

F. Amoroso - G. Aricò - A. Casamento - L. Castagna - P. Davis
L. Landolfi - G. Mazzoli - P. Monella - G. Petrone - A. Sapio

Teatralità dei Cori senecani

a cura di F. Amoroso

Opera pubblicata con contributo MIUR 60%, anni 2001-2002 e del Dipartimento di
Civiltà Euro-Mediterranee e di Studi Classici, Cristiani, Bizantini, Medievali,
Umanistici dell'Università degli Studi di Palermo

a Giusto Monaco

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941,
n. 633. È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotoriprodu-
zione, Legge 22 maggio 1993, n. 159

ISBN 88-7804-296-X

www.flaccovio.com

info@flaccovio.com

© 2006 copyright by S. F. Flaccovio s.a.s., via Ruggero Settimo, 37

Stampato in Italia - Printed in Italy

attraverso una metamorfosi in dio che passa attraverso la sofferenza terrena: tutti temi che, a considerare l'epoca in cui l'*Ercole Eteo* fu scritto, appaiono singolarmente premonitori.

Paolo Monella

Il mito di Procne nel *corpus* tragico senecano:
threnos, teatro, metateatro

Intento del presente studio è di prendere in esame le diverse funzionalizzazioni del mito di Procne all'interno del *corpus* tragico senecano, per evidenziare come esse si distribuiscano su uno spettro sostanzialmente polare. Da una parte, infatti, sono attivate le suggestioni, per così dire, 'liriche' della leggenda, legate alla sua natura di ἀπιον mitico del soave – e luttuoso – canto dell'usignolo: a questo riguardo vedremo come il richiamo dotto ed allusivo all'uccello lamentoso per antonomasia si collochi all'interno della partizione drammatica delle singole tragedie, e come il suo legame con la specificità dei segmenti *lirici* possa essere letto, soprattutto alla luce della precedente tradizione greca, in chiave metateatrale.

D'altra parte, però, il mito non manca di agire come paradigma 'tragico', pur nell'assenza di un dramma specifico ad esso dedicato. Da questo punto di vista, in un'analisi incentrata soprattutto sul *Thyestes* di Seneca, vaglierò la possibilità di leggere il riconoscimento da parte di Atreo dell'esemplarità della vicenda di Procne in relazione alla propria come veicolo di un preciso segnale metaletterario.

1. *Il lamento*

Nella lunga sezione corale che apre il quarto atto dell'*Agamemnon* di Seneca, ad una Cassandra che non vuole compagni al suo pianto sulla morte del padre Priamo, ed invita le prigioniere di Troia che compongono il coro a piangere i propri *funera*, queste rispondono in metro anapestico che piangere insieme può essere di conforto, e che neanche le figure topiche del lamento funebre (tra cui, oltre all'usignolo e alla ron-

dine, anche il cigno, gli alcioni, le seguaci di Cibele) potrebbero da sole levare un lamento adeguato all'immanità della sventura in cui le troiane sono piombate (Sen. Ag. 664-677):¹

*Lacrimas lacrimis miscere iuvat:
magis excurrunt quos secretae
lacerant curae,
iuvat in medium deflere suos.
nec tu, quamvis dura virago
patiensque mali,
poteris tantas flere ruinas.
non quae verno mobile carmen
ramo cantat tristis aedon
Ityn in varios modulata sonos,
non quae tectis Bistonis ales
residens summis impia diri
furta mariti garrula narrat,
lugere tuam poterit digne
conquesta domum.*²

¹ Il dettagliato studio di MAZZOLI 1986-87 ha fatto luce sulla relazione tra parti corali e azione scenica nella tragedia senecana, relazione letta nel segno della "contrastività" sul piano delle istanze ideologiche e della "anacronia", intesa come sfasamento logico e temporale, ovvero come non-presenza del coro come personaggio sulla scena. Partendo da queste premesse, ARICÒ 1996 si è soffermato sulla relazione che Cassandra intrattiene col coro delle prigioniere troiane qui esaminato, evidenziando la violazione di quel principio di "anacronia" che Mazzoli evidenzia come ricorrente nei drammi senecani (vd. ARICÒ 1996, 136-137 e, ancora, 141).

² Secondo l'interpretazione più diffusa di questo passaggio (vd. ad es. TARRANT 1976, 297-298; LEARY 1996, 134), i vv. 670-672 si riferirebbero a Procne-usignolo, i vv. 673-675 a Filomela-rondine: questo presupporrebbe che Seneca adotti la versione cosiddetta 'greca' del mito delle Pandionidi, in cui tali sono le associazioni personaggio-uccelli. Con tale ipotesi collima il fatto che all'*aedon* sia qui attribuito il pianto su *Itys* (670-672), il che ben si adatta alla madre Procne, mentre l'uccello che risiede sui tetti (verosimilmente la rondine: 673-675) 'racconta' il delitto di Tereo che Filomela ha subito in prima persona (*impia... furta*). Altre argomentazioni in favore di questa lettura sono proposte nel commento citato di Tarrant, il quale però liquida forse un po' troppo frettolosamente l'idiosincrasia costituita dal *mariti* del v. 675, affermando (vd. TARRANT 1976, 298 ad v. 674 sg.): «If the swallow is the sister violated by Tereus, *mariti* is 'the husband' and not 'her husband'». L'ipotesi opposta, ovvero che una Procne-rondine (secondo la versione 'latina') pianga a *furta* del proprio marito, come si direbbe ad una prima lettura del verso, non può essere del tutto accantonata, né fa eccessiva difficoltà che in questo caso Filomela sarebbe detta piangere Itys: lo stesso probabilmente trovia-

Le suggestioni intertestuali ravvisabili in questo passaggio corale sono ampie: tra le più evidenti, anche per il contesto in cui si inserisce la menzione dell'usignolo, sta Eur. *Ph.* 1508-1518. Ma d'altra parte Seneca non manca di rendere un tributo a quello che rappresenta per noi, e probabilmente anche per i lettori del suo tempo, l' 'esordio' letterario della saga dell'usignolo, Hom. *Od.* 19, 518-529: infatti, già ad Omero risale il collegamento tra l'usignolo, la primavera e le fronde degli alberi, che Seneca sintetizza in un'unica *iunctura* (Hom. *Od.* 19, 519-520 *ἄραρος νέον ἱσταμένοιο, / δειδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν* ~ Sen. Ag. 670-671 *verno... ramo*), come anche la descrizione 'dinamica' del gorgheggio dell'uccello (Hom. *Od.* 19, 521 *θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυχέα φωνήν* ~ Sen. Ag. 670-672 *mobile carmen... in varios modulata sonos*). Tuttavia anche sul versante latino Seneca paga i suoi debiti agli *auctores* prediletti: la rondine, infatti, era *garrula* già in Verg. *Georg.* 4, 306-307 *ante / garrula quam tignis nidum suspendat hirundo*,³ e sempre in Virgilio, ma nelle *Bucoliche*, si trovava la contrapposizione tra i luoghi di nidificazione di rondine e usignolo: Verg. *Buc.* 6, 80-81 *quo cursu deserta petiverit et quibus ante / infelix sua tecta super volitaverit alis*.⁴ Ma per l'identificazione, di sapore allusivo e dotto, dei due uccelli sulla

mo in Ov. *Am.* 2, 6, 7-10, e, in seguito, ancora in Mart. 10, 51, 3-4. A rigore una terza ipotesi potrebbe essere che in tutto il passaggio citato Seneca alluda ad *un solo* personaggio, ovvero a Procne che da un lato è a lutto per il figlio, dall'altro accusa i *furta* del marito, ma a questa lettura si oppone in modo abbastanza netto il fatto che nella tradizione poetica – soprattutto latina – i diversi *habitat* citati (il *vernus... ramus*, ovvero il bosco, e i *tecta* delle case) distinguono topicamente i due uccelli (al riguardo si veda TARRANT 1976, 298 ad v. 680).

³ Anche altrove Seneca (e i suoi imitatori) hanno utilizzato l'epiteto *garrula*, ma riferendosi più genericamente agli uccelli del bosco: cfr. Sen. *Oed.* 449-456; Ps.-Sen. *Herc. Oet.* 1629-1633. D'altra parte, *garrula avis* è, in uno degli *Apophoreta* di Marziale, la *luscini*a Filomela: Mart. 14, 75 (intitolato *Luscinia*): *Flet Philomela nefas incesti Tereos, et quae / muta puella fuit, garrula fertur avis*.

⁴ L'interpretazione di quest'ultimo passo virgiliano presenta in realtà difficoltà notevoli: allargando lo sguardo all'intero passaggio virgiliano costituito dai vv. 78-81, infatti, non risulta affatto perspicuo quale sia il soggetto grammaticale dell'intero periodo, e quale quello logico. Per motivi di brevità non posso trattare qui per esteso l'intricata questione: mi limito quindi a rinviare al mio *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario* (Bologna 2005), dove, dopo aver esposto più dettagliatamente i termini del problema interpretativo e vagliato le varie prese di posizione degli studiosi virgiliani, ho concluso per la verisimiglianza della soluzione proposta da HUDSON-WILLIAMS 1980 e ripresa più di recente anche da CIAPPI 1998 (b), 142, n. 3.

base dei rispettivi *habitat*, forse Seneca aveva un modello più vicino, un autore col quale peraltro – non è certo un mistero per la critica moderna – suole intrattenere a più livelli un fittissimo dialogo intertestuale: si tratta, naturalmente, di Ovidio, il quale, a conclusione dei 250 versi del dettagliatissimo episodio di Tereo, Procne e Filomela nel sesto libro delle *Metamorfosi*, si consente di chiudere la narrazione descrivendo la metamorfosi finale con poche, rapide pennellate, senza neppure nominare i due uccelli in cui le donne sono trasformate, e soprattutto senza curarsi di specificare chi di loro si trasformi in quale (Ov. 6, 667-670):⁵

*Corpora Cecropidum pennis pendere putares:
pendebant pennis. quarum petit altera silvas,
altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis
excessere notae, signataque sanguine pluma est.*

Quanto qui preme maggiormente notare è che già nella stagione della tragedia attica, come abbiamo visto poi in Seneca, il personaggio sulla scena, colto nell'*ἀκμή* del suo πάθος, aveva trovato un referente, sul piano metaforico, nella ἀηδών: com'è noto, infatti, la leggenda eziologica che riguardava l'usignolo faceva risalire l'origine del suo canto, inteso come luttuoso, ad un passato umano, in cui ella si era resa colpevole dell'uccisione del figlio Ἴτυς, fonte per lei di rimpianto e dolore infinito. Che fosse il coro a paragonare se stesso o un personaggio all'uccello lamentoso,⁶ o fosse lo stesso personaggio in questione ad attribuire a sé un tale confronto,⁷ nella tragedia greca si era andato formando un

⁵ La corrispondenza personaggi-uccelli nell'epilogo dell'episodio ovidiano ha rappresentato per gli interpreti un problema di non facile soluzione: una prima risposta, a mio parere, potrebbe essere che Ovidio intenda non precisare gli esiti metamorfici per trattare il mito con la stessa 'tecnica allusiva' che avevano adottato i suoi principali precedenti poetici latini (Plaut. *Rud.* 509-509; Cat. 65, 10-14; Prop. 2, 20, 5-6 e 3, 10, 9-10; Verg. *Georg.* 4, 13-16 e 4, 511-515; il già citato Verg. *Buc.* 6, 78-81; Hor. *Carm.* 4, 12, 5-8), ma l'argomentazione di CIAPPI 1998 (b) (cui rimando per la bibliografia relativa alla questione) mi sembra dimostrare in modo abbastanza convincente che una serie di segnali rinvii alla versione 'latina' del mito: segnali 'nascosti', ma non al punto da non essere intellegibili da un lettore 'colto', che abbia memoria della tradizione letteraria precedente relativa alla saga. Anche di ciò do conto più dettagliatamente in MONELLA 2005.

⁶ In Aesch. *Suppl.* 57-67; Soph. *Tr.* 963-964 ed Eur. *Hel.* 1106-1116 il coro accosta al canto dell'usignolo il proprio; in Soph. *Ai.* 621-632 ed *El.* 1075-1077, rispettivamente quello della madre di Aiace e quello di Elettra. Secondo l'integrazione proposta da

τόπος ben riconoscibile, tra i cui elementi di maggiore interesse sta un fatto legato alla tramatura metrico-musicale della drammaturgia greca classica: il rispecchiamento nell'usignolo trova luogo quasi esclusivamente nelle parti liriche dell'opera.⁸ In altra sede sono partito da tale ricorrenza, che considero non casuale, per interpretare il paragone con l'usignolo come una sorta di segnale metaletterario, poco perspicuo per i lettori moderni dei testi delle tragedie greche, ma, a mio parere, ben più evidente per gli spettatori dello spettacolo antico: è proprio nel momento in cui *canta*, commentando liricamente le vicende rappresentate, che il personaggio – o il coro – chiama in causa l'usignolo, il suo lamento melodioso. Attraverso tale chiave di lettura, la specularità del personaggio (o del coro) con l'usignolo appare duplice: da una parte sta la comune esperienza del dolore – anzi, del lutto – e il conseguente lamento; dall'altra, non meno importante, il modo in cui questo lamento si realizza, tramite le corde del canto, attraverso l'espressione artistica.⁹

Secondo la mia ipotesi, dunque, in ambiente greco classico il τόπος

COLLARD-CROPP-LEE 1997 I, 141-142 ad *vv.* 117-122 per Eur. *Cresph.* fr. 448a, 117-122 K., peraltro, anche in tali versi si dovrebbe leggere un'invocazione del coro alla Παρδίφλιος/πάλαια Παῖς, analoga a quella dei vv. 1106-1116 dell'Elena euripidea. In un paio di casi (Soph. *Tr.* 103-107 e Eur. *Her.* 1039-1041) un personaggio è paragonato dal coro ad un uccello dietro cui potrebbe esservi un riferimento all'usignolo: nel passo delle *Trachiniae*, l'ἄθλιος ὄρνις cui somiglia Deianira in ansiosa attesa del ritorno del marito potrebbe essere tanto l'alcione quanto l'usignolo (vi sono elementi per sostenere entrambe le ipotesi), mentre nell'*Eracle* euripideo Anfitrione è addolorato per il figlio Eracle «come un uccello che pianga l'implume nidiata di figli», il che, unito al fatto che pochi versi prima (1016-1024) si era parlato esplicitamente di Procne, avvalorava il sospetto che l'ὄρνις in questione sia da intendersi più precisamente come l'usignolo.

⁷ È questo il caso di Aesch. *Ag.* 1140-1149; Soph. *El.* 103-109 e 145-152; Eur. *Ph.* 1516-1518. A questi passi va accostato Eur. *Hec.* 334-338, in cui Ecuba esorta Polissena a implorare pietà da Ulisse ὦστ' ἀηδόνος στόμα.

⁸ Sono ravvisabili solo due eccezioni: Eur. *Hec.* 334-338 e *Her.* 1039-1041, due passaggi in trimetri giambici. Bisogna però considerare che il secondo dei due passi rappresenta la chiusura di un intermezzo corale che si era esteso fino al verso precedente, e a cui esso è intimamente legato.

⁹ Né d'altra parte va ignorato come, nei passi tragici citati, ricorrono termini legati a quel lamento funebre *cantato* di cui abbiamo numerosissime testimonianze nella civiltà greca classica, il θρήνος. Si possono citare al riguardo: Aesch. *Ag.* 1141-1144 (θροεῖς / νόμον ἀνομον [...] φιλοκίτοις φρεσίν / [...] στένωσα); Soph. *Ai.* 628-631 (αἴλιον αἴλιον [...] γόν [...] δξυτόρους μὲν ψδᾶς / θρηνησει); Soph. *Tr.* 964 (προδικλαιον); Soph. *El.* 104

trovava una sua specifica profondità – di natura quasi metaletteraria – nella concretezza della *performance* scenica, laddove gli attori alternavano parti cantate a parti pronunciate in un più semplice tono cantilenante. Altro discorso, naturalmente, è da farsi riguardo alla tragedia senecana, se si pensa ad essa come ad un prodotto librario, non destinato alla scena – o almeno non principalmente. Eppure sembra che il *locus communis* in questione si trasmetta comunque lungo l'asse diacronico del genere letterario tragico con certe sue regole interne: il contesto del parallelo si vuole luttuoso, il personaggio in questione, quando non è il coro, di preferenza femminile, e la collocazione privilegiata è quella delle sezioni in metro lirico. Tutto questo può essere stato recepito da Seneca anche in un contesto in cui le risonanze originarie del τόπος, legate alla *performance* teatrale cantata, e al contesto antropologico del θρήνος, si fossero oramai perdute: tanta era la forza di suggestione che le 'regole' del τόπος (intese come la 'forma' specifica in cui esso si era venuto costituendo nei testi classici greci) imponevano.

Il brano dell'*Agamemnon* è piaciuto agli imitatori di Seneca: una ripresa abbastanza evidente è quella dell'autore dell'*Hercules Oetaeus*, laddove, ai vv. 185-206, Iole effonde un lamento sul destino proprio e delle altre prigioniere di Ecalia che costituiscono il coro, esprimendo il desiderio di essere trasformata in una serie di figure mitiche femminili, emblemi tutte, ciascuna a suo modo, del dolore e del lamento:¹⁰

*Me vel Sipylum flebile saxum
fingite, superi,
vel in Eridani ponite ripis,*

(λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων); Soph. *El.* 1076 (στενάχουσα); Eur. *Her.* 1039 (καταστένων); Eur. *Ph.* 1515-1518 (τάλαιν' ὡς ἐλελίξειτ' [...] μονομάτορσιν ὀδυρμοῖς / ἔμοις ἀχσαι συναδός); Eur. *Hel.* 1111-1115 (ἔλθ' ὦ διὰ ξουθῶν γενῶν ἐλελιζομένα / θρένων ἔμοι ξυνεργός [...]. ἀειδούσα).

¹⁰ Eccezione fatta, certo, per le Sirene, le quali sono principalmente caratterizzate, piuttosto, dalla dolcezza ammaliante del canto (vd. LANDOLFI 1999). L'autore della tragedia, inserendo anch'esse in questo dotto catalogo, ricordava forse come anche la loro metamorfosi abbia avuto un'origine dolorosa (il ratto di Proserpina di cui erano ancelle, per cui cfr. Ap. *Rhod.* 4, 896-898; Hyg. *Fab.* 141; Ov. *Met.* 5, 552-563), ma probabilmente, in questo contesto, era più interessato alla condizione di Iole come *lamentatrice* e quindi in qualche modo *cantante*, in questo brano che, non si dimentichi, è anch'esso un passaggio *lirico*. Un confronto più ampio tra la Iole dell'*Hercules Oetaeus* e la Cassandra dell'*Agamemnon* senecano è svolto da MARCUCCI 1997, 114-119.

*ubi maesta sonat Phaetontiadum
silva sororum;
me vel Siculis addite saxis,
ubi fata gemam Thessala Siren,
vel in Edonas tollite silvas,
qualis natum Daulias ales
solet Ismaria flere sub umbra:
formam lacrimis aptate meis
resonetque malis aspera Trachin.
Cypria lacrimas Myrrha tuetur,
raptum coniunx Ceyca gemit,
sibi Tantalus est facta superstes;
fugit vultus Philomela suos
natumque sonat flebilis Atthis:
cur mea nondum capiunt volucres
brachia plumas?
felix, felix, cum silva domus
nostra feretur
patrioque sedens ales in agro
referam querulo murmure casus
volucrumque Iolen fama loquetur.*

Il parallelo con il coro dell'*Agamemnon* da cui siamo partiti riguarda tanto la situazione, quanto il ricorso all'*exemplum* mitico, in forma retorica, per esprimere enfaticamente la profondità del dolore. Ma è su Procne e Filomela che converge la strategia retorica del brano: se, come sottolinea Marcucci,¹¹ Iole tende ad una sorta di identificazione con le figure mitiche cui fa riferimento, il desiderio finale di metamorfosi riguarda in particolare l'usignolo silvestre.¹²

Iole ha una ragione in più per desiderare la fuga nel mondo anima-

¹¹ Cfr. MARCUCCI 1997, 117-119.

¹² L'esegesi di questo passaggio, in realtà, presenta un certo grado di ambiguità, intorno alla quale varrà la pena di spendere due parole. Laddove, ai versi 201-206, viene delineata la figura di un uccello lamentoso (*querulus*) che si aggira per i boschi, appare abbastanza certo che si tratti di quello stesso usignolo cui già si riferivano i vv. 191-193. L'ipotesi più immediata è dunque che i vv. 191-193 rimandino a Procne-usignolo, madre di Itys, il v. 199 a Filomela (nominata), il v. 200 coi successivi di nuovo a Procne (*Atthis*). In questo senso, tra l'altro, sembra spingere la punteggiatura proposta da ZWIERLEIN 1991⁴ (concorde in questo con GIARDINA 1966), che stacca nettamente il v.

le: solo così, infatti, l'esule potrà tornare *patrio... in agro* (204), ovvero a quella terra nativa che la furia distruttiva di Ercole le ha sottratto. Nondimeno, al di là del desiderio di poter piangere degnamente i suoi mali (v. 194 *formam lacrimis aptate meis*), l'impulso primario è quello di evadere da una condizione umana divenuta insopportabile, dalla prigione della vita che è costretta a vivere. Lo stesso impulso che s'impadronisce di Ottavia, ai vv. 914-923 dell'omonima tragedia pseudo-senecana:

*Quis mea digne deflere potest
mala? quae lacrimis nostris questus
reddere aedon?
cuius pennas utinam miserae
mihī fata darent!
fugerem luctus ablata meos
penna volucris procul et coetus
hominum tristes caedemque feram.
sola in vacuo nemore et tenui
ramo pendens
querulo possem gutture maestum
fundere murmur.*

Versi questi, come quelli appena esaminati dell'*Hercules Oetaeus*, che sembrano esprimere il desiderio della protagonista di sottrarsi al turbino degli eventi rovinosi che minacciano di travolgerla, per rinchiudersi, come diremmo oggi, nel proprio dolore.¹³ Il motivo, del resto, era anch'esso già greco: in Aesch. Ag. 1146-1149 Cassandra arrivava addi-

199 dal successivo. Meno probabile appare che l'enclitica *-que* a 200 introduca, in un certo senso, un'apposizione, facendo di *Atthis* una specificazione di *Philomela*: in questo caso, tra l'altro, bisognerebbe immaginare che l'autore dell'*Hercules Oetaeus* accogliesse una versione non sicuramente attestata altrove, per cui Filomela sarebbe la moglie di Tereo e madre di Itys. Una tale lettura, peraltro, è resa improbabile dal fatto che i vv. 191-193 rappresentano una chiara riscrittura di Cat. 65, 13-14, dove la citata 'anomalia' mitografica non è presente.

¹³ Vd. WHITMAN 1978, 124 *ad vv.* 915-923: «Her song of mourning, begun here, is nearly done as she wishes she could become the nightingale and fly away – not to escape her sorrows, for she would never cease to weep, but to escape her death». Si veda anche VOZZA 1990, che evidenzia una serie di punti di contatto precisi tra la figura di Ottavia e i suoi referenti mitici (gli alcioni, e in particolare le Pandionidi).

rittura a definire la vita dell'usignolo "dolce e lontana dai pianti":¹⁴

ὦ ὦ λιγείας μόρος ἀηδόνος·
περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

Ma si potrebbero ancora ricordare Eur. *Andr.* 854-865, in cui Ermione desidera essere un "uccello dalle scure ali" per sfuggire alla morte da parte del marito, essendo stata scalzata da un'altra donna;¹⁵ o Soph. *El.* 145-152, laddove Elettra, dopo essersi paragonata all'usignolo lamentoso, esprime a Niobe, altra icona mitica dell'inconsolabilità del pianto, non invidia, ma addirittura venerazione.¹⁶

2. La colpa

Fin qui si sono viste agire in Seneca, come nei suoi imitatori, le suggestioni che abbiamo chiamato 'liriche' del mito di Procne e Filomela,

¹⁴ Beninteso, definire priva di κλαύματα la vita dell'usignolo, infaticabile lamento dei propri mali passati, è sembrato un po' troppo a molti filologi e commentatori, per quanto un tale giudizio venga da Cassandra, la quale pure temeva per sé un destino ben peggiore. Da qui tutta una serie di congetture e di tentativi di interpretazione. FRAENKEL 1962², 526-527 *ad v.* 1148 afferma che la vita della ἀηδών è fitta di lamenti, ma non di κλαύματα, intesi come le vere e proprie grida di dolore, in quanto ella è stata salvata dalla morte che la attendeva. Lo contesta DENNISTON-PAGE 1957, 175-176 *ad vv.* 1144 ss.: «It does not help to translate, as Fraenkel does, "without cries of woe"; the nightingale's song was one continuous lament for her dead son [...]. The sense surely is "a sweet life without troubles, without anything to cry for": though she must lament the past, yet the present, her life-time (αἰών) as a nightingale, is free from further troubles». Come a dire che κλαύματα rappresenti una semplice metonimia per i problemi che quelle grida dovrebbero provocare. Vero è però che dietro il senso metonimico quello primario non scompare mai del tutto all'orecchio del lettore, e che l'affermazione di Cassandra, se vogliamo mantenere il testo così come ci è pervenuto, suona davvero sorprendente, e solo in parte, per spiegarcela, possiamo invocare lo stato d'animo turbato, e certamente non obiettivo, della protagonista.

¹⁵ Sono evidenti i punti di contatto della situazione di Ermione con quella di Iole – mogli entrambe gelose, messe da parte per un'altra donna –, e ancor più con quella di Ottavia, che condivide con lei anche il timore di essere uccisa dal coniuge.

¹⁶ Così suonano i versi finali del passaggio (150-152): ἴὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, / ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, / αἰαί, δακρύεις.

provenienti da una tradizione tragica greca che collocava il paragone con l'usignolo nei momenti di effusione lirica, ovvero nelle sezioni corali o comunque cantate della partitura drammatica.

Esiste però un altro aspetto della saga che dimostra una vitalità niente affatto minore rispetto a quello esaminato: mi riferisco alla sanguinosa vicenda dello stupro di Filomela da parte di Tereo, con la conseguente vendetta da parte delle due sorelle realizzatasi attraverso l'uccisione del piccolo Itys.

Sfortunatamente, delle tragedie ispirate a questa vicenda tanto nella letteratura greca quanto nella latina non ci è giunto che qualche frammento. Eppure abbiamo validi motivi per ritenere che almeno il *Tereus* di Sofocle e quello di Accio, nei rispettivi ambiti culturali, abbiano rivestito un ruolo non secondario.¹⁷

Nell'unico sostanziale affioramento del filone letterario tragico a Roma, ovvero nel *corpus* senecano, la leggenda di Procne intesa come archetipo tragico non manca di esercitare una sua particolare suggestione, seppure in un dramma apparentemente estraneo al suo ambito mitico: parlo del *Thyestes* di Seneca.

Il delitto di Atreo 'nasce' due volte, nel dramma: una prima volta esso scaturisce dalle parole della Furia, nel prologo (e più specificamente a 56-67), una seconda da quelle di Atreo, che, secondo un modulo scenico caro a Seneca, appare sulla scena ancora indeciso sul da farsi (267-286). In entrambi i casi il personaggio assume il ruolo del poeta stesso, in entrambi i casi vediamo il dramma 'farsi' davanti ai nostri occhi, non solo nel senso dello svolgersi delle vicende mitiche, peraltro

¹⁷ Per il dramma sofocleo basta a dimostrarlo il fatto che, dopo il periodo greco arcaico in cui sembrano convivere diverse e discordanti versioni della saga, è proprio quella fissata da Sofocle nel suo *Tereus* alla fine del V secolo a costituire la *vulgata* nelle successive testimonianze mitografiche e scoliastiche. Quanto ad Accio (e forse anche a Livio Andronico, anch'egli autore di un *Tereus*), possiamo congetturare, come ha fatto per esempio BÖMER 1976, 117, una loro importanza quali fonti dell'episodio ovidiano di *Met.* 6, 424-674, oppure spulciare i non molti frammenti rimastici alla ricerca dei punti di contatto con il *Thyestes* senecano (per questo si veda MARCHESI 2000² – in particolare a 178-179), ma a mio parere la più vivida testimonianza del *Fortleben* di questa tragedia è data da Cicerone, nei luoghi in cui descrive la ricezione del dramma in chiave 'anti-tirannica' da parte del pubblico romano durante la rappresentazione del luglio del 44 a. C., a pochi mesi dall'uccisione di Cesare (Cic. *ad Att.* 16, 2, 3; 16, 5, 1; *Phil.* 1, 36; cfr. D'ANTÒ 1980, 474).

già note in partenza allo spettatore, ma anche e soprattutto in quanto il personaggio sulla scena 'inventa' (66 *inveni*; 275 *inveniat*) l'azione, sceglie la direzione da imprimere all'intreccio tra le molte possibili, dando per un attimo l'impressione che tutto sia ancora possibile, come se il dramma – il mito – non fosse già scritto.

Si tratta del resto di meccanismi drammaturgici al limite del meta-teatro ben noti alla filologia senecana come a quella plautina.¹⁸ E in particolare sul secondo episodio, ovvero su 'Atreus poeta', è intervenuto opportunamente Picone nel secondo capitolo del suo saggio sul *Thyestes* senecano,¹⁹ dimostrando come il tiranno, nell'atto di escogitare la propria vendetta contro il fratello, ripercorra il processo della creazione artistica nei termini in cui esso era concepito da Seneca stesso,²⁰ e in particolare nella chiave dell'*aemulatio*: Atreo 'scrive' la sua tragedia all'interno di un *genus* mitologico, dentro una tradizione da imitare e superare. Picone identifica tale tradizione principalmente nello stesso *genus* familiare della casa di Tantalo, che aveva già conosciuto l'infanticidio e il banchetto antropofagico, oltre alle più diverse incarnazioni della *fraus* all'interno dello spazio sacrale della famiglia, ma non dimentica di ricordare un secondo 'modello' di Atreo, "il *nefas Thracium* evocato dalla Furia nella scenda iniziale del dramma (56b) – che presenta marcate analogie con quello che è definibile con il delitto di famiglia".²¹

Se certamente l'ombra di Tantalo si stende su tutta la tragedia, e contribuisce, intrecciandosi col tema della inscindibilità di *nefas* e *regnum*,²² a generare l'orizzonte chiuso, privo di ogni prospettiva di redenzione, della tragedia,²³ non può non risaltare come, in quei due punti-chiave in cui ho proposto di vedere la 'nascita' dello *scelus*, laddove dai più

¹⁸ Sul versante plautino, d'obbligo il riferimento a BARCHIESI 1981, 147-174, e a PETRONE 1991² (in particolare il capitolo intitolato *Il ludus, la variante plautina dell'inganno*, 153-209).

¹⁹ Vd. in particolare PICONE 1996², 51-61.

²⁰ Si veda a questo proposito il confronto che PICONE 1996², 53-54 opera con Sen. *Ep.* 84. Più diffusamente, sulla specularità tra tiranno e *vates*, e sulla 'poetica' di Atreo nel segno del "sublime nella sua versione dionisiaca", si veda SCHIESARO 2000.

²¹ Cfr. PICONE 1996², 55.

²² Anche per questo, naturalmente, si veda PICONE 1996², 37-46.

²³ Cfr. MAZZOLI 1996, il quale, dopo un'analisi della struttura e dei cori senecani e dei rapporti che essi intrattengono con l'impianto complessivo delle rispettive tragedie, ritiene di poter individuare in un gruppo di drammi, tra cui appunto il *Thyestes*, «un

generici presagi del delitto si passa ad intravederne l'effettiva fisionomia, ebbene in entrambi quei punti il 'modello' mitologico privilegiato sembra essere quello del delitto di Procne e Filomela.²⁴

Se dunque la Furia, e dopo di lei, più esplicitamente, Atreo, 'mettono in scena' una specificità niente affatto secondaria del poeta romano antico, ovvero il rapporto imprescindibile con la tradizione mitografica precedente, va ugualmente notato che tale rapporto non conosce paratie coartanti tra ambiti mitici differenti: la vicenda di Atreo, nel suo generarsi metapoeticamente sulla scena, 'si ispira' a quella di Tantalo, ma più ancora a quella di Procne.²⁵

È anzi mia opinione che dietro la dichiarazione da parte di Atreo

nuovo – per noi senza precedenti – modello di tragedia *circolare*, in cui il prologo è già saturo di catastrofe e tutta una serie di dislocazioni anacroniche (prolessi in particolar modo) concorre a far ripiegare l'azione su se stessa». E la 'circolarità' che Mazzoli individua mi sembra consistere anche in una 'chiusura' della tragedia su se stessa sul piano ideologico, nella negazione di ogni sviluppo 'positivo', catartico.

²⁴ Le allusioni più precise al banchetto di Tantalo, al di là del generale clima di infrazione della *pietas* familiare evidenziato già nei primi versi del dramma (vd. ad es. Sen. *Thy.* 40-41: *fratrem expavescat frater et gnatum parens / gnatusque patrem*), mi sembrano infatti due. La prima è nel prologo (Sen. *Thy.* 66-67: *inveni dapnes / quas ipse fugeres*), e segue la menzione del 'delitto tracio' di Procne, il quale viene invece *identificato* con quello che accadrà nella casa di Atreo (56-57: *Thracium fiat nefas / maiore numero*). La seconda, e più esplicita, appartiene al dialogo tra Atreo e il *Satelles*: a 242-243 Atreo chiede la collaborazione del suo servitore, e lo indirizza in una direzione che è proprio quella del delitto di Tantalo: *Tantalum et Pelopem aspice; / ad haec manus exempla poscuntur meae*. Eppure a questa affermazione segue uno scambio di battute in cui il re dimostra ancora la sua condizione di *amopta*: la 'maledizione' di Tantalo ha iniziato ad operare dentro di lui, ma non si è ancora concretizzata in qualcosa di specifico (si vedano i noti versi 269-270 *haud quid sit scio, / sed grande quiddam est*). Sarà dal ricordo del banchetto della *domus / Odrysia* (272-273), e solo dopo l'invocazione alla *Daulis parens...* / *sororue*, che scaturirà infine l'effettivo delitto di Atreo.

²⁵ Questa libertà di incrociare materiali mitici e fonti letterarie di diversa origine mi richiama, oltre alla notissima tecnica compositiva della '*contaminatio*', come si usa ancora chiamarla, di cui fecero uso i poeti romani di teatro sin dagli inizi della stessa letteratura latina, anche una prassi ovidiana su cui ha fatto luce già CASTIGLIONI 1964, e che è stata ripresa e dimostrata sul testo di alcuni episodi delle *Metamorfosi* da LARMOUR 1990, e da CIAPPI 1998 (a). In breve, Ovidio nelle *Metamorfosi* sceglie spesso di non trattare per esteso una leggenda molto nota – come per esempio quella di Medea assassina della prole –, ma riutilizza elementi tratti da essa, e dalle fonti soprattutto tragiche ad essa relative, nella composizione di episodi riguardanti altri ambiti mitici. Sicché, come dimostra Larmour, troviamo suggestioni intertestuali provenienti dai miti di Medea, Atreo, Ifigenia nell'episodio ovidiano di Procne, o dal mito di Fedra (nella sua versione euripidea) negli episodi di Mirra, Biblide e Scilla.

delle proprie 'ispirazioni' mitiche stia un segnale metaletterario più raffinato di quanto non si sia finora ipotizzato. Se infatti, come è ormai pienamente noto dopo lo studio di Marchesi sulle fonti poetiche del *Thyestes*,²⁶ Seneca tesse la descrizione dell'infanticidio, dello squartamento e della cottura (vv. 716-788) – come la rappresentazione del banchetto (vv. 970-1068) – su una trama principalmente ovidiana, guardando all'episodio delle Pandionidi nel sesto libro delle *Metamorfosi*,²⁷ perché non dovremmo sospettare che le parole della Furia e di Atreo costituiscano l'omaggio' di Seneca alla sua fonte ovidiana delle *Metamorfosi*, come dire l'esplicitazione di una parentela che non si limita al livello delle affinità mitologiche, bensì si realizza in una ben più consapevole relazione intertestuale?²⁸

Procne, dunque, paradigma mitico per il 'poeta' Atreo, autore della

²⁶ Cfr. MARCHESI 2000², 185-188; MONTELEONE 1991, 355-360, e, per confronti più circoscritti ma anche più approfonditi, vd. MANTOVANELLI 1984 (a 62-64 per lo 'sguardo' di Atreo e Procne sulle loro vittime, a 97-100 per la 'sevizia psicologica' nei confronti di Tieste e Tereo prima della rivelazione della verità).

²⁷ Vd. *Ov. Met.* 6, 424-674. MARCHESI 2000², 188-189, a proposito dei due modelli fondamentali che evidenzia per le sezioni citate (Ovidio e Virgilio), parla di un'imitazione assolutamente consapevole: «Seneca non imita a memoria, evidentemente. Son troppi i riscontri e troppo stringenti e addensati i motivi d'imitazione, perché si possa pensare a semplici impulsi di memoria. Seneca si propone i modelli e sceglie i passi che gli conviene imitare».

²⁸ Inutile qui riportare la puntuale rubrica dei paralleli testuali tra il *Thyestes* e l'episodio delle *Metamorfosi* offerta dallo studio di MARCHESI 2000², che peraltro non pretende, mi pare, di essere esaustiva, ma principalmente di dare un'idea dei rapporti tra i due testi, o da quello, non meno puntuale, di MONTELEONE 1991, 355-360, che pure scende più in profondità e già propone (a 355): «Probabilmente le parole della Furia e di Atreo segnalano uno dei modelli letterari operanti nella tragedia». Tuttavia almeno un aspetto mi pare vada annotato: la Procne ovidiana, nel momento dell'ideazione della propria vendetta, presenta notevoli punti di contatto con quello che sarà poi l'Atreo di Seneca, rappresentato nella stessa attitudine. Anch'essa arde di un'ira che non sa contenere (*Ov. Met.* 6, 609-610), e, indecisa sul come vendicarsi, considera e scarta i mezzi più usati (ferro e fiamme: vd. *Ov. Met.* 6, 612-618) coi quali potrebbe 'tirar fuori l'anima colpevole' a Tereo (cfr. *Ov. Met.* 6, 618: *sontem animam expellam* ~ Sen. *Thy.* 245: *spiritum inimicum expuat*). Entrambi rovesciano le regole della *pietas* familiare, partendo dalla eccezionalità dell'avversario (*Ov. Met.* 6, 635: *scelus est pietas in coniuge Tereo* ~ Sen. *Thy.* 220: *fas est in illo quidquid in fratre est nefas*), ma soprattutto entrambi si sentono 'nascere' dentro, in modo irrazionale, il loro immane delitto prima ancora di concepirlo razionalmente (*Ov. Met.* 6, 618-619: *magnum quodcumque paravi: / quid sit, adhuc dubito* ~ Sen. *Thy.* 267-270: *nescioquid animus meus et solito amplius / supraque fines moris*

propria leggenda, almeno quanto la Procne ovidiana costituisce il paradigma letterario per il Seneca autore del *Thyestes*. E in seguito anche l'autore dell'*Hercules Oetaeus*, se non Seneca almeno un suo imitatore, farà della regina tracia un *exemplum* di scelleratezza, inserendola nel catalogo mitologico di 'dannati' cui Deianira pentita chiede di essere assimilata (949-953):

*Recipe me comitem tibi,
Phasiaca coniunx: peior haec, peior tuo
utroque dextra est scelere, seu mater nocens
seu dira soror es; adde me comitem tuus,
Threicia coniunx, sceleribus.*²⁹

3. Paradigmi lirici, paradigmi tragici

Al momento di tirare le fila della rassegna fin qui condotta sulle diverse funzionalizzazioni del mito di Procne e Filomela nel *corpus* tragico senecano, torniamo al punto da cui eravamo partiti, ovvero ai due volti dell'usignolo: quello, se così vogliamo chiamarlo, 'elegiaco' accanto a quello 'tragico'.

Per quanto riguarda il primo aspetto, ovvero le suggestioni letterarie legate al pianto canoro e doloroso di Procne-usignolo, mi sembra che

humani tumet / instatque pigris manibus – haud quid sit scio, / sed grande quiddam est). A proposito del *nescioquid* senecano, MANTOVANELLI 1984, 31-32 scrive: «quanto segue permette di riconoscere nel "non so che" [...] più che il delitto la realtà psichica che vi sta dietro, da cui esso germina (anche se poi tale realtà tende a far tutt'uno con la progettazione del delitto, quindi in qualche misura ad oggettivarsi)».

²⁹ A margine del discorso qui intrapreso, vorrei sollevare un dubbio interpretativo su questi versi: sulla base della punteggiatura seguita nel testo qui riportato (ZWIERLEIN 1991⁴), che coincide peraltro con quella di GIARDINA 1966, la *mater/soror*, intesa come una figura unitaria, sembrerebbe essere la *Phasiaca coniunx*, ovvero Medea. Eppure, nonostante Medea avesse in effetti (almeno secondo Diod. Sic. 4, 45, 3) una sorella non meno temibile, Circe, non si può certo dire che la parentela tra le due donne fosse così significativa come quella tra Procne e Filomela. Procne, infatti, vive una sofferta scissione interiore tra la sua natura di madre e quella di sorella, e di questo (almeno nel pannello di Ov. *Met.* 6, 619-635) si nutre la sua efficacia come personaggio 'tragico'. Per questa ragione ho riportato l'intero passaggio, e mi chiedo se, nonostante la collocazione immediatamente successiva all'apostrofe a Medea, non si possano intendere i vv. 950-952 (*peior haec... soror'es*) come rivolti a Procne.

una prima emergenza della nostra analisi possa essere individuata nel fatto che anche nelle tragedie senecane e pseudo-senecane, come già in quelle greche classiche, il parallelo tra il coro (o un personaggio) nell'atto di lamentarsi e l'usignolo cantore dei propri mali appare limitato alle sole sezioni in metro lirico. Se in ambito greco tale ricorrenza può essere correlata all'effettiva *performance* cantata sulla scena, non senza una sorta di gioco metaletterario (l'usignolo somiglia nel dolore al *personaggio* addolorato, nel virtuosismo canoro all'*attore* che si esibisce), nel teatro senecano, che buona parte della critica vuole opera principalmente libresca, continuano ad essere operanti le 'regole' del τόπος assimilato dai modelli greci, anche al di fuori delle condizioni che ne avevano determinato la genesi ed i caratteri.³⁰

Volgendomi invece alle risonanze 'tragiche' della saga delle Pandionidi, sono voluto tornare su due tematiche ben note relative al *Thyestes*, ovvero la dinamica metateatrale innescata da Atreo nel momento della 'invenzione' della trama tragica, e il fitto dialogo intertestuale tra determinate sezioni della tragedia senecana e l'episodio di Ov. *Met.* 6, 424-467, allo scopo di individuare un punto di intersezione tra i due percorsi di indagine: la mia proposta è infatti che l'invocazione da parte di Atreo delle proprie 'fonti' mitiche, risiedenti nella saga di Procne, adombri una sorta di dichiarazione da parte di Seneca – ad un livello più 'esterno' della tramatura testuale – del proprio rapporto di *aemulatio* con Ovidio. Il tiranno-poeta, prima che all'avo Tantalo, guarda alla *Daulis parens... sororque*, ne riscrive la vicenda, gareggia con lei, la supera: in lui si rispecchia, secondo la mia opinione, perfettamente quel Seneca che aveva fatto della Procne ovidiana uno dei suoi principali modelli, non senza caricare in più punti, in una gara tutta letteraria di espressionismo, le tinte della rappresentazione. Le parole di Atreo, da questo punto di vista, non fanno che apporre una *σφραγίς*, un

³⁰ Va precisato che non tutti gli accenni al mito delle Pandionidi nelle tragedie senecane rimandano a contesti luttuosi: fa infatti eccezione Sen. *HF* 146-151, laddove la *Thracia paelex* (probabilmente Filomela-rondine) è chiamata in causa solo come componente di un irenico pannello paesaggistico rappresentante l'alba nascente. Sulla funzione della 'descrizione identificante' *Thracia paelex* nel passo citato, che nello specifico contribuisce a collegare il pannello naturalistico, proprio tramite il richiamo mitologico, ai temi chiave della tragedia (tramite un ricordo delle *paelices* di Giove di cui parla Giunone nel prologo), vd. PETRONE 1984, 112, n. 43.

raffinato omaggio di gusto metaletterario ad un ipotesto fondamentale della tragedia senecana.

Alfredo Casamento

Ifigenia nell'ultimo coro dell'*Octavia* (972-982):
variazioni su un tema mitico

Nelle tragedie senecane, il ricorso all'elemento mitico viene di norma interpretato secondo due linee esegetiche apparentemente di segno opposto ma che palesano in entrambi i casi la considerazione di cui esso godesse nel primo secolo d. C., a quale tipo di ricezione fosse cioè destinato.¹ Se nel *corpus* senecano da una parte il mito si palesa come brillante sfoggio d'erudizione, ricerca raffinata di versioni parallele e di varianti più o meno dotte sulla scorta di una tendenza che risaliva direttamente ad Euripide (non a caso fra gli autori preferiti da Seneca²) e già praticata a Roma in ambito elegiaco (oltre che esemplarmente testimoniata in un testo come le *Metamorfosi* ovidiane), a livello microtestuale (non quindi nella cornice stessa in cui si situa la trama dell'opera), invece, esso finisce per contribuire alla poeticizzazione dei personaggi in scena, alla dilatazione del loro *'appeal'* in funzione dell'accostamento a paradigmi mitici declinati secondo varianti più o meno ricercate. Tale operazione, evidente in molte sezioni del dramma, appare manifestarsi più pienamente nel coro, luogo in cui queste tendenze finiscono per sovrapporsi presentandosi non in modo oppositivo ma complementare.³

Un chiaro spaccato di quanto appena asserito pare offrire l'*Octavia*, caso letterario fra i più spinosi ma certamente un *unicum* nella produzione latina se non altro perché l'unica *praetexta* giunta per inte-

¹ Sulla ricezione del patrimonio mitico greco a Roma si veda BETTINI 1989.

² I rapporti intercorsi fra il teatro euripideo e quello senecano sono stati di recente messi a fuoco da PETRONE 2002.

³ Discute del duplice valore dei cori DAVIS 1993, 64 ss. dimostrando come anche quelli tradizionalmente considerati luogo di ostentazione erudita mantengano stretti legami con il contesto drammatico.