», in cui il termine 'servo' sembra sottintendere una seconda lettura, intesa in senso religioso. Anche il concetto di «merto», assente in Seneca, è di chiara ispirazione cristiana. Infine, il gesto del bacio, ulteriore invenzione dolciana (in Seneca, Tieste si limita a toccare con la mano le ginocchia del fratello, al v. 521), potrebbe essere ispirato alla prostrazione divina dei fedeli di fronte alle statue dei santi, di cui si baciavano i piedi e le ginocchia in atto di adorazione. Anche il successivo monologo di Atreo contiene elementi di matrice simile:

ATREO

Non far fratello mio, ch'io ciò non merto.

Ma con le braccia tue mi cingi il collo
e insieme bacia me, com'io te bacio.

790

Venite ancora voi nipoti cari:

sian benedette queste bocche e questi
occhi. Non sete voi del sangue mio?

Caro mio Filisten, mentre io ti veggo,
veggo ne la tua faccia il padre tuo.

795

Questi son gli occhi suoi, questo è il suo volto;
questo il suo aspetto allor ch'era fanciullo.

Caro mio Filisten, un'altra volta
ti bacio, e mentre bacio questa bocca,
bacio quella del padre³⁴.

800

Questo passo rilegge ampliandoli i vv. 521-4 della tragedia latina. Torna il riferimento al concetto di «merto» cristianamente inteso, già individuato al v. 782, mentre le bocche e gli occhi dei figli di Tieste sono definite da Atreo «benedette». Inoltre, l'immagine del bacio, presente al v. 790 con il poliptoto «bacia»/«bacio»

³⁴ Ivi, 788-800.

(si noti anche il chiasmo) e al v. 799 con la ripetizione di «bacio», rimanda a Giuda e al tradimento per eccellenza raccontato nei Vangeli. Motivata dal clima moralista post-tridentino sarebbe anche l'espunzione della descrizione di Filistene dalle ultime due edizioni del dramma (quelle del 1560 e del 1566), «liricamente sconveniente» per la sua sfumatura erotica³⁵.

L'accuratezza stilistica che contraddistingue gli snodi fondamentali del *plot* si manifesta in questo monologo tramite numerose figure retoriche. In particolare, aggiunge pathos al passo l'anafora dell'espressione affettuosa, rivolta da Atreo all'indirizzo del nipote: «Caro mio Filisten» (vv. 794 e 798)³⁶.

La sezione ove Dolce muta poco rispetto al modello è l'ultima parte del racconto del nunzio (vv. 964-1207), con identico corollario di dettagli orrorifici e di fenomeni sovranaturali rispetto all'archetipo. Di seguito si mettono a confronto l'ultima sezione del racconto in Seneca e in Dolce:

NUNTIUS

O Phoebe patiens fugeris retro licet,
 medioque ruptum meriseris caelo diem,
 sero occidisti laniat gnatos pater,
 artusque mandit ore funesto suos,
 nitet fluente madidus unguento coma,
 gravisque vino saepe praeclusae cibum
 tenere fauces, in malis hoc unum tuis
 bonum est Thyesta, quod mala ignoras tua.
 Sed et hoc peribit, verterit currus licet

780

³⁵ Cfr. GIAZZON 2010, 110-1. La digressione era inserita a partire dal v. 794: «Questi i capelli suoi ch'assemblan l'oro / de quai più d'una donna invidia n'ebbe. / Ecco le rose e 'l minio che solea / dolcemente segnar le belle guance; / ecco l'avorio de le bianche carni».

³⁶ Potrebbe essere conseguenza della 'cristianizzazione' del testo anche l'eliminazione dei vv. 285-6 di Seneca (*Quod est in isto scelere praecipuum nefas, / hoc ipse faciet*), che non trovano corrispondenze all'interno del rifacimento. Il monologo di Atreo, infatti, termina ai vv. 439-41 con: «Ponga nel ventre suo le proprie carni. / Ma perché tanto tempo ingiusto e vile / ho diferito far cosa sì degna?» Viene espunto il riferimento alla colpa di cibarsi dei figli, che il fratello imputa a Tieste, nonostante questi ignori quanto architettato ai suoi danni. Si tratta di un concetto di colpa oggettiva, che non può essere concepito dal Cristianesimo, secondo cui la colpa ricade soggettivamente su chi commette, essendone consapevole, il peccato.

sibi ipse Titan, obvium ducens iter, 785
 tenebrisque facinus obruat taetrum novis,
 nox missa ab ortu tempore alieno gravis,
 tamen videndum est, tota patefient mala³⁷.

NUNZIO

O Febo, ancor che tu ritorni a dietro
 e nel mezzo del dì rendi la notte,
 tardo ascoso ti sei, tardo fuggito.
 Ora il misero padre allegro a mensa,
 de la real corona ornato il capo, 1195
 mangia de' figli suoi le proprie carni,
 che poste in vasi d'or, fumanti e calde,
 gli fa recar dinanzi il suo fratello.
 Restò più volte ne le fauci il cibo
 e più volte cercò d'uscir di fuori. 1200
 Oh, misero Tieste, hai ne' tuoi mali
 questo di ben: che ancor non gli conosci!
 Ma tosto ei perirà, quantunque, o chiara
 luce del mondo, ritornando a dietro
 lasci che si ricopra e che si veli 1205
 d'inusitate tenebre la terra,
 pur tutto si vedrà chiaro e palese³⁸.

Dolce mantiene l'invocazione a Febo, eliminando l'aggettivo *patiens*; pone sul capo di Tieste una «real corona», simbolo del potere condiviso col fratello, mentre il protagonista senecano ha la chioma ricoperta di unguenti ed è definito *gravis vino*; conserva l'immagine del cibo che, in maniera innaturale, cerca di uscirgli dalla bocca e l'apostrofe a Tieste, ma elimina il riferimento al Titano, Elio, che inverte la rotta del carro del Sole, sostituendolo con l'apostrofe diretta alla «chiara luce del mondo», di più immediata comprensione³⁹.

Tornando alla prima parte e al primo monologo di Atreo, quello che fa intuire una qualche tendenza 'teatrale' nel Dolce

³⁷ Sen. *Thy.* 776-88.

³⁸ GIAZZON 2010, 1190-1207.

³⁹ Si distinguono, come consuetudine stilistica dolciana, ripetizioni (1193 e 1199-1200), dittologie (1197 e 1207), allitterazioni (della *s*, 1190-3), *enjambements* (1201-2, dove è presente anche un'anastrofe, e 1203-4).

è la valorizzazione del vocativo *anime* o simili per creare situazioni di monologo. Dolce è il primo a 'tradurre' l'*age anime* senecano, espressione che sarà riadattata da Shakespeare, più di cinquant'anni dopo, nell'«About, my brains»⁴⁰, con cui Amleto sprona se stesso ad architettare il suo piano di vendetta. Stessa situazione, stessi termini. Riporto di seguito parallelamente il 'modello' e la traduzione oppure il 'trattamento' del termine *anime*:

1) ATREUS

Age anime, fac quod nulla posteritas probet.
Sed nulla taceat, aliquod audendum est nefas
atrox, cruentum, tale quod frater meus
suum esse mallet.
(Sen. *Thy.* 192-5).

ATREO

Opra bisogna ordir cruda e spietata,
animo vile, e sanguinosa, e fiera
tanto, ch'al mio fratel dolga esser nato.
(Dolce, 299-301).

2) ATREUS

Ita sit. Hoc, *anime*, occupa
(dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo,
quod uterque faciat).
(Sen. *Thy.* 270-2).

ATREO

Io non so ben ancor. Ma guardo e cerco
sorte di nuovo mal tanta e sì fiera
che tal non fero Antropofagi o Sciti.
(Dolce, 424-6).

⁴⁰ «This is most brave, / that I, the son of a dear father murder'd, / prompted to my revenge by heaven and hell, / must like a whore unpack my heart with words / and fall a-cursing like a very drab, / a scullion! Fie upon't! Foh! / About, my brains! Hum – I have heard / that guilty creatures sitting at a play / have, by the very cunning of the scene, / been struck so to the soul that presently / they have proclaim'd their malefactions. / For murder, though it have no tongue, will speak / with most miraculous organ» (*Hamlet* II.ii.578-90).

3) ATREUS

Tota iam ante oculos meos
 imago caedis errat, *anime* quid rursus times?
 Et ante rem subsidis? Audendum est, *age*.
 (Sen. *Thy.* 281-4)⁴¹.

ATREO

Ma perché tanto tempo ingiusto e vile
 ho diferito far cosa sì degna?
 (Dolce, 440-1).

4) ATREUS

Male agis, recedis *anime*, si parcis tuis,
 parces et illi.
 (Sen. *Thy.* 324-5).

ATREO

Ahi, che dico? Che penso? S'io perdono
 a' miei figliuoli, a lui perdono ancora!
 (Dolce, 511-2).

5) THYESTES

Quid *anime* pendes? Quidve consilium diu
 tam facile torques rebus incertissimis?
 (Sen. *Thy.* 423-4).

TIESTE

Torna a dietro Tieste; a dietro torna!
 Né ti fidar nel don incerto e finto
 del tuo fratello e ti pentisca poi,
 allor che poco il pentimento giova.
 (Dolce, 630-4).

⁴¹ *Tota iam ante oculos meos / imago caedis errat, ingesta orbitas / in ora patris – anime, quid rursus times / et ante rem subsidis? Audendum est, age* (ZWIERLEIN 1986). La numerazione dell'edizione oxoniense include un verso in più, assente nella versione del testo edita nel 1513.

- 6) THYESTES
Pectora longis hebetata malis,
 iam sollicitas ponite curas.
 Fugiat maeror, fugiatque pavor.
 (Sen. *Thy.* 920-3).

TIESTE
 Fuggite dal mio petto
 cure noiose e gravi,
 fuggasi la tristezza,
 la paura e 'l dolore.
 (Dolce, 1396-9).

Ad eccezione del primo passo, in cui il Tieste dolciano insulta la propria esitante inerzia («animo vile»), in tutti gli altri casi si nota l'eliminazione dell'intero concetto oppure la sua sostituzione con un'interrogativa in prima persona o con un'esortazione al proprio nome, che restituisce in parte il trasporto emotivo del dialogo del personaggio con il suo io. Al punto 6, l'apostrofe di Tieste ai *pectora longis hebetata malis*, che apre il monologo, in cui egli esprime il disprezzo per la miseria patita, viene 'rovesciata' conservando gli elementi del discorso: *pectora*, da soggetto dell'invocazione, diventa il luogo dal quale gli affanni fuggono alla luce del potere riacquisito.

Dopo una rilettura del quinto atto senza particolari stravolgimenti a livello di struttura, in cui le battute dei protagonisti, ora più lunghe ora più brevi di quanto lo siano nel modello, vengono comunque tutte mantenute, il *Thieste* si conclude con l'aggiunta di un ultimo coro, che si può dire costituisca l'innovazione di maggior rilievo:

CORO
 L'almo Fattor del mondo,
 giusto e pietoso Dio,
 non lascerà giamai
 senza giusta vendetta
 questo peccato rio,
 ch'ogni peccato altrui vince d'assai.
 Sia pur l'empio tiran lieto e giocondo:

degnò gastigo aspetta,
se ben l'ira del cielo
non vien con molta fretta⁴².

1730

Dopo gli abomini descritti nel racconto del nunzio nel quarto atto e l'orrore del banchetto, Dolce sceglie di avvertire il pubblico delle conseguenze in cui i peccatori incorrono, presto o tardi, per le loro malefatte. Tale espediente risponde al fine didattico del teatro tardocinquecentesco, che intende trasmettere una morale tramite la rappresentazione, ottenendo la catarsi spirituale di chi assiste alla messa in scena. Enumerate le azioni empie, reiterate di generazione in generazione, di dannati, traditori e assassini, culminate nell'appello di Tieste affinché gli dèi (pagani) vendichino la morte dei suoi figli («le mie degne vendette / faranno tosto i Dei»)⁴³, a chiudere il cerchio è invocato Dio, quello cristiano, «giusto e pietoso»⁴⁴, pronto a sanzionare il peccatore con un «degnò gastigo». Analoghi appelli a Dio, invocato affinché riconosca al tiranno una pena ultraterrena, sono presenti nella *Marianna*⁴⁵, nei cori posti a conclusione del primo⁴⁶ e del terzo atto⁴⁷. Bersaglio di tali invocazioni è Erode, che condivide con l'Atreo del *Thieste* le peculiari caratteristiche del tiranno, prime fra tutte la paura di essere oggetto di cospiri-

⁴² GIAZZON 2010, 1723-32.

⁴³ Ivi, 1718-9.

⁴⁴ Nell'intera tragedia, ad esclusione dell'ultimo coro, Dolce conserva i riferimenti e le invocazioni agli dèi pagani, fedele alla nomenclatura impiegata da Seneca.

⁴⁵ La trama della tragedia, in sintesi, ruota attorno alle azioni tiranniche e sanguinarie del re Erode. Di ritorno da una missione al fianco dei Romani, istigato dalle calunnie della sorella Solome, egli si convince che la moglie Marianna abbia tramato per avvelenarlo e che lo abbia tradito. Dopo aver giustiziato il presunto amante di lei e i parenti che cercavano di difenderla, il re ordina di decapitarla. Nell'epilogo, pentitosi di quanto compiuto, si arrende a piangere per il resto della vita il proprio peccato e l'ingiusta morte di Marianna. Per un'analisi approfondita dell'intreccio e dei temi del dramma, si rimanda a: VILLARI 2011, XXV SS.

⁴⁶ «E, se prego mortale / ti sospinge et inchina / a dar ai peccator giusto flagello, / il re, fiero e rubello / a le tue sante leggi, / Signor, punisci con supplicio degno [...]. Scenda adunque con fretta / la tua giustizia, padre, / sovra di lui, crudel più d'ogni fera» (ivi, 736-41; 761-3).

⁴⁷ «Distrugga, sommo Dio, questo tiranno / tua forte man con meritata morte. / Fa' che 'l sol porti questo lieto giorno, / che con giusta vendetta abbiano fine / gl'aspri flagelli, et i penosi danni / de le meschine e travagliate genti» (ivi, 2114-9).

razioni da parte dei familiari e la capacità di compiere atti di disumana violenza nei loro confronti. L'interesse per queste figure dispotiche fu ispirato probabilmente, oltre che dal clima di instabilità politica della penisola nel Cinquecento, dalle analisi sull'argomento condotte dalla trattatistica coeva, prima fra tutte quella di Niccolò Machiavelli⁴⁸.

3. *Tieste dal XVI al XXI secolo*

A fine '500, in Italia, la tragedia eredita da Seneca 'tipi' ricorrenti come la nutrice, il consigliere, il messo e il fantasma, oltre al gusto del macabro⁴⁹. L'infanticidio, in particolare, è ripreso nell'*Acripanda* di Antonio Decio (1592), in cui il re Ussimano uccide la moglie incinta ed espone il loro primo figlio, che, salvatosi, si vendica sui fratellastri⁵⁰, e nella *Semiramis* di Muzio Manfredi

⁴⁸ Nel 1532, pochi anni prima che fosse stampata la prima edizione del *Thyeste* di Dolce, Machiavelli nel *Principe* affronta la questione del 'male' compiuto per fini politici, giustificando come talora necessari gli atti efferati che il principe si trova costretto a compiere per mantenere il controllo del potere: «E hassi ad intendere questo, che un principe, e massime un principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose, per le quali gli uomini sono tenuti buoni, essendo spesso necessitato, per mantenere lo Stato, operare contro alla umanità, contro alla carità, contro alla religione. E però bisogna che egli abbia un animo disposto a volgersi secondo che i venti e le variazioni della fortuna gli comandano; e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere entrare nel male, necessitato.» (Machiavelli, *Il Principe*, XVIII, in MACHIAVELLI 1850, 545).

⁴⁹ Cfr. in proposito: MIOLA 1992, 1-10; BOYLE 1997, 153-66.

⁵⁰ Il re Ussimano fa esporre il figlioletto, che però sopravvive e cresce alla corte del nonno, il re d'Arabia, dal quale in età adulta è riconosciuto e aiutato nel suo progetto di vendetta ai danni del padre. Divenuto egli stesso re, marcia contro l'Egitto e, sconfitte le truppe di Ussimano, finge di voler stipulare una pace in cambio di alcune cessioni territoriali e ricevendo come ostaggi i gemelli, figli del re e di Acripanda. Sono le ombre dei due giovinetti ad avvertire la madre del misfatto, di cui è successivamente messa a parte nei particolari più macabri dal 'cameriere'. Di seguito un brano tratto dal resoconto di quest'ultimo, in cui è presente una descrizione 'senecana' della Natura che reagisce al duplice assassinio: «CAMERIERE Qual'erta torre, o qual'alpestre scoglio, / o quercia annosa sovra l'alpi stassi / al soffiare d'Euro, o d'Aquilone immota, / tal'egli in mezzo al sangue, e in mezzo à tante / crudeltadi, et horror duro rimase: / ma il campo tutto si velò di benda / gli occhi per non mirar fatto sì crudo. / L'ombre de i guerrieri morti in su la riva / udite fur con gran romor lagnarsi, / tremò il picciol colle, e per l'immensa / scossa che diede, intorbidi il Nilo, / il Nil, che volse doloroso a dietro / per la pietà de' suoi signori il corso» (DECIO 1592, 122).

(1593), in cui la protagonista uccide i nipoti di fronte agli occhi della nuora⁵¹.

In area anglosassone l'interesse per le tragedie di Seneca è alimentato dalla pubblicazione delle *Tenne tragedies of Seneca* (1581), una raccolta di traduzioni più o meno letterali del *corpus* tragico senecano, in cui confluisce il lavoro di quattro letterati dell'epoca⁵², tra i quali Jasper Heywood, la cui traduzione – seppur libera – di *Tieste* era già stata data alle stampe nel 1560. Heywood, che nella prefazione al lavoro descrive una visione in cui il fantasma di Seneca lo incarica di «rinnovare il suo nome»⁵³, traduce il testo latino in rima, adattandolo alla dizione inglese e aggiungendo versi di sua creazione, oltre a una scena che fa da epilogo alla tragedia, un monologo, in cui Tieste fa appello alle forze infernali per portare a compimento il suo desiderio di vendetta⁵⁴.

In seguito all'edizione inglese, il rinnovato interesse per il teatro senecano, anche grazie al tramite shakespeariano – è del 1593 la messa in scena del *Tito Andronico*, in cui all'imperatrice Tamora sono serviti i figli a banchetto – porta alla composizione di numerose riletture di *Tieste* in Inghilterra tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Nel 1674 John Wright è autore di una traduzione della tragedia, alla quale allega una versione parodica in versi (*Thyestes a tragedy, translated out of Seneca to which is added mock-Thyestes, in burlesque*), ove i figli di Tieste sono sostituiti

⁵¹ Semiramis, mossa dall'insana passione che nutre nei confronti del figlio Nino (il suo *furor* ha per modello la *Fedra* senecana), uccide successivamente anche la nuora Dirce. Nino vendica la strage della sua famiglia assassinando la madre e, infine, si suicida: «NINO Questa, opra empia non è; ma di pietate. / Una, ch'uccida i figli del suo figlio; / merta il castigo haver per man del figlio» (MANFREDI 1593, 48).

⁵² Gli autori coinvolti nel progetto furono: Jasper Heywood (*Hercules furens, Thyestes, Troas*), John Studley (*Hippolytus, Medea, Agamemnon, Hercules Oetaeus*), Thomas Newton (*Thebais*), Alexander Neville (*Oedipus*), Thomas Nuce (*Octavia*). Cfr. SPEARING 1909, 437. Vd. in proposito il contributo di Masolino D'Amico in questo volume (97-105).

⁵³ Il fantasma di Seneca dice che sta cercando «Some one / that might renewe my name / and make me speake in straunger speche / and sette my woorks to sight, / and skanne my verse in other tongue / then I was woont to wright» (Prefazione, 6,3-8, citato in: O'KEEFE 1974, 119).

⁵⁴ Gli ultimi versi del monologo recitano: «By seas, by lands, by woods, by rocks, in darke I wander shall: / and on your wrath, for right rewarde to due deserts, will call. / Yee scape not from me, so yee Gods, still after you I goe, / and vengeaunce aske on wicked wight, your thunder bolte to throe» (HEYWOOD 1560, V.iv., 63-6).

tuiti dai suoi amati gatti, che il fratello gli serve a banchetto per vendicarsi del tradimento con la moglie⁵⁵. Nel 1681, viene messo in scena al Theatre-Royal di Londra il *Thyestes* di John Crowne, che egli riadatta in modo da renderlo più in linea con il gusto del suo pubblico, introducendo i personaggi del figlio di Tieste e della figlia di Atreo⁵⁶: la coppia, innamorata e osteggiata dai padri, richiamandosi al *Romeo and Juliet* shakespeariano diventa protagonista di nozze funeste, in seguito alle quali Philistenes viene ucciso dallo zio (e servito al banchetto nuziale) e Antigone si suicida alla vista del suo cadavere⁵⁷. Crowne tenta di 'stempe-

⁵⁵ Si tratta di un'edizione regalo che l'autore dedica al Lord Salusbury e che fa precedere da una premessa, in cui mette in guardia il lettore dalla natura giocosa di quello che lui ha concepito come un passatempo. Si riportano qui le battute conclusive della rilettura: «ATREUS Reeling, that's my Cue. Now I may / discover the Intrigue o'th' Play. / Since in that door the Wind is got, / 'tis time to reconcile the Plot. – / How do you like your Cats my Friend? THYESTES Well; but I dare not much commend / for fear you steal em; nor is this same / fear vain and Pannique, for I miss 'em. ATR. 'Las they've miscarri'd all to day, / some hang'd, some drown'd, as one may say / and 'cause they should not basely fall, / 'twas I, dear heart, that kill'd 'em all. THY. Was this done like a loving Brother? / Or like a Friend? Sure neither nother. / but let that pass. I'll spare my Curses – / their skins will make me three good purses / I'll goe and flea 'em. ATR. But the Jest is / you 'ave dined upon 'em, dear Thyestes. / and I both Butcher was, and Cook / to serve you Sir. THY. Now I could puke / o Cuckold Cook to Treat me thus! / O hated Hang-dog to hang Puss! / O Son of an old rotten Whore! / In fine – I'll sleep and tell you more. (Lies down). ATR. Io, Victoria! Now at last / by me, and Fortune thou art cast. / Lye there. such Victories as these are / will swell me up as big as Caesar. / When the High Germans he bumbasted. / Less Triumph and content he tasted. / Even now, since thus my Brother fell, / I seem as tall as a High Constable» (WRIGHT 1674, 138-40). Una curiosa analogia lega la *pièce* di John Wright a *Theater of Blood*, film tragicomico del 1973 diretto da Douglas Hickox, in cui un attore shakespeariano fallito (interpretato da Vincent Price) si vendica dei critici che hanno da sempre stroncato le sue *performance* teatrali, architettando per loro assassinii ispirati alle tragedie di William Shakespeare. In particolare, l'uccisione dei figli di Tamora nel *Tito Andronico* è modello dichiarato per l'ultimo delitto della serie, in cui alla vittima sono serviti i due amati barboncini in un pasticcio di carne. La tragicomicità è amplificata dalle battute del critico che, intento a mangiare, si chiede: «I wonder where my babies have gone to [...]. I wish they were here to share this with me». L'espressione è un richiamo a Sen. *Thy.* 974-5 (*augere cumulus hic voluptatem potest, / si cum meis gaudere felici datur*), cui sembra parodicamente alludere anche la successiva esibizione delle teste dei barboncini da sotto una *cloche*.

⁵⁶ Cfr. PATERSON 1873, 8.

⁵⁷ Nella rilettura di Crowne, Tieste ha violentato Aerope ed è fuggito. La donna, ingiustamente accusata dal marito di tradimento, viene tenuta in prigione. Mentre il padre medita vendetta, Antigone si innamora di Filistene, il figlio di Tieste e pianifica di vivere insieme a lui in esilio; tuttavia, durante il tentativo, il giovane viene catturato

rare' il carattere cupo e orrorifico del *Tieste* di Seneca, dando per primo spazio a una storia d'amore, le cui vicende si intrecciano con il *plot* originale fin quasi a porre in secondo piano le azioni legate alla vendetta di Atreo sul fratello per motivi dinastici, e inaugurando un filone 'sentimentale' che prosegue in Francia con l'*Atrée et Thyeste* di Prosper Jolyot de Crébillon (1707)⁵⁸ e con i *Pélopidés* di Voltaire (1772)⁵⁹.

Pochi anni dopo la messinscena di Crébillon, nel 1721, Petros Katsaitis, poeta e drammaturgo originario di Cefalonia, compone il suo *Thyestes* ispirandosi principalmente alla rilettura di Lodovico Dolce, di cui traduce parti significative e di cui ripropone l'insistere su di un senso di Giustizia cristianamente intesa, derivante in maniera diretta da Dio. Per rimarcare tale aspetto, Katsaitis affida il prologo proprio alla Giustizia personificata,

dalle guardie di Atreo. Il re escogita così un piano ai danni del fratello, dando il benvenuto al nipote e fingendo che i suoi propositi di vendetta siano venuti meno. Promette a Filistene la mano della figlia, qualora egli induca il padre a tornare ad Argo per riconciliarsi. Anche Aerope viene ricevuta dal re e rivestita con abiti sontuosi per suggellare la loro ritrovata armonia. Intanto Tieste, che si è sinceramente pentito, pur sospettando della buona fede del fratello, acconsente a tornare. Celebrate le nozze, durante il banchetto nuziale, Atreo serve al fratello le carni e il sangue del figlio. Antigone si suicida. Aerope strappa il pugnale ad Antigone e, dopo aver colpito a morte Tieste, si uccide.

⁵⁸ *L'Atrée et Thyeste* pone al centro la tematica amorosa sin dall'antefatto, in cui Tieste rapisce Eope sul punto di convolare a nozze con il fratello e la restituisce a quest'ultimo incinta di Plistene, che sarà considerato figlio di Atreo. Successivamente Plistene salva Tieste da una tempesta e lo conduce ad Argo. Il giovane si innamora di Teodamia, figlia che Tieste ha avuto da un'altra donna, e non acconsente ad uccidere Tieste come a lui richiesto da Atreo, cosicché questi porta a compimento la sua vendetta da solo, porgendo al fratello una coppa contenente il sangue del figlio. Inorridito, Tieste si suicida. La tragedia conosce un successo immediato, suscitando lo scandalo per la ferocia dei temi affrontati: «Par le choix d'un sujet aussi contraire aux principes classiques, Crébillon fait montre d'une irrévérence et d'un indépendance qui lui vaudront autant de reconnaissances que de condamnations. Le risque encouru en valait pourtant la peine puisque le choc provoqué par le dernier acte de la tragédie fera de lui le premier tragique français selon nombre de ses contemporains» (BRILLAUD 2007, 38).

⁵⁹ I *Pélopidés* di Voltaire ripropongono l'antefatto con il rapimento di Eope, che però non viene restituita ad Atreo se non alla fine di una guerra tra fratelli, che culmina con la rivelazione delle nozze già celebrate tra Eope e Tieste, e della nascita di un figlio. Fingendo di rassegnarsi, Atreo riconsegna la donna, ma rapisce il bambino e nel momento della riconciliazione porge la tazza con il sangue del figlio a Tieste, che sceglie il suicidio, come nell'epilogo della rilettura di Crébillon (vd. VOLTAIRE 1785, 265).

che sancisce come sia Tieste sia Atreo debbano essere puniti per i peccati commessi da Tantalo. Segue l'entrata in scena dell'ombra di quest'ultimo, che reca testimonianza delle pene sofferte nell'Oltretomba da coloro che non si comportano correttamente in vita⁶⁰. Se le vicende narrate, considerando il tramite dolciano, seguono sostanzialmente il *plot* classico, l'innovazione più vistosa, coerente con il messaggio moraleggiante di Katsaitis, è l'aggiunta di 762 versi all'epilogo: con un *flash forward* di vent'anni viene descritta la morte di Atreo, punito per le sue colpe da Clitennestra ed Egisto mentre il figlio Agamennone è a Troia⁶¹.

Sempre nel XVIII secolo, nella Germania illuminista, Christian Felix Weiße pubblica *Atreus und Thyest* (1766), la cui fonte principale è Igino (*Fabulae*, 88), se pure è chiara la conoscenza da parte sua sia del modello senecano sia dell'*Atrée et Thyeste* di Crébillon⁶². La riscrittura per la prima volta mette in scena le vicende successive all'infanticidio: Atreo è perseguitato dalle Erinii – rappresentate come forze psicologiche interiori, che lo tormentano perché Tieste è ancora in vita – e invia Egisto – creduto suo figlio, ma in realtà nato da un abuso commesso ai danni della madre dallo stesso Tieste – a consultare l'oracolo di Delfi, perché la città di Micene è afflitta da fame e pestilenza. Egisto ritorna da Delfi con Tieste, che conduce con sé per pietà, e con il responso dell'oracolo, secondo il quale soltanto altro sangue potrà lavare il sangue già versato⁶³. L'orrore determinato dall'infanticidio è

⁶⁰ Cfr. CARPINATO 2006, 211-2.

⁶¹ Cfr. PUCHNER 2017, 182-3. Il modello dell'epilogo – seppur rimaneggiato, alterando il racconto mitologico in maniera sostanziale – sembrerebbe a tutti gli effetti l'*Agamennone* di Eschilo. In questo caso, Egisto assume il ruolo di giusto vendicatore, con una caratterizzazione del tutto positiva, così come quella di Clitennestra, sotto vari aspetti tormentata dal suocero.

⁶² Cfr. SGOURIDOU 2017, 13.

⁶³ La vicenda così prosegue: sebbene il sacerdote della città suggerisca che una riconciliazione tra i due fratelli potrebbe portare alla salvezza di tutti, Atreo continua a meditare la morte di Tieste. Anche Pelopia spinge il figlio Egisto a uccidere lo zio per essere il solo successore al trono, tuttavia egli non riesce a portare a termine l'impresa e, grazie a una spada appartenuta allo sconosciuto stupratore della madre, da lei ancora custodita, viene a scoprire di essere figlio di Tieste. Un ulteriore colpo di scena rivela che anche Pelopia è, in realtà, figlia di Tieste. La regina si suicida ed Egisto uccide Atreo (cfr. *ivi*, 12-4).

sostituito da un'angosciante sequela di violenza e di incesto, da cui emerge la fragilità della condizione umana, il costante rischio che l'irrazionalità, il *furor*, prevalga sulla ragione, l'insorgere del rimorso (in Tieste) e della pietà (in Egisto), passione che costituisce, secondo Gotthold Ephraim Lessing, il fine ultimo cui tende lo stesso atto teatrale, perché gli spettatori giungano a una vera catarsi tramite l'illusione scenica⁶⁴.

La caratterizzazione di Atreo tiranno è il punto focale della seconda grande rivisitazione 'italiana' di *Tieste*, quella di Ugo Foscolo. Si tratta della prima tragedia del poeta, messa in scena nel 1797, ma già ultimata nel 1795, quand'egli aveva 17 anni, come confermato dalla lettera inviata a Melchiorre Cesarotti il 30 ottobre 1795: «Ardii scrivere una tragedia sopra un soggetto che fu già toccato da Crébillon e dal gran Voltaire. Sì; scrissi il *Tieste*, e con quattro attori soltanto»⁶⁵. Foscolo non cita dunque Lodovico Dolce tra le fonti. Indubbiamente numerose caratteristiche confermano la dipendenza dai due testi, in particolare dai *Pélopidés* sia per la trama sia per i personaggi (sette in totale), tra i quali sono presenti Eope (che in Crébillon risulta già morta) e Ippodamia. Foscolo apre il suo dramma con un dialogo tra le due donne, in cui Eope lascia in custodia a Ippodamia il figlioletto suo e di Tieste, che ha sottratto alle guardie di Atreo (atto I, scena II). Il dialogo trova diretta ispirazione nella terza scena del primo atto dei *Pélopidés*, in cui avviene il medesimo incontro. L'importanza data al rapporto amoroso che lega Eope e Tieste, e alla discordia da esso generata tra i fratelli è un tema che Foscolo non accoglie pedissequamente, ma smorzandone gli effetti più patetici e conferendo al personaggio di Eope maggiore autonomia. Il Tieste di Foscolo, esiliato dal fratello, torna ad Argo poiché gli è giunta voce della morte di Eope. Rassicurato dalla madre, incontra poi l'amata che gli rivela di aver generato un figlio suo. Le donne tentano di convincere Tieste a fuggire, ma invano: Atreo scopre che egli è a palazzo

⁶⁴ Cfr. CHIARINI 1975, 201.

⁶⁵ CARLI 1970, 19-20.

e lo cattura insieme ad Eroepe. Nell'epilogo, come in Crébillon e in Voltaire, Atreo finge di riconciliarsi col fratello offrendogli una coppa su cui giurare concordia eterna, che tuttavia si rivela colma del sangue del figlioletto ucciso. Tieste si suicida ed Eroepe perde i sensi. Le due riletture francesi, così come quella di Foscolo, diminuiscono l'orrore, introducendo l'*escamotage* della coppa che evoca il massacro avvenuto. Tuttavia tutta la riletture foscoliana è percorsa da un «gusto delle apparizioni spettrali», dei «preannunci tenebrosi» del tutto senecano, ad esempio nelle parole di Eroepe, che allude a una misteriosa voce notturna che preannuncia la morte del figlio, «pasto [...] dei padri suoi» (atto I, v. 152)⁶⁶. Lo stesso espediente si concretizza nelle parole di Atreo, che al fratello rinfaccia ben prima che si concretizzi il suo piano: «O come l'arti / del tiranno possiedi! In cor furore, / pace nei detti; [...] pietà con pompa / mostrar, e beber sangue»⁶⁷. Direttamente a Seneca si ispira, poi, la caratterizzazione del tiranno Atreo che, al contrario di quanto accade nelle tragedie di Crébillon e di Voltaire, in Foscolo medita a lungo la vendetta e la attua tramite un piano messo a punto da tempo⁶⁸,

⁶⁶ Cfr. PARATORE 1988, 269-70. In merito a questo aspetto, Paratore cita altri due casi presenti nella tragedia di Foscolo: i vv. 254-8, «Il Ciel non cessa / di punire le colpe: orrida pena / della colpa di Tantalo, tu incalzi, / e piaghe a piaghe aggiungi, e truci a truci / opre», pronunciati da Ippodamia, che fanno riferimento alla maledizione gettata sulla stirpe dalla colpa di Tantalo, e i vv. 132-9, con cui Eroepe rivela inconsciamente quale sarà la vendetta di Atreo: «Ippodamia, scordasti, / quel momento terribile, che vide / il figlio pargoletto? Ei fra le braccia / forte serrollo: ei gridò sì, che ancora / nell'alma mi ripiomba il truce grido. / Te, sì, te sol testimone esecrando / dell'onte mie vedrò compiere un giorno / le mie vendette». Paratore sostiene, inoltre, che Foscolo si ispiri alla prima scena del *Tieste* di Seneca, quasi 'scambiando' Tieste per l'avo Tantalo, nelle allusioni alle Furie che emergono in due diversi passi della riletture: ai vv. 214-7 («O infernale voragine, spalancati; / Sorgete, furie! Voi mi strascinate / lungi da questa terra: io no, non volgo / orma senza di voi») e ai vv. 106-17 («Ombra... gigante / qui dinanzi non vedi? Ha fiamma il crine, / sangue negli occhi bolle, e di atro sangue / sprazzi li grondan dalla bocca; mira... / Sul mio volto gli slancia. Ella mi tragge / pel braccio - Vengo, vengo [...]. Vengo, vengo: / sangue chiedi? L'avrai. Quelle grand'orme / che tu stampi di foco... sieguo. - Oh lampo! / Oh! tenebre! Oh singhiozzi moribondi! ... / Lo spettro è, che scortavami? Lo voglio, / lascia, seguir»). Le citazioni dal *Tieste* di Foscolo seguono l'edizione di BEZZOLA 1961, 3-57.

⁶⁷ BEZZOLA 1961, IV, 230-6.

⁶⁸ Cfr. PARATORE 1988, 263.

determinato ad agire con il più terribile dei delitti al fine di anticipare le mosse del fratello. In relazione a questo tema, i versi foscoliani «di morte / punir chi morte dar voleami⁶⁹» riecheggiano Seneca, vv. 193-6: *aliquod audendum est nefas / atrox, cruentum, tale quod frater meus / suum esse mallet – scelera non ulcisceris, / nisi vincis*.

Il debito di Foscolo nei confronti di Seneca è, inoltre, evidente nella quarta scena del secondo atto, il dialogo tra Atreo e Ippodamia, in cui quest'ultima ha la funzione del *satelles* del secondo atto della tragedia classica:

IPPODAMIA

Infausto è il regno; e infausto
più, se temuto è il re. Di schiavi e vili
tu se' accerchiato; ognun t'adora, e sorte
t'arride amica. Ma se' pago? Tremi, 130
diffidi; e a dritto. Traditori, un giorno
ti porranno le mani entro le chiome;
strapperanti il diadema, e riporranno
ad altri in capo. – Pur... se d'un fratello
l'amor qui fosse... di temer sì grande 135
uopo, Atreo, non avresti⁷⁰.

Il tema della paura, che motiva l'adulazione del popolo nei confronti del tiranno e rende egli stesso suo schiavo nel timore di essere tradito, è affrontato dalla guardia senecana ai vv. 207-8 (*quos cogit metus / laudare, eosdem reddit inimicos metus*) e nel secondo coro vv. 348-52 (*rex est qui posuit metus / et diri mala pectoris; / quem non ambitio impotens / et numquam stabilis favor / vulgi praecipitis movet*). Anche le parole di Ippodamia circa l'utilità di mantenere al proprio fianco il fratello (II 134-6) trovano ispirazione in Seneca, nella considerazione espressa dalla guardia al v. 219: *nefas nocere vel malo fratri puta*.

In conclusione, non ci sono evidenze che facciano supporre una lettura del *Thieste* di Lodovico Dolce da parte di Ugo Foscolo. Tuttavia, Foscolo dimostra di aver letto Seneca, da cui trae

⁶⁹ BEZZOLA 1961, IV, 258-9.

⁷⁰ Ivi, II, 127-36.

ispirazione anche per quanto concerne lo stile e l'espressività linguistica del suo *Tieste*. E su questa fonte, tace.

Nel XIX secolo vengono composte tre riletture, ispirate principalmente ai testi francesi: *l'Atreus and Thyestes* di Edward Sinnet (1822) e il *Tieste* di Tommaso Sgricci (1827) – che dipendono principalmente dalle vicende dell'*Atrée et Thyeste* di Crébillon – e il *Tieste* di Angelica Palli (1822), che ha come fonte principale i *Pélopides* di Voltaire⁷¹. Angelica Palli, livornese di famiglia epirota⁷², focalizza l'attenzione sul tradimento di Eroe e sul figlio da lei generato con Tieste. Assumono particolare importanza nella tragedia le dinamiche che intervengono tra i personaggi femminili, in particolare tra Eroe e Ippodamia. Quest'ultima, dapprima schierata a favore di Atreo («che d'Atreo son madre / sol mi rammento», I 2, vv. 66-7), dopo il riconoscimento del bambino di Eroe come figlio di Tieste, lo accoglie e acconsente a difenderlo dall'ira dello zio («qual colpa è in lui? Vieni infelice, vieni / fra le mie braccia, a te sicuro asilo / ognor saranno... ad ogni costo a morte / sottrarti voglio... e alla mortale angoscia / di conoscer te stesso», I 4, vv. 120-4)⁷³. Nella rilettura è amplificata la forza dei personaggi femminili, che oppongono al Fato l'amore materno, facendo da contraltare alla violenza di Atreo e Tieste nell'inutile tentativo di salvare la loro discendenza. In quest'ottica 'femminile', anche l'epilogo risponde all'esigenza di attenuare l'orrore senecano eliminando la scena del banchetto e facendo intravedere ai genitori il corpo del figlioletto tra due guardie, dopo che l'uccisione è avvenuta fuori scena.

⁷¹ Nel XIX secolo sono pubblicate in Italia altre due *pièce* ispirate al mito dei Pelopidi, la *Pelopea* di Francesco Benedetti (1817) e *l'Atreo* di Antonio Viviani (1833). Esse tuttavia mettono in scena accadimenti successivi all'arco temporale del *Tieste* senecano e per questo non sono inseriti tra le riletture qui analizzate. Nella *Pelopea*, trent'anni dopo l'assassinio dei nipoti, Atreo progetta di uccidere Tieste tramite il figlio che questi ha incestuosamente generato dalla sua primogenita Pelopea. Nell'*Atreo*, anch'esso ambientato dopo l'infanticidio, Atreo uccide Tieste, innocente e da lui ingiustamente perseguitato, per poi essere ucciso a sua volta nell'epilogo da Egisto. Per un'analisi dettagliata dei drammi, cfr. ROSSI LINGUANTI 2020, 364-8.

⁷² Cfr. FAVARO 2018, 1.

⁷³ Le citazioni sono tratte da: *ivi*, 6.

La quarta rivisitazione di *Tieste* composta in Italia è quella di Tommaso Sgricci, uno tra gli ultimi esponenti della poesia estemporanea toscana di tradizione bernesca⁷⁴. La rilettura dimostra una dipendenza dall'*Atrée et Thyeste* di Crébillon, in quanto grande spazio è dedicato alla storia d'amore di Falanto, figlio presunto di Atreo, e di Argenide, figlia di Tieste⁷⁵. Seppure la prima preoccupazione dimostrata da Atreo sia scoprire se il figlio sia davvero suo⁷⁶ – questione messa in rilievo dalle riletture francesi, più attente al lato sentimentale della vicenda – traccia della lettura senecana traspare nella caratterizzazione di Atreo come tiranno spietato, che teme il suo potere insidiato dal fratello e dalla sua discendenza, e che, in preda al *furor*, uccide entrambi i

⁷⁴ Il 10 novembre 1827, al Teatro Aretino, durante una serata dedicata all'improvvisazione, viene sorteggiato come tema per la messinscena il mito di Tieste. In una nota premessa al testo nell'edizione del 1828, si legge: «Fattosi Atreo in un subito (personaggio suggerito dall'Uditorio per dar principio), proruppe in note tremende di vendetta e di sospetto. All'ansietà universale succedettero allora altri affetti per tutto il corso dell'Azione, e fu da notare che, quantunque il numero dei versi sia pressoché il medesimo e nel *Crispo* e nel *Tieste*, mentre durò la prima due ore e mezza, la seconda per la concitazione con che fu declamata durò poco più di due ore» (SGRICCI 1828, 8-9).

⁷⁵ La vicenda può essere così riassunta: Falanto, presunto figlio di Atreo, chiede al padre di concedere il perdono allo zio, senza rivelargli di essere innamorato della cugina Argenide. Atreo acconsente, ma in realtà trama di sfruttare la situazione per vendicarsi di Tieste, che gli ha insidiato il regno e la moglie, e che sospetta sia il vero padre di Falanto. Messo a parte dal servitore Creonte dell'amore del figlio per la giovane, il re riceve un foglietto che la moglie, prima di morire, aveva chiesto al sacerdote di corte di consegnargli, in cui ella confessa che Falanto è figlio di Tieste. Chiamate le Erinni a raccolta, il re si appresta alla vendetta, chiedendo al figlio di uccidere Tieste che trama nell'ombra contro il regno. Tieste si rifiuta e Atreo minaccia di uccidere Argenide, qualora non compia il delitto. Tuttavia, il giovane non riesce a portare a termine la missione, cosicché Atreo lo rinchiude in prigione insieme ad Argenide. Creonte descrive il sacrificio dei due innamorati, in cui il re non risparmia nessuna pena a Falanto, facendolo assistere all'agonia di Argenide. Servite le carni dei nipoti a Tieste, nell'epilogo il re consegna al fratello un'urna in cui dovrebbero essere contenute le insegne regali e lo scettro di Pelope, ma che invece custodisce le teste mozzate dei due giovani. Tieste è tenuto in vita, imprigionato nei sepolcri degli avi.

⁷⁶ «Quand'ei favella, rimirar mi sembra / la gioventù del perfido fratello! / Così portava maestosamente / la fronte giovenil, così spargeva / sovra gli omeri il crin, così sprezzante / in negletta beltà pari ai Superni / gettava un guardo vincitor che tutte / L'alme gl'incatenava di dolcezza. / Con queste arti quel perfido sedusse / l'incauta moglie disleal, con queste / m'insidiava il trono» (SGRICCI 1828, I,3, 17).

nipoti, tagliando loro le vene nel corso di un sacrificio descritto da Creonte nei più macabri dettagli⁷⁷.

Nel XX secolo il mito dei Tantalidi è riproposto tramite racconti (Isolde Kurz, *Das Haus des Atreus*, 1939) e poesie (Louis MacNeice, *Thyestes*, nella raccolta *Springboard*, 1943; Donald Davie, *Thyestes*, nella raccolta *Brides of Reason*, 1955). Un'originale riscrittura italiana di *Tieste* è il dialogo intitolato 'In famiglia', tratto da *I dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese (1947). Protagonisti del dialogo sono Castore e Polideute, che riflettono sul fato e sulle sue dinamiche all'interno della famiglia degli Atridi, di cui sono entrate a far parte le loro sorelle, Elena e Clitennestra. In particolare, Polideute si chiede se sia il caso di intervenire a Troia in difesa della sorella, ma Castore frena il fratello, esprimendo l'idea che debbano essere gli Atridi a risolvere la situazione:

- POLIDEUTE Chi sa che faranno adesso gli Atridi per riscatto del sangue. Non è gente che sopporti un'ingiuria. Il loro onore è come quello degli déi.
- CASTORE Lascia stare gli déi. È una famiglia che in passato si mangiavano tra loro. Cominciando da Tantalo che ha imbandito il figliolo...
- POLIDEUTE Sono poi vere queste storie che raccontano⁷⁸?

Dopo uno scambio di idee sui discendenti di Tantalo e sulle loro preferenze in fatto di donne, la conclusione cui giungono i

⁷⁷ Anche il riferimento del coro di sacerdoti e donne ad Apollo, che durante il sacrificio inverte il corso del suo carro è senecano: «SACERDOTI O madri dolenti, / Sciogliete gli accenti / del mesto dolor: / sia vinto ogni cor / di doglia e d'affanno. / Impugna il tiranno / con destra che al mal farà mai si rifiuta / della vendetta la spada temuta. // Se avvien che si accenda / sua rabbia fremente / ei Giove disfida / nell' alma omicida. [...] DONNE Mugge orrendo un suon di sistri, / mugge un fremito di tromba, / onde il ciel tutto rimbomba. / Che sarà? Ci ricuopre oscurità. // Vedi il giorno / che non sorge e là ritorno: / pur dovrebbe aver disciolto / Febo il crin lucido e folto, / e i riposi abbandonare / alla notte in sen del mare, / e degli occhi radianti / l'alma terra rallegrare» (ivi, IV 7, 62-4). Il concetto è ribadito da Creonte, durante il racconto del sacrificio: «E mentre arde gl' incensi, in ciel non vede / che attonito sospende il cocchio d' oro / Apollo, e nega rischiarar gli atroci / colpi onde il Re contaminato ha il serto, / e il nome d' uomo che per lui copriasi d' indelebile macchia» (ivi, V.2, 66).

⁷⁸ PAVESE 1999, 127.

Dioscuri è che la stirpe di Agamennone e di Menelao scelga da sempre appositamente per proprio gusto donne, che «dopo un po' inferociscono e smaniano, versano sangue e ne fanno versare»⁷⁹.

Tieste torna ad essere rivisitato in forma di tragedia dallo spagnolo José Maria Pemán y Pemartín (*Tyestes, la tragedia de la venganza*, 1955) e dal belga Hugo Claus (*Thyestes*, 1966). Il dramma di Pemán consta di un prologo – in cui protagonisti sono Tantalo, la Furia e le personificazioni di Ira, Vendetta, Sangue, Morte, Sete, Fame e Desiderio – e di due parti. Un'innovazione apportata al testo è il riconoscimento di Tieste e dei due figli, costretti all'esilio e vaganti per i boschi, da parte di alcuni cacciatori che sottraggono loro una catena d'oro appartenuta ad Eroepe. Il riconoscimento del fratello riaccende in Atreo la sete di vendetta, che si concretizza infine nel consueto banchetto, nel corso del quale si odono fuori scena le grida dei figli di Tieste – qui non uccisi per mano dello zio. L'originalità dell'epilogo segna, tuttavia, il trionfo di Tieste, che ribadisce l'indissolubilità del proprio matrimonio con Eroepe e la propria trasfigurazione, insieme a lei, in divinità. Il *Thyestes* di Hugo Claus, traduzione piuttosto fedele del modello senecano, si ispira al teatro di Antonin Artaud e alla messinscena del *Tieste* di Vittorio Gassman per la regia di Luigi Squarzina, al Teatro Valle di Roma⁸⁰. Sulla scena un doppio trono simboleggia la lotta di potere che agisce tra i due fratelli, di cui le didascalie mettono in risalto l'aspetto a tratti ferino e i gesti di impressionante violenza⁸¹.

Un ultimo accenno, infine, a due adattamenti di fine '900: il *Thyestes* di Caryl Churchill, andato in scena al Royal Court Theatre di Londra il 7 giugno 1994, e il *Tieste (la tragedia)* di Sylvano

⁷⁹ Ivi, 128.

⁸⁰ Lo spettacolo debuttò il 6 febbraio 1953 ed ebbe il merito di dimostrare concretamente la rappresentabilità della tragedia senecana in epoca contemporanea, favorendone la riscoperta sul palcoscenico. Il suo successo fu determinato, tra l'altro, dalla riduzione firmata da Vittorio Gassman e dai costumi di Emanuele Luzzati. Cfr. il contributo di Alessandro Tinterri in questo volume.

⁸¹ Per un'analisi dettagliata dei due drammi cfr. ROSSI LINGUANTI 2020, 368-71.

Bussotti, scritto tra il 1989 e il 1993, e rappresentato al Teatro dell'opera di Roma nel 2000⁸². Caryl Churchill è autrice di una traduzione interamente in versi, che sfronda le tortuosità retoriche del testo, mantenendo il linguaggio e l'elemento orrorifico senecano⁸³, mentre Sylvano Bussotti introduce la musica nella rappresentazione, fondendo recitazione e canto⁸⁴.

Per tentare qualche punto fermo in una tradizione ancora in gran parte da studiare, dopo la pubblicazione del *Thieste* di Lodovico Dolce e delle prime edizioni in lingua moderna dell'intero *corpus* tragico nel XVI secolo, i rifacimenti della tragedia senecana (il *'Mock-Thyestes'* di John Wright, il *Thyestes* di John Crowne e *l'Atrée et Thyeste* di Prosper Jolyot de Crébillon) si allontanano sensibilmente dall'archetipo classico e stemperano la crudezza della tragedia facendo ricorso alla parodia o all'elemento sentimentale. Successivamente, in base a un meccanismo che scatta ovvio e inesorabile, nell'intera tradizione del teatro latino, sono le riletture stesse a essere fonte per nuovi rifacimenti, scritti da autori che non necessariamente avevano letto Seneca. Tra il XVIII e il XIX secolo, ad eccezione del *Thyestes* di Petros Katsaitis (che si ispira al rifacimento di Lodovico Dolce) e dell'*Atreus und Thyest* di Christian Felix Weiße (che dipende

⁸² Oltre che regista del dramma, Bussotti fu anche autore della musica e del testo, nonché attore-protagonista nella parte di Atreo. Per la composizione, egli dichiarò di aver trovato ispirazione nel *Tieste* di Gassman, del quale fu spettatore. Cfr. BENTIVOGLIO 2000.

⁸³ La rappresentazione del *Thyestes* di Caryl Churchill avviò alla lettura diretta di Seneca la giovanissima Sarah Kane, che con *Phaedra's love*, riscrittura della *Fedra* senecana, andò in scena al Gate Theatre di Londra nel 1996 (cfr. RUBINO 2008, 95). Le due autrici inaugurarono nell'Inghilterra degli anni '90 una grande stagione di revival del teatro tragico senecano, rimettendone in circolo i modi e il linguaggio, nonché una tendenza horror capace di esprimere i turbamenti della loro società. Caryl Churchill compose, inoltre, una seconda riletture del mito dei Tantalidi in *Kill*, un breve monologo portato in scena al Royal Court Theatre il 18 settembre 2019 (cfr. il contributo di Monica Capuani in questo volume).

⁸⁴ Sylvano Bussotti è autore del testo, della regia e della musica di *Tieste (la tragedia)*, in cui recitò nei panni di Atreo. Innovativa è la presenza di Seneca in qualità di personaggio, nella funzione di coro, di nunzio e, talvolta, di 'sostituto' di Atreo. Nel 1996, Bussotti firmò anche una traduzione-riscrittura della tragedia senecana, *Lettura del Tieste*, non destinata alle scene. Cfr. ROSSI LINGUANTI 2020, 371-2.

principalmente dalle *Fabulae* di Igino), tutte le rivisitazioni, sulle orme di Crowne e di Crébillon, pongono in primo piano la storia d'amore tra Tieste ed Eropè (i *Pélopides* di Voltaire e il *Tieste* di Angelica Palli) o tra i figli di Tieste e di Atreo (*l'Atreus and Thyestes* di Edward Sinnet e il *Tieste* di Tommaso Sgricci). La vendetta del re è principalmente scatenata dal tradimento della moglie e dalla scoperta che suo figlio è stato generato dall'unione con Tieste, mentre la lotta per il potere è relegata in secondo piano. Un caso a parte è rappresentato da Ugo Foscolo, che nel suo *Tieste* combina il dato amoroso con la caratterizzazione di Atreo tiranno, trovando piuttosto in Seneca che nei suoi epigoni una consonanza con la propria ossessione antitirannica ancora *in nuce*. Nel XX secolo e agli inizi del XXI la fortuna di *Tieste* conosce forme diverse di riscrittura oltre il teatro: poesia, dialogo, lirica. L'ultima rivisitazione, messa in scena nel settembre 2005 a Bruxelles, è infatti un dramma lirico in quattro atti musicato dal compositore olandese Jan van Vlijmen, che si basa su una riduzione in francese del *Thyestes* di Hugo Claus, composta dall'autore stesso. Van Vlijmen definisce il mito di Tieste ancora attuale nella nostra società, nel perpetuarsi della gelosia, dell'odio e della vendetta connaturate all'uomo, citando i genocidi in ex Jugoslavia o in Ruanda come esempi di lotta fratricida, in cui una cieca brama di uccidere ha messo uno contro l'altro padri, figli, fratelli, vicini, amici⁸⁵.

⁸⁵ Si fa riferimento alla dichiarazione di van Vlijmen: «De mythologische thematiek van Thyeste staat ogenschijnlijk ver van onze samenleving, maar in de kern is dat natuurlijk niet zo. Het thema van gefnuikte verbondenheid, jaloezie, haat en wraakzucht is nog altijd actueel en zal dat helaas wel blijven zolang de mens bestaat, ook in een breder verband: zie bijvoorbeeld de volkerenmoord in ex-Joegoslavië, Rwanda, noem maar op. In zekere zin is dat óók broederstrijd; vaders, zonen, broers, burens, vrienden ↯ als de lont wordt aangestoken, is de moordlust blind» (vd. https://www.gerardjanrijnders.nl/actueel_frame_thyeste.html – ultimo accesso: 29/11/2022).

Autore	Titolo	Genere	Data
Giovanni Boccaccio	<i>De casibus virorum illustrium</i> (Thiestis et Atrai iurgium)	Biografia	1373
Lodovico Dolce	<i>Thieste</i>	Tragedia	1543
Jasper Heywood	<i>Thyestes</i>	Traduzione in rima	1560
John Wright	<i>Mock-Thyestes</i>	Parodia	1674
John Crowne	<i>Thyestes</i>	Tragedia	1681
Prosper Jolyot de Crébillon	<i>Atrée et Thyeste</i>	Tragedia	1707
Simon-Joseph Pellegrin	<i>Pélopée</i>	Tragedia	1710
Petros Katsaitis	<i>Thyestes</i>	Tragedia	1721
Christian Felix Weiße	<i>Atreus und Thyest</i>	Tragedia in versi	1766
Johann Jakob Bodmer	<i>Atreus und Thyest</i>	Tragedia	1767
Voltaire	<i>Les Pélopidés, ou Atrée et Thieste</i>	Tragedia	1772
Ugo Foscolo	<i>Tieste</i>	Tragedia	1795
Francesco Benedetti	<i>Pelopea</i>	Tragedia	1817
Angelica Palli	<i>Tieste</i>	Tragedia	1822
Edward Sinnet	<i>Atreus and Thyestes</i>	Tragedia	1822
José María de Heredia y Campuzano	<i>Atreo</i>	Tragedia	1825
Tommaso Sgricci	<i>Tieste</i>	Tragedia	1827
Antonio Viviani	<i>Atreo</i>	Tragedia	1833
John Byrne Leicester Warren	<i>The Threshold of Atrides</i>	Poesia	1861
Isolde Kurz	<i>Das Haus des Atreus</i>	Narrativa	1939
Louis MacNeice	<i>Thyestes</i>	Poesia	1943
Cesare Pavese	<i>In famiglia</i>	Dialogo	1947
Vittorio Gassman	<i>Tieste</i>	Tragedia	1953
Donald Davie	<i>Thyestes</i>	Poesia	1955
José María Pemán y Pemartín	<i>Tyestes, la tragedia de la venganza</i>	Tragedia	1955
Hugo Claus	<i>Thyestes</i>	Tragedia	1966
Sylvano Bussotti	<i>Tieste (la tragedia)</i>	Opera	1989-1993
Caryl Churchill	<i>Thyestes</i>	Teatro	1994
Sylvano Bussotti	<i>Lettura del Tieste</i>	Tragedia	1997
Jan van Vlijmen	<i>Thyeste</i>	Opera	2005
Caryl Churchill	<i>Kill</i>	Teatro	2019

FEDERICA BOERO
 Università degli Studi di Trento
 federica.boero@unitn.it

ENGLISH TITLE

Seneca's *Thyestes*: From Lodovico Dolce to the 21st Century

ABSTRACT

The essay presents the *Fortleben* of Seneca's *Thyestes* from the 16th century to contemporary times. The first part focuses on Ludovico Dolce's vernacular rewrite (1543), the first and best complete rewrite of the Renaissance, dwelling in particular on the vernacular's repetition of certain themes and stylistic features by the Latin poet, with particular attention to the term *furor* and the exhortatory apostrophe to the 'T'. The second part of the essay reviews the main rewritings of the *Thyestes* between the 16th and 20th centuries, highlighting their links, the tendency to mitigate the rawness of the model, to emphasize the love relationships and to create new characters, with the aim of procuring the audience's favor.

KEYWORDS

Thyestes — Seneca — Lodovico Dolce — Ugo Foscolo — Rewritings — *Fortleben*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARIANI M., *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze 1974.

ARIANI M. (ed.), G.B. Giraldi Cinzio. *Orbecche*, in *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento*, t. I, Torino 1977, 150-5.

BATTISTINI L., CAPUTO V., DE BLASI M., LIBERTI G.A., PALOMBA P., PANARELLA V., STABILE A. (edd.), *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti*, Napoli, 7-10 settembre 2016, Roma 2018.

BELLA C., *Eros e censura nella tragedia dal '500 al '700*, Firenze 1981.

BENTIVOGLIO L., *L'opera totale di Bussotti*, «la Repubblica», 4 giugno 2000 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/06/04/opera-totale-di-bussotti.html>, ultimo accesso: 29/11/2022).

BEZZOLA G. (ed.), *Ugo Foscolo, Tragedie e poesie minori*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. II, Firenze 1961.

- BOCCACCIO G., *De casibus virorum illustrium*, in V. BRANCA (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano 1964-98, vol. IX, *De casibus virorum illustrium*, a c. di P.G. Ricci, V. Zaccaria..
- BOYLE A.J., *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*, London 1997.
- BRILLAUD J., *La Coupe d'Atrée: Crébillon et La Réinvention Du Théâtre Tragique Au 18e Siècle*, «Dalhousie French Studies» 78, 2007, 35-42.
- BUSSOTTI S., *Lettura del Tieste da Seneca*, Roma 1996.
- BUSSOTTI S., *Tieste. La tragedia. Una trama di Seneca*, Ancona 2000.
- CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze 2020.
- CAPOZZA G., *Lodovico Dolce e la «tragedia nova»*, «Annali del Dipartimento Jonico» 7, 2019, 91-9.
- CARLI P. (ed.), *Ugo Foscolo, Epistolario. Volume I (ottobre 1794-giugno 1804)*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. XIV, Firenze 1970.
- CARPINATO C., *Varia posthomerica neograeca*, Milano 2006.
- CHIARINI P. (ed.), *Gotthold Ephraim Lessing. Drammaturgia d'Amburgo*, Roma 1975.
- CLAUS H., *Thyestes: toneelstuk naar de tragedie van Seneca*, Amsterdam-Antwerpen 1966.
- CRÉBILLON P.J. DE, *Atrée et Thyeste*, Paris 1709.
- CUNLIFFE J.W., *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, London-New York 1893.
- D'AGOSTINO N. (ed.), *William Shakespeare. Amleto*, Milano 1999.
- DAVIDSON REID J., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York-Oxford 1993.
- DAVIE D., *Brides of Reason. A Selection of Poems*, Swinford-Eynsham 1955.
- DECIO A., *Acripanda, tragedia del signor Antonio Decio da Horte*, Firenze 1592.
- DE ROBERTIS T., RESTA G. (edd.), *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze 2004.
- FAGGI V. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Le tragedie*, Torino 1991.
- FAVARO F., *Il 'Tieste' di Angelica Palli: una tragedia di sangue, senza sangue*, in BATTISTINI, CAPUTO, DE BLASI, LIBERTI, PALOMBA, PANARELLA, STABILE 2018, 1-9 < [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/3_Favaro%20\(Alfonzetti\)\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/3_Favaro%20(Alfonzetti)(1).pdf) > ultimo accesso: 4/2/2023.

- FRANCESCHINI E., *Il commento di Nicola Trevet al Tieste di Seneca*, in Id., *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano 1938, 1-104.
- GASSMAN V., *Tieste di Seneca: riduzione italiana di Vittorio Gassman*, Bologna 1953.
- GIAZZON S. (ed.), *Lodovico Dolce. Tieste*, Torino 2010.
- GIAZZON S., *La 'dictio tragica' di Lodovico Dolce fra Classicismo e manierismo*, «Rivista di Letteratura Teatrale» 4, 2011, 29-59, 31-2. [a]
- GIAZZON S., *La Giocasta di Lodovico Dolce: note su una riscrittura euripidea*, «Chroniques italiennes» 20.2, 2011, 1-47. [b]
- HEYWOOD J., *The seconde tragedie of Seneca entituled Thyestes, faithfully Englished by Iasper Heywood Fellowe of Alsolne College in Oxforde*, London 1560 <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A11909.0001.001/1:5?rgn=div1;view=fulltext>> ultimo accesso: 29/11/2022.
- KRIARAS E. (ed.), *Petros Katsaitis, Ifigéneia–Thyestis*, Athènes 1950.
- KURZ I., *Das Haus des Atreus. Der griechischen Mythe nacherzählt*, Tübingen 1939.
- MACGREGOR A.P., *L'Abbazia di Pomposa, centro originario della tradizione «E» delle tragedie di Seneca*, «La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia» 85, 1983, 171-85.
- Le tragedie di Seneca tradotte da M. Ludovico Dolce, con privilegio*, Venezia 1560.
- MACHIAVELLI N., *Il Principe*, in *Opere complete di Niccolò Machiavelli*, vol. I, Milano 1850.
- MACNEICE L., *Springboard, poems 1941-1944*, New York 1945.
- MANFREDI M., *La Semiramis, tragedia di Mutio Manfredi il Fermo*, Bergamo 1593.
- MASTROIANNI M. (ed.), *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Torino 2015.
- MIOLA R.S., *Shakespeare and Classical Tragedy. The influence of Seneca*, Oxford 1992.
- NENCI F. (ed.), *Seneca. Tieste*, Milano 2002.
- NEWTON T. (ed.), *Seneca. His Tenne Tragedies, translated into English*, Manchester 1887.
- O'KEEFE J.J., *An Analysis of Jasper Heywood's Translations of Seneca's Troas, Thyestes, and Hercules furens, Dissertations*, Chicago 1974 <https://ecommons.luc.edu/luc_diss/1354> ultimo accesso: 29/11/2022.

- PALLI BARTOLLOMEI A., *Tieste. Tragedia di Angelica Palli*, Livorno 1820.
- PARATORE E., *Il «Thyestes» di Seneca e il «Tieste» del Foscolo*, in *Atti dei convegni foscoliani*, Venezia, ottobre 1978, vol. II, Roma 1988, 269-70.
- PATERSON W. (ed.), *The Dramatic Works of John Crowne, with prefatory memoir and notes*, vol. II, Edinburgh-London 1873.
- PAVESE C., *Dialoghi con Leucò*, Torino 1999.
- PEMÁN J.M., *Tyestes: la tragedia de la venganza*, Madrid 1958.
- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2020.
- PITTALUGA S., 'Tamquam teterrimum pelagus'. Scuola e metodo nel Commento di Nicola Trevet alle tragedie di Seneca, «Paideia» 53, 1998, 265-79.
- PUCHNER W., *Greek Theatre between Antiquity and Indipendence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2017.
- ROSSI LINGUANTI E., *Sulle tracce di Tieste*, in PETRONE 2020, 357-72.
- RUBINO M., *Fedra. Per mano femminile*, Genova 2008.
- SGOURIDOU M., *The Atrides Saga and Power Play: The Dilemma Between Freedom and Death on the Theatrical Scene*, «European Journal of Language and Literature Studies» 3, 2017, 10-7.
- SGRICCI T., *Tieste*, in *Tragedie del Sig. Tommaso Sgricci improvvisate in Arezzo*, vol. II, Arezzo 1828.
- SPEARING E.M., *The Elizabethan 'Tenne Tragedies of Seneca'*, «The Modern Language Review» 4.4, 1909, 437-61.
- VILLARI S. (ed.), *Ludovico Dolce. Marianna*, Torino 2011.
- VOLTAIRE, *Les Pelopides, ou Atrée et Thieste, tragedie*, in *Théâtre. Oeuvres complètes de Voltaire*, vol. 6, Kehl 1785.
- WEISSE C.F., *Atreus und Thyest: Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Berlin 2013.
- WRIGHT J., *Thyestes a tragedy, translated out of Seneca to which is added mock-thyestes, in burlesque*, London 1674 <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A59185.0001.001/1:9?rgn=div1;view=fulltext>> ultimo accesso: 29/11/2022.
- ZWIERLEIN O. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, Oxford 1986.

RICHARD TARRANT

Seneca and Alfieri

In the long reception history of Seneca's tragedies, one of the most fruitful episodes is the encounter of Seneca and Vittorio Alfieri. Seneca furnished Alfieri with plots, themes, and a distinctive tragic style, and Alfieri made brilliant use of his Senecan inheritance.

Seneca needs no introduction to the members of this conference, but a short account of the life and career of Alfieri may be useful.

Vittorio Alfieri was one of the most remarkable figures of the second half of the Settecento. He was born in 1749 in Asti to a wealthy aristocratic family, and his youth was spent in ways typical of his class: he received a military education, traveled extensively throughout Europe, and contracted *liaisons* with several aristocratic women, one of which ended in a duel with the lady's husband. In the censorious words of the *Catholic Encyclopedia*, «thus he spent his best years in disreputable intrigues, profitless roving, and the promiscuous reading of unworthy literature»¹.

In 1775, when he was in his mid-twenties, Alfieri underwent a conversion: not a religious conversion, but a conversion to literature, to which he began to devote himself in earnest. He resumed his studies of Latin and spent time in Tuscany to improve his knowledge of Italian. (It is amazing to me that Alfieri, a master of Italian prose and poetry, grew up speaking mainly French and a form of Piedmontese dialect. His first tragedies were originally drafted in French prose.) From this point in the mid-1770s until his death in 1803 at the age of fifty-four, a stream of literary works in a wide range of genres poured from him, among them

¹ Vol. 1, 1907.

no fewer than 22 tragedies. In the late 1770s his personal life also found a new stability, in the form of a lasting relationship with Louisa von Stolberg-Gedern, Countess of Albany. (Louisa herself had led a somewhat colorful life: for a dozen years she was the wife of Charles Edward Stuart, the pretender to the throne of England, who is fondly remembered in Scotland as 'Bonnie Prince Charlie'.) After her husband's death in 1788 Alfieri and Louise lived together in Florence without ever marrying. When Alfieri died, she arranged for him to be buried in Santa Croce near the tomb of Machiavelli, and she commissioned a monument for him from the leading neoclassical sculptor of the day, Antonio Canova.

Next to his devotion to literature and his love for Louisa, Alfieri's other driving passion was his detestation of despotism, which found expression in his treatises *Della tirannide* and *Del principe e delle lettere*; in the latter treatise he argued that the man of letters was inevitably opposed to an absolute ruler, who as a result felt obliged either to suppress him by physical means or to coopt him as a courtier. One of Alfieri's most curious productions was a panegyric to the Roman emperor Trajan, partly intended as a response to the panegyric of the younger Pliny, in which he proposed the paradox that the ideal ruler would voluntarily renounce his position. His political views made him a natural supporter of movements for independence. He had great admiration for the American revolution: he dedicated his tragedy *Bruto primo* to George Washington, and wrote a series of odes on the theme of *America libera*. He was at first also sympathetic to the revolution in France, but was alienated by the excesses of the Jacobins. His vision of a united and independent Italy qualifies him as a literary precursor of the Risorgimento.

Although in chronological terms Alfieri was a child of the Enlightenment, in many ways he more closely resembles an early Romantic figure such as Lord Byron – also a fierce supporter of liberty, a prolific writer, and a lover of aristocratic women. Benedetto Croce aptly described Alfieri as a 'protoromantic'.

It would be hard to imagine a stronger contrast in personalities than the one between Alfieri the passionate opponent of despots and the circumspect Seneca, adviser, apologist, and speech writer to Nero. But however different they may have been in their outlook, they resemble each other in their literary versatility. Each produced a substantial body of work in both prose and poetry, each wrote tragedy as well as satire, each took on themes of statecraft in political treatises, each wrote a biography (Seneca, of his father; Alfieri, of himself). My focus today will be on Alfieri the writer of tragedy in relation to Seneca.

It would not be an exaggeration to describe Seneca as Alfieri's mentor in the art of tragedy. Between 1776 and 1778, when Alfieri was making his first forays into tragedy, he copied out extensive extracts from eight plays of the Senecan corpus, intending to translate the extracts into Italian (he managed to translate three of the eight plays)². He chose Seneca for this exercise because he lacked Italian models for the kind of tragedy he wanted to write, and because he had resolved not to look at French models in order not to interfere with his acquisition of Italian. In his autobiography Alfieri recalled his youthful apprenticeship to Seneca and explained how the close study of Seneca's iambic meter had influenced his formation of a similar blank verse line as the medium for his own tragic writing. In describing the effect of the Senecan iambic, he contrasted a line of the *Aeneid* (8.596), *quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*, with a line of Seneca's *Agamemnon* (994): *ELECTRA concede mortem. AEGISTHUS si recusares, darem*. According to Alfieri, the Virgilian hexameter is meant to delight the reader and carry him along («che vuol dilettere e rapire il lettore»), whereas the Senecan iambic amazes and terrifies the listener («che vuole stupire, e atterrir l'uditore»)³. Alfieri's study of Seneca was therefore foundational for his entire career as a tragedian.

² The extracts and translations have been edited by PERDICHIZZI 2015.

³ ALFIERI 1977, IV, 2.

But if we can call the youthful Alfieri a student of Seneca, he was a student not afraid to criticize what he saw as the faults of his teacher. Alfieri appended notes in Latin to his excerpts from Senecan tragedy; they have been meticulously analyzed by Clara Domenici. The majority are simple glosses, but a substantial number of them express negative judgments, in particular of passages that Alfieri judged unnecessary or in some way inappropriate. Of the fourth act of *Thyestes*, for example, Alfieri wrote «actus quartus inutilis sicut primus, et non minus ridiculus». The adverbs *inepte* and *stultissime* recur often, along with the verb *insanire*. Domenici plausibly suggests that Alfieri's critique of Seneca was heavily influenced by his prior study of Horace's *Ars Poetica*, which he had translated into Italian, and indeed Alfieri specifically noted that Seneca's plays differ greatly from what Horace had prescribed. Twenty years later, in 1796, Alfieri reread all of Seneca, studying each play alongside its putative Greek model (he had learned Greek in the intervening years). Seneca does not come well out of the comparison: with the exception of a few isolated scenes, each of the Senecan tragedies is judged inferior to its Greek counterpart. It would seem, therefore, that Alfieri forged his own form of tragedy as much through opposition to Seneca as through imitation of him.

To see how Alfieri put his criticism of Senecan dramaturgy into practice, it will be useful to compare one of his tragedies, his *Agamennone*, with the Senecan treatment of the same subject, his *Agamemnon*. Alfieri maintained that he had composed his play «without even opening Seneca's» – a statement that Giorgio Pasquali ingeniously took as an indication that Alfieri was actually so familiar with the play that he did not need to consult a text.

The most substantial comparison of the two plays that I know is a paper by Ettore Paratore, first published in a *Festschrift* in 1975 and reprinted in 2010 in a collection of his writings on Senecan tragedy⁴. Paratore's scholarship did not receive the recognition it deserved during his lifetime, particularly among Anglophone

⁴ PARATORE 1975; then PARATORE 2011, 211-51.

classicists, but in retrospect he appears as a pioneer in the study of what has come to be called reception.

In an interesting article published in 2019, Giovanna Di Martino makes a case for the influence of Aeschylus' *Agamemnon* alongside that of Seneca, especially in the characterization of Agamemnon⁵. (Alfieri did not know Greek at the time he composed the play, but he could have encountered Aeschylus in the French translation-cum-paraphrase of the Jesuit Pierre Brumoy in his work *Théâtre des Grecs*, published in 1730.) Even if one accepts Di Martino's arguments, the comparison with Seneca remains instructive.

Seneca's play opens with a monologue by the shade of Thyestes, who calls on his son Aegisthus to exact revenge for the crimes of Atreus by murdering Agamemnon, whose return from Troy is imminent. The second act consists of two scenes: in the first, Clytemnestra vents her grievances against her husband and girds herself for murder, rejecting the advice of her Nurse who counsels restraint. In the second, Clytemnestra tells Aegisthus that she has changed her mind and that marital love has won; for a time she resists his attempts at persuasion but in the end yields to him. The third act is almost entirely taken up by an enormous messenger speech that narrates the voyage of the Greek fleet from Troy to Greece and the storm that overtook the ships on their homeward journey. The fourth act is dominated by the figure of Cassandra, who leads a chorus of Trojan captives in lamenting the loss of their homeland. Cassandra has a prophetic vision of Agamemnon's coming death. At the end of the act Agamemnon himself appears. In a brief exchange Cassandra cryptically warns him of the danger that awaits him, but is, of course, not believed. In the swiftly paced final act Cassandra narrates the murder of Agamemnon, Electra sends the infant Orestes to safety and defies the threats of Clytemnestra and Aegisthus, and Cassandra goes gladly to her death with a prediction of the fate that is in store for Clytemnestra and Aegisthus.

⁵ DI MARTINO 2019.

As that brief sketch indicates, the play is remarkable above all for its dual focus, on events developing in Argos and on the aftermath of the fall of Troy. That dual focus is manifested at the level of dramaturgy by the introduction of a second chorus of Trojan women who accompany Cassandra. Seeing the play in those terms helps to account for Seneca's choice to devote the central act to the messenger speech, a choice that might otherwise seem strange or even bizarre. The speech of Eurybates, by narrating the return of the Greeks from Troy, prepares for the infiltration of Argos by Trojans; it thus serves as a hinge between the play's Argive and Trojan elements.

I must confess that, when I wrote my commentary on the *Agamemnon*, I did not have a high opinion of it as a play. My views have become more moderate in the intervening years, but I still believe that the play suffers from some serious defects, which are in large part the consequence of the dual focus I have described. The benefit of that duality is that the central action, the murder of Agamemnon, acquires a richer and more complex significance: in addition to an act of revenge on Clytemnestra's part for the sacrifice of Iphigenia or for the assumed role of Cassandra as Agamemnon's mistress, his death also functions as a recompense on the part of fate for the destruction of Troy. The main drawback is a loss of dramatic unity: the Argive and Trojan elements coexist but are not fully integrated. Something similar can be observed in Seneca's treatment of Clytemnestra, the only character in the play that is more than a one-dimensional figure. Seneca wanted to portray her as a conflicted woman, torn between love for Aegisthus and resentment of Agamemnon on one hand and a lingering attachment to the ideals of *fides* and *boni mores* on the other. But his way of doing so, by dramatizing the opposing viewpoints in separate scenes, produces the effect of a debate *in utramque partem* rather than a portrait of a woman struggling to resolve an inner conflict. Alfieri was aware of that problem: when Clytemnestra abruptly gives in to Aegisthus after resisting his arguments for a whole scene, Alfieri's note offers the crisp (and fair) judgment «nimis cito».

Some of those shortcomings may have been the result of inexperience. It is now generally agreed that the *Agamemnon* belongs to the earliest group of Seneca's tragedies (along with *Oedipus* and *Phaedra*), and it could even be his first attempt at tragedy.

One of the rewards of the study of classical reception is that the works of classical literature are themselves illuminated when they are set against later adaptations and responses. Certainly, my sense of Seneca's *Agamemnon* – in both positive and negative respects – has been greatly enhanced by reading it in conjunction with Alfieri's *Agamennone*. I will not attempt a scene-by-scene analysis of Alfieri's play. Instead, I will discuss the most significant alterations Alfieri made to Seneca's treatment, his handling of the characters, and his use of allusions to other Senecan tragedies.

Alfieri's most drastic departure from Seneca is the almost total elimination of the Trojan element. Cassandra is understood to be returning with Agamennone, and Egisto inflames Clitennestra with the suggestion that Agamennone plans to install Cassandra as his mistress, but she does not appear on stage. Nor does the fall of Troy carry the significance that it bears in Seneca; there is no hint that it calls for some sort of recompense; instead, it figures simply as a triumph for the Greeks and for Agamennone in particular as their leader. That single move yields an enormous gain in cohesion and concentration; the focus is now firmly fixed on the palace of Argos and the intrigue that unfolds within it. Alfieri's second most conspicuous alteration has a similar result. He pruned Seneca's cast of characters to the bare minimum. In addition to the absence of Cassandra, there is no ghost of Thyestes, no messenger, no Nurse, no kindly visitor willing to carry Orestes to safety—and, of course, no chorus, Argive or Trojan. What remains are just four characters: Egisto, Clitennestra, Agamennone, and Elettra. Alfieri also radically adjusted the prominence of these characters. Agamennone first appears in the middle of Act 2, rather than at the end of Act 4 as in Seneca, and Elettra makes her first appearance in the third scene of Act 1 rather than in the last 50 lines of the play, as in Seneca. As a

result of those changes, Alfieri can depict a far greater degree of interaction among the characters, and he enjoys much greater opportunities for exploring their individual psychologies. As we will now see, Alfieri took full advantage of those opportunities.

The greatest strength of Alfieri's play is its characters. His *Clitennestra* is, as Paratore observes, widely regarded as among his finest achievements, but to my mind each of the four is a masterpiece, and *Clitennestra*, while impressive, is in a way the least original of them. In her Alfieri has succeeded in dramatizing the inner conflict that Seneca had only schematically depicted. Her overriding emotion is her love for Egisto, which makes her repeatedly vulnerable to his manipulations. She also harbors outrage at Agamennone for the sacrifice of Ifigenia, and reacts with fury when Egisto intimates that Agamennone has taken Cassandra as his mistress (that, in fact, is the point at which she takes the decisive step toward killing her husband). But at the same time she is racked by feelings of guilt, and is acutely sensitive to her daughter Elettra's criticisms of her liaison with Egisto. Finally, she feels her role as a mother deeply and is fiercely protective of her son Oreste; her realization in the last moments of the play that Egisto means to kill him finally allows her to see Egisto for what he is (maternal affection is an emotion that Alfieri consistently depicts with great sympathy).

In the characterization of Agamennone Seneca left Alfieri almost nothing to work with: he appears in only one scene and speaks fewer than twenty lines. He is solicitous of Cassandra but seems incapable of understanding why she might not be eager to celebrate his return to Argos or to embrace her new role as a servant. Alfieri's character is therefore almost entirely his own creation (it seems possible that he drew on Seneca's other portrayal of Agamemnon, in the *Troades*, but I have not identified any verbal parallels). Given Alfieri's well-documented abhorrence of despotism, both in his other plays and in his political treatises, it is nothing short of astonishing that his Agamennone is an ideal ruler, who holds himself to the strictest rules of conduct and cannot countenance abusing his power. Indeed, his high-minded-

ness is the cause of his doom. When he discovers that the exiled Egisto, the son of Tieste, is residing in Argos, instead of ordering his death he summons him to an interview in which he offers to restore him to his hereditary kingdom on condition that he leave Argos the following day. He does so against his better judgment, apparently because he has never before refused a request for assistance. At one point he says, speaking more truthfully than he knows, «in you I see Tieste and his furies», «Tieste io veggo, / e le sue furie, in te» (3.188-9). When Elettra, who is suspicious of Egisto but who does not know of the plan to kill Agamennone, pleads with her father to hasten his departure from Argos, Agamennone replies that it would be «viltade» to deport him sooner based solely on suspicion.

Alfieri's positive portrayal of Agamennone also manifests itself in the way he handles the two charges against him, the sacrifice of Ifigenia and his relationship with Cassandra. Agamennone brings up the first accusation himself upon his arrival in Argos. While he rejoices to embrace Elettra, he laments that he has been deprived («orbato») of his other daughter by the will of heaven. In a later scene he tells Clitennestra that he would understand if she still hated him for his action. When he is confronted by her with the accusation of having taken Cassandra as his mistress, he protests (in a highly plausible speech) that he was simply following the *ius belli* in accepting her as his captive. He then offers to give her to Clitennestra as her personal handmaid (developing a hint in Seneca, where Agamemnon tells Cassandra «do not fear your mistress, you who are her servant», *ne metue dominam famula*, Ag. 796). As he assures his wife, «I feel compassion for Cassandra's fate, but I love only you», «io di Cassandra / ben compiangio il destino; ma te sola / amo» (4.276-8).

Elettra is another character for whom Seneca offered only the barest outline of a portrayal. She appears after the murder to denounce her mother's action, and she refuses to reveal the whereabouts of Orestes even when threatened with torture and death. Alfieri took this germ of a depiction and produced a fully-formed character, endowed with the fortitude of her Senecan

ancestor but also possessing gentler, more loving features (I must warn you that I am more than a little in love with Elettra myself). Her strongest bond is with her father, whom she clearly idolizes. In a touching speech upon his return she recalls how she kissed his hand as he departed for Troy and now plants «even more fervent grown-up kisses» («adulti imprimo / or più fervidi baci», 2.214-5). Toward her mother her attitude is more complex. While she never wavers in her condemnation of Clitennestra's connection to Egisto, she has pity for her mother's wretched condition. In an early scene she promises Clitennestra that she will not reveal her affair, and she keeps that promise at some cost to herself throughout the play. She is also protective of her mother. When Agamennone notices that Clitennestra shows no signs of happiness at his return, Elettra interjects that she is overcome with joy, which can be as debilitating as grief. When Agamennone inquires about Oreste, Clitennestra can make only incoherent noises and Elettra again rushes in with a charming picture of the boy's eagerness to see his father again. Alfieri gives Elettra the last word, the hope that Oreste will live and one day return to avenge his father's death. Her words correspond to the more elliptical prediction uttered by Cassandra in Seneca.

In both Agamennone and Elettra, Alfieri displays one of his most remarkable strengths as a playwright, the ability to make goodness and nobility dramatically interesting. It is a gift not bestowed on all dramatists, and one certainly not granted to Seneca.

Finally, there is Egisto. Here Seneca provided a somewhat more solid basis for a characterization. His manipulative skills are demonstrated in the scene in which in the end he overcomes Clytemnestra's resistance by feigning to commit suicide, and his tyrannical nature emerges after Agamemnon's death in his treatment of Electra. Even so, Alfieri has vastly expanded the Senecan portrayal. His Egisto is a figure who presides over the entire action. He opens the play with a soliloquy which is essentially a response to Seneca's prologue, in which he assures his father that he will carry out the longed-for revenge. That opening is

essential to understanding his subsequent behavior, because it puts the audience on notice that almost every word Egisto will utter or every pose that he will strike is a lie meant to further his design of revenge. A lesser dramatist would have punctuated Egisto's professions of devotion to Clitennestra with asides that made his true feelings clear, but Alfieri trusts his audience to see through Egisto's posturing. His command of sophistic argument is impressive. In his conversation with Agamennone he has the audacity to assert that Atreus' revenge on his own father Tieste was «horrible, but just», «orrida ... / ma giusta» (3.195-6) because Tieste had committed the first offense in seducing Atreus' wife. In his several scenes with Clitennestra he consistently maneuvers her into asking for what he actually wishes but pretends not to desire, and so it is with the plan to murder Agamennone: he leads her there but allows her to put the thought into words. Then when she has second thoughts he can with some justice say «wasn't it your idea?», «e tuo non fu il consiglio?» (5.41).

I want now to consider some places where Alfieri has enriched his adaptation of Seneca's *Agamemnon* with motifs or passages from other Senecan tragedies. In the first of several scenes involving Clitennestra and Egisto, Egisto announces his intention to leave Argos before Agamennone returns. Clitennestra begs him to put off his departure for one day. It seems highly likely that the idea of a one-day delay was suggested by Seneca's *Medea*, in which Creon orders Medea to leave Corinth but is persuaded to give her one day to take her leave. Alfieri will make good use of the 'one day' motif as the play progresses, but when Clitennestra first proposes it she has no clear idea of its purpose, no plan that she hopes to execute in that time, which makes the hypothesis that it is borrowed from the *Medea* more plausible. But the play on which Alfieri drew most heavily is the *Thyestes*, to which the action of both Seneca's *Agamemnon* and his *Agamennone* is a sequel. At a critical moment in the last act of *Thyestes*, when Atreus shows Thyestes the heads of his murdered children, he asks «do you recognize your children?» and Thyestes answers «I recognize my brother», *natos ecquid agnoscis*

tuos? / Agnosco fratrem (1005-6). This moment of literal recognition seems to have made a powerful impression on Alfieri. Versions of it can be found in several of his plays, and it appears twice in *Agamennone*, both times in the mouth of Clitennestra and situated symmetrically. Early in the play Elettra says that she wishes her mother loved Agamennone as much as she does, to which Clitennestra responds «I know him too well», «troppo il conosco» (1.184). In the play's final moments, when Clitennestra realizes that Egisto intends to kill Oreste, she exclaims «now I know you, Egisto», «or ti conosco, Egisto» (5.172). Alfieri deploys other echoes of the *Thyestes* to connect the characters and events of the play with those of its prior history. It has often been noted that the first words of Alfieri's *Agamennone* on his return to Argos evoke the opening words of Seneca's *Thyestes* in the same circumstances. Here is Alfieri: «at last I see the longed-for walls of my Argos», «riveggo al fin le sospirate mura / d'Argomia» (2.180-1). And here is Seneca: «I see the hoped-for homes of my fatherland and wealthy Argos», *optata patriae tecta et Argolicas opes* [...] *cerno* (404-7). I note in passing that Alfieri, in accordance with his positive portrayal of Agamennone, removes the suggestion in Seneca's line that Thyestes is attracted to Argos for its wealth, *Argolicas opes*. The echo establishes a parallelism between Agamennone and Thyestes: the newly returned Agamennone will fall a victim as did Thyestes before him. If that is so, it follows that the new embodiment of Atreus will be Egisto. Alfieri reinforces that parallelism by means of another allusion to the *Thyestes*, less than twenty lines earlier. Left alone for a moment, Egisto rejoices that Agamennone has not in fact been drowned at sea, as had been feared. He says «hated race, you have at last fallen into my hands, and indeed all of you», «abbominevol stirpe, al fin caduta / sei fra mie man pur tutta» (163-4). His words are almost a translation of Atreus' words at his first sight of Thyestes and his two children: «Thyestes has at last come into my hands, he has come, and all of him», *uenit in nostras manus / tandem Thyestes, uenit, et totus quidem* (494-5). A moment earlier Atreus had referred to Thyestes' «hated race» (492, *genus inuisum*), a close

equivalent of Egisto's «abbominevol stirpe». Alfieri caps those allusions to the *Thyestes* with another one at the critical moment when Clitennestra stabs Agamennone to death. Egisto hears Agamennone's cry of «tradimento» from within the palace, and urges Clitennestra to complete the deed. «Shed all the blood of that impious man: the cruel one would have wished to bathe in our blood», «di quell'empio il sangue / tutto spandi: bagnar voleasi il crudo / nel sangue nostro». In the same terms spoke Atreus, as he watched Thyestes drain the goblet of wine mixed with the blood of his children: «let the father drink the mingled blood of his own: he would have drunk mine», *mixtum suorum sanguinem genitor bibit: / meum bibisset* (*Thy.* 917-8). By means of these allusions Alfieri underscores the way in which the death of Agamennone avenges Atreus' crime against Thyestes by re-enacting it, with Egisto as avenger assuming the role originally played by Atreus. The notion of an Atreus reincarnated actually appears in the text of Alfieri's play. In his conversation with Egisto Agamennone, conscious of the inherited hatreds of their families, remarks that Egisto must see him, Agamennone, as the living image of Atreus: «do I not represent to you the living image of bloodthirsty Atreus?», «del sanguinario Atrèo / non rappresento io a te la imagin viva?» (3.190-1). Agamennone's ingrained virtue does not allow him to see that the embodiment of Atreus is actually in front of him.

Subtle intertextual connections of this kind are characteristic of classical poetry at its most sophisticated; it is extraordinary to find them in Alfieri's interaction with Seneca.

By way of conclusion, I would like to mention two themes that are prominent in the tragedies of Alfieri and that resonate with the drama of Seneca. One is the theme of tyranny. Several of Alfieri's tragedies prominently feature characters who behave tyrannically, and some of these are generally accounted among Alfieri's most successful portrayals, such as Filippo (Philip II of Spain) and the biblical king Saul. In fact the opposition between a tyrannical ruler and a fearless fighter for freedom has sometimes been regarded as the quintessentially Alfierian trag-

ic subject. Tyranny also plays a significant part in the Senecan tragic corpus: all but one of the eight genuine Senecan tragedies contain a figure who acts in a tyrannical fashion or who aspires to tyrannical power (the one exception is the *Phaedra*, where Theseus is portrayed as a father and husband rather than as a ruler). These Senecan tyrant figures share a conception of how an all-powerful ruler is expected to act; they might all seem to have consulted the same handbook of tyrannical statecraft—a work perhaps not unlike Alfieri's *Della tirannide*. It is interesting that, in spite of his obvious interest in tyrannical behavior, Seneca never made it the central element of a tragedy (it was left to the author of the *Octavia* to do so). It seems to me possible that Seneca regarded tyranny as a constant fact of life rather than as a problem or issue to be given dramatic treatment in its own right. The other theme is that of death. Death is, of course, no stranger to tragedy, but Alfieri's many references to it have a tonality that closely parallels its appearances in Seneca. In both writers death is not seen as a misfortune to be endured, but as a release to be desired, an escape from an intolerable existence and an assertion of independence. Alfieri's *Mirra*, for example, spends almost the entire play longing for death rather than reveal her incestuous passion for her father. Shortly before the end, she voices her frustration at her failure to find this release: «O death, death, that I invoke so much, will you always be deaf to my suffering?», «o Morte, Morte, / cui tanto invoco, al mio dolor tu sorda / sempre sarai?» (5.131-3). Earlier in the play *Mirra* had asked her nurse Euryclea to kill her, arguing that «to hasten my death would be an act of love, of true pity», «amor, pietà verace, / fia l' procacciarmi morte» (2.298-9). The paradoxical redefinition of terms, in which killing becomes an act of *pietas*, is strongly reminiscent of Seneca.

As it happens, the two themes of tyranny and death come together in the one line of Seneca's *Agamemnon* that Alfieri cited as an example of the power of Seneca's iambic meter. Electra begs Aegisthus for death, *concede mortem*, and he, slipping easily into his new role as tyrant, responds «if you were refusing, I would

grant it» (*si recusares, darem*). It seems probable that this line, which encapsulates so much of both Senecan and Alfierian tragedy, impressed itself on Alfieri's memory for more than metrical reasons.

RICHARD TARRANT
Harvard University
tarrant@fas.harvard.edu

ABSTRACT

This paper discusses one of the most prominent receptions of Seneca's tragedies, Vittorio Alfieri's *Agamemnon*. By means of a close reading of Alfieri's rewriting of Seneca's *Agamemnon*, the paper argues that Alfieri fixed some of Seneca's problems in the characterisations of Clytemnestra, Agamemnon, Electra, and Aegisthus. Also, it deals with two themes of Alfieri's tragedy, death and tyranny.

KEYWORDS

Seneca — Vittorio Alfieri — Agamemnon — Agamennone — Tragedy — Reception

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFIERI V., *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in FUBINI, DI BENEDETTO 1977.
- DI MARTINO G., *Vittorio Alfieri's tormented relationship with Aeschylus: Agamennone between Tradition and Innovation*, «Anabases» 29, 2019, 121-33.
- FUBINI M., DI BENEDETTO A., *Vittorio Alfieri. Opere*, Milano-Napoli 1977.
- PARATORE E., *L'«Agamemnon» di Seneca e l'«Agamennone» dell'Alfieri*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 5 voll., Roma 1975, vol. 1, 516-56.
- PARATORE E., *Seneca tragico: senso e ricezione di un teatro*, a c. di C. Questa, A. Torino, Urbino 2011.
- PERDICHIZZI V. (ed.), *Vittorio Alfieri. Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane*, Pisa-Roma 2015.

MAURO NERVI

La voce di Seneca nel *Papinianus* (1659) di Andreas Gryphius

La fortuna delle tragedie senecane ha avuto una storia distinta da quella delle opere filosofiche. In questa riscoperta, diffusione e successivo declino del Seneca tragico in Europa, i paesi germanofoni – Germania e Paesi Bassi – hanno ricoperto un ruolo importante, che si è espresso anche in una produttività drammaturgica di cui Andreas Gryphius (1616-1664) è uno dei massimi esponenti. Scopo di questo contributo è esaminare l'ultima tragedia scritta da Gryphius nel 1659, il *Papinianus*¹, dal punto di vista di tale tradizione, inquadrandolo nell'ambito della cultura coeva e valutando l'impatto della dizione tragica senecana sul linguaggio e sull'impostazione drammaturgica dell'opera. A questo proposito, converrà riassumere brevemente i dati principali sulla fortuna di Seneca tragico nei paesi germanofoni fra Cinquecento e Seicento.

A partire dall'edizione erasmiana delle tragedie nel 1514², si assiste a una vertiginosa moltiplicazione delle edizioni e dei commenti fino al Seicento avanzato, a testimonianza della crescente fortuna dell'autore. Dopo Erasmo, sono degni di nota i dettagliatissimi commentari del gesuita Martin Delrio³ e la famo-

¹ GRYPHIUS 1659 (da qui in poi: *Papinianus*). Il testo sarà citato da questa edizione; le tragedie di Seneca sono citate da ZWIERLEIN 1986.

² Nella cosiddetta edizione ascensiana con commento multiplo (BADE 1514): vedi la recente e accurata ricostruzione delle edizioni in CAPIROSSI 2020, in part. 95-105 per l'edizione erasmiana. Erasmo ha curato anche l'edizione degli scritti filosofici nel 1515 e nel 1519, accompagnati da un'introduzione che intuisce il sapore tragico dello stile di Seneca anche quando scrive di filosofia: è infatti definito *affectibus tragicis vehemens*, e anche sommessamente criticato proprio per questa sua caratteristica: *videtur ostentare grandiloquentiam suam, et nescio quid tragicum spirare*.

³ DELRIO 1576. Delrio si occuperà di Seneca anche nel suo successivo *Syntagma tragoediae latinae* (1593, introdotto da una poesia dedicatoria di Lipsio). Un tipico *specimen* della sua prolissità si riscontra ad esempio nel commento al cosiddetto 'coro ateo' di *Troad.* 371-408, dove pagine e pagine vengono dedicate (in opposizione al testo commentato) alla confutazione filosofica dell'idea di mortalità dell'anima.

sa edizione di Giusto Lipsio⁴, che si vanta di aver fatto progredire l'interpretazione di Seneca tragico dal piano filologico (quello che stava più a cuore a Erasmo) a quello filosofico. L'altrettanto celebre edizione di Daniel Heinsius (1611)⁵ si vanta esattamente del contrario, e cioè di aver messo a fuoco soprattutto l'emendazione del testo, come lascia intendere anche il titolo della sua edizione: *serio emendatae*. Si tratta quindi di due atteggiamenti in conflitto nella lettura delle tragedie senecane che si confronteranno per oltre un secolo: da un lato l'interesse per le implicazioni filosofiche del testo (del resto impossibili da trascurare in un autore prevalentemente noto come filosofo), dall'altro il richiamo a una scrupolosa *constitutio textus* che si astiene dalle divagazioni estetico-teoriche⁶.

L'importanza di Giusto Lipsio non risiede tuttavia solo nella sua attività di editore delle tragedie senecane. Pochi anni prima delle *Tragoediae*, infatti, Lipsio aveva pubblicato un saggio filosofico evidentemente derivato da Seneca, il *De constantia in publicis malis* (1584)⁷, destinato ad avere importanza enorme nella cultura europea del Seicento, e che infatti vedrà nei successivi due secoli più di 80 edizioni fra originali e traduzioni. I *mala* di cui parla Lipsio sono soprattutto quelli vissuti dall'autore durante la Guerra degli Ottant'anni (1568-1648) per l'indipendenza dei Paesi Bassi contro Filippo II nella sua prima fase, che sfocerà poi nella Guerra dei Trent'anni, di cui invece sarà spettatore Gryphius. Si tratta del testo fondamentale per la corrente di pensiero che verrà poi definita neostoicismo e senza la quale è impossibile comprendere il teatro barocco tedesco, e in particolare Gryphius, il quale certamente conosceva l'opera di Lipsio: quest'ultimo diventa così il principale mediatore dello stile e del pensiero di Se-

⁴ LIPSIVS 1589.

⁵ HEINSIVS 1611.

⁶ Non manca però in Heinsius anche una polemica estetica contro il suo predecessore: così per esempio Heinsius spiega la predilezione di Lipsio per le *Phoenissae* come dovuta al fatto che la tragedia mette in scena la saggezza stoica sotto forma di *sententiae*, ma da un punto di vista letterario, ritiene Heinsius, è solo una *fabula ociosi declamatoris*.

⁷ LIPSIVS 1584.

neca per l'opera drammaturgica gryphiana. Nel *De constantia* di Lipsio si opera una significativa sintesi fra stoicismo senecano e teologia cristiana, per cui la speranza ultraterrena viene a corroborare l'etica stoica, puramente secolare, per la quale l'unico bene è nella vita interiore del saggio, irraggiungibile da parte delle persecuzioni. In vista della successiva tragedia di Gryphius, è interessante notare che proprio nell'opera di Lipsio per la prima volta si citano il caso di Papiniano e – con arguto gioco di parole – il suo martirio per la giustizia: *Papinianus a tyranno caeditur: sed securis illa securitatem nobis imprimit pro Iustitia moriendi* (2, 8).

L'etica senecana, filtrata però dalla trascendenza cristiana, non tarderà a imporsi anche nel campo del teatro, che come è noto veniva sfruttato dal dramma gesuitico a fini edificanti o cupamente ammonitori⁸; e proprio al gesuita Nicolas Caussin (1583-1651), confessore personale di Luigi XIII e oppositore di Richelieu, si deve la *Felicitas* (1620), un dramma statico e violento: torture attualizzate, cadaveri lasciati a lungo sulla scena. L'importanza in questa sede del dramma di Caussin risiede anzitutto nel fatto che era conosciuto da Gryphius fin dal 1634⁹; l'autore tedesco ne intraprenderà una traduzione molto libera durante il soggiorno olandese (1638-1644), imparando così a veicolare in tedesco la dizione prettamente senecana del gesuita¹⁰. Inoltre, la *Felicitas* – notissima in ambito tedesco per tutto il Seicento – diventerà il prototipo del *Märtyrer drama*, adottato da Gryphius in più occasioni, fra cui lo stesso *Papinianus*: al centro dell'azione drammaturgica si colloca un eroe tragico condannato alla pena capitale, che è al contempo il pretesto per la messinscena di una sovrumana fermezza (di solito cristiana, ma non solo, come dimostra proprio il *Papinianus*) e di una compiaciuta esibizione di disumane torture. Né è questa l'unica traduzione intrapresa da Gryphius nel suo periodo di formazione: bisogna citare, sia pure

⁸ Lo stesso mito di Don Giovanni trova infatti una delle sue prime espressioni letterarie in un dramma gesuitico rappresentato a Ingolstadt nel 1615: cfr. MACCHIA 1966.

⁹ Per i rapporti fra Gryphius e il dramma gesuitico cfr. PARENTE 1984.

¹⁰ Per questa traduzione vedi PLARD 1968.

di sfuggita, il massimo drammaturgo nederlandese dell'epoca, Joost van den Vondel, pesantemente influenzato anch'egli dallo stile tragico senecano, il cui dramma *I fratelli* (1640)¹¹ viene tradotto anch'esso da Gryphius durante la permanenza a Leida, ampliato di un prologo e un epilogo tratti da Seneca e – caratteristica comune anche questa al teatro senecano e a quello barocco – recitati da uno spettro, in questo caso lo spettro di Saul.

Infine, sul piano formale, è di grande importanza la traduzione delle *Troades* senecane ad opera di Martin Opitz (1597-1639) nel 1625: Opitz è ben noto a chi si occupa di letteratura tedesca per il suo ruolo cruciale come teorico delle forme poetiche¹². Questa famosa e più volte ripubblicata traduzione, certamente nota a Gryphius, dipende direttamente dal *De constantia* di Lipsio, e nella sua importante prefazione rielabora in modo personale il concetto aristotelico di catarsi, interpretando in generale il teatro come una forma di esercizio spirituale grazie al quale lo spettatore, assistendo agli esempi di indefettibile costanza rappresentati sul palcoscenico, imparerà ad attraversare i tempi difficili in cui è obbligato a vivere: non va dimenticato che la Germania si trova nella prima, terribile fase della Guerra dei Trent'anni. Ma soprattutto, questa traduzione stabilisce nella tragedia tedesca l'uso, che poi diverrà costante per un secolo, dell'alessandrino. In questo modo, rispetto alle *Troades* di Seneca, si osserva nella traduzione di Opitz un continuo ampliamento della dizione che costringe a rinunciare alla *brevitas* senecana, tanto che la traduzione tedesca è più lunga di oltre un quinto rispetto all'originale; in compenso però si guadagna un fondamentale strumento con cui – attraverso i due emistichi del verso – riproporre con nettezza le antitesi concettuali¹³, soprattutto nelle frequenti sticomitie, rafforzandole oltretutto, fra una battuta e la seguente, con l'uso della rima. Questa struttura si manterrà costante in tutta la storia del dramma barocco tedesco.

¹¹ VAN DEN VONDEL 1640. Per i rapporti con van den Vondel vedi anche FLEMMING 1928.

¹² Soprattutto nel suo celebre *Buch von der Deutschen Poeterey* (Breslau 1624).

¹³ Cfr. HARST 2016.

I dati fondamentali della biografia di Gryphius¹⁴ sono il lungo periodo di apprendistato nei Paesi Bassi, dove si laurea in giurisprudenza e viene a contatto con l'ambiente neostoico e con il teatro nederlandese dell'epoca, e l'attività nella città natale come *Syndikus*, che è una sorta di avvocato del comune, impegnato nelle più varie questioni giurisprudenziali della comunità. È molto attivo come drammaturgo prima dell'assunzione di quest'ultima carica; il *Papinianus* è la sua ultima tragedia, scritta dopo un silenzio di quasi dieci anni impegnati al lavoro come giurista¹⁵. La vita di Gryphius si intreccia indissolubilmente con gli eventi della Guerra dei Trent'anni prima e successivamente con la disastrata condizione della Germania frantumata in epoca postbellica. Sui drammi che precedono il *Papinianus* non posso soffermarmi, benché comprendano opere di grande interesse come il *Leo Armenius* (scritto nel 1646, pubblicato nel 1650)¹⁶ o il *Carolus Stuardus* (scritto nel 1649, pubblicato nel 1657); non si può tacere inoltre che Gryphius è stato anche autore di straordinarie poesie, soprattutto sonetti, oggi presenti in ogni antologia di lirica barocca tedesca¹⁷.

Per quanto riguarda il teatro, mi limito a sottolineare che i drammi precedenti il *Papinianus*, e il *Papinianus* stesso, sono per lo più inquadrabili nello schema del dramma del martirio o *Märtyrerdrama*, il cui prototipo è come abbiamo visto la *Felicitas* di Caussin; Gryphius è inoltre autore di un paio di commedie o farse, oggi molto studiate per la loro creatività linguistica¹⁸. Vorrei solo aggiungere un piccolo elemento, di valenza propriamente culturale: la fortuna di cui gode il *Märtyrerdrama*, e il martirio in generale, nei paesi luterani ha il suo fondamento nella ripugnanza sempre esibita dalla cultura luterana nei confronti del tirannicidio, e che risale direttamente a Lutero. L'orrore verso

¹⁴ Per i quali vedi la dettagliata introduzione a LARI 1993, 11-45.

¹⁵ Il trattamento più recente del *Papinianus* è SZABÓ 2012. Per il teatro di Gryphius si vedranno utilmente anche SCHINGS 1966 e BATEMAN 1967.

¹⁶ Al quale ha dedicato un'importante lettura Peter Szondi nel suo *Versuch über das Tragische* (SZONDI 1978, 149-260, tr. it. *Saggio sul tragico*, Torino 1999).

¹⁷ Vedi in italiano la traduzione di Enrico de Angelis in GRYPHIUS 2001.

¹⁸ A titolo di esempio, vedi NEBRIG 2014 per l'*Horribilicribrifax*.

l'uccisione del regnante è esplicito nel *Carolus Stuardus*, scritto pochi mesi dopo la decapitazione di Carlo I Stuart in Inghilterra, sovrano visto addirittura come un martire cristiano. Il problema generale riguarda come reagire a una tirannia ingiusta; il *Papinianus* specificherà che l'unica reazione legittima è il martirio. Papi-niano rifiuta l'appoggio dell'esercito che gli propone l'uccisione dell'imperatore e di conseguenza la corona, e preferisce l'immortalità garantita dal martirio in nome del diritto, unica divinità pensabile data la collocazione precristiana.

Per tornare a Seneca, è importante a questo punto riassumere attraverso quali canali Gryphius e con lui tutti i drammaturghi barocchi di area tedesca vengono a contatto con Seneca: non solo attraverso le edizioni delle *Tragoediae*, ormai diffusissime e innumerevoli, ma anche attraverso importanti mediazioni del dramma gesuitico alla Caussin e del dramma olandese, rappresentato in primo luogo da van den Vondel. La vecchia formula di Paul Stachel, in uno studio ancor oggi importante sull'argomento, riassume bene questo concetto:

I materiali del dramma gesuitico, dipendente da Seneca, nelle forme del dramma rinascimentale barocco, anch'esso influenzato ai suoi inizi da Seneca, rappresentati da un protestante della Guerra dei Trent'anni¹⁹.

A ciò bisognerebbe aggiungere il fatto importante, e non molto studiato, che nella prima metà del Seicento la Germania era attraversata da molte compagnie itineranti inglesi che portavano sulla scena tedesca i nuovi drammi elisabettiani, fra cui nientemeno che Shakespeare²⁰. Nella seconda parte del secolo le compagnie inglesi saranno progressivamente sostituite da compagnie itineranti tedesche, importanti nel diffondere – sia pure con radicali adattamenti e soprattutto alleggerimenti comici – il dramma barocco tedesco, e soprattutto quello di Gryphius e Lohenstein.

¹⁹ STACHEL 1907, 210.

²⁰ Vedi LANDE 2016.

Ancora qualche parola sui drammi precedenti il *Papinianus*, soprattutto per esemplificare come la voce di Seneca si possa riscontrare pressoché in tutti anche sul piano delle citazioni puntuali. Basti un solo esempio dalla prima tragedia, che è il *Leo Armenius*, dove la grande scena di invocazione delle potenze inferie è ripresa fin nei dettagli:

Vota tenentur: ter latratus	Sehr wol! ich bin erhört / der
audax Hecate dedit et sacros	Sternen glantz erbleicht /
edidit ignes face luctifera.	[...]
Peracta uis est omnis: huc gnatos	Wie bällt die Hecate! die flam-
voca,	men brechen vor
pretiosa per quos dona nubenti	Erschrick nicht! ²¹
feram.	<i>Leo Armenius</i> , 129-34
<i>Med.</i> 840-4	

In modo analogo, anche nelle successive tragedie di Gryphius la dizione senecana si insinua non solo per le sue caratteristiche generali ma fino a dettagli concreti, che dal corpus tragico di Seneca sono a questo punto ormai entrati a far parte del linguaggio corrente del dramma barocco tedesco²². Per quanto riguarda invece gli aspetti più generali dell'influenza di Seneca su Gryphius (ma anche sul dramma barocco tedesco in generale), è facile osservare come vengano accentuati gli aspetti del dramma che sottolineano il macabro e lo spettacolare, in conformità all'estetica barocca; le passioni violente sono portate sulla scena a discapito dell'intrigo: il dramma barocco – come per molti aspetti anche quello senecano – è soprattutto un dramma di parole, dove l'emozione e la riflessione gnomica trovano ampio spazio. Altri luoghi comuni del dramma barocco – ed entrambi riscontrabili nel *Papinianus* – riguardano la comparsa di spettri, e l'esibizione della salma sullo spazio scenico. A questi dedico qualche parola in più.

²¹ «Molto bene! I miei voti sono esauditi, impallidisce lo splendore delle stelle [...] Come latra Ecate! Divampano le fiamme; non avere paura!»

²² Cfr. ALEXANDER 1984.

All'apparizione spettrale è riservato, nel *Papinianus*, il finale d'atto: così assistiamo nel finale del quarto atto alla comparsa del defunto Settimio Severo, padre di Bassiano Caracalla, che ripudia il figlio per l'uccisione del fratello Geta e lo consegna alle Furie. All'esposizione dei cadaveri di Papiniano e del figlio è invece dedicato il finale del quinto e ultimo atto: le salme sono esposte a lungo sulla scena come simbolo visibile della caducità umana e del martirio per i valori immutabili del diritto e della giustizia. In Seneca l'apparizione spettrale si trova ad esempio nell'*Oedipus*, dove compare il fantasma di Laio, e nel *Thyestes* dove all'ombra di Tantalò è affidato il prologo; e nell'*Octavia* (che era naturalmente considerata senecana dagli autori barocchi), dove fa la sua comparsa lo spettro di Agrippina.

Per venire al *Papinianus*, si tratta come si è detto dell'ultima tragedia di Gryphius, dopo quasi dieci anni di inattività drammaturgica: è il meno statico dei drammi di Gryphius, ma rimane all'interno dello schema del *Märtyrerdrama* entro cui si muovevano i drammi precedenti. È un dramma lunghissimo sia rispetto ai drammi olandesi (da cui è tuttavia influenzato, soprattutto dal *Palamede* di Vondel) sia rispetto al teatro antico: si consideri che la più lunga tragedia di Seneca, l'*Hercules Oetaeus*, conta 1996 versi, mentre il *Papinianus* ne conta ben 2769. Questo rende tra l'altro improbabile che venisse rappresentato nella sua interezza sulla scena olandese. Anche se questo non significa che sia stato comunque poco rappresentato: si hanno notizie sicure di almeno sette rappresentazioni al famoso Ginnasio Santa Elisabetta di Breslavia solo nel 1660²³, ed è stato inoltre uno dei testi prediletti delle compagnie itineranti, sia pure pesantemente rielaborato e alleggerito da intermezzi comici²⁴.

Un accenno va fatto alla lunga postfazione che Gryphius aggiunge all'edizione stampata del testo: non solo perché espone nei dettagli quali siano le sue fonti storiche riguardo a Papiniano (principalmente la *Historia Augusta*, che lui attri-

²³ Vedi SPAHR 1993.

²⁴ ROLPH 1967.

buisce a Sparziano; inoltre Cassio Dione²⁵ ed Erodiano²⁶), ma anche come esempio della mentalità erudita dell'autore. Così, Gryphius giustifica uno dei suoi versi (IV 476, dove si accenna alla leggenda per cui l'alloro non viene colpito dal fulmine) con una dettagliata citazione da Plinio²⁷ nonché da un erudito francese, che si dispiace di dover citare in traduzione non avendo il libro sotto mano. Tutte le numerose citazioni della postfazione infatti, compresa una preziosa citazione dal XII dell'*Inferno* dantesco, sono rigorosamente in originale²⁸. Ma la storia, per l'erudito barocco, è intesa in senso assai diverso dallo storicismo moderno: la storia è vista solo come fonte di *exempla* utili all'argomentazione retorica, fermo restando che ogni minima affermazione sui *realia* deve essere documentata, in postfazione, dalle sue fonti erudite.

Parlando del *Papinianus*, è inevitabile dare un riassunto almeno sommario del suo contenuto. La tragedia è ambientata sotto l'impero di Bassiano Caracalla, nel 212 d.C., quando l'imperatore fa uccidere fra le braccia di sua madre Julia Domna il fratello Geta, che divideva con lui l'impero, rimanendo così solo al potere. Il potente giurista Emilio Papiniano, che aveva servito anche il padre di Caracalla Settimio Severo, nel lunghissimo monologo del primo atto espone i suoi principi morali e lamenta la decadenza dell'impero; conscio di essere oggetto di inimicizia da parte della corte di Caracalla, avverte la moglie Plautia del pericolo imminente. Nel secondo atto si compie il fratricidio sulla scena; Julia Domna dissimula la sua disperazione per meglio preparare la vendetta su Leto, il cortigiano di Caracalla che ha indotto l'imperatore a uccidere il fratello. L'imperatore nel frattempo, tormentato da sogni angosciosi, è pentito del suo gesto e condanna a morte Leto, consegnandolo a Julia perché sfoghi su di lui la

²⁵ Dal libro VIII, su Alessandro Severo.

²⁶ Dal libro IV dell'*Ab excessu divi Marci*.

²⁷ *Naturalis historia* XV 30.

²⁸ Altre citazioni minuziosamente documentate nella postfazione riguardano, naturalmente, Tacito, e anche Isaac Casaubon, sulla pena della crocifissione a Roma, dalle sue *Exercitationes* contro gli *Annali* di Cesare Baronio.

sua vendetta, vendetta che infatti lei porta a termine nella scena centrale del terzo atto, durante la quale Leto muore accettando stoicamente il proprio destino. Nel frattempo Papiniano rifiuta di giustificare il fratricidio di Caracalla, firmando così la propria condanna a morte. Nel quarto atto, dopo un inutile tentativo di Caracalla di convincere Papiniano a giustificare il fratricidio e quindi passare dalla sua parte, il giurista viene degradato dai suoi incarichi, e il figlio viene arrestato. L'esercito, indignato per il comportamento di Caracalla, propone a Papiniano di sostituirlo sul trono, ma questi rifiuta sdegnosamente; rifiuto che si ripete quando anche Julia, la madre dell'imperatore, propone di appoggiarlo in un suo eventuale tentativo in questo senso. Infine nell'ultimo atto la tragedia si compie: il figlio di Papiniano viene messo a morte sotto gli occhi dei genitori, e lo stesso Papiniano viene decapitato per ordine di Caracalla. Il dramma si chiude con il lutto universale sui due cadaveri, lungamente esposti sulla scena.

La tragedia presenta puntuali corrispondenze con diverse tragedie senecane. Per quanto riguarda le *Phoenissae*, esiste una specie di analogia strutturale rispetto al *Papinianus*, perché nelle *Phoenissae* si assiste allo scontro fra i fratelli Eteocle e Polinice, che muoiono l'uno per mano dell'altro; analogamente nel *Papinianus* i due fratelli, Bassiano Caracalla e Geta, si scontrano nella lotta per il potere, e il secondo muore per mano del primo. In entrambi i casi la madre (Giocasta in Seneca, Julia in Gryphius) assiste impotente allo scontro.

In utramque partem ducor affectu pari <i>Phoen.</i> 461	Wir wissen keine Wahl. [...] Wir wissen nicht zu sagen: Zu welchem Wir mehr Lib' und wahre Neigung tragen ²⁹ . II 221-3
---	--

²⁹ «Non sappiamo scegliere [...] Non possiamo dire a chi portiamo un affetto maggiore e una sincera inclinazione».

Giocasta si dichiara incapace di scegliere fra i suoi due figli in lotta; quasi letteralmente, anche Julia non vorrebbe prendere posizione a favore dell'uno o dell'altro. (Va osservato che anche dopo l'uccisione di Geta per mano di Bassiano, Julia dirige il suo odio mortale non nei confronti dell'altro figlio, ma dell'intrigante cortigiano Leto, su cui eserciterà una spietata vendetta).

Si regna quaeris nec potest scep- tro manus	Er scheid' in seine Britten / Ja wo umb Calidon die kalten
vacare saevo, multa quae pos- sunt peti	Norden wütten [...] Beherrsche Phrygien! es gilt uns
in orbe toto quaelibet tellus dabit. [...]	alles gleich! Er jag' in Nabatra die niemals
haec regna ferro quaere, in hos populos ferat	zahmen Lewen! Wenn nicht in einer Burg Wir
socer arma fortis	seinen Trotz zu scheuen ³⁰ .
<i>Phoen.</i> 599-601, 614-5	II 123-32

In questa seconda citazione, la battuta che era di Giocasta viene messa in bocca allo stesso Bassiano, che si augura un allontanamento spontaneo del fratello in terre straniere per dominare incontrastato. Va detto che in Bassiano coesistono con finezza la brama smisurata di potere e una certa ripugnanza a commettere il fratricidio, mentre Leto è personaggio compattamente negativo, salvo assumere – con una certa incoerenza drammatica – il ruolo del martire stoico quando muore sotto tortura per mano di Julia.

Il confronto prosegue con le *Troades*, una delle tragedie senecane più apprezzate in epoca barocca, anche per la relativa staticità dell'intreccio compensata dalla violenza dei sentimenti espressi; come si è detto, è proprio la traduzione delle *Troades* da parte di Opitz a inaugurare il teatro barocco tedesco sia sul piano formale che su quello della dizione tragica.

³⁰ «Che se ne vada fra i suoi Britanni, dove i freddi venti del nord infuriano intorno a Caledone [...] Che regni sulla Frigia! Per noi tutti, è lo stesso! Che vada a cacciare i sempre indomiti leoni di Nabatra! Purché non abbiamo da temere in una fortezza il suo valore».

hic mihi malorum maximum
fructum abstulit,
nihil timere
Troad. 422-3

ein Wetter hat geschadet
So heftig: Daß kein Sturm uns
mehr verletzen kan!³¹
II 420-1

In questa prima citazione, Andromaca indica Astianatte come il motivo per cui è privata dell'unico frutto iperbolico della sventura: non temerebbe nulla se non fosse che teme ancora (e con ragione) di perdere per l'appunto Astianatte. Julia non è più in questa situazione, perché il figlio Geta è già stato ucciso dal fratello Bassiano: il concetto senecano che passa è quello dell'iperbole della sventura, l'idea cioè che dopo una simile tempesta non c'è altra tempesta che possa ormai più danneggiarla.

iam nuda vocant pectora dextras. Schlag Plautie die Brüste³².
Nunc, nunc vires exprome, dolor. V 423
Troad. 104-5

La seconda citazione dal *Papinianus* è invece dal finale dell'ultimo atto, con la grande scena di lutto collettivo: il gesto di battersi il petto, in quanto motivo antropologicamente diffuso, non avrebbe dignità di passo parallelo se non fosse che lo stesso Gryphius, nelle note esplicative finali che accompagnano il testo, non citasse esplicitamente il passo delle *Troades* come sua fonte. E questo a dimostrazione del fatto che la tragedia senecana è utilizzata dal barocco non solo per i suoi temi e la sua filosofia di fondo, ma anche come fonte di notizie erudite; in questo caso per documentare, anche nell'antica Roma, le modalità del lutto e ricavarne la giustificazione storica per fondare anche filologicamente il testo tragico.

³¹ «Così violento è stata l'infuriare degli elementi, che nessuna tempesta ormai può danneggiarci!»

³² «Colpisciti il petto, Plautia». Vedi la nota di Gryphius *ad loc.*

Mors votum meum, infantibus violenta virginibus venis, ubique properas, saeva: me solam times vitasque, gladios inter ac tela et faces quaesita tota nocte, cupientem fugis. <i>Troad.</i> 1171-5	ach! ach! der Himmel schickt Was wider Recht der Zeit / die mich bestatten solten; [...] Ich / die nicht tüchtig bin Leb und schwerm auff der Welt / die tüchtig sind: sind hin! ³³ V 495 ss.
--	---

Le *Troades* inoltre, in quanto tragedia altamente ricca di *pathos*, forniscono al *Papinianus* un ampio repertorio di formule della disperazione: anche per la sua posizione di eccezionale rilievo, scelgo qui *l'explicit*, dove Ecuba lamenta che la morte, crudele su bambini e vergini innocenti, si rifiuta di venire proprio a lei che la invoca. Analogamente Eugenia, la madre di Papiniano, lamenta la morte violenta del figlio e del nipote e si rammarica, lei così anziana, di permanere in vita mentre chi era migliore di lei ha dovuto morire. Ma qui c'è qualcosa di più: in quella perversione contronatura che si realizza quando un genitore deve seppellire il figlio, Eugenia lamenta che sia infranto «il diritto del tempo» (*wider Recht der Zeit*), laddove risuona nuovamente, come in molti punti della tragedia gryphiana, il termine 'diritto' che è il concetto più sacro per Papiniano (e anche, come si è visto, per Gryphius). Aggiungerei che una delle formule funerarie più diffuse nel mondo antico (per esempio: *Quot debuerat filius patri facere pater filio fecit*, CIL VI, 28644) riportava sull'iscrizione funebre proprio questa inversione della 'giusta' sequenza padre-figlio nell'esecuzione degli onori funebri.

Tra le formule patetiche prese a prestito da Gryphius ci sono naturalmente anche quelle del comune patrimonio mitologico: ma l'evocazione delle Furie messa in opera nel secondo atto da

³³ «Ahimè, ahimè! Contro il diritto del tempo, loro che avrebbero dovuto seppellire me [...] io, priva di virtù, vivo e vago nel mondo; loro, virtuosi, se ne sono andati!»

Julia, la madre dell'ucciso Geta, è curiosamente parallela a quella messa in atto da Giunone nel prologo dell'*Hercules furens*:

adsint ab imo Tartari fundo excitae	Kommt schwartzte Rasereyen!
Eumenides, ignem flammeae	Jhr Töchter jener Nacht! entdeckt
spargant comae,	eur Schlangen-Haar! ³⁴
viperea saevae verbera incutiant	II 393-4
manus	
<i>Herc.</i> 86-8	

Invece il coro che conclude il primo atto, impersonato dai cortigiani di Papiniano, riprende e valorizza i concetti espressi da Papiniano stesso nel monologo di apertura: uno dei più insistiti è il *procul negotiis*, luogo comune della retorica classica che perviene a Gryphius probabilmente proprio dai molti passi senecani dove viene celebrato, di solito anche in Seneca per voce del coro – qui si tratta del primo coro dell'*Hercules furens*:

Haec, innocuae quibus est vitae	(<i>Reyen der Hofe-Junckern Papi-</i>
tranquilla quies	<i>niani</i> :)
et laeta suo parvoque domus;	Ob seine Taffel nicht besetzt
spes immanis	Mit allem was das Aug ergetzt
urbibus errant trepidique metus.	Ob er nicht bey schon nahem Tag
[..]	Spät' Abend-Mahlzeit halten
<i>Herc.</i> 159 ss.	mag /
	Und fern-gepresten Wein auß
	edlen Steinen trinckt
	Biß daß der Morgen-Stern der
	göldnen Sonnen winckt [...] ³⁵
	I 385-90

In linea generale il luogo comune, sia in Seneca che in Gryphius, vuole celebrare la felicità della vita umile di campagna in opposizione alla dura vita di sovrani e nobili, argomento efficace soprat-

³⁴ «Venite, o nere Furie! Voi, figlie, di quella notte! Svelate la vostra capigliatura di serpenti!»

³⁵ «[Non ha bisogno di] corredare la sua tavola con tutto ciò che dà piacere agli occhi; né di prolungare la sua cena fino al giorno ormai vicino; né di bere da nobili pietre un vino spremuto in paesi lontani finché la stella del mattino saluti il sorgere dell'aureo sole».

tutto quando il pubblico era per lo più costituito appunto da nobili e sovrani (ma la tematica della dura vita del regnante avrà un gran successo, fino alla mozartiana *Clemenza di Tito*). Nell'Europa violenta e disastrosa di metà Seicento, il tema del *procul negotiis* avrà un successo straordinario, dal *De constantia* di Lipsio fino a quest'ultimo dramma di Gryphius, e oltre. Non mi pare inappropriato sottolineare qui la centralità del tema anche nell'opera di Seneca, che viveva un ruolo di eccellente protagonista in un'epoca che, quanto a instabilità del potere e violenza della vita pubblica, può ben essere paragonata all'epoca di Gryphius. Seneca celebra le virtù dell'*otium* con accenti che hanno influenzato l'inesauribile fantasia barocca sul tema. Per esempio, nella *Phaedra* Ippolito in un confronto con la nutrice espone in un lungo monologo i vantaggi di una vita semplice e a contatto con la natura, in un crescendo che passa dal rifiuto dei fasti e dell'oro, alla denigrazione della proprietà e della brama di guadagno, per sfociare naturalmente in una tirata misògina (un aspetto quest'ultimo che però è specifico di Ippolito e non viene recepito dal barocco):

Non alia magis est libera et vitio carens
 ritusque melius vita quae priscos colat,
 quam quae relictis moenibus silvas amat. [...]
Phaedr. 483 ss.

Ma anche Tieste, appena giunto ad Argo, è colto da terrore alla vista della reggia e si augura di tornare a nascondersi nei boschi, in una vita semplice «mista agli animali e simile a loro», nella convinzione che «il regno più esteso è la possibilità di vivere senza regnare»:

repete silvestres fugas
 saltusque densos potius et mixtam feris
 similemque vitam [...]
 immane regno est posse sine regno pati.
Thy. 412-4, 470

L'idea barocca della fugacità di ogni umana grandezza – idea che verrà poi ripetuta ad ogni passo – trova qui una formulazio-

ne precisa. Analogamente nell'*Octavia* è lo stesso Seneca a rimpiangere i paesaggi aspri e solitari della Corsica, gli unici che gli garantissero la libertà interiore:

SENECA Quid, impotens Fortuna, fallaci mihi
 blandita vultu, sorte contentum mea
 alte extulisti, gravius ut ruerem edita
 receptus arce totque prospicerem metus?
 melius latebam procul ab invidiae malis
 remotus inter Corsici rupes maris,
 ubi liber animus et sui iuris mihi
 semper vacabat studia recolenti mea [...]
Oct. 377 ss.

La lunga scena al centro del terzo atto del *Papinianus*, dove Julia si vendica sul cortigiano Leto per aver indotto l'imperatore a ucciderle il figlio, è un'esibizione di sadica e prolungata crudeltà che trova nel *Thyestes* senecano un preciso antecedente. Anche in Seneca, come in *Gryphius*, l'iperbolica crudeltà del protagonista si manifesta nel negare la morte alla vittima, per vederlo soffrire il più a lungo possibile: questo principio è espresso nella maniera più limpida da Atreo durante il colloquio con il *satelles*, il cortigiano, con il quale pianifica la vendetta sul fratello (è la stessa sofferenza che Edipo impone a se stesso per libera scelta: *mors eligatur longa*, *Oed.* 949).

ATREUS De fine poenae loqueris; ego poenam volo.	Den einfach-kurtzen Tod hält lange Marter fest ³⁶ .
Perimat tyrannus lenis: in regno meo mors impetratur.	III 576
<i>Thy.</i> 246-8	

Per Atreo la crudeltà è connaturata al vero potere, e la sopraffazione sadica e lenta è caratteristica del potente: il *Thyestes* è uno straordinario documento sulla sopraffazione dell'uomo sull'uomo. Julia in *Gryphius* ne riprende gli aspetti più teatrali, ma in

³⁶ «Un lungo martirio prolunga una morte semplice e breve».

questo alessandrino del terzo atto riassume il concetto espresso da Atreo in forma efficace e sintetica. Parallelamente a questo esercizio di sopraffazione, la vittima deve essere degradata da essere umano a preda di caccia:

ATREUS Plagis tenetur clausa di-
positis fera
Thy. 491

JULIA Wir solten seine Zucht mit
disen Füßen treten!
Mit seiner Kinder Blutt beflecken
seine Brust [...]
Wir hören das gedränge/
Das poltern und geräusch' hir
abgeschickter menge /
Thut auff! das Wild ist dar!³⁷
III 530-5

Anche in questo Atreo e Julia si capiscono a vicenda: Tieste è definito *fera*, Leto «Wild», termini che si corrispondono. Non solo: ma Julia subito prima si dispiace di non poter infliggere a Leto la stessa punizione subita da Tieste, e cioè lo sterminio della discendenza: non è più l'orrore dell'antropofagia, che era il nucleo terribile del *Thyestes*, ma si conserva l'ampliamento iperbolico della vendetta sulla stirpe della persona odiata.

Non sorprende che il teatro barocco, nel suo tentativo di rendere percepibile ai sensi l'allegoria, prediliga l'esibizione della salma sul palcoscenico, a rendere con immediata evidenza e «con la massima energia», come dice Benjamin³⁸, la fugacità di ogni gloria umana, e la fugacità della vita stessa. Più significativo è che Gryphius nel finale della tragedia – un finale occupato per gran parte del tempo dai cadaveri di Papiniano e del figlio esposti sul palcoscenico per il rito funebre – riprenda quasi letteralmente il lamento di Teseo sul cadavere di Ippolito nel finale della *Phaedra* senecana, dove si insiste sul dettaglio macabro dei

³⁷ «JULIA Dovremmo calpestare con i nostri piedi la sua discendenza, macchiargli il petto con il sangue dei suoi figli [...] Ecco, udiamo la folla, il fracasso e il rumore della ressa di gente qui inviata. Aprite! La preda è pronta!»

³⁸ «L'allegorizzazione della *physis* può imporsi con la massima energia soltanto grazie al cadavere. E i personaggi del dramma barocco muoiono perché soltanto così, in quanto cadaveri, possono essere assunti nella loro patria allegorica. Muoiono non in vista dell'immortalità, ma in vista del cadavere» (BENJAMIN 1994, 232).

disiecta membra, giustificato dalla particolare morte di Ippolito, travolto e lacerato dal carro.

THESEUS Hippolytus hic est? [...] hoc quid est forma carens et turpe, multo vulnere abruptum undique? quae pars tui sit dubito; sed pars est tui: hic, hic repone, non suo, at vacuo loco. haecne illa facies igne sidereo nitens, inimica flectens lumina? huc cecidit decor? <i>Thy.</i> 1249 ss.	EUGENIA Ist diß Papinian! ist diß das Angesicht / Nach dem sich Rom und Welt als seinem Leit-Stern richt? Ist diß die schöne Stirn auff der der Tugend Wesen/ Und treu' Auffrichti[g]keit außd- rücklich war zu lesen? Ist diß der weise Mund ob dem die Erden starrt' Auff dessen Außspruch man als auff Weissagung harrt'? Ist diß die Edle Faust / die Feind und Krig vertriben? ³⁹ V 465 ss.
---	---

Tutte le virtù di Papiniano sono ormai irriconoscibili, diventate, in quanto parti di cadavere, semplice materia.

Infine, come è noto, fra le tragedie tramandate sotto il nome di Seneca c'è l'*Octavia*, oggi considerata spuria, ma che i barocchi leggevano per lo più come autentica, in quanto appartenente al corpus senecano in tutte o quasi le edizioni del tempo. Già questo garantirebbe che Gryphius ha letto l'*Octavia*, ma un lavoro di Winfried Woesler pubblicato nel 2000⁴⁰ ha dimostrato come l'*Octavia* sia un ipotesto del *Papinianus* sotto molti punti di vista formali e tematici. Senza scendere nei dettagli, notiamo solo che la figura di Seneca è evocata esplicitamente nel *Papinianus* quando prima Cleandro a nome di Bassiano e poi il suo stesso padre Ostilio cercano di convincere il protagonista a recedere dalla sua intransigenza, proprio perché anche il grande filosofo aveva

³⁹ «EUGENIA È questo Papiniano? È questo il volto cui guardavano Roma e il mondo, come a una stella polare? È questa la bella fronte su cui apertamente si leggevano l'essenza della virtù e una sincerità senza finzioni? È questa la saggia bocca che dominava la terra e dalla quale ci si aspettava una sentenza, come da un oracolo? È questo il nobile braccio che ricacciò il nemico e la guerra?»

⁴⁰ WOESLER 2000.

pur ceduto al potere quando aveva acconsentito a giustificare il matricidio di Nerone. Inutilmente, si capisce: anzi Papiniano ha parole dure verso il cedimento di Seneca, dichiarando che la sua fama ha trovato con ciò la sua «Todten-Baar», e cioè è morta e sepolta:

CLEANDER	Doch setzt Annaeus auff daß es mit Recht geschehen.
PAPINIAN	Wie hat der grosse Mann so schlecht sich vorgesehen!
CLEANDER	Er schrib von Agrippin' aufrichtig / klar und wahr.
PAPINIAN	Und dennoch fand sein Ruhm hirdurch die Todten-Baar ⁴¹ .

III 461-4

Così osserviamo il paradosso per cui il principale ispiratore del neostoicismo viene criticato sulla base di una nuova rigidità protestante (che valorizza il martirio, anche se non l'opposizione violenta alla tirannide).

Solo due brevissimi esempi di consonanza testuale con l'*Octavia*: nel primo caso Papiniano riprende l'affermazione scandalizzata del personaggio Seneca, il quale pur ammettendo la possibilità per il regnante di sbarazzarsi dei propri nemici esclude tuttavia di poter versare il sangue dei congiunti; del resto anche il cortigiano del *Thyestes* afferma che «non è lecito fare del male a un fratello, nemmeno quando questi è malvagio» (*nefas nocere vel malo fratri puta*, v. 219):

SENECA Nihil in propinquos temere constitui decet. <i>Oct.</i> 440	CLEANDER Es ist der Völcker Recht das einen heist gebitten. PAPINIAN Der Völcker Recht verbeut auff nechstes Blut zu wütten ⁴² . III 489-90
---	---

⁴¹ «CLEANDRO Eppure, Anneo sostenne che ciò era avvenuto nel rispetto del diritto. PAPINIANO Quanta imprudenza, in quel grand'uomo! CLEANDRO Eppure su Agrippina ha scritto con sincerità, chiarezza e verità. PAPINIANO E così facendo la sua fama ha trovato la sua bara».

⁴² «CLEANDRO Ciò che va ubbidito, è il diritto dei popoli. PAPINIANO Il diritto dei popoli proibisce di infierire sul sangue dei congiunti».

All'analoga affermazione machiavellica di Cleandro, Papiniano replica dunque che «il diritto dei popoli proibisce di infierire sul sangue dei congiunti».

Nel secondo caso abbiamo un'analogia più strutturale che testuale: in entrambe le tragedie gli orribili misfatti del regnante inducono il popolo (in *Gryphius*, l'esercito) a proporre la corona al protagonista; in entrambi i casi, naturalmente, il protagonista declina l'invito, Papiniano per un invincibile rispetto del diritto e la convinzione che «non cerca un aiuto esterno chi è difeso dalla virtù»; Ottavia (come aveva chiarito in un coro precedente) per non esporre il popolo all'ira del sovrano:

<p>NUNTIUS Quicumque tectis excubat miles ducis, defendat aulam, cui furor populi imminet. trepidi cohortes ecce praefecti trahunt praesidia ad urbis, victa nec cedit metu concepta rabies temere, sed vires capit. <i>Oct.</i> 780 ss.</p>	<p>HAUPTLEUTE Durchlauchtigster! das Heer / die Läger und die Schaaren / Nach dem Sie voll von Mut in höchster Eil erfahren Daß Antonin auff Jhn in tollem Zorn ergrimmt / Und seine Schmach ja Fall / auch wol den Tod gestimmt; Entschlissen Jhm zu Dinst für Jhn sich keck zu wagen / Und lassen Jhre Pflicht Jhm mit dem Reich antragen. [...] ⁴³ IV 375 ss.</p>
--	---

Mi avvio alla conclusione riassumendo alcune considerazioni sulla tragedia di *Gryphius*. La storia, nella drammaturgia barocca e in *Gryphius* in particolare, è vista in modo ambivalente: da un lato è evidente un certo spirito antiquario, che si manifesta nella volontà di documentare tutto nel modo più preciso possibile per quanto riguarda i dettagli; questo però prescinde da ogni sensibilità storica, perché la storia è considerata non sotto il profilo culturale, ma unicamente come repertorio di esempi morali,

⁴³ «CAPITANO Eccellenza! L'esercito, gli accampamenti e le schiere, dopo aver saputo all'improvviso, i coraggiosi, che Antonino in folle collera contro di voi per sua vergogna ha deciso la vostra morte, hanno risoluto di porsi audacemente al vostro servizio e si sottomettono a voi e al regno».

che devono essere documentati con precisione e poi sviluppati lungo direttrici etiche e metafisiche le quali prescindono da ogni contingenza storica.

Anche il rapporto con le unità aristoteliche, in questo specifico dramma, è molto libero: l'unità di tempo è conservata, mentre quella di luogo è frantumata fra la reggia e la casa di Papiniano. Ma soprattutto l'unità di azione è vanificata non solo dalla presenza di almeno un *lateral plot* importante, che è la vicenda di rancore e vendetta personali fra Julia e il cortigiano Leto, ma anche dal fatto che il protagonista espone tutti i suoi principi morali e le sue linee di condotta nel lungo monologo iniziale, mentre tutto il resto della sua presenza scenica si limita a tirare le conseguenze pratiche di quei principi. L'attenzione drammaturgica si sposta quindi, in modo esemplare per il barocco tedesco, dall'azione scenica alla celebrazione di un principio morale.

Da un punto di vista formale, il *Papinianus* – ma anche gran parte del teatro barocco tedesco – è caratterizzato da un'accentuazione delle antitesi prive di compromessi: fra diversi mondi morali, come possono essere il mondo di Papiniano e quello della corte, fra giustizia e ingiustizia, fra coscienza e potere, fra passione e imperturbabilità; in modo estremamente generale, fra l'eternità dei principi morali e la fugacità delle passioni terrene. Non ci sono sfumature in queste opposizioni; ma l'impressione generale che se ne ricava non è quella – che ci si potrebbe aspettare – di povertà psicologica o drammaturgica, ma piuttosto di una visione del mondo cristallina e ben definita. Un'altra domanda che ci si potrebbe porre è fino a che punto la prospettiva escatologica del *Papinianus* si distanzi da quella cristiana: è una domanda cui è difficile rispondere, perché l'ambientazione in un ambiente completamente pagano obbliga in un certo senso l'autore a restringere le aspettative escatologiche del protagonista al culto del diritto e della fama presso i posteri, anche se in diversi punti è evidente l'influsso neotestamentario: per fare un solo esempio, quando l'intrigante Leto vuole convincere Caracalla a liberarsi di Papiniano, ripete le parole del sommo sacerdote Caifa riferite dal Vangelo di Giovanni: «È meglio che un

uomo solo muoia per il popolo anziché vada in rovina un'intera nazione» (*Man rettet gantze Reich durch eines Menschen Tod*, II 154, cfr. Gv 11, 50). Questo semplice verso adombra immediatamente una lettura della morte di Papiniano come esemplare *imitatio Christi*, riportando quindi la tragedia nello schema tradizionale del *Märtyrerdrama*.

I concetti di provenienza senecana che vengono illustrati nel *Papinianus* sono quelli di *magnanimitas* e di *constantia*, presenti fin dal titolo, e sono indagati dalla parola scenica assai più che dall'azione, grazie alle caratteristiche dell'alessandrino e del distico rimato cui ho accennato in precedenza; espedienti formali che, insieme alla forma gnomica onnipresente in forma di sentenze morali, attutiscono l'espressione dell'emozione, che sarebbe altrimenti eccessivamente violenta.

Gli atti sono regolarmente conclusi da *Reyen*, termine tecnico che indica una specie di coro pensato originariamente come una forma di processione, il quale condivide con il coro antico alcune caratteristiche formali, quali il porsi al confine delle unità drammaturgiche e l'improvviso variare delle forme metriche; tuttavia il coro barocco perde la funzione mediatrice che aveva nella tragedia greca, trasformandosi in un interludio allegorico che mette in scena il materiale etico del dramma, una specie di «armatura spirituale per gli eventi materiali»⁴⁴ o di «esegesi degli eventi»⁴⁵. Inoltre, a differenza del coro antico, il coro è formato da personaggi sempre diversi, e cambia forma dal semplice elogio di un principio etico (per esempio del *procul negotiis* nel primo atto) alla messinscena allegorica vera e propria (la Giustizia e le Furie nel secondo), al sogno premonitore (nel quarto), al lutto universale di fronte alle salme esposte nel palcoscenico nel finale.

Ma anche i concetti stessi subiscono una trasformazione radicale nel passaggio dal dramma senecano a quello barocco: non solo si assiste a una specie di divinizzazione del diritto che supplisce all'impossibilità di ricorrere all'escatologia propriamen-

⁴⁴ FLEMMING 1928.

⁴⁵ KELLER 1965.

te cristiana (e che si esprime nella frequente endiadi *Recht und Götter*, il diritto e gli dèi)⁴⁶; ma anche il concetto di *Beständigkeit* viene a distinguersi nettamente dalla *constantia* senecana per l'accentuazione straordinaria e tipicamente barocca assegnata al semplice trascorrere del tempo, nel conflitto tra l'eternità e la fugacità delle cose terrene. La sede dove si giocano e si risolvono i conflitti è la retta coscienza (*das Gewissen*), che apre uno spiraglio di trascendenza nella certezza del diritto, il quale rimane saldo in mezzo alla mutevolezza delle vicende umane. Per questo, il *Gewissen* è anche la sede della *Beständigkeit*, la capacità di rimanere saldi nelle tempeste della vita – come del resto era la *constantia* di senecana memoria; tuttavia, la *Beständigkeit* barocca se ne differenzia in modo sostanziale per l'enfasi straordinaria posta sull'idea del trascorrere temporale: un permanere nel mutare, il sempre-uguale rispetto al sempre-diverso: e a favore dell'eterno è giustificato anche il sacrificio della vita⁴⁷.

In conclusione, appare evidente da questa disamina la dipendenza, sotto molti punti di vista, della tragedia gryphiana dal teatro di Seneca. Aggiungerei che questo sacrificio della vita come unica forma di opposizione morale silenziosa e priva di una reale opposizione politica sarà contestato non solo dalla successiva riflessione estetica e politica dell'Illuminismo e del Romanticismo, ma anche dopo la riscoperta del teatro senecano nel Novecento. In una rielaborazione delle *Troades* di Matthias Braun⁴⁸, un autore del Novecento fortemente influenzato da Brecht, questa interpretazione barocca della *Beständigkeit* è ripensata in una sua personale rielaborazione di Seneca: l'eroismo del silenzio inattivo, così apprezzato dal luteranesimo e dal barocco, viene stavolta interpretato (qualcuno potrebbe dire smascherato) come espediente degli assassini per ottenere la minore resistenza possibile da parte delle vittime; e il silenzio

⁴⁶ Cfr. e.g. V 154: «Non trema di paura, chi ama il diritto e gli dèi» («Der zagt vor keiner Angst der Recht und Götter libt»).

⁴⁷ Naturalmente, è questo un atteggiamento che trova il suo più importante precedente nell'*Antigone* sofoclea.

⁴⁸ BRAUN 1959.

di chi assiste, anche se disapprova, equivale al consenso. Il 'futuro della scena' generato dal teatro di Seneca si prolunga così, attraverso il passaggio importante della mediazione barocca, fino al teatro brechtiano e postbrechtiano.

MAURO NERVI
 Università di Pisa
 mauronervi@gmail.com

ENGLISH TITLE

Seneca's Voice in the *Papinianus* (1659) by Andreas Gryphius

ABSTRACT

Andreas Gryphius's *Papinianus* (1659) is a representative example of the survival of Seneca's tragedy in the Baroque. In this article, an overview of Seneca's fortune in German-speaking countries between the 16th and 17th centuries is sketched, and precise textual correspondences between Gryphius's tragedy and its models in Seneca are pointed out. Relationships between Seneca's tragic conception and the Christian-influenced conception of Gryphius and German Baroque theatre in general are also examined.

KEYWORDS

Seneca — Andreas Gryphius — Baroque Theatre — *Papinianus*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEXANDER R.J., *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984.
 BADE J. (ed.), *Seneca. Tragoediae*, Paris 1514.
 BATEMAN J.S., *Andreas Gryphius' Martyr Dramas: A Study*, diss. Hamilton (Canada) 1967.
 BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. F. Cuniberto, Torino 1994 (ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928).
 BLOEMENDAL J, SMITH N. (edd.), *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*, Leiden-Boston 2016.
 BRAUN M., *Die Troerinnen*, Frankfurt a.M. 1959.

- CAEMMERER C., DELABAR W., JUNGMAYR J., KIESANT K. (edd.), *Das Berliner Modell der mittleren deutschen Literatur, Beiträge zur Tagung Kloster Zinna 29.09.-01.10.1997*, Amsterdam-Atlanta 2000 ("Chloe. Beihefte zum *Daphnis*", 33).
- CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze 2020.
- DELRIO M., *In Senecae Tragoedias X. commentarii*, Antwerpen 1576.
- DODSON-ROBINSON E. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, Leiden-Boston 2016.
- FLEMMING W., *Vondels Einfluß auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius*, «*Neophilologus*» 13, 1928, 266-80.
- GRYPHIUS A., *Großmüttiger / Rechts-Gelehrter / Oder / Sterbender / Aemilius Paulus Papinianus, / Trauer-Spiel. Gedr. durch Gottfried Gründern*, Beslau 1659.
- GRYPHIUS A., *Papinian*, hrsg. von I.-M. BARTH, Stuttgart 1965.
- GRYPHIUS A., *Notte, lucente notte. Sonetti*, a c. di E. De Angelis, Venezia 2001.
- HARST J., *Germany and the Netherlands: Tragic Seneca in Scholarship and on Stage*, in DODSON-ROBINSON 2016, 149-73.
- HEINSIUS D., *L. Annaei Senecae et aliorum tragoediae serio emendatae*, Leuven 1611.
- KAISER G. (ed.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart 1968.
- KELLER W., *Nachwort*, in GRYPHIUS 1965.
- LANDE J.B., *German Trauerspiel and Its International Nexus: On the Migration of Poetic Forms*, in J. BLOEMENDAL, N. SMITH 2016, 319-43.
- LARI L., *Commento a 40 Sonetti di Andreas Gryphius*, Pisa 1993.
- LIPSIUS I., *Iusti Lipsi De constantia libri duo, qui aliloquium præcipue continent in publicis malis*, Antwerpen 1584.
- LIPSIUS I., *L. Annaei Senecae Cordubensis tragoediae*, Leiden 1589.
- MACCHIA G., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari 1966.
- NEBRIG A., *Sprachmischung und Hochmut. Zur Ethik der 'barbarolexis' in Andreas Gryphius' "Horribilicribrifax Teutsch"*, in WILLMS, ZEMANEK 2014, 85-102.
- PARENTE J.A. JR., *Andreas Gryphius and Jesuit Theater*, «*Daphnis*» 13.3, 1984, 525-51.

- PLARD H., *Beständige Mutter / Oder Die Heilige Felicitas*, in KAISER 1968, 318-38.
- ROLPH D.B., *Andreas Gryphius' «Aemilius Paulus Papinianus» on the German itinerant stage of the late 17th and early 18th century*, diss. Leicester 1967 <<https://leicester.figshare.com/ndownloader/files/18334955>> (ultimo accesso: 30 dicembre 2022).
- SCHINGS H.J., *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius: Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen*, Köln-Graz 1966.
- SPAHR B.L., *Andreas Gryphius: A Modern Perspective*, Columbia 1993.
- STACHEL P., *Seneca und das Deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1907.
- SZABÓ B., *Papinianus on the Stage: a Martyr of Law or a Modern Model?*, «Acta Juridica Hungarica» 53, 2012, 7-22.
- SZONDI P., *Schriften*, Bd. 1, edd. J. BOLLACK, H. BEESE, Frankfurt a.M. 1978.
- VAN DEN VONDEL J., *Gebroeders*, Amsterdam 1640.
- WILLMS W., ZEMANEK E. (edd.), *Polyglotte Texte. Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit von der Antike bis zur Gegenwart*, Bochum 2014.
- WOESLER W., *Gryphius' Papinian und Seneca*, in CAEMMERER, DELABAR, JUNG-MAYR, KIESANT 2000, 253-71.
- ZWIERLEIN O. (ed.), *Senecae Tragoediae*, Oxford 1986.

GUIDO PADUANO

La frase più famosa e più sconosciuta di Seneca. Medea e Norma

Non ho dubbi che la frase più famosa di Seneca, in senso sia quantitativo che qualitativo, considerando cioè il numero delle persone che la conoscono e l'intensità emotiva di questa conoscenza, sia quella che il pubblico della Scala di Milano sentì per la prima volta nel 1831 cantare da Giuditta Pasta, Norma nella prima del capolavoro di Bellini.

Da allora quelle parole tornano ininterrottamente su tutti i teatri del mondo e nessuno al mondo possono lasciare indifferente: ma, proprio per la natura privilegiata del contatto musicale e teatrale, è del tutto improbabile che gli spettatori siano mai stati nelle condizioni di riconoscerne l'autorialità originaria¹.

Norma, sacerdotessa fedifraga, tradita dal proconsole romano Pollione come Medea veniva tradita da Giasone, arriva alla determinazione di uccidere i due figli nati dal loro segreto connubio: essa occupa il recitativo iniziale del II atto, *Dormono entrambi*, sede di uno scontro interiore che richiama la *Medea* di Euripide in quello che la tradizione tedesca chiama *der grosse Medea-Monolog*, ed è il monologo per eccellenza del dramma greco così come *Dormono entrambi* può dirsi il recitativo per eccellenza dell'opera italiana. In tutti e due i casi la scelta infanticida è profondamente scossa dalla forza della maternità, e fa riferimento alla stessa immagine quintessenziale, il sorriso dei bambini: al «perché sorridete l'ultimo sorriso» della protagonista euripidea (v. 1041)²

¹ Fa eccezione BOYLE 2014, che si limita a constatare una generica "influenza".

² La connotazione della fisicità diventa torrenziale nell'ultima parte del monologo (vv. 1069-76): «Date la mano alla mamma, che vi abbracci. O mano carissima e carissima bocca, corpo e volto gentile dei miei bambini... siate felici, ma là: qui ve l'ha tolto vostro padre. O dolcissimo abbraccio, morbida pelle, respiro soave dei miei bambini. Andate, andate: non sono più capace di guardarvi».

risponde infatti, da parte di Norma, «essi nel cui sorriso / il perdono del ciel mirar credei».

Seneca però subentra non semplicemente come modello, ma come testo incorporato, che può avvalersi perfino dell'assonanza fra i nomi del personaggio maschile, quando la vendetta incontra il più alto degli ostacoli argomentativi, e lo supera di slancio.

Così Seneca (vv. 932-3, 949-50):

quod scelus miseri luent?
Scelus est Iason genitor³

...
osculis pereant patris,
periere matri.

E così il librettista Felice Romani:

Di che son rei?
Di Pollion son figli:
ecco il delitto. Essi per me son morti:
muoian per lui.

Romani traduce qui il suo ipotesto immediato, *Norma ou l'infanticide*, tragedia di Louis-Alexandre Soumet legata a una stretta affinità col mito di Medea, per quanto Soumet lo negasse inseguendo il mito dell'originalità⁴:

Quel est leur crime, hélas!... leur crime, ô trahison!...
Je demande leur crime... ils sont à Pollion:
...
déjà morts pour Norma, qu'ils meurent pour leur père!

Traduce e semplifica, eliminando due tratti senecani che Soumet aveva conservato nella sua ripresa, singolarmente attenta e penetrante: il fatto che lo *scelus* risiedesse non solo nella paternità ma nella stessa idiosincratia maternità che la denuncia (*et maius scelus / Medea mater*, vv. 933-4, viene tradotto con «enfants du sacrilège, ils sont à moi» che corregge, pur senza l'esplicito crescen-

³ Cfr. Sen. *Thy.* 1100: *Th. Quid liberi meruere? At. Quod fuerant tui.*

⁴ Cfr. in proposito PADUANO 1982, 152.

do, «ils sont à Pollion»)⁵ e la contraddizione plateale fra lo stesso «ils sont à moi» e il «qu'ils meurent de ma main, ils ne sont plus à moi», che trovava in Seneca, in ordine inverso: *occidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt* (vv. 934-5).

Il mantenimento di punti così tormentati e significativi garantisce una lettura diretta del testo latino, divergente dalla tradizione francese inaugurata da Corneille: questi riprende invece dall'originale un elemento peraltro estraneo alla trama di Soumet, l'innocenza del fratello Assirto che Medea ha ucciso per spianare la via al suo rapporto con Giasone e che oppone a quella dei suoi figli, anticipando la sovrapposizione visionaria della sua morte alla loro⁶:

Crimine et culpa carent,
sunt innocentes, fateor – et frater fuit.

In Corneille: «Mais il sont innocents; aussi l'était mon frère»⁷.

Gli fa eco Longepierre: «Ah! S'ils sont innocents, aussi l'était mon frère», che poi trasporta il tema nel rovente dibattito finale tra Medea e Giasone:

- J. Monstre, à tes propres fils avoir ravi le jour!
Pourquoi sacrifier d'innocentes victimes?⁸
- M. Ils étaient nés de toi, demandes-tu leurs crimes?

⁵ La cellula originaria di questo sviluppo è nel prologo della tragedia di Euripide, allorché Medea, augurandosi la distruzione globale della casa, definisce se stessa *στυγερά* («Figli maledetti di una madre odiosa, possiate morire assieme a vostro padre», vv. 113-5).

⁶ Il tema, marginale in Euripide, è stato approfondito da Seneca adottando una versione del mito che fa di Assirto a sua volta un bambino, abbandonando quella testimoniata da Apollonio Rodio, dove è un temibile capo militare. Cfr. NÉMETHI 2003, 53-5.

⁷ Il fratello Thomas nel libretto per Charpentier, elimina il riferimento ad Assirto, forse perché avvertito come troppo erudito: «Ah, trop barbare mère, / quel crime ont-ils commis pour leur percer le sein? / Nature, tu parles en vain, / leur crime est assez grand d'avoir Jason pour père».

⁸ Una vigorosa rivendicazione dell'innocenza era già nel primo atto di Longepierre («Quel crime les condamne, et qu'ont-ils fait aux Dieux?»), quando in apparenza doveva confrontarsi solo con la minaccia della separazione dalla madre.

«Ils étaient nés de toi» è anche la lapidaria replica della Medea di Cherubini al «que t'ont fait mes enfants?» di Giasone.

Infine, lo scarto temporale tra la perdita da lei subita e quella che si appresta a infliggere a Giasone viene ripreso da Longepierre alla lettera (IV 8: «qu'ils meurent pour leur père, / qu'ils meurent. Aussi-bien ils sont morts pour leur mère»), e da Corneille con uno slittamento da passato/presente a presente/futuro: «Je vous perds, mes enfants, mais Jason vous perdra».

Ho cercato di precisare il più possibile la filiera intertestuale in cui si colloca il passo in questione non a fini fontanieri, e neanche genericamente belletteristici, ma perché ritengo sia utile per chiarirne la ricchezza concettuale, e di conseguenza strutturale e drammaturgica. L'analisi ci riserverà la sorpresa che, come il *Don Chisciotte* di Pierre Menard, le identiche parole immerse in tutt'altra cultura acquisteranno un senso opposto.

Diciamo innanzitutto che l'innocenza dei bambini, fattuale ma soprattutto simbolica e antonomastica, è lo strumento con cui il filosofo Seneca trasforma in problema etico il paradosso euripideo per cui i bambini sono da un lato, come abbiamo visto, *persone* capaci al livello più profondo di affettività relazionale, e dall'altro *strumenti* per colpire al livello più profondo il partner traditore («così mio marito sarà massimamente colpito», v. 818). L'antitesi è già disposta nei termini che definiranno la teoria kantiana della moralità.

Alla tragedia di Euripide l'innocenza non è pertinente, per la semplice ragione che non lo è alla cultura greca, che riconosce il diritto-dovere alla vendetta a prescindere da ogni effetto collaterale, e in particolare dal danneggiamento di individui irresponsabili dell'offesa.

Così nell'*Ecuba*, sempre di Euripide, la vecchia regina di Troia vendica la morte del figlio Polidoro accecando il suo assassino, il re di Tracia Polimestore, dopo avergli ucciso i figli; questi ultimi sono deliberatamente inclusi nel progetto vendicativo: quando Polimestore chiede ragione della loro presenza alla rivelazione di un immaginario tesoro, Ecuba risponde (v. 1006) che «è meglio che anche loro sappiano, caso mai tu morissi». Alla loro

innocenza nessuno fa il minimo accenno, non Agamennone che assume il ruolo di giudice imparziale nel dibattimento, e neppure lo stesso Polimestore.

I figli sono inclusi nel massacro in base al principio arcaico della corresponsabilità del *ghenos*⁹; allo stesso modo nell'*Eracle* i figli di Euristeo vengono presi a bersaglio dell'immaginaria vendetta del protagonista, che si abatterà invece sui suoi propri figli: dopo aver ucciso il primo, Eracle esulta: «Ecco che è caduto un cucciolo di Euristeo, pagandomi l'inimicizia del padre» (vv. 982-3).

Contro l'onnipotenza del *ghenos* Euripide ha preso posizione più volte: nel novero di queste stanno anche i vv. 116-7 della *Medea*, pronunciati dalla nutrice: «In che cosa i figli sono partecipi verso di te (σοι) della colpa del padre? Perché li odi (ἔχθεις)?».

La parola chiave è σοι; essa ci porta lontano dall'ipotetico richiamo a una legge morale per rinchiuderci dentro il *pathos* totalizzante di Medea, del quale la nutrice fa una lettura semplicistica, quella che già aveva esplicitato a v. 36 («odia, στυγεί, i suoi figli»)¹⁰: dal momento che Medea ucciderà i suoi figli non già odiandoli, ma amandoli disperatamente, è chiaro che questa lettura non ha spazio nel dibattito tra l'io vendicativo e il suo solo degno antagonista, l'io materno della stessa eroina.

Possiamo concludere che in Euripide la vendetta di Medea risulta anomala e dunque inaccettabile, non perché colpisce vittime innocenti, ma perché, colpendo i propri *philoï* anziché i nemici, il contrario esatto di ciò che la nutrice si augura a v. 95, risulta autolesiva, apportando al soggetto che la compie ulteriore dolore, anziché il riscatto di quello già subito: questo è ciò che obietta il

⁹ In questo caso rideterminata dalla peculiare ferita alla maternità che è stata inflitta ad Ecuba. A Polimestore che lamenta «i miei figli e i miei occhi», risponde: «Tu soffri; e non credi che io soffra per mio figlio?» (v. 1256).

¹⁰ Fortemente ominoso e dunque significativo risulta invece l'invito rivolto dalla nutrice al pedagogo, perché tenga lontani da Medea i suoi figli (vv. 90-1, 101-4): un tratto che avrà grande fortuna nei rifacimenti moderni, dove viene declinato pateticamente facendo sì che sia la stessa Medea a chiedere alla confidente di tenere i bambini lontano da lei: così nell'opera di Cherubini («Si mes fils te sont chers, éloigne-les de moi. / Cache-les... cache-les...»); in quella di Mayr e nelle tragedie di Cosimo Giotti (1787) e di Domenico Morosini (1806); nella stessa *Norma*: «Vanne e li ceta entrambi: oltre l'usato / io temo di abbracciarli».

coro quando Medea gli rivela il progetto infanticida dicendo «diventerai la donna più infelice» (v. 818). Argomento a cui Medea non risponde, e tronca il dibattito dichiarando «superflui» tutti i λόγοι che si frappongono all'azione: Medea dunque ammette e accetta l'infelicità conseguente alla vendetta.

La *summa* delle negatività che la protagonista si addossa è infatti compensata dal raggiungimento della perfezione nella vendetta: questo obiettivo è perseguito nella tragedia di Euripide in maniera che è stata giudicata confusa, tanto da ipotizzare fantasiose pluralità redazionali, ma che è invece lucida e tagliente.

È vero che un primo progetto elaborato da Medea è del tutto diverso da quello che verrà attuato: bandita da Corinto, Medea di Euripide strappa a Creonte la dilazione di un giorno, nel quale, dichiara, «renderò cadaveri tre miei nemici (ἐχθροί), il padre, la figlia e mio marito» (vv. 374-5). La gelida dizione che inquadra tra gli ἐχθροί quello che era il φίλος per eccellenza, era tutto per lei (v. 228), mette già in crisi l'opposizione tradizionale prima rivendicata dalla nutrice.

Poi il piano viene articolato in alternative che riguardano le «molteplici vie di morte», tra le quali viene data la preferenza a ciò «in cui soprattutto sono esperta, i veleni» (vv. 384-5). Si presenta però un ostacolo apparentemente insuperabile: «Quale città mi accoglierà? Quale ospite proteggerà la mia persona, offrendomi un asilo e una casa sicura? Non è possibile» (vv. 386-90). Questa considerazione la porta a non assumere per l'immediato nessuna decisione operativa, per quanto riaffermi in termini accesi la sua indefettibile volontà di vendetta.

Il problema dell'accoglienza futura si risolve allorché si presenta in scena il re di Atene Egeo, che fornisce a Medea la rassicurazione richiesta; di conseguenza subito dopo la donna formula il suo progetto definitivo, che però si discosta molto dal precedente: l'unico punto rimasto fermo è la morte della giovane rivale, che verrà in effetti uccisa dal veleno di cui è intrisa la veste da lei donatale; di Creonte non si parla, ma morrà anche lui, per il contatto col corpo già senza vita della figlia; e soprattutto non si parla di Giasone.

Introdotta da segnali forti di drammatizzazione e patetizzazione, esplose invece il disegno nuovo e inaudito, che rispetto al precedente rappresenta una rettifica, un rincaro, un giro di vite (vv. 790-6):

Qui termino questo discorso: piango infatti per ciò che sto per compiere. Ucciderò i miei figli, non c'è nessuno che possa sottrarmeli. E dopo avere sconvolta tutta la casa di Giasone uscirò da questa terra, fuggendo dalla strage dei figli e dall'azione massimamente empia (ἀνοσιώτατον) che oserò.

Il riconoscimento della violazione religiosa (che ingloba quella morale, avanzata dal coro che a v. 812 scende in campo in difesa delle "leggi degli uomini") ha un effetto decisivo sull'impalcatura valoriale della tragedia: con esso Medea sgombra il terreno da un giudizio negativo che, previamente stabilito in modo non problematico, lascia il posto alla totalità del conflitto emozionale.

La decisione dell'infanticidio non scaturisce in via diretta da nessuna premessa testuale. È vero che, sempre nel prologo, Medea maledice i figli nel quadro di un'universale volontà di morte («tutta la casa vada in rovina»)¹¹, ma il fatto che auguri loro di morire «assieme al padre» (v. 114) mostra che ci troviamo su una falsa pista rispetto all'andamento definitivo dell'azione tragica.

È vero altresì che Medea ha ascoltato da Creonte (v. 329) e da Egeo (v. 669) parole che implicano forte investimento emotivo nella propria discendenza, attuale o desiderata; ma a motivare il *suo* gigantesco strappo emotivo non bastano certo queste banalità sapienziali, e neppure l'insistenza con cui Giasone dichiara il suo intento di giovare ai suoi figli col nuovo matrimonio, da cui nasceranno fratelli di sangue reale, che saranno loro utili (vv. 563-4, 596-7, 917)¹².

¹¹ *Mecum omnia abeant*, lo riecheggia Seneca (v. 428).

¹² L'offerta è replicata in Seneca (*Regina natis exulum, afflictis potens*) dove viene respinta da Medea altrettanto sdegnosamente; e da lì si trasmette alla Medea di Corneille (III 3); nel testo di Thomas Corneille per Charpentier (I 1) la stessa ipotesi è messa in bocca alla confidente Nérine.

In realtà il percorso non è meno lucido per il fatto di essere sotterraneo: il progresso ragionato e deliberativo investe la presa alla lettera di un'iperbole frequente nel linguaggio emotivo al punto di rischiare l'irrigidimento nella lessicalizzazione, per cui esistono negatività peggiori della morte. Ne do solo un esempio paradossale e ancora euripideo: nell'*Alceste* Admeto, salvato dalla scelta sacrificale della moglie, afferma che il suo addio alla vita è per lui «peggiore di ogni morte» (v. 274)¹³.

Come spesso, la letteralizzazione realizza il più alto livello della fantasia creativa. E insieme al vertice del dolore inflitto (ribadito nello scontro finale con Giasone al v. 1398), abbiamo testimoniato il vertice della gratificazione che se ne ricava, nella forma stravolta di una litote. A Giasone che le rinfaccia il dolore che ha procurato anche a se stessa, ribatte infatti (v. 1362): «Ma il dolore si scioglie, se tu non puoi ridere di me».

Si ha qui un corto circuito impressionante tra la *Schadenfreude* e la fobia dell'esultanza oltraggiosa del nemico: un tema già omerico ma tipico nella tragedia attica – dominante ad esempio nell'*Aiace* di Sofocle – ma già presente nella dialettica interiore di Medea, quando interviene una prima volta a motivare la decisione («Non è tollerabile infatti essere derisi dai nemici, amiche mie», v. 797), una seconda volta ad assumersi il ruolo di arma decisiva per respingere l'assalto dell'affetto materno: «Ma che mi succede? Voglio espormi al riso, lasciando i miei nemici impuniti?» (vv. 1049-50).

L'*iter* tracciato da Seneca recependo questa eredità risente innanzitutto di una sua peculiarità drammaturgica, che è una concezione non rettilinea della psiche umana¹⁴; grazie ad essa gli è possibile far seguire a un prologo di chiusa disperazione una parte di speranza e di iniziativa in cui Medea si propone la riconquista di Giasone, disposta come era un tempo a combattere per il possesso di lui contro tutto il mondo. È questa contraddittoria apertura che apre la via al trattamento melodrammatico di Medea e alla stessa *Norma*.

¹³ È solo a un punto molto più avanzato dell'azione drammatica, successivo alle esequie di Alceste, che il paradosso viene argomentato e razionalizzato.

¹⁴ Cfr. PADUANO 2020, 77-8.

Nel prologo Medea si augura qualcosa di peggio della morte per Giasone (vv. 19-20):

Mihi peius aliquid quod precer sponso malum:
vivat¹⁵.

E *peius aliquid* individua già l'infanticidio subito dopo, con una sinistra figura etimologica (vv. 25-6):

parta, iam parta ultio est:
peperi.

D'altro canto, in una direzione apparentemente opposta, Seneca sembra aver anticipato il disagio degli studiosi moderni per il carattere *ex abrupto* della scelta infanticida in Euripide, sembra aver avvertito il bisogno di razionalizzarla. In primo luogo, eliminando il primo progetto della Medea euripidea; poi introducendo la dimostrazione del fatto che la perdita dei figli rappresenta effettivamente per Giasone l'abisso del male.

Alla richiesta di Medea di portare con sé i figli in esilio (vv. 547-9)¹⁶, Giasone oppone un rifiuto così motivato:

Haec causa vitae est, hoc perusti pectoris
curis levamen. Spiritu citius queam
carere, membris, luce¹⁷.

La reazione di Medea è quella di una belva che affonda gli artigli sulla sua preda (vv. 549-50):

¹⁵ Sul valore semantico di *vivat* cfr. NÉMETI 2003, 136.

¹⁶ A tal fine Seneca ha operato una puntuale inversione sul testo euripideo, dove Medea prega che i figli potessero restare a Corinto (vv. 939-43).

¹⁷ Fanno eco Corneille III 3 («M'enléver mes enfants, c'est m'arracher le cœur»); e il motivo è addirittura reduplicato in Longepierre (II 5 e III 3, dove si legge «Demandez-moi plutôt mon sang et ma vie»). Spicca per contrasto, e anche per essere in controtendenza rispetto alla consueta espansione melodrammatica del *pathos*, la feroce concisione della Medea di Cherubini: «Il les aime». A quel punto, peraltro, Hoffmann ha già sviluppato una sinistra collusione con l'uccisione del fratello: «Ah, s'il avait un frère? Eh, n'at-il pas des fils?». Lo spunto era comunque senecano: *Utinam esset frater* (v. 125).

sic natos amat?
Bene est: tenetur, vulneri patuit locus¹⁸.

Da una simile constatazione Corneille ricava, anticipandola a questo punto, un'esplicitazione che costituisce la scelta già definitiva di Medea (III 4):

il aime ses enfants, ce courage inflexible:
son faible est découvert, par eux il est sensible:
par eux mon bras, armé d'une juste rigueur,
va trouver des chemins à lui percer le cœur¹⁹.

In Seneca invece la via alla deliberazione è ancora una volta lunga e tortuosa, e raggiunge l'esplicitatezza solo dopo la morte della rivale (vv. 919-25)²⁰:

Stulta properavi nimis:
ex paelice utinam liberos hostis meos
aliquos haberet²¹ – quidquid ex illo tuum est,
Creusa peperit²². Placuit hoc poenae genus,
meritoque placuit: ultimum magnum scelus
animo parandum est. Liberi quondam mei,
vos pro paternis sceleribus poenas date.

L'appartenenza negata e poi confinata nella nostalgia del passato (*quondam*), diventerà di lì a poco contraddizione cocente: *oc-cidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt*.

¹⁸ E quando Giasone la supplicherà, dopo l'uccisione del primo figlio, di risparmiare il secondo, Medea chiuderà implacabilmente il cerchio, trasformando la previsione in soddisfazione compiuta: *Hac qua recusas, qua doles ferrum exigam* (v. 1006).

¹⁹ Si confronti il libretto di Thomas Corneille per Charpentier: «Mais pour voir son supplice égalier mon courroux / c'est pour l'endroit le plus sensible / qu'il faut porter les derniers coups».

²⁰ Cfr. BOYLE 2014, *ad* v. 25.

²¹ Puntualmente Corneille (V 2): «que n'at-elle déjà des enfants de Jason?».

²² La stessa negazione di appartenenza in *Medea* di Corneille (V 2: «Ils viennent de sa part, et ne sont plus à moi») e in quella di Longepierre (IV 8: «adoptés par Créüse, ils ne sont plus à moi»). Varianti di questo motivo nel libretto di Hoffmann per Cherubini («je ne connais plus d'eux / que le nom de leur père» e poi «ce sont les tiens, dis-tu: / mais n'est-il pas leur père?»), in quello di Thomas Corneille per Charpentier (V 8: «Après ta trahison / ai-je dû voir mes fils dans le fils de Jason?»), e in quello di Romani per Mayr (II 15): «un dio in voi m'addita il padre».

In Seneca la vittoria di Medea assume, nell'intervallo tra l'uccisione del primo figlio e quella del secondo, i toni trionfali di una palingenesi che la riporta al passato felice e innocente (vv. 982-6):

Iam iam recepi scepra, germanum, patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent,
rediere regna, rapta virginitas redit.
O placida tandem numina, o festum diem,
o nuptialem!

Non è meno esplicito il correlato psicologico di questo trionfo, il "piacere" (vv. 991-2):

Voluptas magna me invitam subit
et ecce crescit²³.

Molto vicino sulla traccia della *Schadenfreude* si colloca il libretto di Charpentier (V 1):

Puis-je trop acheter en les faisant périr
la douceur de le voir souffrir?

Come altre volte in Seneca (indimenticabile la formulazione del *Tieste*, v. 907: *Miserum videre nolo, sed dum fit miser*)²⁴, e come è evidente dal distanziamento dei due infanticidi, il piacere perverso del male diventa funzione dinamica e propriamente drammatica, destinata a trovare compimento nella presenza di Giasone: *derat hoc unum mihi, / spectator iste*.

Rispetto a tanta esuberanza passionale, tanta espansione estroversa dell'io, la situazione dell'opera belliniana che ingloba la citazione letterale dell'antico si colloca al polo opposto per l'estrema sobrietà. Essa è il prodotto di una doppia opera di pro-

²³ Anche in Longepierre (IV 7) è chiamata in causa la «vive douceur», e nel libretto di Mayr si dice «tutto il piacer gustai / della vendetta», ma riferendosi alla morte di Creusa.

²⁴ Che viene ripresa in *Miss Sara Sampson* di Lessing, dove la signora Marwood, «die neue Medea», parla della figlia in questi termini: «Ich will es nicht gestorben sehen: sterben will ich es sehen!» («Non voglio vederla morta, voglia vederla morire»). Segue una fantasia espressionistica e inequivocabilmente senecana, in cui Arabella viene sbranata membro a membro. Peraltro l'infanticidio non avviene; una volta uccisa la rivale, la figlia viene serbata in vita come "ostaggio".

sciugamento, la prima di Romani sul testo di Soumet, la seconda dello stesso Bellini sul testo di Romani.

In Soumet la vendetta viene allusa una prima volta quando Pollione rifiuta di portare a Roma Norma dicendo «Je crains tout des Romains», e la replica è:

ne crains-tu rien de moi?²⁵
après le sacrilège il reste encor des crimes.

Nella scena successiva Norma, «*comme frappée d'une idée horrible et soudaine*»²⁶, arriva a individuare la vendetta, esplicitando la richiesta di perfezione:

Mon crime à sa naissance expire dans mon sein!
Osons le contempler d'une âme satisfaite,
la vengeance n'est rien lorsqu'elle est imparfaite.
Oui... pendant leur sommeil, et m'armant d'un flambeau,
changeons après le temple en un brûlant tombeau.

E nel successivo dialogo con Clotilde Norma allude ai figli con una punta penetrante di ironia tragica: «Leurs destins sont fixés, et j'ai cessé de craindre».

Nessuno di questi passi si è conservato nel libretto italiano che ospita invece, quale unica anticipazione di *Dormono entrambi*, un'attestazione, a dire il vero piuttosto manieristica, del *topos* dell'emozione ambivalente, che deve forse qualcosa al prologo di Euripide²⁷:

diversi affetti
strazian quest'alma. Amo in un punto ed odio
i figli miei. Soffro in vederli e soffro
s'io non li veggo. Non provato mai

²⁵ Eco di Seneca, vv. 516-7: *Est et his (scil. dei re paventati da Giasone) maior metus / Medea*. Il motivo torna in Corneille (III 3).

²⁶ Cfr. la prima immagine dell'infanticidio in Hoffmann: «Mes enfants! Dieux cruels! J'en fremis. / Loin, loin de moi cette effroyable idée, / L'horreur de ce forfait épouvante Médée».

²⁷ *Supra*. L'atteggiamento pragmatico di tenersi lontana dai bambini si sovrappone a quello di molte riprese moderne (*ibidem*).

sento un diletto ed un dolore insieme
d'esser lor madre.

Il risultato è che *Dormono entrambi* deriva un'efficacia sconvolgente dal rappresentare un ingresso apparentemente piano, se non dimesso, *in medias res*.

Ma poi Romani aveva scritto:

Essi per me son morti:
muoian per lui. *N'abbia rimorso il crudo,*
n'abbia rimorso anche all'amante in braccio,
e non sia pena che la sua somigli.

In partitura si cercherebbero invano le parole sopra riportate in corsivo: senza riguardo per la struttura metrica Bellini ha scarnito l'espressione della finalità libidiche della vendetta fino a ridurla a un solo verso, l'ultimo di quelli qui citati, arioso e terribile.

Ma c'è di più: non su questa finalità s'incentra il recitativo nella sua parte iniziale, e dunque data come prioritaria, bensì al contrario su una costrizione esterna:

Dormono entrambi e non vedran la mano
che li percuote. Non pentirti, o core:
viver non ponno. Qui supplizio e in Roma
obbrobrio avrian, peggior supplizio assai,
schiavi d'una matrigna...²⁸.

Questo tratto di autoconvincimento e deresponsabilizzazione è un altro richiamo alla situazione di Medea: il più inquietante, perché indiretto e in apparenza fondato su dati ambientali specifici, quali il rapporto di Norma con la propria comunità, che lei per amore inganna frenandone le istanze ribelli contro l'occupazione romana.

²⁸ Contestualmente Soumet menziona soltanto il primo corno del dilemma, il *bûcher* che incombe sinistramente sull'orizzonte drammatico, ma Romani ha attinto alla scena II 5 («Dans la Gaule, un bûcher, et dans Rome des chaînes. / Voilà leur sort»).

La protagonista di Euripide, personaggio grandioso per forza di volontà ed eccellenza razionale, che grazie ad esse supera di slancio la doppia inferiorità istituzionale derivante dai pregiudizi di genere e di etnia fino a farsi padrona della vita e della morte altrui, pure, al momento in cui deve compiere il salto logico ed emotivo tra progetto e realizzazione, tra l'immaginazione e il sangue, scopre in sé una devastante debolezza, contro la quale non ha altro modo per superare lo stallo provocato dalla resistenza della maternità che aggrapparsi a un alibi, il pensiero che, dopo avere portato i funesti doni della madre alla sposa novella ed essere stati quindi gli innocenti tramiti della distruzione della casa reale, i suoi figli sono comunque condannati:

Amiche mie, il fatto è deciso: uccidere al più presto i miei figli, e allontanarmi da questa terra, e non indugiare, consegnando i miei figli ad altri che li uccidano con mano più ostile. Ad ogni modo devono morire; e, poiché lo devono, li ucciderò io che li ho generati (vv. 1236-41)²⁹.

«Uccidere con mano più ostile» è la perversa *tournure* che tocca il vertice del paradosso e contribuisce ad esporne la fallacia: la minaccia che Medea vede incombere sui figli non è, non sarebbe infatti, che la diretta conseguenza delle *sue* azioni e della sua volontà.

Perciò si è parlato a questo proposito di un "sofisma della passione"³⁰: in effetti dal momento che il regime discorsivo di Medea è rigorosamente monologico a dispetto dell'appello alle donne del coro, sarebbe meglio parlare di una costruzione ausiliaria finalizzata all'autoinganno.

Forse perché disturbato dalla fallacia logica, Seneca ha conservato solo una traccia dell'argomento, riconducendolo nella sfera di un rigoroso narcisismo: essendo lei condannata all'esilio, in

²⁹ Gli ultimi due versi sono interpolati in precedenza a 1062-3. Immediatamente prima, Medea si era già avventurata in questo territorio: «No, in nome dei demoni che stanno sotterra nell'Ade, non sarà mai che abbandoni i miei figli ai nemici perché facciano loro oltraggio» (vv. 1059-61).

³⁰ Ho discusso questo problema in PADUANO 1968, 204-5.

ogni caso i figli sarebbero perduti *per lei*: questo il senso del *periere matri* che abbiamo visto prima e che viene infatti glossato in questi termini (vv. 949-51):

iam iam meo rapiuntur avulsi e sinu
flentes gementes³¹.

‘Sofistica’, nel senso appena visto, resta la vertiginosa transizione di *pereo* da senso figurato a senso proprio. A differenza di Medea, Norma non ha creato le situazioni che avverte come angosciosamente inevitabili, ma una forzatura resta evidente almeno nella parte che si riferisce alla demonizzazione della matrigna, immagine che stride con la solidarietà già da lei concessa alla rivale, la novizia Adalgisa, nel momento stesso in cui scopre la rivalità (*O di qual sei tu vittima*)³².

Più fortuna il motivo della morte che comunque toccherebbe ai figli per mano di terzi ha avuto nella tradizione francese, che anzi ha individuato la minaccia nella persona dello stesso Giasone, ignorando la possibile contraddizione col Giasone amorosissimo dei figli che abbiamo prima visto enfatizzato³³: così Longepierre:

leur père, moins timide
pour venger tes tyrans leur percera le flanc...
Qui! Leur père à Créüse immolerait mon sang!
Non. Mes enfants jamais ne seront ta victime!
Ils mourront de ma main³⁴.

E così Hoffmann per Cherubini:

Eh quoi donc! Je vais fuir, je quitte mes enfants
et je les abandonne au pouvoir du parjure.
Il peut me prévenir, les frapper le premier.

³¹ Si veda Longepierre: «L’heure s’approche: un rigoureux, / un divorce cruel va me séparer d’eux. / Ils n’adoucirent point ma fuite et mes alarmes. / De mes bras, de mon sein, on va les détacher: /à l’amour maternel on va les arracher. / Non, l’endurons pas».

³² Motivo infatti assente in Soumet.

³³ *Supra*, 203.

³⁴ E a Giasone dirà nella resa dei conti finale: «J’ai dû finir leurs maux, j’ai dû les prévenir».

Ma se questo può sembrare un delirio, ben di più (o di peggio) aveva fatto Corneille attribuendo il desiderio infanticida in prima persona a Giasone, dopo la morte di Creusa (V 5):

C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature
 Il me faut immoler dessus leur sépulture,
 que la sorcière en vous commence de souffrir,
 que son premier tourment soit de vous voir mourir:
 toutefois qu'ont-ils fait qu'obéir à leur mère?

Per quanto sconcertante possa essere questo passo, vi si riconosce una struttura drammaturgica coerente: una sorta di miniaturizzazione della vicenda, che viene trasferita da Medea a Giasone come velleità vissuta da lui nell'immaginario per un brevissimo istante, quello che intercorre prima che Medea compaia «*en haut sur un balcon*», ad annunciargli con un tono irridente di aver già fatto quello che egli dichiarava di voler fare. In questo scenario si ripresentano in forma compendiaria le direttrici semantiche essenziali: da un lato la volontà e la possibilità di usare i figli per colpire il partner, dall'altro il laconico *malgré la nature* apre uno spiraglio sul conflitto intimo che ha lacerato Medea.

Tornando a *Norma*, credo sia ora il momento di trarre le conseguenze dalla divergenza che l'opera italiana introduce rispetto ai modelli facendo sì che la risoluzione apparentemente definitiva (*Feriam*) sia a sua volta contraddetta dalla respiscenza realmente definitiva, che salva i bambini: una divergenza insieme clamorosa e banale, se si pensa che in termini metalinguistici il pubblico doveva essere insospettito dal collocamento di un evento centrale a un livello ancora precoce dell'azione.

Come si sa, essa si sviluppa invece col tentativo di Norma di affidare i suoi figli alla stessa Adalgisa appena demonizzata, con la risposta generosa di quest'ultima che si presta invece a «renderti i dritti tuoi», promette cioè di convincere Pollione a tornare a lei, speranza che affascina Norma (presentandosi irriducibile fin dall'inizio, quando a *Casta diva* risponde la cabaletta *Ah, bello a me ritorna*) e che, dicevo prima, ricalca in qualche misura l'iter della Medea senecana. Anche qui in effetti, la delusione porta

al calor bianco il conflitto, con Norma che minaccia a Pollione la strage dei suoi e la morte di Adalgisa, giustiziata in quanto sacerdotessa infedele. Ma la sua denuncia della rivale ha una formulazione tanto decisiva quanto equivoca:

una spergiura
sacerdotessa i sacri voti infranse,
tradì la patria e il dio degli avi offese.

L'assenza del nome è il formidabile espediente drammaturgico che permette a Norma la rivelazione-autodenuncia, e il sacrificio di sé esprime tanta energia psichica da ricreare nell'animo di Pollione l'amore, ci dicono le parole e ancor più la musica, ma se dovessimo meglio specificare potremmo dire il soggiogamento, la subalternità di fronte al dominio femminile. Come si sa, sono tratti del codice tenorile, ma rigenerati con rara autenticità.

Occorre dire innanzi tutto che questo straordinario scioglimento è il frutto di una radicale modifica dell'ipotesto. In Soumet, infatti, le truppe romane irrompono a salvare i due, e si creano dunque le premesse per un quinto atto che culmina nell'infanticidio infine perpetrato e distanziato come in Seneca, perché all'uccisione del primo figlio segue nel finale l'omicidio-sucidio assieme al secondo, con l'apostrofe agghiacciante:

Viens, viens d'un seul regard embrasser tous tes crimes.
Et de nos corps sanglants recherchant les lambeaux,
épouser Adalgise entre nos trois tombeaux.

Vi è forse un'eco di Seneca, vv. 1007-8³⁵:

I nunc, superbe, virginum thalamos pete,
relinque matres.

³⁵ Conservatosi poi per la solita filiera: Corneille (V 6: «Heureux père et mari, ma fuit et leur tombeau / laissent la place vide è ton hymen nouveau. / Réjouis-t'en, Jason, va posséder Créüse», e poi ancora «Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse»); Longepierre (V 4: «Va, soupire aux pieds de ta nouvelle épouse»); e, fedele alla lettera, Hoffmann («Va, fidèle époux, tendre et sensible père, / cherche une jeune épouse, abandonne une mère»).

Il percorso che riconduce all'infanticidio (si ricordi, enfatizzato dal titolo della tragedia) perde i tratti fecondi dell'ambivalenza per assumere quelli della coazione a ripetere: del resto Soumet compensa la sua fedeltà allo scioglimento classico con la crescente accentuazione di un tratto del tutto estraneo sia a Euripide che a Seneca, l'obnubilamento mentale di Norma, quando la Medea greca poteva assumere addirittura il ruolo di icona e portavoce delle istanze intellettuali nel loro difficile rapporto con la società³⁶ e quella di Seneca raggiungeva nella dinamica interiore la consapevolezza (v. 909: *Medea nunc sum*) che attraverso il controllo di sé stabiliva quello della realtà.

Possiamo dire che per fortuna Romani non ha raccolto il suggerimento della sua fonte, che pure cadeva in un momento più che mai propizio al *topos* della follia amorosa, in attesa dei *Puritani*³⁷: in particolare ha proprio evitato di clinicizzare in tal senso l'ambivalenza verso i figli che in Soumet Norma definiva ad Adalgisa in questi termini (III 3):

Vous ne comprenez pas la sombre frénésie
des divers mouvements dont leur mère est saisie,
et ma raison près d'eux.

Nella *Norma* di Bellini la rinuncia definitiva all'infanticidio è una tappa essenziale dell'azione in quanto esso è alternativo e dunque incompatibile con la centralità della relazione tra Norma e Pollione quale viene rivoluzionata e consacrata dal finale dell'opera³⁸.

Per rendercene conto dobbiamo considerare un po' più a fondo il ruolo che l'uccisione dei figli assume nei confronti della coppia genitoriale, non solo dei due individui che vi sono coinvolti. In questo ruolo c'è una ambiguità radicale, perché frutto del substrato antropologico che individua nei figli il dato ogget-

³⁶ Cfr. PADUANO 1968, 273 ss.

³⁷ Cfr. PADUANO 2018, 139 ss.

³⁸ Cfr. DELLA SETA 2022, 246: «L'immagine incombente di Medea viene ribaltata e di fatto negata. Come nella *Sonnambula*, la vicenda della Norma operistica s'interroga sulle problematiche del rapporto di coppia».

tivato della coppia. In un certo senso, esso sta a monte della strumentalizzazione che è l'oggetto di queste pagine, ma insieme si divarica in due esiti contraddittori della medesima azione.

Da un lato uccidere i figli può significare (e indica l'aspirazione a) eliminare il rapporto con il partner, come esplicita Longepierre (V 4), dove Medea dice di aver dovuto

rompre ces derniers nœuds qui nous serraient encore;
et, pour mieux t'oublier, effacer, sans retour,
jusqu' aux traces, ingrat, de notre affreux amour.

E in *Miss Sara Sampson* di Lessing la donna abbandonata minaccia:

Rechne darauf, dass ich alles anwenden will, dich zu vergessen.
Und das erste, was ich in dieser Absicht tun werden, soll dieses
sein! Du wirst mich verstehen! Zittre für deine Bella!³⁹

Dall'altro lato, l'azione distruttiva sortisce un esito puntualmente opposto all'oblio, in quanto la comunanza nella stessa privazione mantiene tra loro un rapporto, perpetuandolo anzi nell'assolutezza della morte. Questo aspetto è stato illuminato da Seneca; allorché Giasone si allontana in termini concilianti, dopo avere opposto un diniego alla richiesta di lei che i figli l'accompagnino in esilio e averle così aperto, come abbiamo visto, la via della vendetta, Medea commenta: *Excidimus tibi? Numquam excidemus* (vv. 561-2).

Corneille amplifica (III 4):

il est en ta puissance
d'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance;
je la saurai graver en tes esprits glacés
par des coups trop profonds pour en être effacés⁴⁰

³⁹ «Calcola che farò di tutto per dimenticarti. E la prima cosa che farò con questa intenzione deve essere questa. Tu mi capisci. Trema per la tua Arabella».

⁴⁰ Passo ripreso dal medesimo Longepierre (III 4): «Il y va de ma gloire: / je t'empêcherai bien d'en perdre la mémoire: / je sais, quand il me plait, dans l'âme des ingrats, / graver des souvenirs qui ne s'effacent pas».

Ma la distinzione tra *amour* e *vengeance* è banalizzante rispetto al fatto che in Seneca è la personalità di Medea, unitaria seppur lacerata, a rifiutarsi di *excidere* da Giasone; del resto Seneca non si sottrae a esplicitare il paradosso supremo che forse è già implicito in Euripide, sebbene tutta la sua tragedia sia percorsa dal tema della τιμή, dell'onore: il paradosso cioè per cui l'infanticidio è dopo tutto un atto d'amore, essendo il surrogato perverso dell'unione di coppia.

L'esplicitazione si compie in un coro, ai vv. 866-9:

frenare nescit iras
 Medea, non amores:
 nunc ira amorque causam
 iunxere: quid sequetur?

L'amore, che Medea rivendicava come sola matrice dei crimini commessi a favore di Giasone, senza che mai l'*ira*, la forza demonizzata dal filosofo Seneca, ne avesse parte (vv. 135-6), non è scomparso ma si è contaminato con l'*ira*, che si abbatte sul coniuge fedifrago, ed è lo *Stichwort* che risolve il conflitto con la condanna dei figli.

Ne deriva che l'infanticidio *deve* fallire nella drammaturgia di Bellini, perché essa è indirizzata – sulle ceneri di Soumet, possiamo dire – al recupero diretto del rapporto di coppia, per cui la nostalgia del bene perduto si attualizza in riappropriamento e palingenesi. Anche in quest'occasione la costrizione apparente delle vicende esterne realizza le istanze profonde della soggettività femminile.

Norma canta infatti:

Qual cor tradisti, qual cor perdesti,
 quest'ora orrenda ti manifesti.
 Da me fuggire tentasti invano;
 crudel Romano, tu sei con me.
 Un nume, un fato di te più forte,
 ci vuole uniti in vita e in morte:
 sul rogo istesso che mi divora,
 sotterra ancora sarò con te.

E per la prima volta è adeguata la risposta, anzi la corrispondenza di Pollione:

Ah! Troppo tardi t'ho conosciuta...
 sublime donna, io t'ho perduta...
 col mio rimorso è amor rinato,
 più disperato, furente egli è.
 Moriamo assieme, ah sì, moriamo,
 l'estremo accento sarà ch'io t'amo.
 Ma tu morendo non m'abborrire,
 pria di morire perdona a me.

Resta la morte l'ambito e il linguaggio dell'unione come sarà nel finale di *Andrea Chénier*, esaltato dal preziosismo dell'ossimoro: «Viva la morte insiem!».

Che ciò corrisponda a una concezione assoluta, totalizzante, chimicamente pura dell'eros, è provato dalla scomparsa dall'orizzonte contestuale dei figli, quando poco prima Norma ha rievocato con furore e brividi la tentazione infanticida.

Ora essi sono assenti non solo nella loro strumentalizzazione, ma anche nella loro restituita dignità di persone. Alla loro assenza è conferito un rilievo gigantesco dalla stessa Norma quando «*scuotendosi con grido fra sé*», dice: «Cielo, e i miei figli?», un empito spontaneo della maternità subito corretto: «i nostri figli?», e accompagnato dall'urgenza etica ed affettiva della responsabilità familiare.

Valori ai quali è quindi dedicato l'*explicit* dell'opera e l'ultima risorsa della melodia: «Deh, non volerli vittime». Non meno alta e nobile di loro è la musica di Bellini, anche se non riesco a non avvertire, come esito di questa successione, un qualche senso di *anticlimax*.

S'intende che a molto maggior ragione è esclusa la presenza e il ricordo di Adalgisa: esito paradossale del fatto che proprio dalla furia vendicativa di Norma nei suoi confronti si è prodotta la rivelazione pubblica.

La meravigliosa solidarietà del duetto *Mira o Norma* è andata in pezzi al momento che Adalgisa ha fallito nel suo tentativo di persuadere Pollione a tornare al primo amore. Norma concepisce su di lei un sospetto ingeneroso e infondato:

Ed io fidarmi
di lei dovea? Di mano uscirmi, e bella
del suo dolore, presentarsi all'empio
ella tramava.

Clotilde la disinganna, in termini meno netti rispetto a Soumet dove il suo *ne le croyez pas* è cristallino, ma l'attenzione si sposta comunque sulle reazioni di Pollione all'atteggiamento di Adalgisa, che Norma ansiosamente chiede («Ed egli?») ottenendo la risposta che Pollione «rapirla giura anco all'altar del Nume».

Questo spostamento non solo è chiarissimo nell'indicare che ora di Adalgisa non interessano più a Norma le intenzioni, né una qualsiasi forma di relazione personale che non sia l'essere oggetto del pertinace amore di Pollione: ma evolve nella reificazione della vita umana ridotta a strumento idoneo a causare dolore. Agli occhi di Norma, che la posizione socio-politica rende padrona della vita di Adalgisa come di quella di Pollione («In mia mano alfin tu sei»), la rivale prende esattamente il posto dei figli. Una sorta di ripiegamento dell'azione su se stessa, un raddoppiamento strutturale, che sarebbe molto riduttivo limitare al piano formale.

Da una terribile frase deliberativa, «Nel suo cor ti vo' ferire», si sviluppa la melodia:

Già mi pasco ne' tuoi sguardi
del tuo duol del suo morire.
Posso alfine, posso farti
infelice al par di me⁴¹.

S'intende che il distanziamento affettivo nei confronti della rivale permette qui l'estrinsecazione della *Schadenfreude* che in *Dormono entrambi* era implicita e trattenuta.

⁴¹ Qui è molto stretta l'adesione a Soumet: «Oui, oui, c'est à son cœur que je veux te frapper: / là tu crains mes coups: là, d'une main calme et sûre, / je ouis a mes tourments égalier ta blessure. / Oui, déjà ton terreur répond à mon transport; / déjà dans tes regards je jouis de sa mort». Il che non toglie che Romani avesse toccato lo stesso ambito tematico ed espressivo nel libretto per Mayr (II 4): «A lui... no... morte / fia poca pena. Io voglio farlo, Ismene, / più misero di me» (peraltro il passo ha forte consonanza con la tragedia di Morosini, II 1).

È interessante del resto che dall'opera di Bellini sia stato del tutto escluso un insistito pedale sul ruolo materno che in Soumet Norma assume verso la novizia e soprattutto agli occhi di lei.

Norma interpella più volte Adalgisa «enfant» e «ma fille», dopo avere fin dal primo incontro precisato d'avere *le cœur d'une mère*. D'altro canto Adalgisa, quando Norma si esprime con durezza sui rischi dell'amore, commenta dolorosamente:

Oh, pardon, Norma! Quelle colère!
moi, qui suis votre enfant, qui vous nomme ma mère?

E «ma mère» è la sua invocazione, non ancora consapevole ma già disperata, quando tra loro due è esploso il nome di Pollione.

La sparizione di questo motivo, lungi dall'essere causale, realizza un capolavoro di accortezza drammaturgica: si rimuove la maternità metaforica per conservare a quella propria la sua rilevanza idiosincratca, e d'altro canto si toglie un ingombrante fattore di differenziazione alla splendida scena che richiede la perfetta sovrapposizione dell'esperienza amorosa delle due donne, la scena cioè delle ignare confidenze di Adalgisa.

Qui dove Soumet forniva soltanto un suggerimento scheletrico (il «comme moi, comme moi» pronunciato da Norma), Romani ha moltiplicato gli *a parte* della protagonista, e fornito al linguaggio musicale lo spunto per una moltiplicazione infinita del *pathos*: in quella circostanza la differenza di età annunciata nell'*incipit* della scena («T'inoltra, o giovinetta») viene pertinentizzata come opposizione funzionale tra il presente di Adalgisa, che si protende in un trepido futuro, e il passato di Norma che sollecita il presente con dolcezza perduta e straziante: quasi un metronomo che scandisce e concilia i due movimenti.

Resta in comune tra i due obiettivi della vendetta di Norma l'innocenza delle vittime: quella di Adalgisa è rivendicata inutilmente da Pollione («In me sfoga il tuo furore, / ma risparmi un'innocente») prima di entrare, come già quella dei bambini, nel dibattito interiore di Norma, e di ricevere in quella sede un riconoscimento angoscioso:

io, rea,
l'innocente accusar del fallo mio?

La verità che si presenta a Norma inattesa e fulminea poggia peraltro su una solida coerenza contestuale: innocente dell'accusa che è stata pronunciata in pubblico, Adalgisa lo è per bocca della stessa Norma, che l'aveva autorizzata ad amare («dai voti tuoi ti libero»), sulla base del fatto istituzionale che i voti di una novizia sono revocabili: «te ancor non lega nodo eterno all'ara». Non solo, ma sempre per bocca della stessa Norma era stata esentata da ogni responsabilità verso di lei per il legame con Pollione:

essa non è colpevole
il malfattor tu sei.

A salvare i bambini non era stata la loro innocenza – si può dire anzi che essa, riconosciuta apertamente come nel *sunt innocentes, fateor* di Seneca, aveva conferito maggior rilievo alla passione vendicativa capace di superarla⁴² – ma la prevalenza finale di un'altra emozione, la maternità. La strumentalizzazione di Adalgisa da parte di Norma fallisce invece per l'impulso irresistibile della coscienza morale:

io, rea,
l'innocente accusar del fallo mio?

Questo è l'unico impatto vincente che la dimensione etica ottenga non solo in *Norma*, ma in tutto il macrotesto che è stato considerato in questo lavoro: un omaggio inconsapevole alle istanze del filosofo Seneca.

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

⁴² In questo si rintraccia un'analogia col riconoscimento della propria colpa da parte della Medea di Euripide, al v. 796 (*supra*).

ENGLISH TITLE

The Most Famous and Least Known Sentence by Seneca

ABSTRACT

The paper offers an analysis of a passage of act 2 of Vincenzo Bellini's *Norma*, tracing it back to Seneca's *Medea* (ll. 932-3, 949-50). By means of a comparative reading of different treatments of Medea's myth, the paper shows how the different narrative, ethical, and characterological context of Bellini's *Norma* radically changed the specific and dramatic meaning of Medea's original lines.

KEYWORDS

Medea — Seneca — *Norma* — Bellini — Euripides — Tragedy — Opera

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOYLE A.J. (ed.), *Seneca, Medea*, Oxford 2014.

DELLA SETA F., *Bellini*, Milano 2022.

NÉMETI A. (ed.), *Seneca. Medea*, Pisa 2003.

PADUANO G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968.

PADUANO G., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo 1982.

PADUANO G., *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva dal teatro di Dioniso al Novecento*, Roma 2018.

PADUANO G., *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Roma 2020.

ALESSANDRO TINTERRI

Il *Tieste* di Gassman, ovvero il coraggio della dismisura¹

«Anche in quel caso Gassman dimostrò di essere molto coraggioso»: lo ha detto Lele Luzzati, scenografo e costumista dello spettacolo, riferendosi al *Tieste*². Di quel coraggio e del gusto per l'azzardo, Gassman avrebbe dato ulteriori prove negli anni Sessanta con l'impresa del Teatro Popolare Italiano nella quale profuse risorse economiche ed energie, portando in scena l'*Adelchi* di Manzoni in tutta Italia e totalizzando «qualcosa come trecentocinquantamila spettatori»³, e poi *Sette giorni all'asta* (1977), nella Tenda di Piazza Mancini a Roma, dalle 75 alle 90 ore di repertorio, tra poesie e teatro, dalle 10 di mattina a notte inoltrata, sino a *Ulisse e la balena bianca* (Genova, 1992).

Il *Tieste* di Seneca nell'interpretazione di Vittorio Gassman va, dunque, inquadrato nel suo gusto per la sfida e nella vicenda del sodalizio tra l'attore e il regista, compagno di Accademia, Luigi Squarzina. Sono loro a dare vita nel 1952 al Teatro d'Arte Italiano⁴

¹ Ringrazio Danila Parodi e Giandomenico Ricaldone del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova per la cortese collaborazione.

² LUZZATI 2000, 52.

³ GASSMAN 1981, 151: «Affittammo un circo tedesco, lo adattammo alle esigenze sceniche, portammo in giro l'*Adelchi* e soprattutto l'ideologia popolare della nostra crociata. Ancona, Bari, Napoli, Reggio, Messina, Sassari, Nuoro, Potenza; e paesi che non vedevano teatro da decenni; e recite gratuite, dibattiti, notiziari, una propaganda al vivo con tutti gli attori sulle piazze, nella tuta con lo stemma del TPI, a illustrare la tragedia manzoniana e vendere *brevi manu* i biglietti a prezzo falcidiato. Ci scontravamo spesso, logicamente, con pubblici irrecuperabili; mentre, issato su un podio di tubi Innocenti, soffiavo dal megafono – con Luciano e i compagni – il verbo del teatro di poesia, capitava di dover dialogare con irriducibili buzzurri, ragazzotte che mi chiedevano come bacia la Lollobrigida o il titolo della canzone che preferivo, se *Tani tani* o *Papaveri e papere*. Che importava? Accettavamo anche la zavorra del raccolto, sapevamo che ogni giovane massaia od operaio conquistati al verso della tragedia diventavano preziosi punti fermi di una divulgazione culturale che solo in avvenire (magari per altri) avrebbe rivelato il suo valore».

⁴ Il Teatro d'Arte Italiano, diretto da Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, durò un biennio, dal 1952 al 1954.

al Teatro Valle di Roma, «culmine dell'amicizia/alleanza Gassman/Squarzina [...] 'grande attore' e regia per una volta non incompatibili, programma di testi classici e novità italiane, spettacoli firmati insieme – fruttava il primo *Amleto* integrale sui nostri palcoscenici, la rinascita di Seneca col *Tieste*, e la proposta di una drammaturgia nuova» (istantanea iconica di quella drammaturgia e, al tempo stesso, annuncio di una nuova stagione della regia italiana di là da venire, l'immagine di un giovane attore debuttante, il ventenne Luca Ronconi che pugnala alle spalle il trentunenne Vittorio Gassman, preside gentiliano in *Tre quarti di luna* di Squarzina)⁵.

La scelta inusuale del *Tieste* di Seneca muoveva da un preciso sentimento del tempo: «I pluriomicidi scespiriani erano mossi dall'ambizione o dalla vendetta. Nel proiettarne le ombre sulle quinte novecentesche, era stata intuizione di Wedekind, che fa uccidere Lulu da Jack lo Squartatore, sostituire ad esse la mancanza di moventi. Dimenticata fra i mattatoi bellici, ridicolizzata al confronto con gli sterminî programmati, inaccettabile poi per il gusto prudenziale e autoprotettivo del dopoguerra – il *Tieste* di Seneca è eccessivo, non si danno in pasto al fratello i suoi figliolletti!»⁶.

Spettacolo artaudiano, senza sapere che Artaud nel 1932 avesse progettato una messinscena del *Tieste* di Seneca, voluto da Gassman e condiviso da Squarzina, che ad anni di distanza ne ricordava il contrastato impatto: «la sua violenza fu presa per mancanza di misura, lo studio dell'orribile per cattivo gusto, l'uso del testo senechiano per un abbaglio culturalistico»⁷.

La sfida del *Tieste* era stata soprattutto voluta da Gassman, confermato dal successo dell'*Amleto*, nella traduzione di Squarzina, consacrazione del talento del protagonista, consapevole del suo potere sulla platea degli spettatori: «Ho trent'anni, è la mia arma migliore per affrontare *Amleto*. Quando faccio la mia prima entrata, un po' di soppiatto durante la scena del consiglio, sento in platea lo stesso rispettoso silenzio di quel giorno sul viale Regina

⁵ SQUARZINA 2005, 390.

⁶ Ivi, 525.

⁷ SQUARZINA 2012, 155.

Margherita. Vedo gli occhi puntati su di me, sono il protagonista del rituale, si aspetta che io parli. Ho ancora dieci o dodici battute di ascolto, durante le quali i miei pensieri si incrociano moltiplicandosi. Scorgo in quarta fila a sinistra la mole in continuo movimento di Silvio d'Amico, il decano della critica romana, il mio ex presidente di Accademia. Poi spazio sulla sala, c'è tutta Roma stasera, attori, registi, belle donne. So che guardano le mie lunghe, giovani gambe valorizzate dalla calzamaglia. So che quando toccherà a me dovrò essere umile e insinuante, per acchiapparli al ventre e non mollarli più. È una corrida, ma io ne uscirò vivo, avrò un inno da d'Amico e tutte le belle donne che vorrò avere, e in più una squisita solitudine aristocratica, un mio segreto rapporto con le parole di Amleto, i suoi sogni, le sue goffaggini»⁸.

Ed era stato proprio il suo «ex presidente di Accademia», che, pure, nel prosieguo delle repliche non gli avrebbe lesinato le critiche per la perdita di freschezza dovuta a un eccesso di sicurezza sconfinante nell'esibizione virtuosistica, a intonare un vero peana alla prima comparsa dello spettacolo: «L'*Amleto* incarnato da Vittorio Gassman emana un fascino indicibile. Questo attore, cui Dio ha largito tutti i doni – prestanza fisica e maschera espressiva, inquieta cultura e moderna sensibilità, voce sonora e intimo tormento –; quest'attore che, oggi non ancora trentenne, ci è già apparso nei più svariati aspetti dell'arte classica, come di quella spregiudicatamente contemporanea; questo attore di virtù così prepotenti, e la cui suprema ambizione (si veda il programma di questa prima compagnia diretta da lui) è di farsi servo e messaggero della grande poesia; questo attore ci ha dato della figura di Amleto, l'interpretazione più aderente alla nostra immaginazione, e pertanto più nuova. Tutta mossa dall'intimo; agitata, dolorosa: straziata dalla delusione della malvagità circostante, e dalla propria incapacità a superarla pregna di spirito (con tutto rispetto per il nostro insigne Benedetto Croce) religioso, e tuttavia orribilmente incrinata dal dubbio»⁹.

⁸ GASSMAN 1981, 17-8.

⁹ D'AMICO 2005, V.2, 560.



Vittorio Gassman e Annibale Ninchi (Foto Bosio, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore).

In realtà, contrariamente a quanto credeva d'Amico, la voce di Gassman, che tutti ricordiamo, non era un dono naturale, bensì il frutto di un ostinato lavoro per ispessire le corde vocali sino a rischiare di comprometterle. All'Accademia d'Arte Drammatica, dove si era iscritto più per compiacere la madre, appassionata di teatro, che per vocazione, Gassman si rese conto di avere una voce inadeguata alla sua prestanta fisica e si costruì da sé quello strumento, che lo rese inconfondibile. Questa volontà ferrea, eredità, forse, del padre Heinrich, un ingegnere tedesco morto prematuramente, la esercitò forzando sul suo carattere, natural-

mente timido e schivo, sino a forgiarsi un'immagine di attore sicuro di sé e del proprio talento, non esente da una certa dose di esibizionismo. E fu proprio la violenza fatta a un'indole incline, piuttosto, alla riservatezza che, a suo stesso dire, finì per scontare con una forte depressione, anche se, era la sua conclusione, ne era valsa la pena.

Rappresentare *Tieste*, una tragedia mai rappresentata di un autore ritenuto dai più irrapresentabile, costituì, dunque, una sfida, cui si accinse armato di rigore filologico, a partire dalla traduzione, nella quale volle cimentarsi in prima persona, raccogliendo il plauso di Ettore Paratore, che nella prefazione all'edizione Cappelli, che accompagnò lo spettacolo, così si espresse: «Vittorio Gassman, felicemente intuendo le caratteristiche dello stile di Seneca, ha voluto, quasi per virtuosistica baldanza ingigantire le difficoltà del suo assunto tremendo, compiendo del dramma una versione che ne esaspera le punte e ne moltiplica i rischi. A parte alcune evidenti licenze, egli ha strizzato la già asciutta irruenza e nervosità dell'eloquio senecano, costipando più battute in una, facendo del dialogo una sequenza di balenanti lampeggii come di lame perennemente incrociate, sfrondando gl'intermezzi corali di quel turgore che in essi più flaccidamente s'attarda. Ne è venuto fuori un concentrato del Seneca più veramente, più tormentato e angoloso, che affronta la prova della scena spingendo al massimo la potenza del suo micidiale, misterioso esplosivo»¹⁰.

Sempre Paratore sottolineava il coraggio di tale scelta: «Portare sulla scena una tragedia di Seneca può quindi diventare oggi una temeraria scommessa, anche se l'educazione teatrale del pubblico, propostasi da alcune benemerite formazioni drammatiche, impone di non trascurare un autore che segna veramente una svolta decisiva nella storia del teatro tragico europeo. Un precedente tentativo di diffondere la conoscenza di Seneca tragico è stato compiuto già a Roma, alcuni anni fa, nella sede più acconcia per tradizione culturale, cioè nel Teatro

¹⁰ In GASSMAN 1953, 18.

dell'Ateneo: ma la presentazione della *Medea* non valicò i limiti di una lettura parziale, con appena un accenno di condotta scenica»¹¹.

Sipario aveva definito Gassman «un Annibale Ninchi che ha frequentato l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma»¹² e per la parte di Tieste la Compagnia del Teatro d'Arte, che in un primo momento aveva pensato a Memo Benassi, scriverò proprio Annibale Ninchi, formatosi alla scuola di recitazione fiorentina di Luigi Rasi, che aveva recitato con la Duse e ne aveva scritto un'importante biografia: «Per la prestanza fisica nell'età giovanile (invecchiando si era un po' ingrossato), la voce possente, le doti di dicitore, la predilezione per il repertorio classico, l'irrequietezza sentimentale, aveva molti punti in comune con Vittorio Gassman»¹³.

Nel suo ben documentato studio ci informa Teresa Viziano, a lungo responsabile degli archivi del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova: «Il rapporto tra Ninchi e Gassman iniziò all'insegna dell'idillio, rimanendo colpito il maturo attore dal senso di ammirazione con cui lo circondava il giovane. Le lettere che il primo scrisse alla moglie nel periodo della sua scrittura mostrano come esso andò rapidamente deteriorandosi, ma sono forse anche il segnale della tensione che andava crescendo in Compagnia e che Ninchi riduceva unicamente alla gelosia di mestiere nata, secondo lui, dopo la prima del *Tieste* nell'animo di Gassman»¹⁴. Ma a distanza di anni nel ricordo di Gassman prevale l'ammirazione per il vecchio collega e la sua mirabile tecnica, al più in quel suo soffermarsi sull'uso della voce si può scorgere un pizzico d'invidia da parte di chi aveva dovuto duramente lavorare per formarsi uno strumento tanto essenziale: «Un attore estremamente esperto nella tecnica, capace di ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo. Intendo tecnica come arte del totale rilassamento, soprattutto per ciò che riguarda gli organi della fonazione,

¹¹ Ivi, 13.

¹² *Dizionario innocente del teatro italiano*, «Sipario», maggio 1952.

¹³ VIZIANO 2005, 222-3.

¹⁴ *Ibid.*

le corde vocali. È un artigianato andato quasi perduto al giorno d'oggi, sia per mancanza di insegnanti che per disinteresse vero e proprio a questo genere di abilità»¹⁵.

Tieste andò in scena al Teatro Valle di Roma il 6 febbraio 1953¹⁶. Nel bel mezzo di una replica la notizia che Gassman era diventato padre per la seconda volta, di Vittoria, la figlia nata dall'unione con Shelley Winters: «[*Tieste*] È un dramma, come si sa, di truce e sanguinosa rapina, parla di padri che divorano i figli. La sera del 14 febbraio 1953, il trionfale annuncio in pubblico della mia nuova paternità aprì uno squarcio di dolcezza nella tenebrosa vicenda»¹⁷.

Ricorda Squarzina, che con Gassman condivideva la direzione del Teatro d'Arte, nonché le regie, rigorosamente anonime: «Giovani e convinti che cultura e teatro non fossero inconciliabili, organizzammo una tavola rotonda di grandi latinisti e cultori della drammaturgia antica, confidando nel loro interesse e sostegno. Invece ci distrussero, gareggiando nel sostenere che Seneca non doveva essere rappresentato e che, se non veniva messo in scena da millenni, una ragione c'era: Seneca non è teatrale»¹⁸.

La tavola rotonda cui Squarzina si riferisce ebbe luogo al Teatro Valle la sera del 6 febbraio, dopo un'anteprima dello spettacolo, riservata a un pubblico selezionato di invitati, composto dai maggiori latinisti e grecisti italiani, rinforzati dai «presidi delle scuole classiche di Roma, i titolari di cattedre di materie letterarie delle scuole medie superiori e duecento allievi tra i più meritevoli dell'Urbe». Una ventina di studiosi provenienti da altre città vennero signorilmente ospitati al Plaza da Licinio Cappelli,

¹⁵ GASSMAN 1982, 58.

¹⁶ *Tieste* di Seneca, Compagnia del Teatro d'Arte Italiano, Roma, Teatro Valle, 6 febbraio 1953, scene e costumi di Emanuele Luzzati, coreografie di Alexandre Sakharoff, musiche di Roman Vlad, personaggi e interpreti: Tantalò (Carlo D'Angelo), Furia (Elena Zareschi), Il Coro (Lucio Ardenzi), Il Cortigiano (Gianni Cavalieri), Tieste (Anibale Ninchi), Tantalò, figlio di Tieste (Franco Pastorino), Atreo (Vittorio Gassman).

¹⁷ GASSMAN 1981, 101.

¹⁸ SQUARZINA 1997, 80-1. Traggio la citazione da CIOCCA 2002, 277 (ringrazio della segnalazione Margherita Rubino).

un *parterre* gremito di accademici, c'erano tutti, da Concetto Marchesi a Benedetto Riposati, da Luigi Russo a Francesco Arnaldi, da Augusto Mancini a Ettore Paratore di cui era stata distribuita in sala la *brochure* della prefazione destinata all'edizione Cappelli del testo nella riduzione di Gassman «(più d'uno dei rampanti filologi delle generazioni successive presenti in sala osservò scherzosamente che un ordigno esplosivo collocato opportunamente nel teatro avrebbe aperto nuove, ampie prospettive alla loro carriera accademica...)»¹⁹.

Al termine dello spettacolo davanti alla ribalta vennero sistemati un tavolo e quattro sedie, sulle quali presero posto Silvio d'Amico e Ettore Paratore, presto raggiunti da Vittorio Gassman, per dare avvio alla tavola rotonda.

Michele Ciocca, autore di un interessante contributo al riguardo, era presente in sala e ricorda in particolare «per la loro imbarazzante, provocatoria durezza, le critiche di Mario Praz, il grande studioso del teatro elisabettiano, sulle scene e i costumi ideati da Emanuele Luzzati: se uno degli attori aveva fatto venire in mente al critico «un fico d'India pestato» (evidente allusione a una sorta di palandrana verde scuro indossata da Gassman, in stridente contrasto con il trucco color ocra del suo volto e in armonia con il colore, ugualmente verde, di una specie di corona che gli cingeva il capo, le scene gli avevano evocato architetture azteche, e, in generale, quanto alla recitazione degli attori, non sembrava proprio che la compagnia fosse reduce da una fortunata messa in scena dell'*Amleto*, dato che non erano state tenute in alcun conto le raccomandazioni sul modo di recitare che il Principe di Danimarca rivolge, nella II scena del III atto, al *First Player* e ai suoi compagni»²⁰.

Tra i critici presenti, Raul Radice, dopo avere esternato le proprie perplessità sull'utilità del dibattito intorno alla «vitalità del teatro di Seneca», dichiarava piuttosto di comprendere le ragioni della scelta di Gassman, attore dalla «formazione intellettuale

¹⁹ Ivi, 278.

²⁰ Ivi, 279.

listica», dotato di «singolari doti di eloquenza», probabilmente sedotto dall'idea di un veemente contrasto, data la natura dei personaggi, con un attore «dalla corposità e plasticità di Annibale Ninchi». Interprete, traduttore, riduttore e regista, a giudizio del critico, la messinscena ideata da Gassman rimpiccioliva la tragedia: «Non le giova la simbologia delle furie o forze del male coreograficamente ateggiate da Alessandro Sakharoff. Non le giova lo scenario poco chiaro, anzi imbrattato, di Emanuele Luzzati. Non le musiche di Roman Vlad, né l'avvoltoio vivo legato alla sommità di un trono di cartapesta²¹, né le acque insanguinate, né le nebbie che si sprigionano al principio e alla fine dello spettacolo»²².

Il critico de *La Nuova Stampa* aggiungeva qualche particolare sulla recitazione del mattatore Gassman: «in nessuna tragedia come nel *Tieste* Vittorio Gassman avrebbe potuto così a lungo recitare supino, balzare con così terribili salti, ridere con tanto selvaggio vigore, urlare sino ai limiti dell'inaudibile»; dinanzi al fratello, che «trascolora, impreca» alla vista delle teste mozzate dei suoi figli, l'Atreo di Gassman «sogghigna, è sazio di vendetta come d'un festino, spicca voli da un estremo all'altro del palcoscenico, ulula, si getta per terra, si contorce, sghignazza, non sa più levarsi dal suolo»²³.

All'indomani della prematura scomparsa di Silvio d'Amico, Squarzina, rendendo omaggio alla sua onestà intellettuale, ma ancor più alla sua passione, ebbe a dire: «Sembrava che fossimo noi la sua giovinezza, e invece era lui la nostra»²⁴. Dato il legame profondo che legava Gassman e Squarzina al Presidente dell'Accademia d'Arte Drammatica che li aveva formati entrambi, vale la pena di soffermarsi sullo scambio di opinioni, seguito alla rappresentazione del *Tieste*. A cominciare dalla cronaca radiofonica,

²¹ Pungolato al momento opportuno, il volatile si agitava sul trespolo spiegando le ali con qualche timore degli attori, sino all'intervento della protezione degli animali a intimarne la rimozione.

²² R. Radice sul *Giornale d'Italia*, 8 febbraio 1953.

²³ C. Laurenzi su *La Nuova Stampa*, 7 febbraio 1953.

²⁴ SQUARZINA 1955, 5.

dedicata allo spettacolo nella sua rubrica “Chi è di scena?”. Anzitutto d’Amico sintetizzava il dibattito, seguito alla prima, con la contrapposizione tra i grecisti, Cantarella e Perrotta per tutti, che a fronte della tragedia greca, pur lodando lo spettacolo appena visto, propendevano a sfavore della teatralità di Seneca, e i latinisti, come Paratore e Arnaldi, che, al contrario, ne sostenevano l’intrinseca forza teatrale, dal momento che il teatro moderno, Shakespeare insegna, ha attinto a piene mani all’eredità seneciana. «Per noi, – proseguiva d’Amico – Seneca non è soltanto l’inquieto scrittore di precristiana nobiltà, a ragione esaltato da tanta critica moderna; è anche un poeta – «ce grand poète», ha detto Claudel – almeno nei momenti supremi delle sue cosiddette tragedie: là dove contemplando, attraverso il mito, l’eterna ansia degli umani, e l’infelicità della loro sorte, prorompe in parole che non sono soltanto sentenziosi ammonimenti ma effusioni liriche, talvolta stupende. Drammaturgo è assai più di rado: e cioè nelle poche scene dove i contrasti, ch’egli ha preparato a fatica con un séguito di lunghi monologhi e di più lunghe tirate, scoppiano finalmente e splendono in termini d’una lucida concisione, che diciassette secoli più tardi saranno imitati anche dal nostro Alfieri (e che secondo C.V. Lodovici, hanno influito anche sul verso degli elisabettiani)»²⁵.

Si domandava d’Amico per quale ragione Gassman avesse scelto proprio il *Tieste*: forse la sua attualità risiede proprio nella densità di orrori rapportati a eventi non meno orrendi della storia contemporanea? Oppure questa tragedia senza catarsi trova un corrispettivo nell’angoscia esistenzialista moderna? Sia come sia, la messa in scena («tra gl’incubi d’un ambiente di mitica irrealtà, creata dal Luzzati: costruzioni amorfe, tali da suggerire vagamente l’idea di sanguinanti visceri umani, e popolate da essere abnormi, mostruosi: eroi dai costumi massicci, furie dall’aspetto fumoso»), gli effetti ‘speciali’, gli «insistenti commenti musicali del Vlad», la stessa recitazione soprattutto della maggior

²⁵ D’AMICO 1953, minuta dattiloscritta con correzioni autografe, conservata nel Fondo d’Amico al Museo Biblioteca dell’Attore di Genova.

parte degli interpreti, fatta eccezione del Ninchi, hanno puntato su una spettacolarità a detrimento della parola, quando sarebbe stato preferibile, forse, il contrario. Ciò detto, concludeva l'illustre critico: «è innegabile che l'eccezionale spettacolo attesta d'una intelligenza *sui generis*, d'una volontà e diremmo d'un furore d'indagine, d'una inesausta copia di scoperte. E soprattutto per questo il Gassman e il suo assiduo collaboratore, Luigi Squarzina, vanno altamente lodati».

Se in pubblico d'Amico aveva elogiato il coraggio della proposta e si era mostrato solidale con la scelta del Teatro d'Arte Italiano, per lettera esternava a Gassman le sue perplessità, estese anche all'Amleto, sensibilmente mutato nel corso delle repliche: «[...] Altri ha stentato ad accettarne il testo, altri ha criticato la regia. Io debbo confessarti che ciò che più mi ha allarmato in quello spettacolo è stata la tua recitazione. [...] sono spaventato dal fatto che tu diventi troppo bravo: e voglio dire troppo rilevato, troppo sonoro, troppo compiaciuto»²⁶.

Tre giorni più tardi arrivava la replica di Gassman: «[...] Per il *Tieste* il discorso sarebbe lungo, e forse scriverò un articolo sulle ragioni che mi hanno spinto a sceglierlo e poi a interpretarlo così. Mi è parso, in sostanza, che quel certo atto di fedeltà e di coerenza che è nostro primo dovere rispetto a un testo, dovesse tradursi – riguardo al *Tieste* – in un'impostazione tutta tesa ed esasperata, non aliena da risorse meccaniche e crudi effetti vocali. E credo che, una volta accettata questa premessa, lo spettacolo ne sia derivato con una sua conseguenza implacabile. In certo qual modo ho voluto utilizzare come Atreo tutti gli ingredienti che come Amleto avevo cercato di eliminare»²⁷.

E in questa puntualizzazione finale il regista cede il passo all'attore per dare conto di una sua precisa strategia interpretativa: dopo l'Amleto intimista e sorvegliato, era venuto il momento di cambiare registro e dare prova dell'ampio ventaglio delle sue doti di interprete.

²⁶ Silvio d'Amico a Vittorio Gassman, minuta di lettera dattiloscritta, datata 18 marzo 1953, in VIZIANO 2005, 277.

²⁷ *Ibid.*



Al centro Vittorio Gassman (Foto Bosio, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore).

Un anno più tardi (l'occasione è data dai *Persiani* di Eschilo, ancora un classico), in una lunga sofferta lettera del 14 marzo 1954, d'Amico ritorna sul *Tieste*:

Mio caro Vittorio, è un pezzo che mi propongo di scriverti, ma fino a oggi non son riuscito a decidermi. Sarà accaduto anche a te d'esitare lungamente, prima di dire qualcosa con cui temevi di spiacere a persona per la quale nutri grande affetto. Oggi, però, per quanto mi ripugni l'idea di rischiare la perdita d'un'amicizia come la tua (tra le pochissime di cui io faccio conto, nel torbido ambiente teatrale) mi risolvo. Ho la sensazione di doverlo fare; e avvenga che può.

Mio caro Vittorio: la tua apparizione, dico la prima, nell'ambiente della nostra scena, fu salutata dagli intelligenti – i vecchi, e soprattutto i giovani – come quella dell'uomo nuovo, del portatore d'un nuovo spirito. Spirito, ben prima che voce e fisica gagliardia e quant'altro Iddio ti ha regalato a servizio di quello. Non più l'attore istrione, retore, *routinier*; ma un rivelatore d'intimità, e insomma di poesia. Non più un mattatore dedito unicamente all'adorazione ed esibizione di sé stesso; ma centro di un complesso omogeneo, disciplinato, armoniosamente inteso, intorno a lui, alla scoperta, o riscoperta d'un testo. [...] Già l'anno scorso io ti confessai con apprensione la non lieta sorpresa avuta da una stanca e gonfia replica di quel tuo *Amleto*, che le primissime volte mi aveva letteralmente rapito per la sua, appunto, intimità. Seguì il *Tieste*, nel quale altri denunciò una più straordinaria sorpresa: quella per cui un attore generalmente accusato d'oratoria eloquenza come Annibale Ninchi, nell'inatteso confronto con le canore declamazioni di tutti gli altri, sembrò un campione di schietta semplicità. [...] Non tornare alla pratica dei vecchi mattatori; torna ad essere quell'attore moderno, che tutti abbiamo sperato, e io continuo a sperare, d'ammirare in te.

Continuo a sperare perché sei giovane, e intelligentissimo, e genialissimo, e pieno di qualità che fino ad oggi non ho conosciuto in nessun altro²⁸.

Gassman rassicurò sui suoi sentimenti intatti nei confronti di d'Amico, ma tenne il punto sulle sue scelte, purtroppo, fraintese anche da chi avrebbe dovuto comprenderle, riguardo ai classici e la dizione dei versi²⁹. Finché non venne il *Prometeo incatenato* di Eschilo: «Il tuo PROMETEO, a Siracusa, mi ridette una grande fiducia nel tuo riacquistato controllo di te stesso»³⁰.

A troncare il dialogo intervenne la prematura scomparsa di Silvio d'Amico, il 1° aprile 1955. Nelle parole di Gassman apparse su "Sipario" del maggio 1955 si avverte l'eco di quei giudizi, frutto di ripetute visioni degli spettacoli, al di là della 'prima', talvolta anche severi, ma sempre paternamente affettuosi, di un affetto ricambiato con devozione filiale: «Auguriamoci tutti di conservare a lungo il segno del suo insegnamento, di trovare fra

²⁸ VIZIANO 2005, 278-9.

²⁹ Lettera di Gassman a d'Amico del 27 marzo 1954: ivi, 279-80.

³⁰ D'Amico a Gassman, lettera dell'11 gennaio 1955: ivi, 282.

la desolazione di questa scomparsa almeno il frutto di un esempio, di una promessa; perché davvero il teatro sarebbe quella "missione" che Goethe voleva fosse per il suo Meister, il giorno in cui noi tutti credessimo, come D'Amico credeva, nel suo mestiere, e nel nostro».

ALESSANDRO TINTERRI
Università di Perugia
alessandro.tinterri@unipg.it

ENGLISH TITLE

Gassman's *Thyestes*, or the Courage of Excess

ABSTRACT

The paper analyses Vittorio Gassman's and Luigi Squarzina's *Tieste*, staged in Roma in 1953. By means of personal memories, epistles, and chronicles of the time it pieces together the fundamental moments and the cultural background leading to the staging.

KEYWORDS

Seneca — *Thyestes* — Vittorio Gassman — Luigi Squarzina — Silvio d'Amico — Performance

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CIOCCA M., *L'anteprima del Tieste di Seneca (Roma, Teatro Valle, 6 febbraio 1953)*, «Maia» 54, 2002, 277-94.
- D'AMICO S., *Tieste al Valle*, «Chi è di scena?», 7 febbraio 1953.
- D'AMICO S., *Cronache (1914-1955)*, a c. di A. d'Amico, L. Vito, vol. V: 1945-1955, Palermo 2005.
- GASSMAN V. (ed.), *Tieste di Seneca*, prefazione di E. PARATORE, Bologna 1953.
- GASSMAN V., *Un grande avvenire dietro le spalle*, Milano 1981.
- GASSMAN V., *Intervista sul teatro*, a c. di L. Lucignani, Bari 1982.
- LUZZATI E., *Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri* (con R. CIRIO), Bari 2000.

SQUARZINA L., *La forza positiva del Maestro non si esaurisce con la sua scomparsa*, «Sipario», maggio 1955.

SQUARZINA L., *Se ci lasciamo andare*, in *Per Roberto De Monticelli. Per il teatro. Atti del Convegno promosso dall'Associazione Critici di Teatro e dalla Regione Lombardia*, 2-3 dicembre 1996, Milano 1997.

SQUARZINA L., *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa 2005.

SQUARZINA L., *La storia e il teatro*, a c. di E. Testoni, Roma 2012.

VIZIANO T., *Silvio d'Amico & Co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, con una presentazione di L. SQUARZINA, Roma 2005.

MONICA CAPUANI

Il *Tieste* di Seneca nella riscrittura di Caryl Churchill*

Nel teatro inglese Caryl Churchill è un personaggio centrale. Se non fosse una donna, sarebbe il/la più grande drammaturgo/a che la scena inglese abbia mai conosciuto nell'età contemporanea. Ovviamente il fatto di essere una donna le ha fatto pagare un pedaggio più alto, ma oggi a 83 anni molti critici nel mondo la considerano il più grande *playwright* vivente.

Classe 1938, si forma a Oxford e, ancora studentessa, scrive un saggio dal titolo *Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?*¹. Quello scritto, rimasto epocale, era un attacco frontale al teatro inglese che Churchill accusava di essere esclusivamente bianco, nonostante una società ormai multietnica, e destinato a pochi privilegiati, trattando solo questioni legate a una specie di arcigna aristocrazia che per lo più escludeva le donne, le persone di altre razze, e ogni altra minoranza. Churchill affermava che il teatro non dovrebbe dare risposte, ma piuttosto dovrebbe porre degli interrogativi e andare al cuore di questioni scomode, controverse, dolorose.

È stata la prima drammaturga donna a ottenere nel 1974 una residenza al Royal Court di Londra e da quel momento tutte le prime produzioni dei suoi testi debuttano in quel teatro, che è sempre rimasto la sua 'casa'. Ancora oggi, Churchill continua a scrivere testi straordinari, l'età non ha spuntato la sua intelligenza, ma anzi l'ha affilata e affinata. La sua è una drammaturgia totalmente imprevedibile, quando gli inglesi vanno al Royal Court a vedere il nuovo testo di Caryl Churchill non sanno mai cosa aspettarsi,

* L'autrice sta lavorando insieme a Valentina Rapetti a una traduzione, ancora inedita, del *Thyestes* di Caryl Churchill. Questo capitolo è una presentazione dell'opera di Churchill e del lavoro di traduzione per il teatro italiano (*N.d.C.*).

¹ CHURCHILL 1960.

perché è un'autrice che ha continuato a sperimentare per tutta la vita, che scrive testi diversissimi uno dall'altro, per strutture, argomenti, linguaggi, anche se nella sua opera si può individuare un filo rosso di temi che le stanno particolarmente a cuore. Il rapporto con il potere, per esempio, anche per il fatto di essere donna è qualcosa di molto centrale nel teatro di Churchill. Il trauma e la sua ripetitività, il fatto che 'casa' non è un luogo rassicurante, non è un luogo sicuro, anzi spesso è il luogo in cui si consumano le violenze più atroci. E poi la violenza perpetrata dagli uomini sugli individui più deboli, quindi i bambini, le donne, le razze più disagiate. Detto questo, si capisce perché quest'incontro con il *Tieste* di Seneca doveva avvenire nella carriera di Churchill.

Molti drammaturghi inglesi, soprattutto negli ultimi anni, stanno affrontando classici greci e latini, facendone delle traduzioni abbastanza fedeli o delle riscritture del tutto rivoluzionarie, nel senso che prendono quella base e la riscrivono con esiti anche molto diversi dall'originale. Penso ai testi di Robert Icke e Marina Carr, per esempio. Prima del 1994, Churchill non lo aveva mai fatto, quindi questo *Tieste* è un *unicum* nella sua carriera drammaturgica. Nella bellissima introduzione all'edizione inglese², racconta di aver visto nel 1992 a Parigi uno spettacolo sulla storia della casa di Atreo alla Cartoucherie, il teatro di Ariane Mnouchkine. L'inizio l'aveva colpita moltissimo e si era chiesta perché nelle tragedie greche non esistesse. James McDonald, un regista che spesso aveva messo in scena i suoi testi, le disse che c'era, ma le tragedie in cui si raccontava di Tantalò, Tieste e Atreo erano andate perdute.

Nelle produzioni inglesi, quando si mette in scena una tragedia oppure un testo da una lingua straniera, si assume un traduttore che fa una traduzione che viene definita 'letterale'. Poi si chiama sempre un drammaturgo, un autore anche molto famoso, perché riscriva quella traduzione. Il drammaturgo può fare un'operazione di vario tipo: c'è chi resta abbastanza attaccato alla traduzione, chi fa degli spostamenti e dei tagli, chi riscrive in modo abbastanza deciso. Nel caso del *Tieste*, Churchill ha avuto

² CHURCHILL 1994.

una traduzione di riferimento, che le è stata fornita dal teatro, poi però racconta di aver ristudiato il latino perché aveva l'impressione che tutte le traduzioni di Seneca si fossero molto distaccate dalla crudezza delle opere originali, che le avessero un po' imbellettate, infiorettate, aggiungendovi retorica. A un certo punto dell'introduzione dice addirittura che per la prima volta, leggendo quelle traduzioni, ha capito cosa aveva fatto Shakespeare con il personaggio di Bottom in *Sogno di una notte di mezza estate*. E cioè che, tramite Bottom, Shakespeare stava prendendo in giro proprio quelle traduzioni di Seneca che erano state fatte all'epoca. Fermo restando che ovviamente Shakespeare prende tantissimo, come sappiamo, da Seneca. Scrive Churchill:

E neanche mi ero resa conto finché non ho letto *Tieste* di cosa si intendesse quando si diceva che Seneca aveva influenzato il teatro elisabettiano, anche se sapevo che era stato tramite Seneca che la tragedia greca aveva fatto irruzione nel XVI secolo – gli originali greci non si conoscevano. Shakespeare deve avere avuto le sue ragioni, derivanti dal suo tempo e dalla sua vita, per scrivere di orrori, ma Seneca gli ha mostrato un modo per farlo: spettri, re esiliati, fratelli vendicativi; bere sangue, chiedere che le montagne ti cadano addosso, invocare gli spiriti; notte, eclissi, folgori. Ci sono saggi o libri interi sull'argomento, e sono sicura che siano stati scritti. E ovviamente non sono le uniche cose che ci sono in Shakespeare. Ma le somiglianze mi sono saltate all'occhio, e non solo quella ovvia del *Tito Andronico*, dove i figli vengono serviti a cena³.

E poi dice che finalmente ha capito qualcosa di *Amleto*. Amleto è il primo eroe che, in un testo che doveva essere una tragedia della vendetta, quella vendetta non riesce a metterla in pratica. Il meccanismo si inceppa e nasce l'eroe moderno.

Ma torniamo alla decisione di Churchill di ri-scrivere e mettere in scena il *Tieste* di Seneca. In Inghilterra, come negli Stati Uniti, i classici spesso vengono prodotti quando hanno una forte risonanza con la realtà del momento. Quindi perché Churchill fa questa operazione di rimettersi a studiare il latino e intraprendere questo lavoro, prendendo una tragedia così retorica e cer-

³ Ivi.

cando di renderla accessibile al pubblico inglese? Nel 1994 si stavano consumando le stragi in Ruanda e impazzava la guerra in Bosnia. Quindi, anche leggendo le recensioni che ancora si trovano su Internet, si capisce che questa prima messa in scena del '94 risuonava moltissimo con le tragedie e le carneficine, riportate dai giornali, che stavano avvenendo in quel momento.

Due parole su come abbiamo lavorato io e Valentina Rapetti, che ha condiviso con me questo lavoro di traduzione che ancora non si è concluso, perché aspettiamo il passaggio cruciale di una produzione e del lavoro con il regista e gli attori. Abbiamo già fatto due revisioni, ma è un lavoro lungo, perché è una cosa complessa cercare di domare un materiale come questo. Abbiamo tradotto il testo di Churchill, poi abbiamo fatto prima una revisione sull'originale inglese. Spesso ci siamo ritrovate ad avere la tentazione di alzare il linguaggio, forse per la nostra esperienza italiana di studentesse che hanno studiato il latino e il greco e hanno ben presente la classicità. Allora abbiamo cercato di indurci a vicenda a non cedere a questa tentazione. A volte ero io che dicevo Valentina, che ha un percorso più accademico del mio: «No, questo termine è troppo alto, no, atteniamoci alla lingua di Churchill, lei sta usando un termine comune, perché lo dobbiamo alzare?». C'erano giorni in cui invece ero io che tendevo verso quella deriva, e Valentina mi riportava al rigore cui aveva cercato di tornare Caryl Churchill. Poi abbiamo fatto una revisione con la traduzione di Paratore e una traduzione dal latino più recente, controllando anche il testo originale. In quel modo abbiamo anche potuto vedere cosa aveva operato Churchill sul testo di Seneca. E abbiamo scoperto che aveva eliminato lunghi passaggi estremamente retorici che aveva molto condensato. Poi, per esempio, aveva eliminato quasi tutte le notazioni molto specifiche di luoghi, fatti storici, digressioni, che avrebbero potuto affaticare lo spettatore inglese, distraendolo dalla vicenda centrale. In questo senso, Churchill ha fatto un adattamento abbastanza radicale.

Ora però io, nella mia esperienza del teatro, soprattutto negli ultimi anni in cui ho scelto di fare questo lavoro di *scouting*, traduzione e promozione dei testi che scelgo, mi sono resa conto che

la presenza del traduttore alle prime prove è una pratica molto importante e non è che la replica di quello che fa sempre il drammaturgo inglese. La consuetudine inglese è infatti che il drammaturgo scriva la prima bozza del suo testo teatrale, ma proprio perché ha prodotto qualcosa che deve prendere vita grazie agli attori, tramite il corpo e la voce degli attori, dovrà dare loro la possibilità di dire quelle parole in modo naturale, per collegare il pensiero alle emozioni. E per fare questo, l'autore deve sempre essere presente e a servizio nella prima fase delle prove. E il testo in sala-prove cambia molto e acquista la sua forma definitiva. Prima di quel passaggio, il testo è solo a metà del percorso. E poi pensate che cosa straordinaria: l'autore torna, alla fine delle prove, ed è anche presente a tutte le *previews*, cioè tutte le prime repliche dello spettacolo con il pubblico pagante, che possono essere di una settimana, ma anche due o tre, in cui il testo è ancora passibile di cambiamenti. E l'autore è in sala tutte le sere a registrare le reazioni del pubblico per poi, alla fine di ogni replica, fare una riunione con regista e attori per capire se c'è ancora qualcosa da tarare. Quando sono andata al Royal Court a vedere *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, l'ultimo testo di Caryl Churchill prima della pandemia⁴, l'ho potuta incontrare perché era lì tutte le sere. Quindi, come traduttore, cerco di replicare questa pratica, che a mio avviso semplifica anche molto la vita al regista e agli attori. Sono appena arrivata da Torino, dove sono stata cinque giorni alle prove di *Ciara*, un monologo di David Harrower⁵ insieme alla regista Elena Serra e all'attrice Roberta Caronia, e la mia traduzione è cambiata radicalmente perché ho visto alcune criticità e sono andata incontro alle loro esigenze, e l'ultima stesura del testo è decisamente migliorata. Quindi non si tratta di una mediazione o di un compromesso, come ho già avuto modo di sperimentare spesso: la traduzione teatrale non può che migliorare in sala-prove.

Questo *Tieste* ha avuto una grandissima eco in Inghilterra e dalla prima produzione è stato rimesso in scena varie volte. Vo-

⁴ CHURCHILL 2019.

⁵ HARROWER 2013.

glio leggervene un frammento molto crudo. Probabilmente anche molti drammaturghi successivi, Marina Carr per esempio, nel riscrivere le tragedie hanno tratto ispirazione da questo ritorno alla violenza originaria delle parole di Seneca. E con lei, tutta una schiera di drammaturghe più giovani che in questo momento, a Londra, sono molto corteggiate, molto commissionate e molto rappresentate. È il Messaggero che parla:

Vorrei che il padre
li vedesse insepolti.
Crimine inconcepibile,
la gente dirà che
non sarebbe mai potuto accadere.
Gli organi vitali tremano, strappati
da corpi palpitanti,
le vene fremono e i cuori ancora pulsano.
Ma lui li prende in mano
e legge i vaticini nelle
vene delle viscere.
Quando ha concluso con
le vittime sacrificali, finalmente
può pensare al banchetto per il fratello.
Fa a pezzi
il corpo, tronca le spalle
e i difficili muscoli
della parte superiore delle braccia,
squarcia le dure giunture
e spacca le ossa.
Tiene da parte le facce
e le mani che gli hanno teso.
Il resto lo infilza su spiedi
che gocciolano su braci lente,
o bollono nell'acqua.
Il fuoco schiva il banchetto
e due o tre volte viene ricondotto nel
focolare e costretto a bruciare.
Il fegato sfrigola – è
difficile dire se è il fuoco
o la carne a strepitare di più.
Il fuoco si alza in
un fumo nerissimo, e il fumo,
una nebbia densa, non

sale subito al cielo,
aleggia tutto intorno
in una nube orrenda.

E ora, per mostrarvi quante consonanze ci sono, vorrei leg-
gervi un brevissimo passo dall'*incipit* di *Hecuba* di Marina Carr⁶:

Quindi sono nella sala del trono. Circondata da arti, tronchi, teste,
i cadaveri dei miei figli. Le mie donne cercano di vestirmi, c'è del
sangue tra le dita dei miei piedi, il sangue dei miei figli, sei di loro,
sette, otto? Ho perso il conto anche se comunque non si riesce a con-
tarli, non sono interi, sono più un assortimento di gambe, braccia,
busti, alcuni con l'armatura ancora indosso, altri spogliati, una pila
di mani, le mani di chi? Orecchie mancanti, occhi che ciondolano
fuori dalle orbite, e poi entra Andromaca gridando, con un fagotto
insanguinato tra le braccia. Mio nipote, intatto tranne la testa, spiac-
cata contro un muro come un guscio d'uovo.

Vorrei dire solo un'ultima cosa per tornare a Caryl Churchill e
chiudere il cerchio. Venticinque anni dopo il *Tieste*, nello spetta-
colo che citavo poc'anzi andato in scena al Royal Court nel 2019
– *Glass. Kill. Bluebeard. Imp*, che è una suite di quattro testi legati
da un filo rosso e quindi rappresentati insieme – il secondo, *Kill*,
dura una decina di minuti. C'è un personaggio che si chiama "gli
dei" e uno che si chiama "la gente", e deve essere interpretato da
un bambino. "Gli dei" fa un monologo mentre il bambino gioca.
Questo monologo di una decina di minuti è tutta la cronistoria
della tragedia della casa di Atreo, raccontata a partire dalla fine e
poi ritornando all'inizio, e poi in modo sempre più conciso dalla
fine all'inizio e dall'inizio alla fine varie volte, in una ineluttabili-
tà del danno alla quale evidentemente Caryl Churchill ha sentito
il bisogno di tornare nei tempi bui che stiamo vivendo.

MONICA CAPUANI
scout, traduttrice e Dramaturg
monicacapuani1@gmail.com

⁶ CARR 2015.

ENGLISH TITLE

Seneca's *Thyestes*: A Re-Writing by Caryl Churchill

ABSTRACT

The essay analyzes the translation method adopted for Caryl Churchill's *Thyestes*, whose connections with Seneca and innovative charge toward the author's classical theater are analyzed, in relationships with other contemporary rewritings of Seneca's tragedy like those of Marina Carr.

KEYWORDS

Caryl Churchill – *Thyestes* – Seneca – Translation – Marina Carr

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CARR M., *Hecuba*, London 2015.

CHURCHILL C., *Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?*, «*Twentieth Century*», Nov. 1960, 443-51.

Thyestes by Seneca, transl. by C. Churchill, London 1994.

CHURCHILL C., *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, London 2019.

HARROWER D., *Ciara. Undressed Solo*, London 2013.

CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ

Seneca en la escena española moderna¹

Séneca no es el autor clásico favorito de los escenarios españoles, pero, sin duda, las veces que ha llegado a la escena ha marcado un hito importante, porque las puestas en escena han tenido una significación cultural y, en muchos casos, también ideológica. Es destacable que el no haber sido representado antes supone un reto de dirección, pues se debe resolver la tensión entre la representación que prioriza la palabra para ofrecer a un Séneca dramaturgo y representable, frente a otras que versionan y encuentran en este autor el mejor ejemplo para la experimentación y el encuentro con un lenguaje escénico propio.

1. *El estreno: Medea*

Entre 1903 y 1920 encontramos puestas en escena de dramaturgos griegos para regenerar el panorama artístico, así como la oferta de lecturas dramatizadas con entrada libre y conferencias de especialistas para el público lego². *Medea* de Séneca se presenta al público por primera vez durante la lectura en el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona (2 junio 1920).

¹ Este trabajo se inserta en los proyectos de investigación «Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (H2019/HUM-5722) y «Clásicos en el aire: los seriales radiofónicos de teatro clásico en España» (2020/00150/001). Las imágenes que aparecen han sido debidamente autorizadas y también cumplen el artículo 32 de la legislación española sobre el derecho de cita «siempre que sean para análisis, comentario o juicio crítico, etc., para uso docente o investigador, indicando el nombre y la fuente de la obra utilizada».

² GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2019, 251-74.

- CEREGUMIL Alimento ideal en estados febriles.

—Enfermos del estómago, intestinos, hígado y riñones, bebed **Agua Imperial Vichy** ¡obra prodigiosa!

El Ateneo Enciclopédico Popular ha organizado dos sesiones clásicas para los días 22 del corriente y 1 de julio, dándose lectura de las obras *Medea* de Séneca, traducción de I. Bertrán y Pijoan y *El Perses* de Esquilo, traducción de A. Masriera respectivamente. Estas sesiones serán públicas.

- URALITA
PARA TEJADOS
(placas fabricadas con amianto)
ROVIALTA y C.^a, S. en C., Ingenieros
Plaza Antonio López, 15

Publicidad de la lectura dramatizada de *Medea*.

NOCHE

22.00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

TEATRO RADIOFONICO
"MEDEA"
Tragedia de
EURIPIDES,
adaptada por
FERNANDO G. MANTILLA
(Con ilustraciones musicales).

24.00: Campanadas de Gobernación.—Noticias de última hora. Información directa de UNION RADIO

MUSICA DE BAILE
0,30: Cierre de la Estación.

Medea en la radio.

A Séneca le llegó el aplauso en 1933 en el teatro romano de Mérida en un estreno catalogado como 'mundial', pues no se documenta una representación profesional de Séneca antes de esta fecha y se la considera 'el primero y el último gran éxito de una tragedia de Séneca en España' (en el siglo XX)³. España mira a Europa y a las representaciones en los teatros monumentales de Taormina, Delfos y Siracusa.

Unos años antes, el 9 de octubre de 1930, se retransmite a las 22 h en Unión Radio la *Medea* de Eurípides en versión de Fernando Mantilla expresamente para la ocasión e interpretada por el cuadro escénico de Radio Madrid⁴, que supone un hito cultural en el panorama de la difusión del teatro antiguo, pues es la primera documentación de una 'representación' profesional, al menos en España, de *Medea*, repetida al menos en noviembre de 1930 y en agosto de 1931 debido al éxito y a la gran acogida del público radioyente, que, sin duda, influ-

yó en la preparación del proyecto de la *Medea* latina.

³ MONLEÓN 2004, 85 y POCIÑA PÉREZ 2002, 896. La falta de documentación sobre representaciones profesionales de tragedias de Séneca en España no excluye que hayan podido llegar a la escena española otras propuestas también en el ámbito *amateur* o estudiantil. Aquí analizamos puestas en escena también de carácter semi-profesional que actuaron en escenarios profesionales.

⁴ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ en prensa.

A petición de la actriz Margarita Xirgu, Miguel de Unamuno tradujo del latín *Medea*, vinculando la idea de ruina arqueológica de texto y espacio:

La desenterré de su latín barroco para ponerla, sin cortes ni glosas, en prosa de paladino romance castellano, lo que ha sido también restaurar ruinas (...). Pretendí con mi versión hacer resonar (...) los arranques conceptistas y culteranos de Séneca, pero en la lengua brotada de las ruinas de las suyas⁵.

Unamuno hizo la traducción gratis en dos semanas para la compañía, con quienes trabajó para preparar y comprender el texto:



Foto de Unamuno con la compañía.

Su colaboración parte de dos ideas: el conocimiento de los clásicos permite alcanzar una alternativa crítica ante los problemas actuales y es necesario reconocer y nutrir las raíces de la tradi-

⁵ *Ahora*, 23 de junio de 1933.

ción española. En esa línea se manifiesta Cipriano Rivas Cherif, el director: «porque Séneca era muy nuestro».

La tragedia se representó el 18 de junio de 1933 a las 19h. con la presencia del traductor-autor, del Presidente de la República, varios ministros, el alcalde de Madrid y el embajador de Italia en un teatro con más de 3000 espectadores, muchos llegados desde otros puntos de España⁶. Además, Unión Radio retransmitió el estreno en directo por todas sus emisoras⁷, lo que supuso un importante reto tecnológico y económico (lo costeó íntegramente la cadena) y anticipaba otras representaciones como, por ejemplo, la de la *Arena* de Verona (donde se retransmitió por la radio *Los Hugonotes* unas semanas después). Colocaron su micrófono frente al proscenio y el alcance de este estreno alcanzó todos los hogares españoles.



Foto del fondo Xirgu con el micrófono.

⁶ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2015, 1-25; BALASKAS 2020, 1-16.

⁷ Ya tenían experiencia en retransmisiones con un equipo móvil de corridas de toros y deportes desde 1925, como, por ejemplo, la del partido de fútbol entre el Zaragoza y el Real Madrid. Sin duda, la delicadeza de captar toda la música y la voz de todos los intérpretes supuso un importante reto, no sólo no elogiado, sino silenciado por la prensa de la época tal como se lamentan en su revista *Ondas* a propósito del éxito de retransmisión de *Los Hugonotes* y del eco de la prensa italiana. Después serán habituales las retransmisiones en directo desde teatros cerrados, que no tienen la dificultad de la emisión al aire libre.

Se pretendió reproducir lo más fidedignamente posible lo que podría haber sido una escenificación de la 'época romana', empezando por el vestuario (firmado por Miguel Xirgu). El aula central del proscenio se reservó para las entradas y salidas de la protagonista; los personajes secundarios entraban por la izquierda y Jasón, como antagonista (interpretado por el famoso actor Enrique Borrás), por la derecha, reservando las galerías a uno y otro lado de la *orchestra* para los muchos intérpretes musicales: sopranos, tenores y barítonos de los Coros acompañados de la Orquesta Filarmónica que interpretaron, adaptadas, partes de *Ifigenia* y de *Alceste* de Gluck⁸, y con acompañamiento en la *orchestra* de danzas y ballet.



La representación.

⁸ Conocemos los detalles gracias a la crónica telefónica que envió Juan Chabás a su periódico *La Luz* y a la crónica del periódico *Ahora* del 20 de junio (p. 27).



La representación.

El montaje recorrió otros puntos de la geografía española y fue un hito en la historia de la cultura española, aunque también recibió duras e irónicas críticas por haberse gastado tanto dinero en una excentricidad, habida cuenta de la pobreza de los campesinos de Mérida en Extremadura (y otras partes del país):



Ticket del Teatro.

Estos lujos sólo se los puede permitir un Gobierno que tiene satisfechas todas sus atenciones, el presupuesto con superávit y un afán de cultura como el que significa esa representación. Los campesinos extremeños, tan felices como todos los obreros españoles, no sólo viven de pan. Y para que satisfagan las ansias del espíritu, el Gobierno provi-

dente les ofrece una representación de «Medea». ¡Cuántos obreros de Mérida se acostarían anoche satisfechos! ¡Ya hemos visto «Medea»!⁹

⁹ *El Siglo Futuro*, 19 junio 1933, 3. Ese mismo día el periódico *La Tierra* tildó esta iniciativa como «fiesta pensada y realizada en beneficio de unos amigos [...] Se han gastado el dinero a manos llenas para satisfacer los caprichos de una tertulia [...]». Se pueden rastrear las críticas (más o menos veladas) a Cipriano Rivas Cheriff por su parentesco con Manuel Azaña, presidente del Consejo de Ministros de la joven República Española, de quien era cuñado.

Unamuno se planteó la recepción de un público no acostumbrado a este tipo de tragedias:

¿Y el público popular-laico-iletrado-no inculto, el público del campo y de la calle? Todo debía sonarle a música... Algo de solemnidad litúrgica, algo así como una misa civil y pagana... ¿Que no entendían las arrebatadas truculencias de la pasión de Medea?... Tampoco ese público entiende la mitología cristiana de la misa y cantada en latín.

Desde este momento encontramos por primera vez en España la correlación entre política y escenificación de los autores clásicos, y la utilización del teatro para educar al pueblo según la regulación del Estado. Marcelino Domingo, ministro de Educación, firmó en este sentido el decreto de 29 de mayo de 1931. Serán la actriz Margarita Xirgu y C. Rivas Cherif quienes emprendan el proyecto del parlamento del ministro Fernando de los Ríos¹⁰:

En el programa de la República entra [...] crear un teatro dramático nacional, incluso utilizando para este fin los escenarios clásicos de Mérida y Sagunto para tragedia griega y romana, estando ya diseñadas las bases de una escuela de actores.

Las peleas entre compañías aspirantes por la concesión del Teatro Español en Madrid y la llegada de la guerra civil en julio de 1936 truncó esta iniciativa – y tantas otras, cayendo el telón otra vez para nuestro cordobés universal.

2. *Década de los 50: el parón, la reactivación y la repetición*

2.1. *El Teatro Popular Universitario y el estreno de Fedra.*

En plena dictadura franquista, el T.P.U. presentó *Fedra* en el teatro romano de Mérida, bajo la dirección de Salvador Salazar¹¹, representada por primera vez en suelo hispánico en versión de

¹⁰ *El Sol*, 27 de julio de 1932, 12; AGUILERA SASTRE 1993, 1-39.

¹¹ Los Teatros Juveniles y universitarios fueron formaciones importantes para el desarrollo semiprofesional de los intérpretes y también para la difusión de las obras clásicas de autores griegos y romanos. Consúltense BAJO MARTÍNEZ 2016 y 2018, 77-96.

Juan Luis Aguirre, y concebida como una reconstrucción histórica ligada al texto. Fue la única obra en cartel del Festival, el 8 de noviembre de 1953 que, tras haber permanecido suspendido desde 1939, se reanudó con el 'compatriota' Séneca con gran expectación y un eslogan evocador en un momento en que poca libertad e independencia se disfrutaban en España: «*Fedra*, donde se identifica la libertad con la independencia»¹². Quizá fuese un homenaje a aquella *Medea* de 1933 o quizás un intento de normalizar un régimen político muy alejado de aquel republicano, pero con una idéntica forma de hacer teatro: extender estatalmente la cultura al pueblo y elección de repertorio clásico.

El público siguió durante una hora y media «en un silencio religioso, conmoviéndose hasta lo más profundo de su ser, el desarrollo ágil, vivaz, tumultuoso casi, de la tragedia, aplaudiendo con frenesí mutis y parlamentos». Se prescindió de escenografía, porque el marco escénico era majestuoso y suficiente. Toda la intención radicó en la palabra trágica con la expresión actoral, sin música ni danza, reduciendo el coro a seis personajes. Fue muy efectista la hoguera que Teseo prendió, mientras se elevaba hasta el cielo una columna de humo blanco. El vestuario, diseño del propio director, pretendía recrear las estatuas griegas y romanas, buscando una disposición y un movimiento de los actores en el escenario que recordasen la iconografía clásica en esa búsqueda de reconstrucción a través de un espectáculo transido de emoción histórica y literaria.

El Teatro Popular Universitario va a iniciar sus actividades artísticas con una excursión a Mérida y Badajoz y otras ciudades españolas. En estas poblaciones será interpretada "Fedra", de Séneca, bajo la dirección de Salazar. Asimismo se representarán "A las seis, en la esquina del bulevar", de Jardiel Poncela, y una obra en un acto de Alfonso Sastre, estas dos últimas dirigidas por Gustavo Pérez Puig. "A las seis, en la esquina del bulevar" será interpretada por Mari Luz Jardiel, hija del malogrado autor cómico.

Publicidad de *Fedra*.

¹² Crónica de Alfredo Marquerie (ABC, 13 noviembre 1953).

SEVILLA, DÍA 13 DE
NOVBRÉ. DE 1953
NUMERO SUELTO
70 CENTS. ৳৳

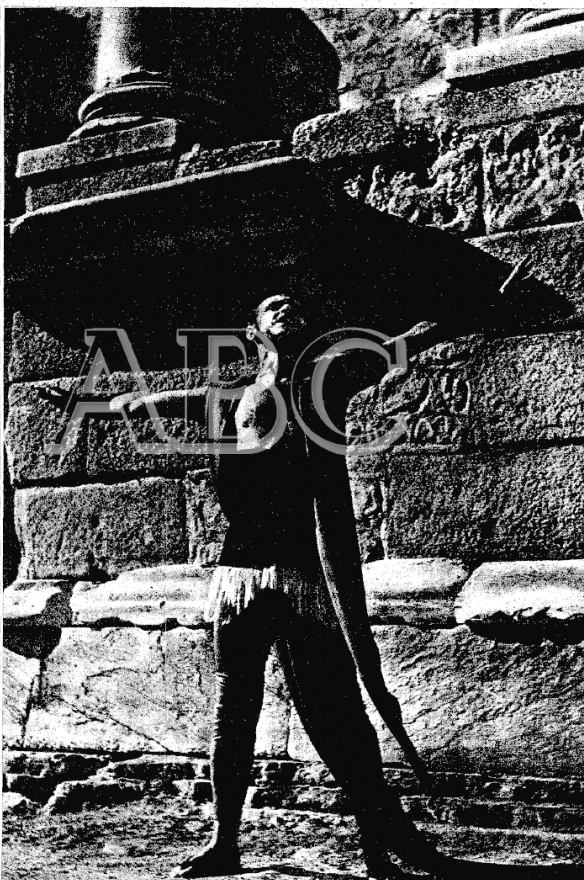
ABC

DIARIO ILUS-
TRADO DE IN-
FORMACION
GENERAL ৳৳

FUNDADO EN 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA

LA
"FEDRA",
DE
SENECA

En el Teatro Romano, de Mérida, se representó, el domingo último, con éxito artístico extraordinario, la famosa tragedia de Séneca, "Fedra", en la cual el Teatro Popular Universitario del Departamento Nacional de Actividades Culturales del Sindicato Español Universitario hace, según cuenta en este número Alfredo Marquerie, una creación memorable. En las páginas de huecograbado que siguen aparecen varias fotografías, juntamente con la crítica de nuestro ilustre colaborador. La obra fué dirigida por Salvador Solazar. La portada reproduce una escena de esta singular experiencia de teatro clásico. (foto Basabe.)



Publicidad de *Fedra*.

Con motivo de ese estreno en Mérida, Gustavo Pérez Puig impartió una conferencia en el salón de actos del Liceo sobre el teatro español contemporáneo, retomándose aquella buena costumbre de principios del siglo XX (y que sigue vigente en el Festival de Mérida) que trataba de acercar al gran público aspectos eruditos y académicos de una forma amena y asequible.

SOBRE LA «FEDRA» DE SENECA

ALFREDO Marquerie, que estuvo presente en la representación de la «Fedra», de Séneca, en el Teatro Romano de Mérida, por el grupo del Teatro Popular Universitario, al dar testimonio del éxito espléndido de esta obra, escrita hace más de mil novecientos años, habla de «los monstruosos errores de la erudición respecto a Séneca como autor teatral».

En este sentido los errores de Laharpe, en su «Cours de Littérature ancienne et moderne», han estado en circulación hasta que una crítica más avisada e imparcial—y sobre todo española, naturalmente—los ha ido destruyendo uno a uno.

Para Laharpe, no sólo Séneca, sino todos los trágicos latinos no eran más que unos imitadores, poco afortunados, de los griegos. «La sequedad, la hinchazón—escribe— la monotonía, las descripciones excesivas, el choque de las antítesis rebuscadas y una insoportable difusión en los pensamientos son los caracteres dominantes de esas imitaciones inhábiles y desdichadas que han quedado tan distantes de sus modelos».

Sin embargo, para el viejo tratadista francés se salvan algunos fragmentos, algunas partículas de Séneca, a quien imitó Racine en su «Fedra» poniendo en boca de ésta, y no en la de su Nodriza, como hace Eurípides, su declaración amorosa al hijastro. Esta es la escena-clave del drama. Y Racine no hubiera podido escribirla sin Séneca.

Por lo demás, sigue Laharpe tachando a éste de retórico y efectista y cree que sus tragedias son más para ser leídas que representadas. En su magistral estudio sobre este género dramático ha dejado bien patente Astrana Marin la superioridad de la «Fedra» senequista sobre el «Hipólito coronado», de Eurípides. Y sostiene que la de Racine, sin negar ninguno de sus méritos, es un reflejo de la del gran filósofo y poeta cordobés.

Y no es lo único que Racine haya bebido en las fuentes de Séneca. La prueba está en su «Ifigenia», cuyos mejores versos son una imitación, por no decir un calco, de un pasaje de las «Troyanas». Y también, en esta misma obra, ha tomado Racine lo esencial del carácter de «Pirro» para su «Andrómaca». Por su parte, Corneille, asiduo lector de los dramáticos latinos y de sus herederos, los españoles, halla en Séneca los instantes más inspirados de su «Medea», y Crebillon, en su «Atrea», encuentra la levadura en el «Thyestes» senequista.

¡Ah, pero no importa! Estos «hurtos felices» de los dramaturgos galos en el huerto de Séneca no bastan para reconocerle «como autor de alguno de esos momentos perdurables que atraen las miradas de la posteridad»—afirma el bueno de Laharpe. De su manera de entender—de no entender—a Séneca no queda nada. De su siglo—el XVIII—al nuestro ha cambiado la estimación del senequismo, en sus dos máximas expresiones: la filosófica y la dramática.

En suma, se sabe, se reconoce que su doctrina estoica, mezclada, como dice Julián Marías, «con elementos epicúreos y aristotélicos», es como una anticipación o preparación del espiritualismo cristiano. Precisamente, en su «Fedra»—la que acaba de conocer y de entusiasmar a los espectadores del Teatro Romano de Mérida—se observa ya—y estas son palabras de Marquerie—«la intuición del libre albedrío». Y—añadimos nosotros—no se puede decir que sea Racine quien comienza a «despaganizar» a «Fedra», sino que es Séneca quien impone a su figura mítica una línea humana, alejándola del influjo de la fatalidad y dotándola de una conciencia propia, de un alma en la que cabe y actúa la virtud del arrepentimiento.

Si parece excesivo llamar cristiana a la «Fedra» de Racine (los jansenistas decían: «es una pecadora a la que le faltó la gracia»), nos parece muy certera la interpretación de la crítica que ve en Séneca al transformador de su carácter, humanizándola, haciendo de la esposa de Teseo una mujer que sufre una pasión nefasta y lucha contra ella y se castiga a sí misma.

Es—insistimos—esa «intuición del libre albedrío», tan certeramente señalada por Marquerie. Y esa intuición, en que Racine abunda en su tragedia, es nuestro Séneca el primero en tenerla. Y basta para la perennidad y el brillo de su gloria.

Alberto INSÚA

2.2. Medea: «No en balde es Iberia el lugar por excelencia de los dramas pasionales»¹³

En 1955 empieza a repetirse *Medea* en un mismo año con montajes distintos de compañías distintas (y así ocurrirá en las décadas siguientes)¹⁴.

El 3 de junio, con el ocaso del sol, *Medea* de Séneca regresa al Teatro Romano, donde un cuarto de siglo antes había tenido su estreno multitudinario con Margarita Xirgu (exiliada tras la guerra). No se utiliza la traducción de Unamuno (autor no grato para el régimen en ese momento y ya fallecido), sino la de Lorenzo Ribert, adaptada para la escena por Jaime Ferranza. En esa VI edición del Festival se pretendía recrear los espectáculos de la Antigüedad y *Medea* fue el colofón de la comedia de la mañana, *Nubes*, comedia aristofánica que ya había sido radiada en 1926, solamente un año después desde el comienzo de las emisiones de la radio.

De nuevo es una compañía de teatro universitario (de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid) quien se interesó por Séneca. Se publicitó en términos similares a los de 1933: Séneca, que en su *Medea* «señala, con apasionados términos, propios de la raza hispana, las pasiones que agitan el alma de una mujer enamorada y despechada». En este montaje compartieron cartel actrices profesionales (Marisa Caballero y Eulalia Soldevila) y los estudiantes que formaban la compañía ese año, pero también jóvenes de la localidad que de forma entusiasta formaron comparsas ya durante los ensayos del mes de abril para acompañar con sus movimientos al coro (o, quizás, ser ellos mismos el coro)¹⁵.

¹³ *Informaciones*, 4 abril 1955.

¹⁴ *Medea* es, con *Edipo* y *Antígona*, el título más representado en las tablas españolas. Pero después de la *Medea* de 1933 es la *Medea* griega, en ocasiones barnizada con la de Séneca, con la *Heroída* de Ovidio y con las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, la que ha recibido mayoritariamente el aplauso del público español y que no es objeto de este trabajo, pues nos interesa centrarnos en la recepción escénica de las tragedias de Séneca. Sobre la importancia escénica de *Medea* en el panorama español puede consultarse: LEAL 2006, 285-300; MORENILLA TALENS 2006, 431-84; POCIÑA PÉREZ 2006, 515-32; POCIÑA PÉREZ 2002, 887-96 (sobre la *Medea* Alberto González Vergel, considerada una obra nueva por la cantidad de innovaciones respecto de la traducción de Unamuno que sirvió como base para la puesta en escena y no una versión de Séneca).

¹⁵ *Informaciones*, 1 enero 1955.

El público tuvo que esperar impaciente a que la obra comenzara con cierto retraso, pues hacía falta que cayera la noche completamente para aprovechar el potente juego de luces que se había preparado para crear una atmósfera más trágica e iluminar con intensos focos el escenario a falta de un decorado para la función. La música en directo no faltó tampoco.

Apenas unas semanas después del estreno en Mérida, el lunes 27 de junio, una compañía profesional representó otra *Medea* de Séneca: «*Medea* es un mito representativo de la venganza, sí; pero puede ser también el gran resentimiento del amor humillado. Es, en suma, una cósmica encarnación humana»¹⁶.

Modesto Higuera, director del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, la estrenó en Madrid a las 23h. en versión de Nicolás González Ruiz, quien aceptó «como pie forzado el texto de Séneca, de cuya línea no me era lícito separarme»¹⁷. La compañía presentó durante su primera temporada en el teatro María Guerrero, de titularidad pública, una lista de autores españoles y extranjeros de reconocido prestigio, pero no «clásicos». El texto de Séneca fue valorado como una obra «española».

Su *Medea* se ponderó, pero sin grandes halagos. Quizás el texto favorecía la tibieza expresiva de sus intérpretes. La obra es apasionante y la particular visión que Séneca tiene de su protagonista, también, según recogieron las crónicas periodísticas, pero, a la vez, no dejó de ser:

un retablo oral y sus personajes apenas necesitan de la acción, pues todo se confía a la palabra y a la expresiva situación que la palabra va creando en el carácter del personaje [...] Pero los largos parlamentos en que está escrita, cuajados, más que de ideas y pensamientos profundos, aunque éstos asomen a veces, de descripciones, relatos y enumeraciones [...] harían la acción fatigosa para la atención de los espectadores de ahora.

¹⁶ Crónica de Reyes (*sic*) para *Ya*, 28 junio 1955.

¹⁷ *Autocrítica* de Nicolás González Ruiz en *Ya*, 26 junio 1955. Me baso en las siguientes crónicas periodísticas del estreno: *Madrid*, 22 junio; *Informaciones*, 28 junio; *Madrid*, 28 junio; *ABC*, 28 junio; *Ya*, 28 junio.

Buen resumen del reto que supone Séneca en escena. Los figurines los diseñó Pilar Calvo (y los realizó una sastra llamada Encarnación) y, por las caricaturas de la prensa, son trajes que podrían definirse como a lo 'grecorromano', porque hay grecas y toga, sandalias hasta las rodillas y armaduras: visualmente 'clásicos'. La escenografía la montó Manuel López a partir de los bocetos elaborados por Eloy Moreno, que diseñó uno para la primera parte y otro para la segunda¹⁸.

Hay unanimidad en la «belleza y grandiosidad» del decorado que debió de recordar a un palacio griego, de piedra, con columnas, quizás con puertas para marcar las entradas y salidas de los personajes.

Séneca se consideraba un autor «nacional» (es decir, 'español'). Por eso, con motivo del homenaje a su ciudad natal, Córdoba, se repone la obra en el teatro María Guerrero de Madrid a las 23.15 h. el 21 de diciembre de 1955, donde la compañía cosechó un importante éxito y los actores parecían más rodados, pues esta vez se destacó su excelente interpretación. El público, tanto en junio como en diciembre, arrojó a los actores con sus calurosos aplausos y animó a la compañía a salir al escenario varias veces a saludar¹⁹. No constan otras reposiciones y este montaje es un buen exponente sobre cómo se aborda la puesta en escena de un autor con tanta dificultad textual y el riesgo que conlleva ofrecer al público una representación que tiene como base la palabra, entendida como una traducción literal para la escena.

2.3. «Tiestes, el mito griego que pasó a la literatura escénica latina gracias a un español»²⁰

Con ocasión de la Festa Major del Círculo Catalán, *Tiestes* se dio a conocer al público el jueves 26 de abril 1956 a las 23h. para publicitar un número extraordinario de la *Revista oral de teatro*

¹⁸ Asunción Balaguer, como Medea y Félix Dafauce, como Creonte.

¹⁹ *Madrid*, 20 diciembre 1955; *Madrid*, 22 diciembre 1955; *Ya*, 22 diciembre 1955.

²⁰ *Informaciones*, 5 octubre 1956.

donde se publicó la primera versión de la tragedia que, un par de meses después, el 14 de junio de 1956 a las 23.15h.²¹, se convirtió en una lectura escenificada en el Círculo Catalán de Barcelona, bajo la dirección de José Antonio Valdés y Alberto Laverón, con una escenografía sencilla y cierto movimiento escénico. Sin duda, las retransmisiones radiofónicas de *Las Troyanas* de 1949 ofrecían un precedente sobre cómo hacer vibrar la palabra, así como mantener el ritmo y el *páthos*. El periodista Alfredo Marqueríe firma la traducción, de la que se destacó el cuidado en mantener los ritmos del original.

En diciembre de 1955 Marqueríe publicó un artículo de prensa titulado *Una conversación con Gassmann*, donde relata la entrevista que hizo al director y actor italiano con ocasión de su visita a Madrid. Aquí subyace la razón por la que *Tiestes* llegó al público español, pues en las manos de Gassmann estuvo la primera puesta en escena de *Tiestes*:

La dificultad es uno de sus mayores acicates. Por ejemplo, [Gassmann] nos cuenta que después de haber traducido directa y personalmente *Tiestes*, de Séneca, con el mismo número de palabras que en el original latino, se sintió avasallado por los enormes y complejos problemas de presentación que entrañaba la tragedia de nuestro cordobés universal. Y, tras haber iniciado la acción con una sugestión del infierno, del que sale la Sombra de Tántalo perseguida por una de las Furias, dejó, en ocasiones, que el humo satánico bañara varias veces la escena y abriera y cerrara las acciones, por entender que los personajes son verdaderos endemoniados, y por ese impulso encadenan el pavoroso asunto que nadie, hasta Gassmann, se había atrevido a mostrar al público [...] Disponemos de medios técnicos considerables. La mecánica teatral ha conseguido avances increíbles. Hasta los sueños más inverosímiles pueden cobrar realidad en un tablado, pero entiendo – sostiene Gassmann – que lo fundamental en la creación escénica es lo humano. Calar en la vida y en sus problemas, darles dimensión conmovedora, filosófica, poética...²².

²¹ ABC, 21 abril 1956 y 13 junio 1956.

²² ABC, 28 diciembre 1955.

Una conversación con Gassmann



EL ACTOR Y DIRECTOR ITALIANO EXPLICA SU CONCEPTO DEL TEATRO Y SUS PROYECTOS

VITTORIO Gassmann, el gran actor y director italiano, el personaje, a quien no han envenado ni la popularidad ni la fama. Un caso muy poco frecuente. En el vestíbulo de ese hotel madrileño, que tiene ya pátina en la historia del reportaje y la interviú, conversamos con Gassmann aprovechando su breve estancia en España.

“Volveré aquí en la primavera de 1957 —nos dice—. No hay nada como el calor y los aplausos de este público. Quiero dar un recital en un teatro, en italiano y en castellano. Incluiré en él poesías de Antonio Machado, una de las voces más profundas de la lírica de este siglo. Y visitaré Andalucía, que, para sergilena mía, todavía no conozco, quizá porque me da miedo quedarme en ella a vivir para siempre.”

Sobre los modos y las maneras del arte escénico, Gassmann posee ideas claras y concretas. “Aparte de cada época tiene su teatro, es evidente—afirma—que cada artista aporta su personal estilo, que no es, en definitiva, sino la expresión de un temperamento. Yo—añade sonriendo—pierdo kilo y medio de peso en cada actuación. Si no me entregara enteramente a un papel, con el corazón y la cabeza, no sabría darle vida. Pero reconozco que hay grandes actores y actrices para quienes es una realidad la “paradoja del comediante”, de Diderot, y que cuanto más conservan el dominio frío de la figura que encarnan, mejor lo hacen.”

En septiembre, Gassmann iniciará de nuevo, como primer actor y director, sus actuaciones escénicas en Italia. (Al “día” va siempre en viaje de ida y vuelta.) Tras haber sido en los tabladros “Orestes”, “Edipo”, “Hamlet”, ahora quiere dedicarse al teatro actual. Montará “Los jacobinos”, de Federico Zardi, una obra italiana sobre la revolución francesa, que ha sido galardonada recientemente y en la que Gassmann tiene una gran ilusión “porque—precisa—es profunda, difícil, conmovedora y difícilísima de montar”. Esa dificultad es para el admirable realizador uno de sus mayores aceites. Por ejemplo, nos cuenta que después de haber traducido directa y personalmente “Testas” de Séneca, “con el mismo número de palabras que en el original latino”, se sintió avasallado por los enormes y complejos problemas de presentación que entrañaba la tragedia de nuestro cordobés

universal. Y, tras haber iniciado la acción con una sugestión del infierno, del que sale la “Sombra de Tántalo” perseguida por una de las Furias, dejó, en ocasiones, que el humo satánico bañara varias veces la escena y abriera y cerrara las acciones, por entender que los personajes son verdaderos endemoniados, y por ese impulso encadenan el pavoroso asunto que nadie, hasta Gassmann, se había atrevido a mostrar al público.

“Después de habernos adiestrado en los clásicos—aunque deseo aún encarnar el “Segismundo”, de “La vida es sueño”—, me lanzo encantado a la aventura de representar obras de autores de hoy, que me harán sentir más directamente las reacciones del público. Es un buen momento, porque en Italia, después de veinte años de atonía, en los que se había roto una gran tradición teatral, ahora parece que las aguas vuelven a su cauce y que comienza a fluir una gran corriente que impulsan los autores nuevos.”

“Disponemos de medios técnicos considerables. La mecánica teatral ha conseguido avances increíbles. Hasta los sueños más inverosímiles pueden cobrar realidad en un tablado, pero entiendo—sostiene Gassmann—que lo fundamental en la creación escénica es lo humano. Calar en la vida y en sus problemas, dárles dimensión conmovedora, filosófica, poética... He ahí el trabajo reservado a las nuevas promociones de dramaturgos en todos los países para que el teatro—lejos de la trivialidad y de la ligereza y de la pereza mental de los tópicos—vuelva a ser lo que fué.”

Habla Gassmann con palabra precisa, se expresa con el rigor de un joven catedrático que explicara a los alumnos “el tema apasionante de la asignatura”. No pierde jamás su aire elegante y deportivo. Ni la sonrisa ni la frase irónica, que esmalta a veces su conversación. Pero el secreto convincente de cuanto dice está en el timbre de su voz, en ese instrumento sutil y delicado, cargado de inflexiones y matices, dócil a su voluntad, que una vez oído no puede olvidarse y que ahora va a ponerse al servicio del teatro contemporáneo tras haber hecho revivir, en gentiles interpretaciones, las grandes figuras de la tragedia clásica.

Alfredo MARQUERIE

V. Gassmann.

El testigo de Gassmann (o de Marqueríe) lo recoge José Tamayo, director del Teatro Español, con su compañía Lope de Vega. Su objetivo era captar al público con las grandes obras del teatro universal con un propósito fundacional: «devolver al pueblo lo que, por tradición, era del pueblo»²³. En una época de aislamiento, el joven director quería escenificar obras importantes, según sus palabras, «con un estilo que, en el fondo, resultase una réplica de disconformidad frente a lo que era, entonces, el teatro de España», en un ambiente social que tendía a la estratificación y al conservadurismo, poco abierto, en principio, a novedades en la cartelera. El cambio radical que pretendió llevar a cabo fue el 'tamayismo', es decir, revolucionar las formas de expresión del teatro de la época por medio de la escenografía, la luz (utilizaba un sistema especial de iluminación traído de Nueva York, el *Klieg-Bross*), los figurines (se rodeó de los mejores: Emilio Burgos, Víctor María Cortezo, Manuel Muntañola y Manuel Mampaso), la música (en muchos casos compuesta original para la ocasión), el espacio vacío y los niveles superpuestos.

Tiestes llegó a Mérida en versión de J. M^a Pemán, escritor afín al régimen (que silencia a Marqueríe). Desde el 17 hasta el 22 de junio de 1956 en el marco de la VII Edición del Festival de Mérida y de los Festivales de España «la sombra de Tántalo, perseguida por las Furias, conmueve nuevamente a los *espectadores latinos*, trasladados otra vez imaginariamente a Micenas»²⁴. Una dura obra sobre el odio entre hermanos y las consecuencias de la venganza en una España que recibía *Tiestes* sin haberse recuperado todavía de las consecuencias de una guerra civil y fratricida.

De Mérida viajan con esta obra hasta hacer un total de 8 funciones y apenas seis minutos de grabación se proyectaron en todos los cines del país.

²³ *Catálogo*, 1996.

²⁴ *ABC*, 5 junio 1956.

Foco sobre el escenario.



Actor Andrés Mejuto maquillándose antes de entrar en escena.



De nuevo, cuando aparece Séneca, se vinculan las sociedades romana y española (los 'latinos'), unidas en un espacio físico común que parece romper las barreras del tiempo. Al elenco de 23 actores de la compañía se añaden cortesanos, esclavos, soldados, doncellas, el coro del sacrificio, comensales, el ballet de Alberto Lorca y el Coro y Orquesta de Radio Nacional de España, actuando en directo bajo la batuta de Odón Alonso en la *orchestra* del teatro para interpretar la música de Joaquín Rodrigo. Una función espectacular en la que el director pudo hacer realidad su idea sobre este tipo de representaciones:

Estratégicamente estos son los lugares donde pueden presenciar las representaciones mayor número de personas, de quince a veinte mil

... ¡Qué hermosura, eh! No el teatro cominero y secreto para enigmáticas minorías, sino el gran teatro universal para todos'²⁵.

El color negro domina el suelo del escenario y la ropa de los actores, cuyos ojos incluso estaban pintados de negro y blanco para resaltar el valor sombrío de la desgracia que se cierne sobre los personajes.



Vestuario, colorido oscuro y magnificencia de elenco de actores.

²⁵ ABC, 5 junio 1956.

En la representación se prescindió completamente de escenografía, sólo se utilizó el frente de escena del teatro emeritense con sus columnas desnudas y algunas guirnaldas de flores oscuras. Destaca la orquesta que empezaba en el suelo del escenario y se prolongaba hacia la orquesta del teatro: sobre ese círculo se dibujaba, en grande y negro, una inmensa greca circular bordeada de negro que encerraba dibujos de flores, en consonancia con el vestuario, sobre el que se desarrollaba la acción de la tragedia. Solamente unos asientos sobre ese gran círculo completaban el atrezo, facilitando la cercanía de los personajes en torno a lo que sería un "sitting room", con una búsqueda de los afectos familiares concentrados en un espacio muy pequeño. Esa sobriedad se compensaba con los fuegos de artificio del epílogo de la obra, con un final de llamas y humo que acompañaron la catástrofe (y que recuerda el humo infernal del montaje de Gassmann).

En cuanto a la adaptación en verso, se buscó una fidelidad mayor al texto en el Prólogo, al que Pemán dio un valor especial para que el público pudiera entender el desarrollo de la tragedia, que dividió en dos partes (con descanso intermedio). El comienzo es espectacular para atrapar al público: se introduce un coro de bailarines que danzan personificando la alegoría de "Males, Furias y Pasiones", cuyo baile fue torpe en el estreno, con abundantes e innecesarias palmas de tango.

Se trataba de 'actualizar' el mito para que pudiera ser entendido por el espectador moderno; o quizás, para que pudiera salir del espectáculo habiendo aprendido una *determinada* lección de vida (muy del gusto de Pemán); por ello, en este proyecto teatral:

el mito resulta transportado de todas maneras hacia una visión moderna de la vida [...], añade interés humano, desarraigando un poco el terrible ceño de la fatalidad [...]. El hombre moderno crea su propia fatalidad. En *Tiestes* podemos apreciar este fenómeno por la actitud que adoptamos internamente²⁶.

²⁶ *Ya*, 6 octubre 1956.



Mesa, orchestra y escenario.

Son palabras que recuerdan a la exaltación de lo humano defendido por Gassmann, pero en esta adaptación hay cierto énfasis en la responsabilidad que tiene un individuo cuando planea o ejecuta una venganza contra un hermano tras la disputa por alcanzar el gobierno, a pesar de que ese hermano regresa del exilio aparentemente perdonado por su traición. Esta tragedia de Séneca no es la más fácil de llevar a la escena (no se ha vuelto a representar)²⁷, ni tampoco desarrolla un argumento que sea grato, en principio, a un público que aplaudió tanto que hizo levantar el telón muchas veces para que Tamayo y sus actores salieran a saludar.

La violencia se plantea a través de dos personajes, dos hermanos enfrentados y claramente diferenciados (y fácilmente reconocibles entre las dos Españas de la guerra civil): Atreo es violento, tempestuoso y arrebatado; Tiestes es imaginativo, sosegado y optimista. La crítica es en general oficialista, elogiosa, casi diríamos encomiástica, con los habituales tópicos de una «gran representación teatral, versos en que se cantan el amor, el dolor, la pasión y la filosofía», pero se contraponen la calidad del espectáculo con los fallos de dramaturgia y del libreto, del que el novelista y periodista Gonzalo Torrente Ballester – quien hiciera también la crítica del *Tiestes* de Marquerie – afirma²⁸ «Pemán, por el contrario, se ha propuesto acaso escribir la tragedia que Séneca escribiría [...] La tragedia que escribiría Séneca no es la que Pemán tenía que escribir».

Torrente plantea con acierto lo que, en el fondo, sigue siendo una tensión no resuelta en este tipo de proyectos teatrales en España: la lucha entre texto escénico y texto literario, la necesidad de reescritura para que el público las pueda disfrutar, o por el contrario, realizar una adecuada traducción, fiel al original, que pueda ser llevada a la escena. Y, lo que es igualmente importan-

²⁷ En una entrevista realizada a Alberto González Vergel publicada el 14 mayo 2010 en *El Dominical* del periódico *Informaciones*, este director – formado en el TEU de Murcia en los años 40 y responsable del mítico programa *Estudio 1* en televisión – reconoce haber preparado un *Tiestes* por encargo del Teatro Romano de Mérida para el festival de 2010, una versión teatral «absolutamente fiel, en verso libre» que se ha editado pero que no llegó a la escena por falta de presupuesto.

²⁸ *Arriba*, 6 octubre 1956. Ésta es la única crítica negativa que reciben la obra y su autor. Quizás estaba amparado el escritor Torrente Ballester por el periódico para el que trabajaba, pues es excepcional encontrar una página tan crítica como

te, que el texto escénico no supla tampoco el texto dramático y su contenido. También Torrente incide en otro aspecto: la utilización del mito y del argumento de la pieza clásica de forma torticera, manteniendo el mismo título, para representar, en realidad, una obra personal e ideológicamente sesgada que en demasiadas ocasiones poco tiene que ver con su supuesto original y cuyo autor lo utiliza como medio para que el público acuda al teatro.

Destaco de esta representación la ingeniosa reflexión sobre el argumento de *Tiestes* y las cartillas de racionamiento, todavía en el recuerdo de los españoles:

Tyestes y Atreo, pese a ser hermanos, se llevan bastante mal [...]; Tyestes es un optimista bárbaro, y Atreo un reflexivo. Con estos ingredientes – y un poco de Séneca, ¿por qué no decirlo? – don José María Pemán ha compuesto una auténtica tragedia con racionamiento. Porque el hecho de que Tyestes, al final, acepte un banquete escasamente aceptable, sólo puede justificarse por el recuerdo de aquellos tiempos en que la cartilla era superior a todo [...]»²⁹.



Ensayo de Tiestes en el teatro.

esta columna desde el año 1939. Incluso incide en el mal uso de la palabra 'progenie' en ocho ocasiones, cuyo significado copia del diccionario, y se permite párrafos como «El patinazo sería grave en mí, modesto periodista, pero lo es muchísimo más en el señor Pemán, de la Real Academia de la Lengua, cuya presidencia ocupó durante algunos años. Le ruego que consulte el diccionario, en cuya redacción supongo que habrá colaborado. Si me equivoco, no volveré a escribir en el resto de mi vida [...]».

²⁹ Manuel Pombo Angulo escribe su ingeniosa crónica el 6 de octubre tras asistir al Ensayo General de *Thyestes* en su columna del periódico *La Vanguardia: Mundo y mundillo teatral*.

3. Desde la década de los 70 a la actualidad (2022)

Son *Fedra*, *Edipo* y *Troyanas* las otras piezas de Séneca que se han escenificado, también en versiones libres y no siempre por parte de compañías profesionales³⁰. Pero, sin duda, es *Medea* el título favorito de las compañías, pues encontramos una puesta en escena por década, después del silencio hasta 1971: esa madre abandonada, despechada y vengativa ha subido al escenario, con representaciones profesionales en 1971, 1983, 1998, 2000, 2002, 2004, 2012, 2015, 2018, si bien pocas veces el texto que se ha representado es atribuible a Séneca (son versiones libres o mezcladas con las *Medeas* de Eurípides, Corneille, Anouilh o Müller). En manos de compañías no profesionales, además, se ha representado en 1995, 2009, 2010 y 2020.

Destaco el proyecto *Teatro de la Ciudad* en el Teatro de la Abadía de Madrid (abril 2015)³¹. Los directores emprendieron (otra vez) un ciclo de teatro clásico precedido de conferencias *ad hoc*, con la intención de que los ciudadanos conocieran obras que permitan la reflexión y el acceso a la cultura. La tríada elegida fue la que se ha ido representando durante el siglo XX: *Edipo*, *Antígona* y *Medea*, si bien fue la de Séneca la elegida (y no la de Eurípides, representada en España hasta la extenuación).

Esta *Medea* llegó de nuevo ante el público en una versión libre del texto de Séneca a partir de la traducción del filólogo clásico J. Luque Moreno, con la famosa actriz Aitana Sánchez Gijón encarnando a la bárbara expatriada. Se repite – pero como iniciativa privada – el esquema aquel de 1933.

Como expresó el director, Andrés Lima, en el dossier de presentación del proyecto teatral

me da miedo Medea y sin embargo no puedo dejar de mirar... [Séneca] habla de una manera más moderna, porque trabaja desde el centro del dolor de una persona a la que el amor prácticamente la lleva a la destrucción... Y también está clara la reivindicación de la mujer, del poder de decisión de la mujer.

³⁰ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2020, 824-9.

³¹ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2016, 114-7.

Sin duda, personaje de moda en los escenarios de este tercer milenio en paralelo a las numerosas leyes estatales que han avanzado en la protección de los derechos femeninos en el ámbito de la Violencia de Género, igualdad laboral y protección de los menores.

Después de triunfar en Madrid, también estremeció al público del Festival Internacional de Teatro de Mérida en julio de 2015, unos días después de que ese teatro romano recibiese también una *Medea* grecorromana, con dramaturgia de Vicente Molina Foix y dirección del famoso director José Carlos Plaza, a la que puso cuerpo la aún más famosa actriz Ana Belén³². Como escribió el director en la presentación de la obra para el público en el Festival:

expatriada a un lugar extraño, a un mundo más avanzado, menos puro, más racional, Medea es traicionada. A partir de ese momento Medea trasgrede la norma de ese orden masculino. Actúa realizándose como ser. Corta la estirpe del hombre y amputa su esencia como madre, como cortó la de hija y hermana, y así equilibrar su propia entidad de ser. La sangre del hijo regará la tierra y creará nuevos seres no contaminados por la mentira y la traición. Dos mundos encontrados incapaces de entenderse. Y se produce el desorden, el quebrantamiento de un *status* por quien no tolera ni siquiera comprende la traición y mucho menos las mezquinas razones a ella conducen.

Las puestas en escena no difieren de los montajes de décadas anteriores, pues inciden en la violencia sobre los niños para alcanzar un clímax final y un discurso racional en las decisiones de la heroína, que es encarnada por actrices famosas en las que recae el peso del espectáculo.

Estrenando la década actual, *Las Troyanas* de Séneca se representaron por primera vez en la primavera de 2021, pocos meses después del éxito de la obra homónima de Eurípides.

«Séneca habla del alma de esas mujeres luchadoras que, aún hoy, siguen luchando y defendiendo su libertad interior»: otra vez encontramos la ecuación entre lo institucional, lo español y el tragediógrafo romano, pues la obra la representó parte del elen-

³² CALVO en prensa.

co de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en su teatro de la Comedia en la calle Príncipe, que hasta ese momento sólo había estrenado repertorio clásico español, bajo la dirección de Adriana Ozores³³ y en versión de Ángeles González-Sinde³⁴. La justificación para incluir este título son los orígenes hispanos de Séneca (otra vez) y su influencia en la literatura dramática española:

Sabemos que el origen del teatro occidental, tal y como lo conocemos hoy, se remonta a más de dos mil quinientos años atrás. La conexión de nuestra literatura con la cultura clásica es infinita y durante el Barroco se harán más evidentes aún las raíces con los mitos fundacionales europeos. Los autores del Siglo de Oro se zambullirán fascinados en la lectura de sus predecesores grecolatinos. Terencio, Plauto y, muy especialmente, Séneca serán sus autores de referencia. Es importante que la Compañía Nacional de Teatro Clásico se abra a ese repertorio. En él encontraremos los orígenes de muchos de los caminos que nuestra dramaturgia va a recorrer. Entre las obras de Séneca, *Las troyanas* claman para volver a nuestros escenarios por su fuerza y contemporaneidad.

La elección de este título radica en la interpretación feminista que se le ha dado a esta obra, en palabras de la directora, «motor y bandera de gran parte del movimiento feminista hasta nuestros días»: el elevado número y circunstancias de los personajes femeninos han sido un marco fácil para reivindicar los derechos y necesidades de las mujeres, y no sólo sus penurias como prisioneras de guerra, como se ha insistido en la prensa, aunque alguna afirmación en la promoción del espectáculo me parece un tanto aventurada:

El texto es muy femenino en el sentido de que presenta mujeres que viven en una especie de incapacidad de movimiento y de lucha pero, gracias a la fuerza de Hécuba y el desarrollo que ha tenido su figura a lo largo de todo el movimiento feminista, las empuja hasta

³³ Reconocida actriz, Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes, que se ha estrenado como directora con esta producción.

³⁴ Que, según la forma de proceder desde las versiones para la escena de los clásicos de J. M^a Pemán, no señala cuál es el texto o traducción sobre la que hace su versión, sin que haya constancia de que lo haya hecho traduciendo ella misma desde el latín y adaptándolo después para la puesta en escena.

nuestros días. Es probable que hiciera falta la caída de Troya, de ese paradigma, esa forma de entenderse todo – incluidas a nosotras –, para que pudiéramos dar el salto a la conciencia de quiénes somos, cuáles son nuestros derechos, etc. [...]. Además, veremos en qué situación están esas mujeres para Séneca que, con un amor infinito, tuvo una relación buenísima con ellas, empezando por su madre, su tía, su propia esposa... una relación inmejorable con lo femenino. Y ese revulsivo, ese ‘encuentro’ con la venganza de lo femenino a través de Hécuba [...]³⁵.

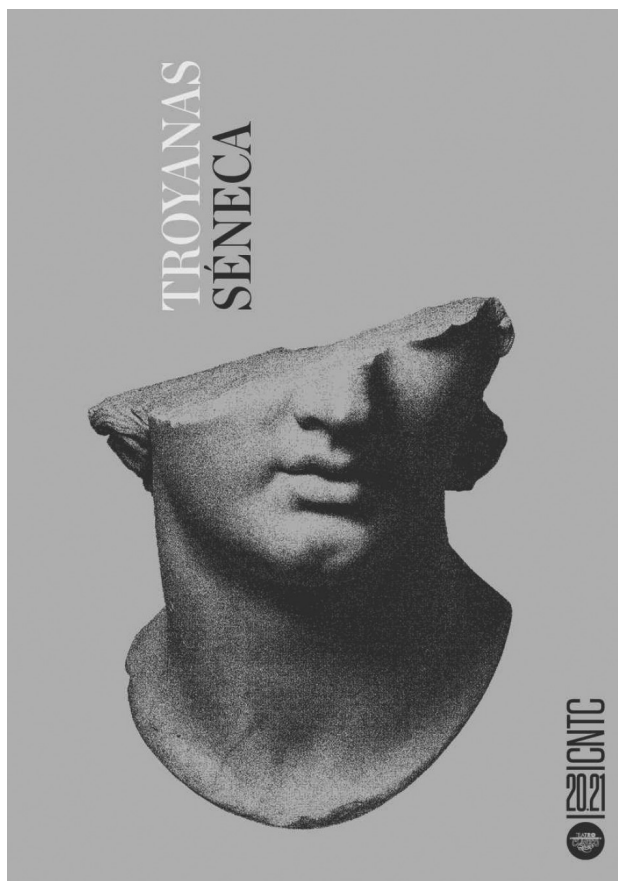
Al tema del feminismo se añaden como elementos importantes sobre los que pivota la obra la arbitrariedad del poder y la actitud del vencedor sobre el vencido, en una suerte de reivindicación de los derechos humanos en un momento en que llegan a Europa (y a España) tantos migrantes huidos de lugares con conflicto bélicos.

La directora ha sabido superar los problemas de las representaciones de Séneca para hacer una ‘auténtica tragedia’ (y no un melodrama), porque ha sido capaz de inundar de emoción y expectación al público asistente: eliminación de la distancia y de la carga ritual; reducción de los parlamentos retóricos en favor de los diálogos (que ha dinamizado porque se han aligerado los monólogos del original); movimiento del coro como una coreografía (ha contado con Jon Maya para esta labor), pues el grupo de víctimas recorren el escenario, al que se unen o del que salen los personajes cuando les toca hablar; uniformidad en la calidad artística de la protagonista (Pepa Pedroche) y el resto de intérpretes; carácter anacrónico de la acción, reforzada por la escenografía, el vestuario y la música compuesta para la ocasión.

Filosofía a pie de calle con personajes que sienten, padecen y piensan; personajes reales, reconocibles, sin estridencias ni retóricas, mujeres transgresoras que se liberan del sometimiento que padecen defendiendo su libertad interior. Personajes de Séneca para la España que quiere ser en el siglo XXI³⁶.

³⁵ <http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-adriana-ozores-por-troyanas_4146/> (último acceso: 4 febrero 2023).

³⁶ Vídeo promocional: https://www.youtube.com/watch?v=8517mMEji_I (último acceso: 4 febrero 2023).



Cartel promocional.

5. Conclusiones

Hay una marcada relación entre el origen hispano del tragediógrafo y su llegada a la escena para reivindicar una tragedia 'muy nuestra' distinguida de la tragedia de autores griegos. Bajo este marchamo 'hispanico' empezó la primera obra que se representó en 1933 y finalizó la última pieza de Séneca en subir a los escenarios españoles, *Las Troyanas*, interpretada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2021.

Con la primera representación de Séneca en 1933 se inicia por primera vez en España la costumbre de que las representaciones

de teatro clásico antiguo se financian a nivel estatal y no solamente por iniciativa privada; con la llegada de la financiación de la dictadura franquista los montajes se integran en la ideología del estado y, desde entonces hasta hoy, se mantiene la identificación ideológica de la dirección de la tragedia o de la actualidad social con la puesta en escena de Séneca.

La obra de Séneca es una oportunidad para la experimentación por el hecho de no ser un autor representado. Es un autor de repertorio para las compañías de teatro universitario, que iniciaron la llegada de *Fedra* a las tablas, título que representarán después las compañías profesionales.

Medea es la gran triunfadora en la escena, si bien pocas veces ha sido la de Séneca. En muchas ocasiones es la obra de Eurípides – a la que se ha añadido pasajes de Ovidio y de Apolonio de Rodas – con el asesinato en escena de los niños, elemento distintivo de la obra romana respecto de la griega (entre otros) y de monólogos ‘rationales’ de los personajes, que son, para los directores, más cercanos al público de hoy.

Se ha optado por dramaturgias que siguen un texto de carácter filológico (representaciones ‘arqueológicas’) y otras que son ‘libres’, añadiendo textos de otros autores (antiguos o contemporáneos), aunque las obras sean publicitadas como senequianas. Séneca es un autor para el que los directores buscan un libreto preparado para la ocasión, si bien en contadas ocasiones se indica expresamente cuál es el nombre del filólogo que firma la traducción en origen que sirve como base de la dramaturgia como si Séneca (y los otros autores) hubiesen escrito en español.

La llegada de Séneca a los escenarios en el s. XXI está relacionada con los movimientos a favor de los derechos humanos y de las mujeres, que se relacionan con el contenido filosófico y la interpretación de su obra, que han dado un impulso importante en el conocimiento del autor entre el público y que abre nuevas vías de propuestas escénicas.

Desde la primera vez que se representó profesionalmente una tragedia de Séneca en España (1933), se insiste en la relación en-

tre la obra y su justificación histórico-social en el contexto contemporáneo. Parece que la belleza y el interés de la obra de Séneca no es suficiente para emprender una puesta en escena.

Sus obras siempre han tenido una excelente acogida por parte del público, que no se extraña de que una obra del cordobés universal llene su vida durante la hora y media del espectáculo. Nuevos retos para nuevas direcciones.

CARMEN GONZÁLEZ-VÁZQUEZ
Universidad Autónoma de Madrid
carmen.gonzalez@uam.es

ENGLISH TITLE

Seneca on the Modern Spanish Stage

ABSTRACT

We present an overview of the most important performances of Seneca's tragedies in Spain, from the first (1933) to the last (2021), evaluating aspects related to the text, the dramaturgy, the directorial decisions, the socio-historical and cultural context, the audience's reception.

KEYWORDS

Seneca — XX-XXI Centuries — Spain — Performances

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE J., *Antecedentes republicanos de los teatros nacionales*, en *Historia de los teatros nacionales (1939-1962)*, Madrid 1993.
- BAJO MARTÍNEZ M.J., *El teatro universitario en Sevilla, 1940-1990 (Tesis doctoral inédita)*, diss. Sevilla 2016.
- BAJO MARTÍNEZ M.J., *José Tamayo y el T.E.U. de Granada*, «Anales», 29-30, 2018, 77-96.
- BALASKAS V., *Collective memory and Spanish cultural politics: the revival of the Roman theatre of Merida (1910-35)*, «CRJ» 12.4, 2020, 470-85.
- CALVO P., *Miradas contemporáneas a un mito clásico: dos reescrituras de Medea, en Otros circuitos teatrales en el siglo XXI*, Madrid (en prensa).

- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *The Performances of Greco-Roman Plays in Spain (1933-1950)*, «CRJ» 73, 2015, 491-515.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Un recorrido con los clásicos griegos y romanos por la escena Española*, ADE-Teatro 2016, 105-17.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Adrià Gual y los comienzos de las escenificaciones modernas de los clásicos en España*, en *Clásicos en Escena Ayer y Hoy*, Coimbra 2019, 251-74.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *La recepción teatral de Séneca en España*, en *Diccionario de la recepción teatral en España*, Madrid 2020 (2 vols.).
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Clásicos en la onda. Las retransmisiones de teatro clásico en la radio española*, Madrid, ed. Dykinson (en prensa).
- LEAL J., *Seis Medeas para una actriz: Núria Espert en El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, 285-300.
- LÓPEZ LÓPEZ A., POCIÑA PÉREZ A., *Visión de Medea a lo largo de una vida. Entrevista por Aurora López y Andrés Pociña*, en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. II, 1229-72.
- MORENILLA TALENS C., *La tragedia griega en la renovación de la escena en España*, en *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, 431-84.
- MONLEÓN J., *Mérida: los caminos de un encuentro popular con los clásicos greco-latinos*, Mérida 2004.
- POCIÑA PÉREZ A., *Unamuno y la Medea de Séneca (1933)*, en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. II, 887-96.
- POCIÑA PÉREZ A., *Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea*, en *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, 515-32.
- V.V.A.A. *Catálogo de la exposición 50 años de teatro: José Tamayo (1946-1996)*, Museo del Teatro de Almagro, Almagro 1996.

Indici

A cura di FEDERICA BOERO

Indice di autori e opere

- Agostino, Aurelio, santo, 31
Aguirre, Juan Luis, traduttore, 262
Alabaster, William
–, *Roxana*, 100
Alberti, Leon Battista, 110
–, *De re aedificatoria*, 71
Alfieri, Vittorio, 99, 163-77, 240
–, *Agamennone*, 166, 169, 174
–, *Bruto primo*, 164
–, *Del principe e delle lettere*, 164
–, *Della tirannide*, 164
–, *L'America libera*, 164
–, *Panegirico di Plinio a Traiano*, 164
Anouilh, Jean
–, *Médée*, 277
Apollonio Rodio, 282
–, *Le Argonautiche*, 265 n. 14
Ariosto, 109, 109 n. 4, 110, 113, 119,
125 n. 9, 128 n. 12
–, *Cassaria*, 116
–, *Lena*, 116
–, *Orlando furioso*, 118 n. 24, 124 n. 4
Aristofane
–, *Nuvole*, 265
Aristotele, 26-7, 112
–, *Poetica*, 26, 35, 43 n. 13
Artaud, Antonin, 154, 232
Averroè
–, *Commento alla Poetica di Aristotele*,
35

Baldi, Abagaro, detto Stefanelo Bo-
targa
–, *La tragedia de la Orbeque*, 119
Bellini, Vincenzo, 215-7, 224-5, 227
–, *I puritani*, 222
–, *Norma*, 209 n. 10, 212, 220, 222, 228
Belo, Francesco, poeta, 85 n. 33
Bembo, Pietro, cardinale, 125 n. 9,
128 n. 12

Benedetti, Francesco
–, *Pelopea*, 151 n. 71, 157
Bernardo Silvestre, 34-5, 46
–, *Cosmographia*, 47
–, *Mathematicus*, 34-5, 41, 41 n. 1, 42,
42 n. 5, 43 n. 10, 46-8
Bibbia, 32, 34, 37
–, Antico Testamento, 34
–, –, *Genesi*, 32, 76
Boccaccio, Giovanni, 63 n. 55, 64
n. 62, 110-1, 123 n. 2
–, *De casibus virorum illustrium*, 123,
123 n. 2, 157
–, *Genealogia deorum gentilium*, 63
n. 55, 74 n. 9
–, *Ninfale d'Ameto*, 87, 91
Bodmer, Johann Jakob
–, *Atreus und Thyest*, 157
Boiardo, Matteo Maria, 110, 128
n. 12
Bonaventura da Bagnoregio, santo,
37
Braun, Mattias
–, *Die Troerinnen*, 201
Brecht, Bertolt, 201-2
Brumoy, Pierre, gesuita
–, *Théâtre des Grecs*, 167
Bussotti, Sylvano, 155, 155 n. 82, 155
n. 84
–, *Lettura del Tieste*, 155 n. 84, 157
–, *Tieste (la tragedia)*, 155 n. 84, 157
Byrne Leicester Warren, John
–, *The Threshold of Atrides*, 157
Byron, George Gordon lord, 164

Cammelli, Antonio, detto il Pistoia,
110
–, *Panfila*, 110-1, 111 n. 7
Carr, Marina, 248, 252
–, *Hecuba*, 253

- Castellano da Bassano
 –, *Commentarium ad Ecerinidem Albertini Mussati*, 56 n. 5
- Caussin, Nicolas, gesuita, 181, 184
 –, *Felicitas*, 181, 183
- Cavazza, Filippo, frate e poeta, 72, 74, 77, 92 n. 48
- Cesarotti, Melchiorre, 148
- Cherubini, Luigi, 214 n. 22, 219
 –, *Medea*, 208, 209 n. 10, 213 n. 17
- Churchill, Caryl, 247-53
 –, *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.* 155 n. 83, 157, 251, 253
 –, *Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?*, 247
 –, *Thyestes*, 247
- Claus, Hugo
 –, *Thyestes*, 154, 156-7
- Colli, Vincenzo, detto il Calmeta, poeta e critico, 79, 91
- Colonna di Galliciano, Giovanni
 –, *De viris illustribus*, 59 n. 30
- Colonna, Francesco, frate
 –, *Hypnerotomachia Poliphili*, 72 n. 5, 81 n. 25, 85
- Corneille, Pierre, 7, 99, 207-8, 211 n. 12, 213 n. 17, 214, 214 n. 21, 216 n. 25, 220, 221 n. 35, 223, 277
 –, *Médée*, 214 n. 22
- Corneille, Thomas, 211 n. 12, 214 n. 19 e n. 22
- Crébillon, Prosper Jolyot de, 146, 146 n. 58 e n. 59, 148-9, 156
 –, *Atrée et Thyeste*, 146, 146 n. 58, 147, 151-2, 155, 157
- Croce, Benedetto, 164, 233
- Crowne, John, 156
 –, *Thyestes*, 145, 145 n. 57, 155, 157
- D'Amico, Silvio, critico teatrale, 233-4, 238-41, 241 n. 26, 242-3, 243 n. 29 e n. 30, 244
- Dante Alighieri, 19, 25, 44, 64, 64 n. 62, 82, 91, 125 n. 9
 –, *Divina Commedia*, 91, 128 n. 12
 –, –, *Inferno*, 25, 82, 91, 92 n. 47, 187
 –, –, *Paradiso*, 82
- Davie, Donald
 –, *Thyestes*, 153, 157
- De Affra et Flavio, 34, 41, 41 n. 3, 42, 42 n. 5, 43, 43 n. 8 e n. 10, 48, 48 n. 39, 50
- Decio, Antonio
 –, *Acripanda*, 143
- Delrio, Martin, gesuita, 179
 –, *In Senecae Tragoedias X commentarii*, 179
 –, *Syntagma tragoediae latinae*, 179 n. 3
- Del Virgilio, Giovanni
 –, *Ecloga missa*, 55
- De Unamuno, Miguel, poeta e traduttore, 257, 261, 265, 265 n. 14
- Dione, Cassio, 187
 –, *Historia romana*, 187 n. 25
- Dolce, Lodovico, 123 n. 3, 124, 124 n. 4, 125, 125 n. 7 e n. 8, 127, 128 n. 12, 129, 131-3, 134 n. 30, 135, 137-42, 142 n. 44, 146, 148, 155
 –, *Didone*, 124 n. 4 e n. 5
 –, *Giocasta*, 124 n. 4 e n. 5
 –, *Hecuba*, 124 n. 4 e n. 5, 125 n. 7
 –, *Ifigenia*, 124 n. 4 e n. 5
 –, *Le Troiane*, 124 n. 4
 –, *Marianna*, 118, 124 n. 4, 142, 142 n. 45
 –, *Medea*, 123 n. 3, 124 n. 4 e n. 5
 –, *Thieste*, 124, 124 n. 4 e n. 5, 125 n. 7, 128 n. 12, 141-2, 143 n. 48, 150, 155, 157
- Dovizi, Bernardo, detto Bibbiena, 112
- Egesippo, pseudo, 48 n. 40
 –, *De excidio urbi Hierosolimitanae*, 49
- Ennio, Quinto, 98

- Erasmo da Rotterdam, 179, 179 n. 2, 180
 Erodiano, 187
 –, *Ab excessu divi Marci*, 187 n. 26
 Eschilo, 97, 99
 –, *Agamennone*, 147 n. 61, 167
 –, *Persiani*, 242
 –, *Prometeo incatenato*, 243
 Eugenio Vulgario, 45
 –, *Metrum parhemiaticum tragicum*, 45
 –, *Species comice*, 45
 Euripide, 8, 14, 97-9, 124 n. 4, 207 n. 5 e n. 6, 208-10, 212-3, 213 n. 16, 216, 218, 222, 228, 228 n. 42
 –, *Alceste*, 212
 –, *Ecuba*, 208
 –, *Eracle*, 209
 –, *Le Fenicie*, 124 n. 4
 –, *Medea*, 205, 209

 Flavio, Giuseppe, 49, 118
 –, *Antichità giudaiche*, 124 n. 4
 –, *De bello iudaico*, 49
 Florio, John, traduttore, 104
 Florio, Michelangelo, francescano, 119
 Foscolo, Ugo, 25 n. 21, 148-9, 149 n. 66, 150
 –, *Tieste*, 148, 149 n. 66, 156-7
 Fossa, Evangelista, 71, 71 n. 3, 72, 72 n. 7, 73-5, 77-84, 86-7, 87 n. 36, 88-92, 92 n. 48, 93, 93 n. 51
 –, *Bucholicha vulgare de Virgilio*, 71 n. 3, 72 n. 5, 76 n. 14, 80-3, 83 n. 29, 85-6, 88, 91
 –, *La nona tragedia de Seneca dita Agamennone vulgare in terza rima*, 72 n. 4, 77, 85, 89, 92 n. 47
 –, *Libro novo de lo innamoramento di Galvano*, 74
 Freud, Sigmund, 21, 21 n. 15, 22, 27

 Gassman, Vittorio, 231, 231 n. 3 e n. 4, 232, 235-41, 241 n. 26, 242-3
 –, *Sette giorni all'asta*, 231
 –, *Tieste*, 231-7, 237 n. 16, 238-43
 –, *Ulisse e la balena bianca*, 231
 Gerolamo, santo
 –, *De viris illustribus*, 49
 Giordano, Umberto
 –, *Andrea Chénier*, 225
 Giovanni di Garlandia, 44, 49
 –, *Parisiana poetria de arte prosayca, metrica et rithmica*, 34, 41, 42 n. 5
 –, *<Duae lotrices>*, 41-2, 42 n. 5, 43-4, 49
 Giovenale, Decimo Giunio
 –, *Saturae*, 63 n. 53
 Giraldi Cinzio, Giambattista, 112, 118-9, 125 n. 7, 128 n. 12
 –, *Discorso intorno al comporre delle Commedie e delle tragedie*, 108 n. 3, 115-6
 –, *Orbecche*, 99, 103, 107, 107 n. 1, 108, 110-1, 113-9, 123 n. 1, 125
 Giotti, Cosimo
 –, *La vendetta di Medea*, 209 n. 10
Giudizio di una tragedia di Canace e Macareo, 111
 Gluck, Christoph Willibald
 –, *Alceste*, 259
 –, *Iphigénie en Aulide*, 259
 Goethe, Johann Wolfgang von, 244
 González Ruiz, Nicolás, scrittore e traduttore, 266, 266 n. 17
 González-Sinde, Ángeles, drammaturga, 279
 Gryphius, Andreas, 179-201
 –, *Carolus Stuardus*, 183-4
 –, *Leo Armenius*, 183, 185
 –, *Papinianus*, 179, 181, 183, 183 n. 15, 184-8, 190-1, 194, 196, 199-200
 Guglielmo di Blois
 –, *Alda*, 43 n. 9 e n. 10
 Guglielmo di Saint-Thierry, 36

- Guizzardo da Bologna
 –, *Commentarium ad Ecerinidem Albertini Mussati*, 56 n. 5, 64
- Harrower, David
 –, *Ciara*, 251
- Heinsius, Daniel, 180, 180 n. 6
- Heredia y Campuzano, José María de
 –, *Atreo*, 157
- Heywood, Jasper, traduttore, 144, 144 n. 52
 –, *Hercules furens*, 144 n. 52
 –, *Thyestes*, 144, 144 n. 52, 157
 –, *Troas*, 144 n. 52
Historia Augusta, 186
- Icke, Robert, 248
- Igino, Gaio Giulio
 –, *Fabulae*, 147, 156
- Ingegneri, Angelo, 117
 –, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, 117-8
- Isidoro di Siviglia, santo
 –, *Etymologiae*, 43 n. 11, 44 n. 14, 78 n. 19
- Johnson, Ben, 105
 –, *Catiline His Conspiracy*, 105
 –, *Sejanus His Fall*, 105
- Johnson, Samuel, 100
- Kane, Sarah
 –, *Phaedra's love*, 155 n. 83
- Katsaitis, Petros, 146-7
 –, *Thyestes*, 146, 155, 157
- Kurz, Isolde
 –, *Das Haus des Atreus*, 153, 157
- Kyd, Thomas, 104-5
 –, *The Spanish Tragedy*, 103
- Lessing, Gotthold Ephraim, 148
 –, *Miss Sara Sampson*, 215 n. 24, 223
- Lipsio, Giusto, 179 n. 3, 180, 180 n. 6, 181
 –, *L. Annaei Senecae Cordubensis tragoediae*, 180
 –, *De constantia in publicis malis*, 180-2, 193
- Livio, Tito, 55, 58
- Longepierre (barone di), Bernard De Requeleyne, 207, 207 n. 8, 208, 213 n. 17, 215 n. 23, 219, 219 n. 31, 221 n. 35, 223, 223 n. 40
 –, *Medée*, 214 n. 22
- Lovati, Lovato, 46, 55, 57, 59, 123 n. 1
 –, *Epistole*, 57
- Lucano, Marco Anneo, 48
- Luciano di Samosata, 110
- Lucrezio Caro, Tito, 31-2
- Lugaro, Niccolò, umanista, 72, 74, 83
- Luque Moreno, Jesús, traduttore, 277
- Lutero, Martin, 183
- Machiavelli, Niccolò, 109, 132, 143, 164, 198
 –, *Il Principe*, 143 n. 48
 –, *Discorso intorno alla nostra lingua*, 109 n. 4
- MacNeice, Louis
 –, *Thyestes*, 153, 157
- Manfredi, Muzio
 –, *Semiramis*, 143, 144 n. 51
- Mantilla, Fernando, 256
- Manzoni, Alessandro, 231 n. 3
 –, *Adelchi*, 231
- Marlowe, Christopher, 104
 –, *Tamburlaine*, 104
- Marmitta, Gellio Bernardino, umanista, 87
- Marquerie, Alfredo, 262 n. 12, 268, 270
 –, *Tiestes*, 275
 –, *Una conversación con Gassmann*, 268

- Marsilio da Padova, filosofo, 60
 Massinger, Philip, 105
 –, *The Revenger's Tragedy*, 104
 Matteo di Vendôme
 –, *Ars versificatoria*, 34
 –, *Milo*, 43 n. 10
 Mayr, Johann Simon
 –, *Medea in Corinto*, 209 n. 10, 214
 n. 22, 215 n. 23, 226 n. 41
 Menard, Pierre
 –, *Don Chisciotte*, 208
 Molina Foix, Vicente
 –, *Medea*, 278
 Morosini, Domenico
 –, *Medea in Corinto*, 209 n. 10, 226
 n. 41
 Mounin, Jean Edouard, poeta
 –, *Orbecc-Oronte*, 119
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 –, *La clemenza di Tito*, 193
 Müller, Heiner
 –, *Medea*, 277
 Mussato, Albertino
 –, *Argumenta tragediarum Seneca*, 60
 –, *De gestis Henrici VII Cesaris*, 58
 –, *De gestis Italicorum post Henricum
 VII Cesarem*, 58
 –, *De obsidione domini Canis Grandis
 de Verona ante civitatem Padua-
 nam*, 62
 –, *Ecerinis*, 11, 56, 58-61, 63, 63 n. 56,
 64-5, 123 n. 1
 –, *Epistole metriche*, 60 n. 33, 63, 63
 n. 56, 65
 –, *Evidentia tragediarum Seneca* (du-
 bitanter), 59
 –, *Seneca vita et mores*, 59-63
 Neville, Alexander, traduttore
 –, *Oedipus*, 144 n. 52
 Newton, Thomas, traduttore
 –, *Thebais*, 144 n. 52
 North, Thomas, traduttore, 104
 Norton, Thomas
 –, *Gorboduc, or, Ferrex and Porrex*, 103
 Nuce, Thomas, traduttore
 –, *Octavia*, 144 n. 52
 Omero, 15
 Opitz, Martin, 182, 189
 –, *Buch von der Deutschen Poeterey*,
 182 n. 12
 Orazio Flacco, Quinto
 –, *Ars poetica*, 64, 166
 Ovidio Nasone, Publio, 17, 43, 48-9,
 110, 282
 –, *Amores*, 49
 –, *Heroides*, 265 n. 14
 –, *Medea*, 14, 18, 49
 –, *Metamorphoseon libri*, 7, 17
 Pacuvio, Marco, 98
 Palli, Angelica, 151
 –, *Tieste*, 151, 156-7
 Pavese, Cesare
 –, *I dialoghi con Leucò*, 153, 157
 Pellegrin, Simon-Joseph
 –, *Pélopée*, 157
 Pemán y Pemartín, José Maria, 154,
 270, 273, 275-6, 276 n. 28, 279
 n. 34
 –, *Tyestes, la tragedia de la venganza*,
 154, 157, 270, 273
 Pensi, Cristoforo, 76, 76 n. 13
 Petrarca, Francesco, 56 n. 5, 59 n. 30,
 63 n. 55, 125 n. 7 e n. 9
 –, *Collatio laureationis*, 63
 –, *Rerum memorandarum libri*, 56 n. 5
 –, *Rerum vulgarium fragmenta*, 128
 n. 12
 –, *Triumpho*, 125 n. 7
 Pietro di Blois
 –, *Epistolae*, 43, 43 n. 9
 Pizio da Montevarchi, Francesco
 –, *Hercule furente*
 –, *Hyppolito*, 76 n. 13

- Plauto, Tito Maccio, 63 n. 55, 93
n. 51, 98, 110, 112, 279
- Plinio il Giovane, 164
- Plinio il Vecchio
-, *Naturalis Historia*, 187, 187 n. 27
- Plutarco, 104
- Poliziano, Agnolo, 128 n. 12
- Pulci, Bernardo
-, *Bucoliche elegantissimamente composte*, 72 n. 3, 87
- Quintiliano, Marco Fabio, 112
- Quintiliano, pseudo
-, *De astrologo*, 46
- Racine, Jean, 99
- Ribert, Lorenzo, traduttore, 265
- Riccardo di San Vittore
-, *De quatuor gradibus violentae caritatis*, 33
- Rodrigo, Joaquín, compositore e pianista, 271
- Rolando da Piazzola, 55-6, 59
- Romani, Felice, librettista, 206, 214
n. 22, 216-7, 217 n. 28, 222, 226
n. 41, 227
- Rosvita di Gandersheim, 44
- Rufino di Aquileia, 49
- Sackville, Thomas
-, *Gorboduc, or, Ferrex and Porrex*, 103
- Sannazaro, Iacopo
-, *Arcadia*, 87
Secunda Pastorum (Towneley Plays), 101
- Seneca, Lucio Anneo, 7-9, 10, 13, 13
n. 1, 14-6, 16 n. 7, 17-8, 18 n. 12 e
n. 13, 19-20, 20 n. 14, 21, 21 n. 16,
22, 22 n. 17, 23, 23 n. 18 e n. 19,
24-7, 45-50, 55-63, 63 n. 56, 64-6,
72, 77-8, 81, 87-90, 90 n. 43, 91, 93
n. 51, 97-100, 102-5, 107, 109-14,
114 n. 16, 123 n. 1, 124, 124 n. 4,
125, 125 n. 8, 126-37, 137 n. 36,
138-9, 142 n. 44, 143, 143 n. 50,
144, 144 n. 53, 147, 149-52, 153
n. 77, 154, 154 n. 80, 155, 155 n. 83
e n. 84, 156, 163, 165-176, 179,
179 n. 2 e n. 3, 180-90, 192-202,
205-8, 211 n. 11 e n. 12, 212-3, 213
n. 16 e n. 17, 214-5, 215 n. 24, 216
n. 25, 218, 220-4, 228, 231-2, 235,
237-8, 240, 248-50, 252
- , *Agamemnon*, 15, 47, 72, 78, 78
n. 20, 81, 85, 89, 92-3, 114, 165-6,
168-9, 171, 173, 176
- , *Hercules Furens*, 9, 48, 66, 78 n. 20,
90 n. 43, 192
- , *Hercules Oetaeus*, 78 n. 20, 186
- , *Octavia*, 61, 78 n. 20, 99, 176, 186,
194, 196-7
- , *Oedipus*, 27, 47, 78 n. 20, 169, 186,
194, 277
- , *Phaedra*, 11, 16, 19, 48, 76 n. 13, 78
n. 20, 89-90, 114, 144 n. 51, 155
n. 83, 169, 176, 193, 195, 261-2,
277, 282
- , *Phoenissae*, 18 n. 13, 48, 78 n. 20,
180 n. 6, 188
- , *Thyestes*, 15, 18 n. 13, 48, 48 n. 39,
78 n. 20, 128-35, 138-41, 144, 146,
148, 149 n. 66, 151 n. 71, 152-4,
174-5, 186, 193-7, 206 n. 3
- , *Troades*, 15, 18 n. 13, 78 n. 20, 170,
182, 189-91, 201, 268, 277-9, 281
- Sgricci, Tommaso
-, *Tieste*, 151-2, 152 n. 74 e n. 76, 156-
7
- Shakespeare, William, 7, 11, 21, 21
n. 16, 22, 101-2, 104-5, 139, 144-5,
145 n. 55, 184, 240, 249
- , *A Midsummer Night's Dream*, 249
- , *Hamlet*, 21 n. 16, 104, 139, 139
n. 40

- , *Macbeth*, 104
 –, *Richard III*, 9, 103
 –, *Romeo and Juliet*, 145
 –, *Titus Andronicus*, 7, 104, 144, 145
 n. 55, 249
 Sinnet, Edward
 –, *Atreus and Thyestes*, 151, 156-7
 Sofocle, 8, 27, 97, 99
 –, *Aiace*, 212
 –, *Antigone*, 201 n. 47, 265 n. 14, 277
 –, *Edipo Re*, 47, 99, 265 n. 14, 277
 Soumet, Louis-Alexandre
 –, *Norma ou l'infanticide*, 206
 Spaziano, Elio, 187
 Speroni, Sperone
 –, *Canace*, 111, 118, 118 n. 23, 125 n. 7
 Squarzina, Luigi, 154, 231, 231 n. 4,
 232, 237, 239, 241
 –, *Tre quarti di luna*, 232
 Stazio, Publio Papinio
 –, *Achilleis*, 63 n. 53
 –, *Thebais*, 65
 Studley, John, traduttore
 –, *Agamemnon*, 144 n. 52
 –, *Hercules Oetaeus*, 144 n. 52
 –, *Hippolytus*, 144 n. 52
 –, *Medea*, 144 n. 52

 Tasso, Bernardo, 110, 128 n. 12
Tenne tragedies of Seneca, 144
 Teocrito, 73
 Terenzio Afro, Publio, 14, 44, 98,
 110
 Torrente Ballester, Gonzalo, scrittore e drammaturgo, 275, 275
 n. 28, 276
 Tourneur, Cyril, drammaturgo, 104

 Trevet, Nicola, 123 n. 1
 –, *Expositio*, 123 n. 1
 Trissino, Gian Giorgio, 109
 –, *Sofonisba*, 99, 118

 Vitale di Blois
 –, *Aulularia*, 43 n. 10
 –, *Geta*, 43 n. 10
 Virgilio Marone, Publio, 73, 79, 165
 –, *Aeneis*, 124 n. 4
 –, *Bucolica*, 71, 78, 78 n. 19, 80-1, 83,
 86, 88, 91
Vita di Livio, 58
Vita di Seneca, 58
 Viviani, Antonio
 –, *Atreo*, 151 n. 71, 157
 Vlijmen, Jan van, 156, 156 n. 85
 –, *Thyeste*, 157
 Voltaire, François-Marie Arouet,
 148-9
 –, *Pélopides*, 146, 146 n. 59, 151, 156-7
 Vondel, Joost van den, drammaturgo, 184
 –, *I fratelli*, 182
 –, *Palamede*, 186
 Von Lohenstein, Daniel Caspar,
 drammaturgo, 184

 Weiße, Christian Felix
 –, *Atreus und Thyest*, 147, 155, 157
 Wilde, Oscar
 –, *Salomè*, 101
 Wright, John
 –, *Thyestes a tragedy, translated out of Seneca to which is added mock-Thyestes, in burlesque*, 144,
 145 n. 55, 155, 157

Indice dei personaggi storici

- | | |
|--|---|
| Albany, Louisa von Stolberg-
Gedern, contessa di, 164 | Ercole II d'Este, duca, 108, 111, 112
n. 10, 119 |
| Caracalla, Bassiano Marco Aurelio
Severo Antonino, imperatore,
186-8, 199 | Filippo II, re di Spagna, 180 |
| Charles I Stuart, re d'Inghilterra,
184 | Luigi XIII, re di Francia, 181 |
| Charles Edward Stuart, detto 'Bon-
nie Prince Charlie', 164 | Luigi XIV, re di Francia, 109 |
| Elisabeth I Tudor, regina d'Inghil-
terra, 21 n. 16, 97, 99-101, 103-5,
109, 119, 184, 238, 240, 249 | Nerone, Claudio Cesare Druso Ger-
manico, imperatore, 98, 110, 197 |
| Enrico di Guisa, capo della Lega
anti-Valois, 119 | Renata di Francia, duchessa, 116,
119 |
| Ercole I d'Este, duca, 109 | Richelieu, Armand-Jean Du Plessis
de, cardinale, 181 |
| | Rogna, Luigi, segretario ducale di
Mantova, 118 n. 24 |

Indice dei personaggi del mito

- | | |
|---|---|
| Admeto, 212 | Castore, 153 |
| Agamennone, 15, 78, 85, 87-8, 147,
154, 167-175, 209 | Cerbero, 126-7 |
| Andromaca, 15, 190, 253 | Clitennestra, 15-6, 22, 22 n. 17, 24, 78,
81, 85, 87-9, 92-3, 147, 147 n. 61,
153, 167-75 |
| Anteo, gigante, 133 | Creonte, 210-1, 267 n. 18 |
| Apollo (Febo), 84, 138, 153 n. 77 | Edipo, 8, 27, 46-7, 194 |
| Astianatte, 15, 190 | Ecuba, 191, 208, 209 n. 9 |
| Atreo, 9, 15-6, 22, 22 n. 17, 24, 26, 48,
114, 130-2, 135-7, 137 n. 36, 138-
40, 142, 145-6, 146 n. 57, n. 58 e
n. 59, 147, 147 n. 63, 148-9, 149
n. 66, 150-1, 151 n. 71, 152, 152
n. 74 e n. 75, 154, 155 n. 82 e
n. 84, 156, 173-5, 194-5, 237 n. 16,
239, 241, 248, 253, 275-6 | Egeo, re, 210-1 |
| Cassandra, 88, 167-72 | Elettra, 169-72, 174 |
| | Elio, titano, 138 |
| | Ercole, 133, 209 |
| | Erinni, 147, 152 n. 75 |
| | Erope, 145 n. 57, 148-9, 149 n. 66,
151, 154, 156 |

- Eteocle, 188
 Euristeo, 209
 Fedra, 16-20, 22, 22 n. 17, 27 n. 27
 Filistene, 134-5, 137, 145, 145 n. 57
- Ippolito, 16, 18, 193, 195-6
- Medea, 8, 13-4, 16-9, 22, 22 n. 17, 24, 26, 34, 50, 173, 205-7, 207 n. 5, 208-9, 209 n. 10, 210-1, 211 n. 12, 212-3, 213 n. 16 e n. 17, 214, 214 n. 18, 215, 217-8, 218 n. 29, 219-20, 222, 222 n. 38, 223-4, 228 n. 42
- Menelao, 154
 Mirra, 176
- Oreste, 15 n. 3, 167, 169-72, 174
- Polluce (Polideute), 153
 Polidoro, 208
 Polimestore, 208-9, 209 n. 9
 Polinice, 188
- Tantalo, 114, 126-7, 131-2, 147, 149 n. 66, 153-4, 186, 237 n. 16, 248
- Teseo, 16, 195, 262
- Tieste 27, 27 n. 25, 64, 92, 123 n. 2, 125, 134-6, 137 n. 36, 138, 140-2, 144-5, 145 n. 57, 146 n. 58 e n. 59, 147, 147 n. 63, 148-9, 149 n. 66, 151, 151 n. 71, 152, 152 n. 74 e n. 75, 154, 156, 171, 173, 193, 195, 236, 237 n. 16, 241, 248, 275
- Ulisse, 15-6, 24

Indice degli studiosi

- Ariani, Marco, 114
 Arnaldi, Francesco, 238, 240
- Bertini, Ferruccio, 33, 35, 41-3, 43 n. 10, 45
- Billanovich, Giuseppe, 55, 57
 Billanovich, Guido, 55, 58
- Boitani, Piero
 –, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, 32
- Bonvicino, Raffaella, 41
 Brusa, Sofia, 59-60, 64
- Ciocca, Michele, 238
 Cremante, Renzo, 114
- D'Alessandro, Teresa, 41, 41 n. 2, 43 n. 10, 46, 46 n. 30 e n. 33
- Di Martino, Giovanna, 167
- Dingel, Joachim, 21-2
 Domenici, Clara, 166
 Dronke, Peter, 47
- Franceschini, Ezio, 31
- Gasparotto, Cesira, 58
- Haskins, Charles J., 45
- Landi, Federica, 41, 48
 Ludwig, Walther, 57
- Mancini, Augusto, 238
 Manitius, Max, 42
 Marchesi, Concetto, 26 n. 23, 238
- Mariani Canova, Giordana, 57
 Megas, Anastasios, 58-9, 61, 61 n. 38
- Monti, Carla Maria, 57

- Paratore, Ettore, 7, 149 n. 66, 166, 170, 235, 238, 240, 250
 Pasquali, Giorgio, 166
 Pastore Stocchi, Manlio, 65
 Petoletti, Marco, 55, 57
 Praz, Mario, 238
 Radice, Raul, 238, 239 n. 22
 Rapetti, Valentina, 247, 250
 Reeve, Michael D., 57
 Riposati, Benedetto, 238
 Russo, Luigi, 238
 Stachel, Paul, 184
 Vinay, Gustavo, 32, 35
 Zwierlein, Otto, 47

Indice di attori, registi e maestranze tecniche

- Armani, Vincenza, attrice, 118 n. 24
 Belén, Ana, attrice, 278
 Borrás, Enrique, attore, 259
 Caballero, Marisa, attrice, 265
 Caronia, Roberta, attrice, 251
 Clarignano da Montefalco, Sebastiano, attore, 113
 Contugo, Girolamo, scenografo, 113
 De' Nobili, Francesco (Cherea), attore, 111, 111 n. 7
 Flaminia, Barbara, attrice, 118 n. 24, 119
 Laverón, Alberto, regista, 268
 Lima, Andrés, regista, 277
 López, Manuel, scenografo, 267
 Luzzati, Lele, scenografo, 154 n. 80, 231, 237 n. 16, 238-40
 McDonald, James, regista, 248
 Naselli, Alberto, detto Zan Ganasza, attore, 119
 Ninchi, Annibale, attore e drammaturgo, 234, 236, 237 n. 16, 239, 241, 243
 Ozores, Adriana, regista, 279
 Pasta, Giuditta, cantante lirica, 205
 Pérez Puig, Gustavo, regista, 263
 Plaza, José Carlos, regista, 278
 Ponzio Ponzoni, Giulio, attore, 115
 Rivas Cherif, Cipriano, regista e drammaturgo, 258, 260 n. 9, 261
 Ronconi, Luca, regista, 232
 Sakharoff, Alessandro, coreografo, 237 n. 16, 239
 Salazar, Salvador, regista, 261
 Sánchez Gijón, Aitana, attrice, 277
 Serra, Elena, regista, 251
 Soldevila, Eulalia, attrice, 265
 Valdés, José Antonio, regista, 268
 Xirgu, Margarita, attrice, 257, 261, 265
 Xirgu, Miguel, costumista, 259

Indice dei luoghi

- Adriatico, mare, 133
 Alfeo, fiume, 130
 Argo, città, 130, 130 n. 20, 146 n. 57 e
 n. 58, 148, 168-71, 173-4, 193
 Atene, 97, 210
- Barcellona, 255, 268
 Breslavia (Ginnasio Santa Elisabet-
 ta), 186
- Caspio, mare, 133
 Cefalonia, 146
 Córdoba, 267
 Corinto, città, 210, 213 n. 16
 Corinto, istmo, 130, 130 n. 20
 Corsica, 194
 Cremona, 71-2
- Danubio, fiume, 133
 Delfi, 147, 256
- Ferrara, 93 n. 51, 108-9, 113, 119
 Foroneo, fiume, 130
 Francia, 45, 99-100, 116, 119, 146,
 149, 151, 156, 164, 187, 207, 219
- Genova, 41, 231, 231 n. 1, 236, 240 n. 25
 Germania, 147, 179, 182-4
 Grecia, 7-8, 17, 26, 49, 73, 85, 97-9,
 105, 112-4, 123 n. 3, 166-9, 200,
 205, 208, 222, 237, 240, 248-50,
 267, 273, 278-9
- Inghilterra, 11, 21, 99-103, 109, 144,
 155 n. 83, 164, 184, 247-51
 Italia, 7, 11, 90, 92 n. 50, 99, 107-8,
 117, 119-20, 143, 148, 151 n. 71,
 152-3, 163, 165-6, 205, 216, 220,
 231, 231 n. 4, 232, 237, 237 n. 16,
 241, 247, 250, 258, 268
- Jugoslavia, ex, 156
- Leida, 182
 Lerna, città dell'Argolide, 130
 Londra, 102, 119, 145, 155 n. 83, 252
- Madrid, 119, 255 n. 1, 256, 258, 258
 n. 7, 261, 265-8, 277-8
 Mantova, 118 n. 24
 Mérida, teatro di, 256, 260-1, 263,
 266, 270, 275 n. 27, 278
 Micene, 126, 147
- Oxford, 100, 247
- Paesi Bassi, 179-80, 183
 Parigi, 248
 Pisa, 130 n. 20
 Pomposa, 46, 56, 123 n. 1
- Reno, valle del, 37
 Royal Court (Londra), 154, 155
 n. 83, 247, 251, 253
 Ruanda, 250
- Siracusa, teatro di, 256
 Spagna, 102, 119, 255, 255 n. 1, 256,
 256 n. 3, 258, 260, 260 n. 9, 261-3,
 265 n. 14, 266-8, 270-1, 275-82
 Susa (Persia), 113, 115-7
- Tago, fiume, 133
 Taormina, teatro di, 256
 Troia, 147, 153, 208
- Verona, arena di, 258
 Venezia, 76 n. 14, 77, 87, 87 n. 36,
 89, 107 n. 1, 111, 111 n. 7, 118,
 125
 Vicenza (teatro del Palladio), 99

Indice dei manoscritti

Bamberg, Staatsbibliothek, *Can.* I
(P. III. 20), 45

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 1641, 60
n. 36

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 1769, 57

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Plut.* 37.13, 46, 56, 123
n. 1

London, British Library, *Add.* 17381,
36

London, British Library, *Add.* 19906,
57

Metz, Bibliothèque municipale,
647, 41 n. 2, 47 n. 30

Milano, Biblioteca Ambrosiana, *D*
276 inf., 57

Paris, Bibliothèque nationale de
France, *lat.* 5129, 42 n. 5

Paris, Bibliothèque nationale de
France, *lat.* 11855, 57

Ravenna, Biblioteca Classense, 106,
90 n. 43

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2023