

ALICE MARULLO

I DANNATI DI TESEO:
CATALOGHI INFERNALI A CONFRONTO
(PER UNA LETTURA DI SEN. *PHAED.* 1229-1237; SEN. *H.F.* 750-759)

Tantalo, Tizio, Sisifo, Issione, Danaidi. Non è raro, all'interno del *corpus* tragico senecano, imbattersi in questi nomi, appartenenti ai più famosi prigionieri del Tartaro, che, nella coraltà delle loro rispettive penitenze ultraterrene, costituiscono un elenco canonico, meglio conosciuto come 'catalogo dei dannati'¹.

Nonostante la progressiva riabilitazione delle funzioni della retorica all'interno della drammaturgia senecana, soprattutto in relazione alla costruzione dei caratteri drammatici², e nonostante il ruolo, incisivo nella determinazione di ogni intreccio, riconosciuto al lugubre mondo di Ade³, la rassegna degli empi, che a questi due

¹ Nella letteratura latina, il catalogo dei dannati fa la sua prima comparsa nel terzo libro del *De rerum natura* di Lucrezio (vv. 980-1010), dove troviamo in ordine Tantalo, Tizio, Sisifo e Danaidi, le cui penitenze vengono sottoposte ad un'interpretazione razionalistica, finalizzata a fugare le paure legate all'oltretomba. Del Tartaro e dei suoi penitenti si prende gioco lo stesso Seneca nelle sue opere in prosa, dove gli empi della mitologia greca formano l'*Epicurea cantilena* dell'epistola 24.18 indirizzata a Lucilio (vd. G. LAUDIZI, *Lettere a Lucilio. Libro III, epp. XXIII-XXIX*, Napoli 2003, pp. 96-153). Essa viene impiegata per denigrare le vane paure legate all'aldilà, un tema che ricorre nelle opere filosofiche e nelle *consolationes* senecane, e che possiamo ritrovare nel secondo coro delle *Troades*, in cui si afferma che *post mortem nihil est ipsaque mors nihil* (v. 397). Sulla vanità della morte e sulle sue implicazioni nelle *Troades* si sofferma molto E. FANTHAM, *Seneca's Troades. A literary introduction with text, translation and commentary*, Princeton 1982.

Per quanto riguarda le tragedie senecane, il catalogo dei dannati è stato valutato come *topos* retorico a partire da H.V. CANTER, *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca*, The University of Illinois 1925. Negli anni 50' Paratore lo interpretò come un'allegoria dell'irrazionalità umana (E. PARATORE, *Storia del teatro latino. Con un'appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico*, Venosa 2005, pp. 248-291). Una simile lettura simbolica è stata portata avanti, più recentemente, da J.P. AYGON, *Pictor in fabula. L'ephrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles 2004.

² Vd. S.M. GOLDBERG, *The Fall and Rise of Roman Tragedy*, in *TAPhA* 126 (1996), pp. 265-286; A.J. BOYLE, *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London and New York 1997; J.G. FITCH-S. McEL-DUFF, *Construction of the Self in Senecan Drama*, in *Mnemosyne* 55 (2002), pp. 18-40; A.J. BOYLE, *An introduction to Roman tragedy*, London and New York 2006, pp. 189-218. Per una prospettiva recente sulla drammaturgia senecana vd. G. DAMSCHEN-A. HEIL (ed.), *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014; S. BARTSCH-A. SCHIESARO (ed.), *The Cambridge Companion to Seneca. Cambridge Companions to Literature*, Cambridge-New York 2015; G. MAZZOLI, *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016.

³ Vd. D. LANZA, *Lo spettacolo della parola (riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca)*, in *Dioniso* 52 (1981), pp. 463-471; G. PETRONE, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984; G. PICONE, *La fabula e il regno*, Palermo 1984; SCHIESARO, *The passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003. La pervasività dell'oltretomba nella scrittura tragica senecana, e del *furor* ad esso connesso, è aspetto indagato a fondo anche da Giancarlo Mazzoli nel suo recente volume (MAZZOLI, *op. cit.*).

L'aldilà è tema ricorrente anche nelle opere in prosa, soprattutto nelle *consolationes* e nelle epistole destinate all'amico-discente Lucilio. La posizione assunta da Seneca, per quanto riguarda la possibilità

aspetti è legata⁴, continua ad essere valutata, in relazione al teatro senecano, come un semplice *topos* retorico, tuttalpiù sottoposto a *variatio* stilistica, legato al personaggio tragico che se ne serve, e che delega ai dannati l'espressione letteraria, retorica, del (proprio) *furor*⁵. A tal proposito, è stato notato come ogni enumerazione individuale degli empi risulti essere formulata in *climax* crescente, artificio che mette in risalto il dannato più vicino al vissuto del protagonista, e dunque più adatto a sottolinearne le passioni, come consuetudine portata retoricamente all'estremo⁶. Per questa ragione, ad esempio, Medea, uxoricida mancata, conclude il proprio appello alle forze del male invocando le quarantanove Danaidi, le più celebri mogli assassine della mitologia antica (*Med.* 748-749). Nella *Phaedra* Teseo termina la sua rassegna nel nome di Issione, mentre il Tieste dell'*Agamemnon* non può non siglare la propria nel ricordo del nonno Tantalò (vv. 19-22). Quest'ultimo, identità prologica del *Thyestes*, teme per sé la pena di Tizio, che, nella sua riduzione a pasto, rappresenta la massima punizione possibile, opposta ma equivalente a quella della fame eterna, che si è meritato per aver offerto a banchetto le carni del figlioletto Pelope (vv. 9-12). Sfugge a questo *cliché* un solo catalogo, quello riportato nell'*Hercules Furens* come parte integrante di un'ampia e retoricissima *descriptio* infernale. Proveremo a comprenderne le ragioni, giovandoci del confronto di un'altra rassegna, quella della *Phaedra*. Entrambe le tragedie condividono lo stesso portavoce infernale, il re Teseo, che del suo eroico passato mitologico-letterario ha conservato, nella riscrittura senecana, un pervasivo e vincolante legame con l'Inferno, insieme alla condizione di gregario, di eroe, cioè, ridotto ad una condizione di subalternità, che sia all'ombra di Fedra o di Ippolito, di Piritoo o di Ercole.

D'altra parte, i personaggi senecani, includendo lo stesso Teseo, rappresentano identità intertestuali⁷. Pertanto, ogni personalità tragica è prodotta dalla somma delle stratificazioni letterarie che si accalcano dietro la memoria di ciascun nome proprio. L'uso del catalogo dei dannati, lo vedremo a breve, tiene conto di questo aspetto senecano. Gli *exempla* che lo compongono derivano dalla mitologia, prima ancora che dalla retorica, e la loro mutevole disposizione, all'interno dell'elenco, esplicita la ricerca voluta di una relazione, tra il retroterra mitografico che ogni dannato rappresenta e quello dei protagonisti stessi, che della rassegna si servono.

di una vita dopo la morte, è profondamente complessa, e oscilla tra la negazione assoluta di essa e la speranza della sopravvivenza *post mortem* dell'anima o di una sua parte (sull'argomento vd. A. SETAIOLI, *Seneca e l'oltretomba*, in ID., *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Bologna 2000, pp. 219-323).

⁴ Se, come sottolinea Mazzoli, «l'isotopia infernale del *chaos* portato in scena viene resa flagrante con varie strategie» (MAZZOLI, *Il chaos e le sue architetture*, in ID., *op. cit.*, pp. 417-430, alla p. 426), anche il catalogo dei dannati potrebbe essere considerato vettore del *furor* ultraterreno.

⁵ P. MANTOVANELLI, *Populus infernae Stygis: il motivo dei dannati del mito in Seneca tragico*, in *QCTC* 11 (1993), pp. 135-147, alla p. 145.

⁶ MANTOVANELLI, *art. cit.*

⁷ Vd. C.A.J. LITTLEWOOD, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford 2004; C.V. TRI-NACTY, *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford 2014.

ALLA RICERCA DELLA PENA PERFETTA

Phaedra. Ultimo atto. L'attesissima rivelazione finale della regina coincide con il momento di massimo dolore del marito Teseo, che articola sul piano verbale il proprio turbamento emotivo, servendosi della consueta turba infernale, tassello finale alla sua retorica autoaccusa (vv. 1229-1237):

*Umbrae nocentes, cedite et cervicibus
his, his repositum degrauet fessas manus
saxum, seni perennis Aeolio labor;
me ludat amnis ora vicina alluens;
uultur relicto transuolet Tityo ferus
meumque poenae semper accrescat iecur;
et tu mei requiesce Pirithoi pater:
haec incitatis membra turbabinibus ferat
nusquam resistens orbe reuoluto rota.*

La rassegna⁸ riecheggia il motivo della *transcriptio poenae* di ovidiana memoria⁹, interiorizzato dal protagonista, che rivolge contro se stesso le armi dell'invettiva, maledicendosi e augurandosi le peggiori pene del Tartaro. Ma quelle di Teseo non sono solo vuote parole. Sono le parole di chi ha fatto esperienza diretta del carcere ultraterreno, e che adesso, con sguardo offuscato dalla prolungata ombra infernale¹⁰, si

⁸ Vd. i seguenti commenti alla *Phaedra*: P. GRIMAL, *Sénèque. Phaedra (Phèdre)*, Parigi 1965; G.G. BIONDI-A. TRAINA, *Seneca: Medea, Fedra*, Milano 2013¹⁹ (rist. 1989); C. DE MEO, *Lucio Anneo Seneca, Phaedra*, Bologna 1990; M. COFFEY-R. MAYER, *Seneca. Phaedra*, Cambridge *et aliter* 1990; BOYLE, *Seneca's Phaedra. Introduction, text, translation and notes*, Melksham-Wiltshire 1992² (rist. 1987); G. VIANSINO, *Fedra*, in ID., *Seneca Teatro. Testo critico, traduzione e commento*, vol. I, Milano 2007² (rist. 1993); A. CASAMENTO, *Seneca. Fedra*, Roma 2011.

⁹ Il catalogo dei dannati in Seneca tragico si ispira, probabilmente, a quello ovidiano, con il quale condivide la presenza delle medesime identità dannate, e dal quale trae alcune affinità stilistiche nella rappresentazione delle loro rispettive penitenze. La rassegna degli empi compare, nella sua completezza, già nelle *Metamorfosi*, per arricchire lo sfondo infernale di due scene di catabasi: quella di Giunone nel quarto libro (vv. 457-463) e quella di Orfeo nel decimo (vv. 41-44). La ritroviamo poi nell'*Ibis*, dove è sottoposta a reduplicazione a distanza di pochi versi. In un primo momento essa viene utilizzata per adornare la descrizione del Tartaro, il luogo in cui giungerà l'anonimo avversario del poeta da defunto (vv. 171-180). In un secondo momento la ripetizione dell'elenco (mancante questa volta delle Danaidi) serve ad alimentare la preghiera rivolta ad Eaco, affinché trasferisca (*transcribet tormenta* al v. 189) tutte le pene dei più efferati peccatori del mondo antico sul capo di Ibis (vv. 187-192). Da quest'ultimo importantissimo passo Seneca trae i toni della *defixio*, che si traduce spesso nell'auto-maledizione dei personaggi tragici, come nel caso di Teseo (lo nota VIANSINO, *op. cit.*, alla p. 619). Della derivazione senecana del motivo ovidiano della *transcriptio poenae* parla Mantovanelli (MANTOVANELLI, *art. cit.*). Per quanto riguarda i due passi delle *Metamorfosi* vd. A. BARCHIESI-G. ROSATI, *Ovidio. Metamorfosi. Volume II. Libri III-IV*, Milano 2007; J.D. REED, *Ovidio. Metamorfosi. Volume V. Libri X-XII*, Milano 2013; mentre per l'*Ibis* vd. A. LA PENNA, *Publi Ovidi Nasonis Ibis. Prolegomeni, testo, apparato critico e commento*, Firenze 1957; G.M. MASSELLI, *Il rancore dell'esule. Ovidio, l'Ibis e i modi di un'invettiva*, Bari 2002.

¹⁰ «Quanto a Teseo, è Fedra stessa, appena entrata nell'azione, a rappresentarlo partecipe d'una condizione di *furor*, mentre è ancora trattenuto nell'Ade come complice di Piritoo (v. 96, *furoris socius*): una connotazione 'infera' che lo distingue dagli altri due protagonisti e che gli rimarrà addosso fino al lugubre epilogo» (MAZZOLI, *Dinamiche del furor nella Phaedra*, in ID., *op. cit.*, pp. 279-294, alla p. 282). Egli incarna, dunque, il *furor* ultraterreno, che riemerge trasformandolo nel più attivo fattore di *chaos* drammaturgico: «L'rompere di Teseo dagli Inferi è il fondamentale fattore di *chaos* nel dramma» (alla p. 294).

trova a godere di una luce che ha sottratto ad altri, per la precisione al suo stesso figlio, vittima immolata per garantirgli il ritorno al mondo dei vivi, secondo la volontà di un avaro Plutone che, nella sua incapacità di donare, non lascia andare indietro nulla di ciò che gli appartiene¹¹. È grazie al confronto con i dannati che il personaggio palesa l'approdo al massimo grado di consapevolezza che Seneca gli consente di raggiungere, dandogli la possibilità di scorgere il vero abisso in cui è piombato¹². Adesso il re sa. Sa di essere entrato da empio nell'Ade, complice dell'ingloriosa impresa eroica dell'amico Piritoo, e di esserne uscito tale e quale, condannando il figlio innocente ad una morte selvaggia, oltre che immeritata. Desideroso di ripristinare l'ordine nella reggia, sconvolta dalla presunta aggressione perpetrata da Ippolito alla matrigna, si è scoperto indegno di entrambi i titoli che porta, quello di re e quello di padre. Al carnefice, dunque, non resta che infliggersi una morte dolorosa, che riproduca lo smembramento imposto alla vittima. E così, riassumendo il ruolo di giudice, questa volta per pronunciare una dura sentenza contro se stesso, Teseo passa in rassegna tutti i dilanianti supplizi a cui ricorda di aver assistito, partendo da quelli più antichi, confinati nel suo passato di eroe civilizzatore. Imporsi la sorte a cui Sini e Scirone costringevano i malcapitati passanti sarebbe troppo poco¹³. Egli sa (*scio* v. 1228) di aver assistito a pene ben più gravi (*graviora uidi* v. 1226). Cerca dunque tra le pieghe dell'Inferno la pena perfetta per sé¹⁴, e traduce proprio in una *climax* il risultato della sua ricerca, ammassando sul proprio capo tutte le possibili pene dei dannati che ha visto, ma organizzandole secondo la logica preferenziale della sofferenza fisica in crescendo, la stessa che induce ad escludere le Danaidi, detentrici di una pena femminile, dunque percepita come troppo lieve¹⁵. Già si compiace di immaginare prematuramente stanche le sue mani, destinate a sorreggere l'immane peso del masso di Sisifo, reclamato con insistenza sulle spalle, come possiamo notare dall'anafora

¹¹ In seguito alla morte di Ippolito è il coro stesso a ricordare l'avarizia di Plutone (vv. 1149-1153).

¹² Come sottolinea anche BOYLE, *op. cit.* (1992²), alla p. 27: «Theseus returns from Hades expecting to find light but discovers darkness». La tragedia personale di Teseo, così come quella degli altri eroi senecani, risiede tutta nella consapevolezza del male compiuto, quando la follia, che ha prodotto il delitto, lascia il posto alla razionalità. È la metafora infernale che riproduce la condizione tragica dei protagonisti, dove l'Ade e i suoi abissi rappresentano il luogo dell'*ἄλλογον*, forza motrice del delitto, riproducendo al tempo stesso lo spazio della dannazione eterna, soluzione che il colpevole prospetta alla sua anima per espiare i propri errori. La vera tragedia sta dunque nella consapevolezza, che ciascun eroe possiede, di essere un fattore di disordine cosmico, vettore del *chaos* e delle sue architetture (MAZZOLI, *op. cit.*).

¹³ Si fa riferimento a Sini e Scirone ai vv. 1223-1225.

¹⁴ Teseo si colloca spontaneamente presso il Flegetonte, dove risiedono i parricidi, secondo una possibile reminiscenza virgiliana. Vd. PETRONE, *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: Il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, in *QCTC* 4-5 (1986/1987), pp. 131-143.

¹⁵ Confrontando le varie attestazioni del catalogo dei dannati nelle letteratura latina è possibile notare come la pena delle Danaidi sembri essere giudicata femminile, dunque troppo lieve per essere augurata a qualsiasi nemico. Per esempio, non la augura Canidia ad Orazio in *Epod.* 2, 17, 63-69 (in merito a questo Epodo vd. E. ROMANO, *Le Opere I, tomo secondo*, Roma 1991, pp. 1011-1018; D. MANKIN, *Horace. Epodes*, Cambridge 1995, pp. 272-293; L.C. WATSON, *A commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003, pp. 534-584), né Ovidio ad Ibis nella sua *defixio* (vv. 187-192), nonostante ricordi le *Belides* ai versi 177-178 (vd. LA PENNA, *op. cit.*; MASSELLI, *op. cit.*). La reclama invece per sé Cornelia, qualora dichiararsi il falso (PROP. 4, 11, 27-28; vd. P. FEDELI-R. DIMUNDO-I. CICCARELLI, *Propertio. Elegie, libro IV*, 2 Voll., Nordhausen 2015, pp. 1268-1410).

incipitaria al v. 1229 del pronome dimostrativo. Al tempo stesso, chiede di sostituirsi a Tantalo, come zimbello delle onde infernali, offrendo l'aridità della sua gola. E prega che l'avvoltoio di Tizio lasci in pace, una volta per tutte, la sua vittima d'elezione, per sfamarsi del suo fegato.

Chiude la rassegna Issione, sulla cui sorte infernale il reduce dell'oltretomba si sofferma in uno spazio testuale di tre versi, identificandolo con l'eloquente perifrasi *mei Pirithoi pater*, che colloca il dannato in una diversa sfera affettiva, vistosamente preferenziale. Il sovrano di Atene invoglia il penitente al riposo. La sua celebre ruota non giacerà inerte, ma avrà l'opportunità di fare scempio del corpo di un nuovo ostaggio, non meno peccatore di quello solito. È assolutamente prevedibile che Teseo concluda la sua personale selezione degli empi con il padre di chi lo ha condotto alla sventura. Il re sta facendo un bilancio del proprio recente vissuto, condannando l'audace impresa a cui ha preso empicamente parte, con il solo esito di seminare *scelera* nella sua stessa dimora, privata della propria presenza da ben quattro anni¹⁶. Cieco di fronte alla verità, ha perso per sempre un figlio, cui ha negato la possibilità di farsi riconoscere quale suo *certus heres*¹⁷.

È scontato che voglia far ritorno agli Inferi, in cui avrebbe fatto bene a rimanere. La volontà di Teseo non è solo quella di sprofondare nel Tartaro. Egli desidera soffrire per un tempo indefinito, in ogni parte del corpo, riproducendo per contrappasso lo smembramento di Ippolito, da rivivere quotidianamente in un'eternità di dolore. La sua espiazione futura consisterà nella somma dei dolori inferti contemporaneamente a *ceruices, manus, os, iecur, membra*. La sua identità fisica dovrà essere offesa e progressivamente annientata, pezzo per pezzo, come pezzo per pezzo il bellissimo corpo del giovane è stato straziato, per assecondare la sete di vendetta di chi l'ha messo al mondo. Tra tutte le pene infernali, tuttavia, è proprio quella di Issione ad attirare maggiormente l'attenzione dell'amico di Piritoo. Se dovesse sceglierne una soltanto, la sua preferenza ricadrebbe probabilmente su di essa. La condanna ai raggi della ruota costituisce la pena perfetta, dal momento che, come sappiamo dall'articolato resoconto del *nuntius*, sono state proprio le ruote impietose di un carro in movimento a fare strazio di Ippolito, trascinandolo fra rupi e sterpaglie (v. 1097):

moribunda celeres membra peruoluunt rotae.

I vv. 1236-1237 del catalogo della *Phaedra* sembrano riformulare queste parole del messaggero con amplificazione espressiva. *Membra* è il termine principe che accomuna i due riferimenti testuali. Le *rotae* di Ippolito si riducono all'unica, famigerata, *rota* di Issione, che può divaricare gli arti del proprio prigioniero fino allo squartamento, impossibile ovviamente per chiunque sia già morto. Il motivo della velocità, la principale virtù del carro del principe cacciatore, viene enfatizzato, tradotto nella *iunctura incitati turbines*. L'insofferenza alla stasi è ripresa dalla formula *nusquam resistens*, dagli editori preferita al più banale *numquam resistens*¹⁸, probabilmente a ragione. La

¹⁶ È Teseo stesso che puntualizza di aver trascorso quattro anni nel regno di Plutone (vv. 838-841).

¹⁷ Con questa espressione il *nuntius* definisce Ippolito al v. 1112.

¹⁸ Nel suo testo critico ZWIERLEIN adotta *nusquam* dell'*Etruscus*, inserendo *numquam* in apparato. Già GRIMAL non aveva dubbi su quale delle due lezioni adottare: «La roue, entraînée par des tourbillons

conseguente perennità del movimento ciclico, esplicitata dall'uso del verbo *peruoluo* da parte del messaggero, si traduce nel ridondante *orbis reuolutus* della *rota* infernale.

Il padre di Piritoo giunge a configurarsi come il vero *focus* di tutta la rassegna di Teseo, nonché figura chiave per una sua interpretazione. Nella pena di questo dannato il re di Atene si rispecchia, riconoscendovi l'eterno monito alla sua duplice colpa¹⁹, nonché la sintesi perfetta delle proprie tumultuose emozioni, che combinano senso di colpa e desiderio autopunitivo.

Il catalogo dei dannati non si rivela dunque, in questa tragedia, un semplice luogo comune, uno stereotipo da impiegare per sottolineare la comunicazione di passioni estreme, in una riproduzione verbale assolutamente neutra. Rappresenta una concreta esperienza di vita per il protagonista, sul piano mitologico-drammatico dell'intreccio tragico, un'esperienza filtrata e valutata alla luce di altre vicende, maturate in un tempo drammatico successivo. La rassegna degli empi è il mezzo di cui Seneca si serve per esprimere la dimensione umanamente tragica del padre di Ippolito, che non rappresenta un'identità drammatica oscurata dall'ingombrante presenza di Fedra, ma parte integrante di un triangolo familiare²⁰ che ha contribuito a distruggere.

IL MESSAGGERO PERFETTO

Ritroviamo il mitico vincitore del Minotauro in un'altra tragedia, l'*Hercules Furens*²¹, che costituisce l'ideale premessa alla vicenda drammatica della *Phaedra*, prescindendo dalla datazione di entrambe le opere²². Anche questa volta Teseo riemerge dall'Ade,

de vent, ne s'arrête en aucun endroit. Préférer cette leçon à *numquam*, plus banal» (GRIMAL, *op. cit.*, pp. 164-165). A questa scelta si associano BOYLE, *op. cit.* (1992²), pp. 210-211; COFFEY-MAYER, *op. cit.*, p. 194; DE MEO, *op. cit.*, p. 284; CASAMENTO, *op. cit.*, p. 254.

¹⁹ Le colpe di Teseo sono due: la discesa all'Inferno, con conseguente abbandono di Atene, e l'omicidio del figlio.

²⁰ Giancarlo Mazzoli usa la felice espressione "triangolo di *furors*", per definire, al tempo stesso, la natura dei tre personaggi e il tipo di legame familiare che intercorre tra loro (MAZZOLI, *Dinamiche del furor nella Phaedra*, in ID., *op. cit.*, pp. 279-294, alla p. 282). A tal proposito già Viansino parlava di «visione familiare del male» (VIANSINO, *op. cit.*, p. 12).

²¹ In merito alla quale cfr. F. CAVIGLIA, *L. Anneo Seneca. Il furore di Ercole*, Roma 1979; J. FITCH, *Seneca's Hercules Furens. A critical Text with Introduction and Commentary*, Ithaca and London 2009² (1987); G. VIANSINO, *La pazzia di Ercole*, in ID., *Seneca Teatro. Testo critico, traduzione e commento, Vol. I*, Milano 2007² (rist. 1993); M. BILLERBECK, *Seneca, Hercules Furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, Leiden-Boston-Köln 1999; E. ROSSI, *Seneca: La follia di Ercole*, Milano 2002² (rist. 1999); M. BILLERBECK-S. GUEX, *Sénèque, Hercule furieux: introduction, texte, traduction et commentaire*, Bern 2002. Vd. anche J.A. SHELTON, *Seneca's Hercules Furens. Theme, Structure and Style*, Göttingen 1978.

²² Secondo la cronologia di John Fitch (non condivisa da tutti gli studiosi), basata su analisi stilometriche, la data di composizione della *Phaedra* è anteriore a quella dell'*Hercules Furens* (FITCH, *op. cit.*, pp. 50-53). Della stessa opinione è Mazzoli, che allinea la complessità dell'opera a quella di *Medea* e *Thyestes*, anticipandone tuttavia la data di composizione, che sarebbe anteriore al 54 a.C., e dunque precedente alla scrittura dell'irriverente *Ludus* dedicato all'imperatore Claudio (MAZZOLI, *Nello specchio tragico dell'Hercules Furens*, in ID., *op. cit.*, pp. 221-233). Diametralmente opposta la posizione di Malaspina, che antepone la data di composizione dell'*Hercules Furens* a quella della *Phaedra*, ipotizzando la presenza di un'evoluzione tematica interna al *corpus* tragico senecano, riguardante il pensiero politico del tragediografo. Il *Furens* rappresenta, secondo lo studioso, la tragedia che propone una differenza netta tra re e

giungendo non ad Atene, ma a Tebe, città in cui regna Ercole, l'amico che l'ha sottratto all'oscurità infernale. Il marito di Fedra è ospite di un regno che non gli appartiene e di una tragedia che non è stata scritta per lui. Se nella *Phaedra* la condizione di eroe decaduto, segnato dall'esperienza ultraterrena, sostanzia l'identità tragica del personaggio, nell'*Hercules Furens* egli si riduce a messaggero perfetto, testimone oculare di una realtà che ha visto e sofferto, ma della quale non costituisce il vero protagonista.

Anche questa volta Seneca gli fa pronunciare un catalogo dei dannati, il più lungo, complesso e discusso dell'intero *corpus* tragico (vv. 750-759):

*Rapitur uolucris tortus Ixion rota;
ceruice saxum grande Sisyphus sedet;
in amne medio faucibus siccis senex
sectatur undas, alluit mentum latex,
fidemque cum iam saepe decepto dedit,
perit unda in ore; poma destituunt famem.
praebet uolucris Tityos aeternas dapas
urnasque frustra Danaides plenas gerunt;
errant furentes impiae Cadmeides
terretque mensas auida Phineas auis.*

La rassegna infernale qui riportata costituisce un caso unico, assolutamente *sui generis* nella sua completezza. Ad aprirla è Issione, preda indifesa della ruota volante, che con violenza lo trascina nel suo eterno vortice. Segue la pena del macigno, della quale si enfatizzano stasi e pesantezza, in opposizione ai raggi in perenne movimento dell'aggressore di Latona. Ad un privilegiato Tantalo vengono destinati ben quattro versi, virtuosisticamente incentrati sul motivo dell'inganno di flutti e frutti, mentre l'eternità del pasto definisce l'identità di un passivo Tizio, costretto ad offrire le proprie viscere. Da consuetudine eterna, le Danaidi portano le brocche riempite invano. Il *furor*, cui le Cadmeidi sono costrette, domina l'intero verso che le vede protagoniste, articolato in quattro costituenti lessicali che, nella loro disposizione in *gradatio*, ne definiscono progressivamente i tratti costitutivi (v. 758). Secondo un principio di consequenzialità logica esse vagano nello spazio infernale senza una meta (*errant*), perché dominate dalla follia (*furentes*), che le ha rese empie (*impiae*). Conclude l'elenco degli *exempla* Fineo, impari avversario dell'Arpia, che gli rende insopportabile la mensa cui è inchiodato.

La problematicità del catalogo, al quale non vengono riconosciuti particolari pregi²³, risiede tutta in queste due ultime figure infernali, che non trovano spazio in

tiranno, differenza che va progressivamente sfumandosi, fino ad arrivare al *Thyestes*, dove re e tiranno coincidono. Nella *Phaedra* l'antinomia re-tiranno è già messa in discussione. Vd. E. MALASPINA, *Penstiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca*, in: BILLERBECK-E.A. SCHIMDT (éd.), *Entretiens sur l'antiquité classique*, Tome I, *Sénèque le tragique*, Vandoeuvres-Genève 2003, pp. 267-320.

²³ Secondo John Fitch «the list simply provides information in response to Amphitryon's question», mentre «in other plays the lists have a more dynamic relationship to the dramatic situation (e.g. al Pha. 1229ff. suggesting punishments for Theseus), and their emphasis is adjusted accordingly» (FITCH, *op. cit.*, alla p. 315). Simili sono le parole di ROSSI: «Altrove in Seneca, le punizioni descritte da Teseo sono

nessuna rassegna ultraterrena anteriore a Seneca. Il collettivo *Cadmeides* definisce le sciagurate figlie di Cadmo, il re serpente fondatore di Tebe²⁴. Una di esse, Agave, trova spazio in una seconda sezione infernale senecana, quella negromantica dell'*Oedipus* (vv. 582-658)²⁵, a cui prendono parte numerosi protagonisti della sanguinaria storia tebana. Sull'identità di Fineo, invece, già Nicholas Trevet non nutriva dubbi: «Septimum exemplum est de Phineo, qui filios suos accusatos de stupro a nouerca excecauit, propter quod dii excecauerunt eum et ipsi ceco apposite sunt Arpie»²⁶.

Sintetizzando il parere dei più importanti interpreti del passo senecano, la presenza di Fineo e Cadmeidi è da ascrivere all'originalità dell'autore, che ha forse scelto di modificare il *topos* tradizionale, seguendo l'esempio di *amplificatio* retorica portata avanti da Virgilio nel sesto libro dell'*Eneide*, adattandolo al contenuto della tragedia di ambientazione tebana²⁷. Fineo è infatti figlio di Agenore, dunque fratello di Cadmo e zio delle Cadmeidi²⁸, con le quali condivide la propensione al *furor*, origine di assassini consanguinei, che nel presente della storia tragica segnerà la metamorfosi di Ercole da virtuoso eroe civilizzatore a sterminatore della propria famiglia.

Proviamo ora a darne un'interpretazione un po' più ampia, partendo da un dato incontrovertibile. Il catalogo dell'*Hercules Furens* è realmente atipico, non solo in relazione al contenuto ma soprattutto in rapporto alla forma, assolutamente impersonale. La rassegna infernale della *Phaedra* si configura per il protagonista Teseo come un pezzo imprescindibile per comprenderne l'evoluzione emotiva. Nasce indubbiamente dal riuso di un abusato luogo comune di matrice letteraria, ma è filtrato dall'esperienza personale del personaggio cui è assegnato *ad hoc*, e dunque riformulato

elencate da un personaggio che le invoca su di sé in preda all'impulso autodistruttivo» (ROSSI, *op. cit.*, alla p. 129). La Billerbeck si astiene dal dare un giudizio qualitativo, non mancando di sottolineare la particolare aderenza del catalogo alla tragedia, favorita dalla *variatio* senecana del *topos* (BILLERBECK *op. cit.*, pp. 451-455; BILLERBECK-GUEX, *op. cit.*, pp. 358-363). Dello stesso parere sembra essere CAVIGLIA, che nota una bipartizione all'interno del catalogo: «Da questo gruppo di *exempla* i primi quattro (Issione, Sisifo, Tantalo e Tizio) si riferiscono alla violenza contro la divinità; i rimanenti tre alla violenza contro il proprio sangue» (CAVIGLIA, *op. cit.*, alla p. 246). La netta divisione del catalogo in due sottogruppi è rimarcata anche da VIANSINO, *op. cit.*, alla p. 235).

²⁴ L'intera storia di Cadmo e della sua discendenza è narrata in OVID. *Met.* 3-4, possibile intertesto senecano. Vd. A. BARCHIESI-G. ROSATI, *Ovidio. Metamorfosi. Volume II. Libri III-IV*, Milano 2007.

²⁵ Nello specifico, troviamo Agave ai vv. 615-617, accompagnata dal figlio Penteo.

²⁶ *Nic. Treveti Exp.* HF. 618 ss.. Vd. V. USSANI JR., *L. Annaei Senecae, Hercules Furens et Nicolai Treveti expositio, Vol. II*, Romae 1959. La figura di Fineo, indovino apollineo rivelatore dei segreti divini, punito con l'accecamento e con il celeberrimo banchetto insozzato dalle Arpie, è resa nota da Apollonio Rodio, che lo colloca nel terzo libro delle sue *Argonautiche*, facendone il salvatore di Giasone e dei suoi compagni. Virgilio stesso ricorda le mense di Fineo in *Aen.* 3, 210-213, mentre Ovidio vi fa riferimento in *Met.* 7, 1-6. Anche Igino (19) parla della pena di Fineo, punito per aver accecato i propri figli dietro istigazione della sua seconda moglie. La stessa versione è recuperata da Ovidio, che fa del personaggio un paradigma di *libido* in *Ars* 1, 339-442. La storia tradizionale di Fineo è riassunta anche da SERV. *Comm. in Verg. Aen.* III, 209. L'unica attestazione latina, anteriore a Seneca, di questo particolare personaggio, all'interno di un contesto infernale si trova in PROP. 3, 41, dove compare un fugace riferimento agli *ie-iunia Phinei*. Una ricostruzione molto precisa del personaggio, supportata da puntuali attestazioni, si trova in L. KAHIL, *Phineus I*, in *LIMC* 7, 1 (1994), pp. 387-388.

²⁷ Cfr. CAVIGLIA, *op. cit.*, pp. 246-247; FITCH, *op. cit.*, p. 315; BILLERBECK, *op. cit.*, p. 454; ROSSI, *op. cit.*, p. 129; BILLERBECK-GUEX, *op. cit.*, pp. 362-363; il confronto con la rassegna virgiliana è proposto dalla sola Billerbeck.

²⁸ HYG. 19.

per poterne assecondare ogni sussulto emotivo. Quel Teseo ha visto i suoi dannati uno ad uno. Come loro ha commesso un *nefas*, e come loro sa di essere destinato ad una punizione eterna, che si concede l'agio di scegliere con attenzione.

Al contrario di quanto avviene nella *Phaedra*, il Teseo dell'*Hercules Furens* condivide la stessa esperienza ultraterrena del suo omonimo, ma non possiede ancora gli strumenti razionali necessari a sottoporla a giudizio, fornendone una valutazione. Questo Teseo non sa e non può sapere, perché non ha ancora sofferto, e tutto il suo dolore non è neppure *in fieri*. L'eroe non possiede un'autentica dimensione drammatica, né gli viene richiesta. La scena tragica non gli appartiene, e il suo dovere si riduce a quello di riferire ad Anfitrione l'esatto svolgimento dell'eroica impresa di Ercole, posizionandone l'*aristeia* nello spazio infernale che l'ha generata²⁹. Si sa quanto la visione autoptica (di luogo ed evento) rappresenti la più importante fonte di credibilità per un ottimo *nuntius*³⁰. Del resto, in adesione a criteri di verisimiglianza drammatica, Teseo impersona l'unico messaggero possibile. Varcare le porte dell'Ade è un tabù, la cui violazione implicherebbe il commettere un gesto empio³¹. Solo un personaggio coinvolto in un'esperienza simile a quella di Ercole avrebbe potuto celebrarne il trionfo sull'oltretomba. Il cambiamento di *status* della *persona* drammatica determina un mutamento nel catalogo, che risulta incolore, privo di quella dinamicità che lo caratterizza negli altri contesti senecani, e di cui il Fitch avverte tanto la mancanza.

Il sistema della *climax* è annullato, perché assente è il turbamento emotivo che vincola il catalogo al suo portavoce, irradiandolo del suo *pathos*. Tuttavia questa particolarissima, rigida e asciutta rassegna deve la propria esistenza proprio all'impersonale personaggio che la sta articolando.

RIVELAZIONI DALL'OLTRETOMBA: IL FUTURO DI TESEO E LA VENDETTA DI GIUNONE

Nelle tragedie senecane in cui fa la sua comparsa, la *climax* diventa espressione del principio del rispecchiamento, che vincola ciascun catalogo dei dannati all'identità tragica che, di volta in volta, se ne serve. Nelle sue diverse occorrenze, ciascuna rassegna costituisce un pezzo retorico a sé, intarsiato aggiuntivo alle cerebrali argomen-

²⁹ La *rhexis* di Teseo assume una funzione caratterizzante all'interno della tragedia, poiché mette in primo piano la dimensione dell'aldilà, che costituisce «il 'condensatore' ideologico del dramma». Il resoconto del re di Atene «si lascia scoprire baricentro profondo d'un testo dove *tout se tient*» (MAZZOLI, *Nello specchio tragico dell'Hercules furens*, in ID., *op. cit.*, pp. 221-233, alla p. 229).

³⁰ Una panoramica sulle caratteristiche del *nuntius* senecano è fornita da F. AMOROSO, *Annunzi e scene d'annunzio nel teatro di L. Anneo Seneca*, in *Dioniso* 52 (1981), pp. 307-338. Nello specifico dell'*Hercules Furens*, Teseo, «che rimane pur sempre l'emblema di un esito tradizionale della vicenda» (CAVIGLIA, *op. cit.*, alla p. 66), è *nuntius* ideale in quanto *alter ego* di Ercole, di cui rappresenta il corrispondente eroe attico, come sottolinea ROSSI, *op. cit.*, pp. 21-22. I due eroi condividono infatti l'origine semi-divina, nonché la forza fisica straordinaria che li ha resi vincitori di mostri, campioni della civilizzazione e della democrazia greca. Entrambi inoltre vantano un'esperienza ultraterrena, cosa che rende Teseo narratore perfetto e credibile perché «spettatore e partecipante» (ROSSI, *op. cit.*, p. 22).

³¹ La discesa agli Inferi, all'interno dell'*Hercules Furens*, si configura come un *error*, immune da una qualsiasi assoluzione, quantunque foriero di un'involontaria *culpa*. Peccatore è Teseo, recatosi all'Inferno di sua spontanea volontà, e colpevole sarà lo stesso Ercole, pur da esecutore di un comando altrui. È quanto afferma MAZZOLI, *Error e culpa*, in ID., *op. cit.*, pp. 113-124.

tazioni di ciascun protagonista. Si ha l'impressione che sia il personaggio in prima persona, sulla base del proprio vissuto, a scegliere quali peccatori ricordare, in quale ordine disporli, e su quale di essi concentrare maggiormente la propria attenzione, per poi eleggere l'empio più affine a sé.

E quanto accade nella *Phaedra*, dove ci troviamo di fronte ad un lucidissimo Teseo, tremendamente colpevole per sua tragica ammissione, disposto a competere con tutti i penitenti, per poi identificarsi nel peggiore di essi, perverso riflesso del destino futuro che si è auto-imposto. Ma il marito di Fedra è, prima di tutto, identità intertestuale, e in quanto tale possiede una straordinaria memoria mitica che non può essere ignorata, e che ne determina il conseguente ruolo drammatico³². In caso contrario il triangolo relazionale, che ha dato vita alla torbida tragedia senecana³³, perderebbe il proprio vertice, il punto di fuga su cui convergono lo sguardo pieno d'odio di Fedra e quello amoroso di Ippolito. Il Teseo dell'*Hercules Furens* condivide lo stesso retroterra mitico del suo omonimo, un retroterra che ci è indispensabile per interpretare la rassegna infernale di cui è fatto portavoce, nonostante la sua presenza non sia stata concepita per incidere direttamente sullo sviluppo del dramma. Teseo conserva, inevitabilmente, la propria identità mitica, che tuttavia deve necessariamente eclissarsi, per fare spazio alla personalità tragica di Ercole, perno di tutta l'opera. Il mitico re di Atene cede dunque al proprio liberatore lo *status* di protagonista, accontentandosi del più modesto ruolo di messaggero, grazie al quale conserva una funzione drammaturgica sua propria, aggiudicandosi un posto, seppur secondario, all'interno della tragedia. Se negli altri drammi senecani il catalogo dei dannati risulta essere vincolato ad un personaggio che fa da protagonista, e se la scelta dell'artificio formale della *climax* consente di focalizzare l'attenzione sull'evoluzione *in fieri* di esso, ne consegue che si renda necessario un cambiamento formale, all'interno della rassegna, associato al mutamento di *status* di un personaggio che non si ritrovi più ad occupare un posto di primissimo piano.

Di conseguenza assistiamo, all'interno dell'*Hercules Furens*, ad un cambiamento di prospettiva, in base al quale non si ha più l'impressione che sia Teseo a decidere la disposizione dei dannati, bensì un'invisibile presenza *super partes*, che non può non coincidere con quella dello stesso Seneca, il quale sembrerebbe aver deciso di conservare il binomio Teseo-catalogo infernale, dotandolo di un significato nuovo, coerentemente alla differente condizione scenica del re di Atene. Teseo mantiene la condizione di anti-Enea³⁴, la stessa incarnata dal marito di Fedra, quella cioè di un anti-eroe incapace di provare *pietas*, che ha intrapreso l'oscura strada in direzione dell'oltretomba in assenza di un comando divino, e che, come sappiamo, a differenza

³² La storia di Teseo veniva offerta a Seneca da una sterminata tradizione mitologica-letteraria, alla quale il nostro tragediografo ha aggiunto ben poco. Non è difficile scorgere il mito tradizionale di Teseo alla base del personaggio senecano, dal momento che proprio uno degli eventi cruciali della sua vita mitica, la discesa nell'Ades, ha generato la *Phaedra*.

³³ La vicenda drammatica della *Phaedra* nasce dall'assenza di Teseo, marito di Fedra, padre di Ippolito e re di Atene. Sarebbe bastata la sua sola presenza per annullare ogni possibile percorso drammatico, aderente al mito tradizionale.

³⁴ Su Seneca anti-Virgilio, e sull'interpretazione delle tragedie senecane come capovolgimento del celeberrimo poema epico, ha scritto M.C.J. PUTNAM, *Virgil's Aeneid. Interpretation and Influence*, Chapel Hill and London 1995, pp. 246-315.

dell'eroe virgiliano, ha intrapreso una catabasi empia, che si configura come il frutto della *libido*, non della necessità di conoscere il proprio destino. Ma, se nella *Phaedra* il padre di Ippolito è diventato un dispensatore di morte, nell'*Hercules Furens* egli riceve, in eredità dal noto paradigma epico, una capacità di preveggenza³⁵, della quale non sembra essere consapevole, che gli consente di svolgere l'importante funzione di anticipare gli eventi tragici, in linea con il nuovo ruolo di *nuntius* che ricopre. Il contatto con l'oltretomba lo ha reso profeta sia del proprio tragico futuro, destinato ad alimentare la *Phaedra*, sia di quello dell'amico Ercole, prossimo ad offrirsi allo sguardo degli spettatori. Possiamo avanzare un'ipotesi di questo tipo riflettendo sull'inserzione di Fineo e Cadmeidi, figure mitiche estranee alla rassegna canonica, e sulla scelta di un artificio formale insolito, che sovverte la *climax*.

Il catalogo ultraterreno dell'*Hercules Furens* è infatti organizzato secondo una particolare costruzione ad anello, i cui estremi sono occupati da Issione e Fineo, due personaggi che chiamano direttamente in causa la storia mitica dell'eroe ateniese. Issione, con cui non a caso il nostro messaggero principia il proprio elenco, padre del migliore amico Piritoo, adombra le ragioni che hanno indotto Teseo al suo empio viaggio nell'aldilà, richiamandone in questo modo il recente passato, condiviso dallo stesso protagonista Ercole. Viceversa Fineo, la figura più enigmatica del catalogo, posto al termine della struttura anulare che racchiude l'intero elenco, anticipa il destino futuro del messaggero regale e della sua famiglia, che troverà sviluppo e compimento nella *Phaedra*. Finora si è pensato che Fineo (e insieme a lui le Cadmeidi) fornisca ad *exemplum* il proprio *furor*, come prefigurazione della follia di Ercole, in virtù dell'eredità di sangue che lo lega a Cadmo e, di conseguenza, al suolo tebano³⁶. In realtà le poche testimonianze mitografiche in nostro possesso concordano nel considerare Fineo fratello di Cadmo, ma non gli riconoscono un legame diretto con Tebe, dal momento che si ritrovò separato dal fratello già a partire dal ratto della comune sorella Europa³⁷, per poi diventare re di Salmidesso in Tracia³⁸. Fineo presenta una storia mitica particolare, molto vicina a quella di Teseo, avendo prestato fiducia alle calunnie di una matrigna piuttosto che alle parole dei propri figli naturali, e già Ovidio, molto presente nell'operazione di riscrittura senecana, ne aveva fatto un paradigma di folle e cieca *libido*, associando il suo delitto proprio a quello di Teseo, nell'*Ars amatoria* (1, 338-442)³⁹:

*Hippolytum pauidi diripuistis equi.
Quid fodis immeritis, Phineu, sua lumina natis?
Poena reuersura est in caput ista tuum.*

³⁵ Come è noto Enea intraprende l'oscuro cammino nell'aldilà dietro comando divino, per apprendere, insieme al proprio, il destino futuro del suo popolo e quello di Roma.

³⁶ In quanto re di Tebe e marito dell'ultima discendente di Cadmo, Megara, Ercole si trova a condividere la maledizione che grava su ogni sovrano tebano.

³⁷ Il ratto di Europa è narrato in OVID. *Met.* 2, 833-875. Mentre in *Met.* 3, Ovidio racconta la storia di Cadmo, rinnegato dal padre per non aver ritrovato la sorella perduta, e costretto a fondare una nuova città, destinata ad essere maledetta.

³⁸ Per una ricostruzione del mito di Fineo vd. *supra*.

³⁹ In merito al passo vd. A.S. HOLLIS, *Ars amatoria, Book I, Edited with introduction and commentary*, Oxford 1977³ (rist. 1992); E. PIANEZZOLA, *Ovidio, L'arte di amare*, Milano 1991⁷ (rist. 2007).

*Omnia feminea sunt ista libidine mota;
acrior est nostra plusque furoris habet.*

La sovrapposibilità dei due eroi decaduti sorprende. Entrambi, soggiogati dalla *libido*, hanno privato per sempre dei luminosi raggi del sole i propri figli, se pur in misura diversa: Fineo, di propria mano, ha accecato i figli avuti da Cleopatra, venendo superato in crudeltà da Teseo, che ha condannato a morte il figlio dell'Amazzone. Sia l'uno che l'altro si sono lasciati sedurre da donne ingannatrici, rinunciando alla propria discendenza regale e arrecando, di conseguenza, un irreparabile danno alle sorti dei rispettivi regni. Entrambi acquisiscono le sembianze di re e padri falliti, e la consonanza dei due episodi mitici, accostati dallo stesso Ovidio, autorizza a scorgere in Fineo una sottile anticipazione del terribile futuro che le porte di Atene schiuderanno al fedele *comes* di Ercole, noto prosieguo della storia mitica del vincitore del Minotauro, ma anche prevedibile esito della *Phaedra* di Seneca. Issione e Fineo si trasformano in allegoria del passato e del futuro del messaggero regale, incorniciando i restanti dannati canonici in un elenco che culmina nella presenza poco tradizionale delle Cadmeidi, nipoti del Fineo che non a caso precedono, figlie del re serpente fondatore della città maledetta. Queste presenze femminili richiamano realmente, come è stato già notato, l'immediato destino di Ercole, che con esse condivide non soltanto il *furor* che lo trasformerà in implacabile assassino della propria prole, ma soprattutto la condizione di vittima degli oscuri intrighi di Giunone⁴⁰, feroce nemica giurata della stirpe di Cadmo, nonché disambiguante voce prologica dell'*Hercules Furens*⁴¹. Le sfortunate principesse tebane fanno da precedente mitico alla vicenda personale di Ercole⁴², cui spesso si fa riferimento, non a caso, come ad un secondo Bacco⁴³. Esse costituiscono un richiamo tanto voluto quanto sottile al prologo, con-

⁴⁰ La Giunone senecana è la diretta discendente della sua omonima virgiliana, presente in *Aen.* 1 e in *Aen.* 7. Ancora più marcata è la somiglianza con quella ovidiana, presente in *Met.* 3 e *Met.* 4. Su quest'aspetto concordano i commentatori. Il *Soror Tonantis* con cui la divinità si presenta in scena, al principio dell'*Hercules Furens*, richiama la titubante Giunone delle *Metamorfosi*: *si sum regina Iouisque / et soror et coniunx - certe soror* (*Met.* 3, 265-266), ed esplicita la volontà senecana di istituire un rapporto emulativo con l'illustre precedente letterario. Sulla personalità della Giunone senecana vd. P. LI CAUSI, *Nella rete di Giunone: Cause, forme e finalità della vendetta nell'Hercules Furens di Seneca*, in *Dioniso* 5 (2006), pp. 119-135.

⁴¹ La Saturnia si presenta fin da subito in veste di *noverca*, professando il proprio odio e i propri propositi vendicativi, destinati ad abbattersi sul figliastro.

⁴² Le quattro figlie di Cadmo furono in misura diversa vittime del *furor* divino. In particolare Semele e Ino scontarono in prima persona l'odio furibondo di Giunone. La tragica storia di ognuna è narrata nei libri terzo e quarto delle *Metamorfosi* di Ovidio. Particolare attenzione merita l'episodio ovidiano incentrato sul *furor* di Ino, dove la follia del marito Atamante ricorda da vicino quella dell'Ercole senecano. Cfr. *H.F.* 1002-1009, *Met.* 4, 515-523. Confrontando le due scene di follia omicida, quella che vede in azione Atamante e quella dominata da Ercole, già Jakobi aveva rilevato la presenza di *loci similes* di matrice ovidiana. Vd. R. JAKOBI, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlino 1988, pp. 5-17 (soprattutto alle pp. 13-15 per il passo in questione). Anche Lawall pensa che la punizione inferta da Giunone a Ino e Atamante, nell'episodio ovidiano, abbia ispirato Seneca per quella inflitta ad Ercole (G. LAWALL, *Virtus and Pietas in Seneca's Hercules Furens*, in BOYLE (ed.), *Seneca Tragicus. Ramus essays on Senecan Drama*, Victoria 1983, pp. 6-26; la considerazione qui esposta si trova alle pp. 8-9). Vd. anche S. HINDS, *Seneca's Ovidian loci*, in *SIFC* 9 (2011), pp. 7-63 (nello specifico pp. 9-21 riguardo l'intertestualità drammatica della città di Tebe).

⁴³ Bacco è figlio di Semele, la temuta e odiata rivale di Giunone. È il figlio illegittimo di Giove, colui che riuscì a sconfiggere la morte (facendo addirittura rivivere la madre defunta) diventando dio olimpico.

ferendo maggiore coesione e unità al testo drammatico, e fornendo forse una risposta a chi si interroga, da sempre, sul valore attivo o passivo di Giunone all'interno dello sviluppo dell'intreccio tragico⁴⁴.

ABSTRACT

Nel suo Catalogo dei dannati, Seneca abbina il Tartaro della mitologia greca alla più sofisticata arte retorica latina, per creare un nuovo strumento performativo, proiezione emotiva dell'anima neo-dannata di un eroe tragico. Le due tragedie prese in considerazione offrono un'occasione di indagine privilegiata: uno stesso personaggio, Teseo, indossa nella *Phaedra* la maschera di re e padre fallito, quella di amico-messaggero nell'*Hercules Furens*. In entrambi i casi il nostro eroe enumera i dannati, in un elenco che, utilizzando una tecnica drammatica particolarmente accurata, muta costituenti e relativa disposizione interna, in risposta al suo cambiamento di *status*.

In his Catalog of sinners, Seneca matches the Tartarus of Greek mythology to more sophisticated Latin rhetoric art, creating a new performative element, a mirror where the tragic hero can see his new-damned soul. Both the tragedies examined, *Phaedra* and *Hercules Furens*, offer a favorite study's opportunity: the same character, Theseus, wears the failed king-father's mask in the former, the friend-messenger's in the latter. In both cases, using a particular and accurate dramatic technique, our hero recites sinners in a list, where members and their internal order change in response to his altered *status*.

KEYWORDS: Seneca; Theseus; catalog; sinners; tragedies.

Alice Marullo
Università degli Studi di Palermo
a.marullo25@gmail.com

Giunone istituisce un confronto insistito tra il figliastro divino ed Ercole. Per esempio ai vv. 66-68: *Nec in astra lenta ueniet ut Bacchus uia: / iter ruina quaeret et uacuo uolet / regnare mundo*. Ercole rappresenta un secondo Bacco, figlio di una seconda Semele, la tebana Alcmena. Non è la sola ad avanzare questo confronto tra il vincitore di Cerbero e il dio del vino. Anche Anfitrione ricorre allo stesso paragone, difendendo il figlio dagli insulti di Lico (vv. 457-458; 472-476).

⁴⁴ Alla funzione registica di Giunone credono CAVIGLIA, *op. cit.*, e BILLERBCK-GUEX, *op. cit.* Secondo FITCH, *op. cit.*, la dea esaurisce la propria funzione nel prologo, uscendo successivamente di scena. La funzione attiva della Giunone prologica è difesa anche da Mazzoli: «È Giunone che provoca lo strappo, sdoppiando tramite la follia il personaggio e mettendolo (v. 85) in guerra con se stesso. Per tutto il dramma Ercole sarà alla rincorsa della sua identità mitica» (MAZZOLI, *Il gioco delle parti*, in ID., *op. cit.*, pp. 197-209, alla p. 205).