

Sintomi di una ‘tragica’ malattia: quando l’amore non è corrisposto...

di Daniela Averna*

Al centro di tutte le tragedie senecane troviamo la rappresentazione dello scatenarsi rovinoso di sfrenate passioni, non dominate dalla ragione, e delle conseguenze catastrofiche che ne derivano. Se amore si identifica con ‘malattia’ sicché chi ama ‘riamato’ soffre già per il solo fatto di essere stato colpito dalla freccia di Cupido, a maggior ragione il *nosos* si aggrava fino a provocare la morte, quando l’amore non è corrisposto. Qualsiasi sia la causa, presenza di una *paelex*, ‘rivale’, come nel caso di Deianira e Medea, o assenza di liceità per un amore incestuoso, come nel caso di Fedra, il *pathema* preponderante nell’universo tragico senecano è senza dubbio il *furor*. Deputata a favorire «lo sviluppo sulla scena della psicologia di un personaggio principale»¹, con la precisa funzione di placarne il *furor* (sempre descritto con dovizia di dettagli) attraverso il canale espressivo aforismatico, la *nutrix*² nel conflitto drammatico, *furor/bona mens*, che si traduce nella dicotomia attante/aiutante, finisce con l’identificarsi con il *logos*, fino allo stabilirsi dell’equazione secondo cui *alogon: logos* = protagonista: nutrice. La sua *rhesis*, comunque, diventa sinonimo di *logos aggelikos* nella misura in cui ha una funzione diegetico-descrittiva del ruolo attante.

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Cfr. V. Jorio, *L'autenticità della tragedia Hercules Oetaeus di Seneca*, in “Rivista Indo-Greca-Italica”, xx, 1936, p. 39.

² Sul ruolo di *nutrix* e di *satelles* che «esce da ogni fissità di codice e sorpassa la norma euripidea», cfr. G. Petrone, *La scrittura tragica dell’irrazionale*, Palumbo, Palermo 1984, pp. 22 ss. Cfr. inoltre R. Tarantino, *Il personaggio della nutrix nelle tragedie di Seneca: spunti di analisi*, in “QCTC”, 2-3, pp. 53-68. Per la *Medea* in particolare, cfr. A. Martina, *La nutrice nella struttura della Medea di Euripide e di Seneca*, in “QCTC”, 1988-89, 6-7, pp. 87-144.

In *Hercules Oetaeus*, in particolare, non solo descrive gli *irascentium signa* secondo lo stesso modulo compositivo-descrittivo di Ag. 126 s., Med. 382 s., Phae. 362 s., ma si serve proprio del canale diegetico per focalizzare, attraverso coordinate che definirei ‘trasversali’ (in quanto si evincono indirettamente dalle reazioni emotive suscite dalla *paelex* nella *uxor*) un segmento necessario allo sviluppo drammatico: l’incontro delle due contendenti, in Sofocle segmento mimetico, si inserisce in Seneca nel tessuto narrativo, dove il rapporto di conflittualità, con i suoi conseguenziali esiti psicologici nella dimensione introspettiva, trova lo spazio e la risonanza dovuti. Il movimento incipitario della descrizione del *furor* della regina prende le mosse da un registro fortemente aforismatico (233 s. «O quanto cruento furore spinge le donne, quando una sola casa è aperta all’amante e alla sposa») che si configura come caratteristica di tutte le donne e di Deianira in particolare³. Quanto a *cruentus...furor*, proviamo a ripercorrere i segmenti mimetici precedenti con un virtuale *spectator*. Finora ha assistito alla ‘preghiera’ (che occupa tutto il prologo 1-108) rivolta da Eracle a Giove, affinché lo riconosca come figlio, dandogli quindi la possibilità di diventare dio, alla prima sezione corale delle prigioniere di Ecalia (105-172) e infine alla monodia di Iole *infelix* per la *metabole* che da principessa l’ha trasformata in *paelex capta* (173-224). A questo punto, dopo una brevissima sezione corale entra in scena la *nutrix* che apre la sua *rhesis* descrittiva della sintomatologia del *furor* della regina con la iunctura *cruentus...furor*, in cui *cruentus* trasmette un messaggio subliminale, in quanto prolettico dei segmenti mimetici successivi. Il sintagma aggettivale, infatti, si carica di una pregnanza semantica che si traduce in segmento di un prologo ritardato che non è solo diegetico, ma anche mimetico, in quanto introduce e assume il ruolo di oggettivare il *nefas* che si compirà, ma di cui finora non si è fatto il minimo accenno: l’uccisione di Ercole per mano di Deianira in preda al *furor* a causa della *paelex captiva*. Proprio questa connotazione dispregiativa di *femina*, molla scatenante di un meccanismo diabolico che conduce al *nefas*, sembra segnare il confine di demarcazione della coppia antitetica *paelex/uxor*. Tale rapporto di conflittualità presente in tutto il dialogo con la nutrice risente del modello sofocleo delle *Trachinie* dove, tuttavia, la preoccupazione della regina è soprattutto relativa alla sfera erotica (539): «Saremo in due sotto una sola coperta, ad aspettare l’amplesso

³ Secondo una struttura formale e contenutistica che risale a Virgilio *Aen.* 5, 6 *notumque furens quid femina possit*, attraverso il filtro ovidiano di *Met.* 9, 150 *quam tumque iniuria possit / femineusque dolor*.

di Eracle». I suoi timori, infatti, non investono tanto la sfera istituzionale quanto quella sentimentale, certamente vacillante in una condizione di ‘coabitazione’ (545s.): «Non riesco a indignarmi *thumousthai* con lui, questo male lo prende troppo spesso, ma convivere *xunoikein* con un’altra, dividere con lei il letto coniugale: nessuna donna lo sopporterebbe». La *paelex*, dunque, sconfinando nel nucleo *posis/gyne*, finisce col rappresentare una minaccia che incombe nella dimensione istituzionale, in quanto capace di soppiantare la stessa *gyne*. Si tratta quindi di un ‘rovesciamento’, seppure unilaterale, di ‘ruoli’: ancora *in fieri* nel modello sofocleo, passa attraverso il filtro ovidiano (*Her.* 9, 133s.), fino ad arrivare a piena formulazione nella tragedia senecana⁴.

A differenza di Deianira, il cui *furor* viene descritto subito dopo l’insistita polarità *uxor/paelex*, Medea che già nel prologo si presenta in preda al *furor* al diapason, non viene sottoposta al confronto/scontro con la sua antagonista. Introdata dalla nutrice nel momento in cui esce dal palazzo con passo veloce (380), con l’indicazione registica e l’invito alla moderazione (381), viene paragonata ad una Menade attraverso il modulo della similitudine in riferimento al movimento (382-5) e ai *signa furoris* presenti *ore* (386 «recando in volto i segni del delirio»). I *semeia* dell’ira, assenti nella Medea euripidea, sono invece presenti nel volto in fiamme, e nella sequenza «grida, riga gli occhi di abbondante pianto» (388) che raggiunge in *climax* ascendente l’acme in *renidei* (390). Proprio il ‘riso’ diversifica Medea da Deianira e Fedra: la risata ‘isterica’ tipica dell’universo femminile risulta prolettica dei segmenti mimetici successivi relativi al ‘godimento’ della vendetta⁵. La sequenza paratattica e asindetica dei predicati che sembra trovare il suo epilogo nell’assioma «passa per tutta la gamma degli stati d’animo» (389) trova invece piena formulazione nella scansione conclusiva asindetica «si ferma: minaccia, smania, si lamenta, geme» (390)⁶. Deputato

⁴ Per il passaggio al referente singolo, con la descrizione dettagliata della sintomatologia del *furor* dell’*alumna* cfr. quanto da me osservato in *Seneca Hercules Oetaeus testo critico traduzione e commento*, Carocci, Roma 2002 (rist. 2007) *ad loc.*

⁵ Cfr. *Med.* 896 *pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?* «che piccola parte della vendetta è questa di cui godi?».

⁶ Per la differenza tra Seneca e Euripide nella rappresentazione dei personaggi in relazione all’aspetto fisico, cfr. E. C. Evans, *A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture*, in “TAPHA”, LXXXI, 81, 1950, pp. 169-84. Nel modello euripideo, in realtà, non si riscontra l’attenzione alla gestualità, al movimento, al rosore, alla instabilità motoria che traduce quella psichica ed emotiva. La nutrice euripidea insiste sulla disperazione profonda, interiore di Medea (vv. 24-33), sulla sua umiliazione, sul

a descrivere il *furor summus* di Medea (dopo le raccomandazioni ai figli di consegnare i *munera* alla nuova sposa di Giasone per placare *multa prece dominam ac novercam*, 846 s.) è invece il coro, *spectator* intradiegetico, in cui il movimento incipitario è rivolto a Medea definita con una sorta di *eikasmos cruenta maenas* con una ‘ripresa a distanza’ intratestuale della descrizione della *nutrix* di Medea ed intertestuale della stessa descrizione del *cruentus furor* di Deianira. L’attenzione è rivolta al *vultus* ‘maschera rabbiosa’ (*Med.* 853), alla testa scossa in atto di sfida (854 s.) nei confronti del re (856), alle guance che bruciano *rubentes* e al *pallor* che caccia via il *rubor* (859).

Cifra connotativa del *furor* di Fedra descritto dalla nutrice, *altrix*, sollecitata dall’*explicit* della precedente sezione corale, è la metafora del fuoco⁷, presente in tutta la sua gamma semantica utilizzata per esprimere la grande intensità della passione amorosa, ma anche per accentuarne il carattere caustico che la avvicina al *furor*. La fiamma che corrode la regina dall’interno non può essere più nascosta, erompe dagli occhi. L’amore incestuoso che dilania la protagonista è come un fuoco silenzioso che arde chiuso nell’intimo (362) e si manifesta concretamente nel volto (363). La donna si trascina vacillante (367, 374, 377), non riesce a tenere ferma la testa (368) a causa della *cura* (qui intesa come ‘passione’) che devasta le sue membra (377) e insonne (369), non si cura più del cibo, le lacrime rigano il volto (381) e il suo corpo mostra evidenti segni di sofferenza psico-fisica⁸ che la inducono a cambiare continuamente i suoi *iussa* (372). A questo punto le parole della nutrice cambiano registro, quasi a segnalare allo spettatore, in assenza di indicazioni regististiche, un cambiamento di scena «ma ecco si aprono le porte della reggia: è lei reclinata sui cuscini di un letto dorato, allontana in delirio le vesti usuali» (384-6) che bene si potrebbe definire ‘dilatata’⁹. In questo segmento mimetico, infatti, dopo che la nutrice descrive la sintomatologia del *furor* della regina, prima chiusa nelle sue stanze, poi nell’atto di prendere la parola, il ‘passaggio dal narrato al detto’ viene scandito da un presunto mutamento di scena

suo risentimento che le impedisce di mangiare, sul fatto che piange e odia i figli. È ritratta *skuthropos* e risentita contro Giasone. Cfr. G. Raina, *Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca*, in “QCTC”, xi, 1993, pp. 119-132.

⁷ Per il *topos* del fuoco connotativo dell’*eros* cfr. Eur. *Hipp.* 179 ss.

⁸ Cfr. G. Raina, *Rosso e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani*, in “Paideia”, lII, 1997, pp. 275-92: 286 s.

⁹ Cfr. D. Lanza, *Lo spettacolo della parola. Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca*, in “Dioniso”, lII, 1981, pp. 463-76.

attraverso le griglie di un modulo narrativo in cui si coniugano «spazio scenico rappresentato e spazio narrativo evocato». In egual misura per Medea, dopo che la *nutrix* si traduce in *spectatrix* delle orrende arti magiche della regina che *scelerum artifex* (735) prepara il *donum* che ucciderà Creusa (673 sg.), si introduce la seconda scena d'annunzio di cui è protagonista la stessa Medea (738 s.): «Ecco il suono del suo passo furioso: solo a udirne la voce il mondo trema», che completa il racconto della nutrice e il rituale stesso secondo un processo di reduplicazione e incastro di scena d'annunzio in scena d'annunzio¹⁰.

Lo stesso modulo drammaturgico-compositivo viene impiegato per l'entrata in scena della protagonista dopo la descrizione del *furor* della nutrice: «Ecco i battenti scricchiolano: con passo precipitoso svela con parole confuse i segreti del suo cuore» (HO 253 s) dove le *iuncturae praecipi gradu e ore confuso* si iscrivono nel contesto delle due scene 'dilatazioni'. È come se le *nutrices*, portato a termine il loro compito primario di 'croniste' del codice comportamentale delle loro *alumnae furentes* (con un resoconto realizzato con dovizia di dettagli psicosomatici sorprendente, in *explicit* della descrizione fatta da *spectatrices* intradiegetiche), si mettessero da parte per annunciare l'ingresso in scena dell'attante-protagonista, quasi a comunicare agli spettatori (quelli della platea) la loro presenza e allentare l'illusione scenica con una 'pausa' che ha la funzione 'straniante' di fare scemare il *pathos*, assumendo la funzione dell'intervallo del teatro moderno, necessario per il cambio di scena. Si potrebbe quindi intendere come un *semeion*, un segnale trasmesso dal drammaturgo ai suoi *spectatores* che fa le veci del sipario.

Secondo un modulo compositivo-narrativo tipicamente senecano, le attanti protagoniste non manifestano il *furor* in fieri, attraverso una *climax* che dal suo *incipit*, ovvero dal grado zero, giunga gradualmente all'acme, ma già al culmine dei *pathemata*, quando l'*alogon* è nettamente prevaricante rispetto al *logos*.

Ora Medea e Fedra entrano in scena già dall'inizio della tragedia consapevoli della malattia e della sua più tangibile manifestazione subito da loro stesse diagnosticata come *furor*. Fin dalla preghiera prologica Medea che appare in preda al *furor*, orante delle Erinni, foriera di morte *novae coniugi* per la nuova sposa, per il suocero e per la stirpe regale (17 s.), conclude la sua *rhesis* con l'autoesortazione «armati d'ira e preparati all'eccidio con tutto il tuo furore». Allo stesso modo Fedra,

¹⁰ Cfr. Martina, *La nutrice nella struttura della Medea di Euripide e di Seneca*, cit., p. 131, n. 107.

già al suo primo apparire in scena, dimostra consapevolezza del suo *dolor* così grave da non potere essere sedato nemmeno dal *sopor*: si tratta di un *malum* che *alitur et crescit et ardet* (101s) (non così in Euripide *Ipp.* 170 ss., dove invece le ragioni della ‘malattia’ della regina restano a lungo oscure). Del resto il «suo animo va a precipizio consapevole» *sciens* (179) e invano torna indietro alla ricerca di *sana consilia* (180): nel binomio antitetico *logos/alogon* è l’irrazionale ad avere la meglio a causa del *potens deus* che si impadronisce di tutto il suo essere.

L’autodiagnosi della malattia di Deianira avviene dopo la descrizione della *nutrix*, all’interno della preghiera rivolta a Giunone *noverca* e nemica di Eracle affinché sia ‘sua alleata’ e si esplicita attraverso un’insolita richiesta alla dea di «adattarle un’immagine pari al dolore» (265 *commoda effigiem parem dolori*) che appartiene ad un segmento di senso anteriore alla precedente descrizione contenuta nella *rhetic* della nutrice (247 s., 253 s.) che assume, dunque, un chiaro valore prolettico. Si tratta di un segmento narrativo metateatrale che presuppone la metamorfosi della *facies*, relativo quindi alla mimica del *vultus* che coinvolge l’espressione, lo sguardo, la motilità dei muscoli facciali, insomma tutta la *facies* del personaggio, rappresentando l’aspetto più immediato e più di superficie di qualsiasi stato psichico ed emotivo¹¹.

L’*effigies*, dunque, deve essere in assoluta sintonia con la condizione psichica dominante, *par dolori*. Le parole pronunciate subito dopo «il mio petto non contiene minacce» (266) si iscrivono in un segmento drammatico che, attraverso una sorta di *usteron proteron*, appartiene ad una coordinata temporale precedente rispetto alla *rhetic* della nutrice «il pianto segue le minacce» (249) che si traduce in tal modo, ancora una volta, in segmento prolettico-mimetico. Se, infatti, consideriamo il ‘punto di vista’ dello spettatore, ‘prima’ viene informato dalla nutrice che la regina piange per dare sfogo al suo dolore, ‘poi’ riceve dalla stessa Deianira l’altra informazione relativa al fatto che il suo *pectus* non è in grado di contenere e trattenere, *capere*, tutta la ‘rabbia’ (*minae* sono solo effetto del *furor*) che ha dentro e che quindi deve scaturire per altra via, quella appunto del pianto¹².

¹¹ Per analogia e *contrario* cfr. Ter. *Phorm.* 206 sgg. dove Antifone, nel tentativo di ‘ fingere’ di non avere paura, accetta rassegnato di ‘recitare’ la sua parte con una comica metamorfosi della *facies*, in questo caso eccezionalmente discordante da quello che dovrebbe essere il reale stato emotivo del personaggio.

¹² L’intervento della *nutrix* in *antilabè* con il topico invito alla moderazione (275-77), invece di sortire gli effetti desiderati, causa l’acuirsi dell’ira che raggiunge

Come in Deianira, la vendetta di Medea assume toni parossistici in quanto si realizza una sorta di *transfert* parentale. Già dalla sezione prologica, all'interno della preghiera 'cattiva' agli dei inferi che si potrebbe definire 'un imeneo rovesciato' (che si oppone a quella 'buona' rivolta dal coro agli dei *superi*), gli spettatori ricevono *semeia* trasversali o subliminali relativamente all'uccisione dei figli.

In particolare, l'impiego ricorrente della gamma semantica afferente alla 'vendetta' *ultio* (25) con le riprese a distanza di *ulcisci* (124) e *ulciscar* (173) evidenzia il motore dell'azione tragica, mentre termini come *parta* (25, 55), *peperi* (26), *viscera* (40), *partus* (50) si traducono in *semeia* prolettici della catastrofe¹³. Non si è ancora fatto strada in lei compiutamente il proposito dell'infanticidio, ma da una trama lessicale chiaramente allusiva emerge l'idea di una vendetta che volge a questa meta. Lo spartiacque dell'azione tragica in cui balena a Medea a livello cosciente l'intenzione di uccidere i figli si concretizza nel dialogo con Giasone che, rifiutata la richiesta di Medea di portare con sé in esilio anche i figli, poiché «sono la ragione della sua vita», mette a nudo il punto debole, offre inconsciamente se stesso e i figli come vittime sacrificali e anticipa agli spettatori gli sviluppi mimetici successivi: le sue parole, infatti, subito esplicitate da Medea «ama tanto i suoi figli? Bene è in mio potere» (549 s.), si traducono in messaggi subliminali di quello che sarà il contenuto della *ultio* di Medea: quale migliore vendetta del privare il marito di ciò che gli sta a cuore più di ogni altra cosa al mondo?

Accanto alle 'cure drammatiche' che coniugano la vendetta e la morte (declinata nelle due possibilità di omicidio/suicidio), in Fedra è pure presente una cura meno estrema, ma tale da tradursi in *solamen*, in ' sollievo' seppure temporaneo: la decisione di confessare a Ippolito il suo amore fa breccia nel suo animo.

Fallito il tentativo della *nutrix* di domare Ippolito «affinché impari ad amare e a ricambiare l'amore» (415), Fedra, ancora una volta introdotta dalla nutrice nel momento in cui, tornata in scena esagitata (583), cade a terra esanime (585) e un pallore di morte ne scolorisce il volto (586), incoraggiata dalla *altrix* a sollevare gli occhi e snodare la

l'acme nell'espressione «non me ne andrò invindicata» (282 *non ibo inulta*) in cui si coniugano il desiderio di vendetta e la *libido moriendi*. Cfr. D. Averna, *Non ibo inulta* (*Sen. HO* 282), in "Pan", 13, 1995, pp. 127-32 e W. H. Friedrich, *Sprache und Stil des Hercules Oetaeus*, in "Hermes", 82, 1954, pp. 51-84.

¹³ Cfr. G. G. Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Pàtron, Bologna 1984, pp. 20 s.

lingua (587) perché il ‘suo’ Ippolito la tiene tra le braccia (588), decide finalmente di confessargli il suo amore costruendo la nefasta rivelazione con grande abilità e insistendo sulla somiglianza tra padre e figlio. Si innesta a questo punto il rifiuto di Ippolito che, «motore drammatico» dei segmenti mimetici successivi fino alla *katastrophè*, provoca una *metabolè*, un ‘rovesciamento’ dei ruoli: la vittima del *nefas* (Ippolito), oggetto dell’amore incestuoso della matrigna, si trasforma in carnefice, responsabile di un presunto stupro ai danni della regina: per questa via il confine tra *nocens* e *innocens* diviene sempre più labile fino ad annullarsi. Poiché occorre mascherare delitto con delitto (721), nel rapporto ‘agente’, ‘chi osa’/‘agitò’, ‘chi subisce’ l’azione del *nefas*, chi potrà capire «se abbiamo osato per prime o abbiamo subito?» (723). Si inserisce a incastro nella *fabula* 1 una sorta di messinscena, *fabula* 2, in cui *verum* e *falsum* si fondono e confondono in un *dolus* diabolico. In realtà, anche in questo caso, come nella commedia plautina nel rapporto *servus/iuvenis amans*, si verifica uno ‘scorrimento di ruoli’ e la nutrice, nel momento in cui si identifica con l’*artifex doli*, si traduce in attante/protagonista, mentre la regina, eseguendone le indicazioni di regia, finisce col ricoprire il ruolo di deuteragonista. Infatti, dopo che Fedra ha confessato e rivelato il suo amore ad Ippolito, che si allontana sconvolto per poi attuare lo *sparagmòs*, la nutrice con sorprendente abilità capovolge i segmenti situazionali, facendo credere a tutti esattamente il contrario di quanto avvenuto, e cioè che Fedra ha subito violenza da Ippolito. Ingredienti principali del segmento metateatrale: *meditatio* e *inventio* del *dolus* trovano una breve formulazione nella decisione di ritorcere l’accusa sul figliastro (720), attribuendogli l’amore incestuoso della matrigna (720). L’*incipit* della *fabula* 2 prende le mosse dalla *adlocutio ad cives* (725) che risulta funzionale a ‘chiamare a raccolta’ i cittadini per farli assistere all’onta subita dalla regina come *spectatores* intradiegetici della *fabula* 2. Insieme agli *spectatores* della *platea* e ai servitori/*adiutores* saranno ‘falsi’, seppure ignari, testimoni di un ‘falso’ *crimen*.

Dopo la prima simulazione costruita con le stesse caratteristiche della preghiera nella sequenza: iussivi (725, 726) – invocazione (ai cittadini e ai *famuli*), la nutrice descrive con dovizia di dettagli le ‘false’ azioni di Ippolito (727): «le sta addosso e la stringe», «la minaccia di morte», «atterrisce lei pudica» con la spada, *attonitus* (729) «la abbandona in fuga», fornendo in tal modo ai ‘falsi’ accusatori il corpo del reato (730).

Il deittico *hanc* in iunctura con *maestam* (730), sposta l’attenzione dalle azioni del ‘carnefice’ a quelle della ‘vittima’ che deve ‘apparire’

platealmente ‘provata’ con *semeia* inequivocabili e inalterabili (732) quali i capelli disordinati (731) e le chiome scomposte (732). L’ultimo iussivo pronunziato dalla *nutrix* «diffondete la notizia in città» bene si relaziona con la necessità di ‘diffondere’ la notizia dell’‘accadimento’ nefasto per tutta la città, sostituendosi idealmente alla fama, che viene per questa via a ricoprire un ruolo ‘attoriale’ di *adiutrix* all’interno del virtuale staff ingaggiato dalla nutrice per la riuscita della messa in scena.

Quando il *furor/nosos* dell’attante protagonista raggiunge il massimo grado, ovvero l’acme, subentra la necessità drammatica di moderare e smorzare i toni divenuti insostenibili. Occorre insomma la cura, l’‘ansiolitico’, il *sedamen*, che può essere somministrato attraverso agenti esterni. L’intervento della *nutrix* con il suo topico invito alla moderazione, cifra connotativa del *logos*, in netta antitesi con l’*alogon* dell’attante, si traduce in tal caso in *Leitmotiv* delle sticomitie, come accade in Medea in un segmento mimetico in cui eccezionalmente Giasone attraverso il modulo compositivo dello ‘scorrimento di ruoli’ si sostituisce alla nutrice, descrivendo persino i sintomi del *furor* di Medea («il volto esprime tutto il suo furore» *totus in vultu est dolor*) e acquisendone la cifra connotativa del *logos*. In questa direzione mi sembra possa considerarsi la sua stessa dichiarazione di intenti formulata nel segmento mimetico precedente: con la decisione (*Med.* 444) di «rivolgersi» a lei adirata si coniuga la necessità di impiegare l’arma della *prex*: cosa può essere più «razionale», più pertinente al *logos* del «prenderla con le buone»? In fondo, quando si parla di ‘preghiera’, come è noto, si parla di *suasoria* e di conseguenza del suo ingrediente fondamentale ovvero di *captatio benevolentiae* che nel binomio orante/orato mira ad abbattere le barriere che dividono l’agente dall’agitò, di solito il mortale dalla divinità. E poiché, come osserva il coro, «nulla è più temibile di una moglie abbandonata» (580) che arde e odia, per raggiungere lo scopo è necessario ‘pregarla’. Non è certo un caso che il contenuto della ‘preghiera’, esplicitato solo nell’epilogo della sezione dialogica, quasi *coup de théâtre*, sia l’invito a dominare l’eccitazione (558) e placare il cuore. Ma la frase conclusiva di chiara marca aforistica «la calma lenisce le disgrazie» come *fulmen in clausula*, che colpisce lo *spectator* intradiegetico Giasone e soprattutto gli *spectatores*, secondo lo stilema già individuato per le conseguenze catastrofiche degli inviti alla moderazione delle nutrici, provoca invece l’esplosione del *furor* che la spinge all’autoesortazione «su, chiama a raccolta tutti i tuoi poteri, tutte le tue arti» (562).

L'arma della 'preghiera' viene usata anche dalla *nutrix* di Fedra che *supplex*, impiegando tutti gli elementi del linguaggio liturgico e del lessico formulare «in nome delle chiome canute» (246), prega la regina di trattenere il delirio e chiamare in aiuto se stessa, per concludere con una frase dal sapore aforismatico: «volere essere guariti è già parte della guarigione»¹⁴. In ogni caso, tuttavia, ancora una volta nelle sticomitie con le nutrici emerge l'impossibilità di dissuadere chi decide di morire¹⁵. La *bona mens* si arrende al *furor* e piuttosto che continuare a contrastarlo cede all'*alogon* trasformandosi in *adiutrix* e traducendosi in proiezione dello sdoppiamento dell'attante: come, infatti, la nutrice di Fedra spera che la cura della sua *alumna* sia convincere Ippolito ad amarla, così la nutrice di Deianira ricorre ai suoi incantesimi per curarla 'piegando' Ercole (456) ad amare la regina.

Ma accanto a questi tentativi esterni, decisamente fallimentari, di curare il *furor* 'sedandolo' attraverso la *ratio* e il buon senso, che «si illude» di risolvere la tragedia (illudendo nel contempo lo spettatore), accrescendo invece il *pathos* tragico, gli stessi ruoli colpiti dalla 'malattia', proprio nel momento in cui sono all'apice del *pathema*, in una condizione di *insania* che li induce persino a minacce di morte, come per incanto subiscono una battuta d'arresto, ripiegandosi su se stessi. È come se in un momento di 'lucida' follia aprissero un varco al *logos* attraverso un modulo stilistico-compositivo che concede spazi d'eccezione a tentennamenti ed esitazioni, comunque funzionali all'evoluzione dei segmenti mimetici successivi che dalla pausa sembrano trarre stimolo e sollecitazione.

Di grandissima efficacia drammatica, subito dopo l'inumana indecisione di Medea relativa ai figli: «muoiano, non sono miei; periscano, sono miei» (934 s.), l'*adlocutio* al proprio animo «Perché, animo, sei titubante?» (937) coniugata con una rara autodescrizione delle lacrime che rigano *ora* (937) mentre ira e amore la spingono (938) e di un cuore che ondeggiava (943) come il mare sconvolto dalla discordia dei flutti. Paradigmatico nella stessa direzione lo stilema presente in *Oetaeus* dove la protagonista, dopo avere esortato Giunone a non desistere dall'ira, a non esitare (272), improvvisamente si accorge che la

¹⁴ Cfr. Sen. *Ep.* 34, 3; 71, 36; 94, 69. Interessante nell'elegia di madonna Fiammetta la fedele traduzione di Boccaccio: «pensa che parte della sanità fu il volere essere guarita».

¹⁵ Cfr. anche *Hf.* 1246, in cui Anfitrione = *nutrix*, deputato a dissuadere Ercole dalla *libido moriendi*, ricorre ad argomentazioni simili basate su un tessuto lessicale analogo (1248 s.)

collera regredisce e depone le minacce; l'ira scompare, il dolore misero si placa (307). Paradossalmente, è qui presente un 'ossimoro concettuale': proprio nel momento dell'esitazione (scandita dalla sequenza sinonimica che ruota intorno alla rete semantica della 'regressione' del *pathos*: *recedit, ponit, cessit, langues, perdis*), quando il *logos* sembra sul punto di prendere il sopravvento sull'*alogon*, è presente in massima concentrazione l'intera gamma semantica del nucleo sinonimico del *furor*: *animus, minae ira dolor*, e lo stesso *furor*, con le sue diramazioni metaforiche *flammae* (310) e *ignes* (311).

Una *furens* d'eccezione è la protagonista del IV libro dell'*Eneide*, 'microtragedia' incastonata in un poema epico, in cui Didone viene rappresentata, come se entrasse in 'scena', subito dopo essere stata colpita dal *vulnus* «ma la regina ormai colpita da un grave affanno, alimenta la ferita nelle vene ed è colta da un fuoco occulto».

Ma quali strategie Cupido ha usato per spingere Didone ad innamorarsi di Enea? Circa il potere carismatico dell'eroe, Isidoro (9, 7, 28), sulla scia di Virgilio, chiarisce che, quando si sceglie il marito, *in eligendo marito*, si è spinti *pulchritudine* (11), *virtute, oratione* (14), *genere* (12)¹⁶. Questo, tuttavia, è solo l'*incipit* dell'innamoramento ovvero della deviazione dal suo proposito di fedeltà a Sicheo, poi subentra lo stordimento causato dalla deviazione come si evince dall'espressione *animum labantem* fino alla sconfitta finale *impulit*, in *enjambement* seguito da una pausa vigorosa ed efficace in cui il *parthema* raggiunge l'acme nel riconoscimento delle *vestigia* dell'antica fiamma (*agnosco veteris vestigia flammae*, notissima la ripresa dantesca in *Purg.* 30, 48).

Fin qui lo sviluppo narrativo procede sulla scia dello statuto dell'innamoramento o meglio del codice comportamentale dell'*amans* declinato anche sulla scia del codice della lirica greca ed elegiaca. Ciò che sorprende, tuttavia, è che la regina, attante protagonista, sin dal movimento incipitario acquisisce anche, con uno 'scorrimento' di ruolo che precorre i segmenti mimetici successivi, tutte le connotazioni che caratterizzano la 'donna abbandonata', pur non avendo ancora raggiunto questa condizione (che sarà a lei nota solo dal v. 296). Infatti, se ancora giustamente, al v. 8, la regina, sul punto di confidare alla sorella Anna il potere carismatico dell'*hospes* e gli effetti del suo fascino, viene definita *male sana*, tale iunctura risulta perfettamente consona al *nosos* da cui è affetta.

¹⁶ Cfr. *Ov. Met.* 7, 26.

Non sembra invece congruo coi segmenti narrativi successivi il *furor* di Didone che, non ancora *relicta*, viene definita *furens*: «i templi, i voti non giovano a lei furente. Il fuoco intanto divora le tenere ossa» (65) ed ubbidisce ad un codice comportamentale già individuato per le eroine greche *furentes* sin dalla loro entrata in scena, perché il loro dramma si è già consumato e sono state già abbandonate: «arde infelice Didone, vaga per le vie delirando, come una cerva colpita dalla saetta [...]» (69 s.), dove il *furor* sembra proporzionale al fuoco che la brucia. Del resto, è proprio del linguaggio erotico il ricorrere all’immaginario delle fiamme per descrivere la pena d’amore.

Al paragone con la Menade che, come si è visto, ricorre nel teatro senecano, evocato dal *vagari tota urbe*, si sostituisce qui la similitudine con la cerva colpita da una freccia letale che sottende forse quella di Eros. Agli altri sintomi si aggiunge la voce che lascia spazio all’apostopesi (76); ma a sua volta non si stanca mai *demens* di ascoltare il racconto delle fatiche iliache pendendo dalle labbra dell’eroe (78). Triste, nella casa vuota, ricorda i momenti del banchetto e pur assente, lo vede e lo sente (83). Sono gli stessi sintomi già individuati per le eroine *reliciae*. Ma Didone ‘ancora’ non è stata abbandonata e comunque non prova il sentimento della gelosia come le eroine delle tragedie senecane, e Zeus è ancora lontano... Dunque, perché si comporta da *furens*? Forse perché sa che la storia non potrà avere un esito felice, perché si sente in colpa per aveva trasgredito il giuramento fatto al marito Sicheo, perché questo eroe venuto dal mare non le garantisce sicurezza in amore... o deve comunque apparire *furens* perché viola i confini di demarcazione della sua sfera di competenza? A questo proposito estremamente paradigmatico sembra il confronto con un segmento mimetico presente in *Oetaeus* relativamente al rimprovero mosso a Giunone, superata in odio da una *femina*: *mortalis odia femina excessit tua* (1189): credeva di essere inferiore ad Eracle, ma ora è stata superata da due mortali, *victa es duobus* (1191). Qui, attraverso un gioco di referenze multiple, di recuperi associativi e di richiami anamnestici si compie un curioso processo di filtraggio ‘ribaltato’: un segmento situazionale analogo è presente, infatti, in Virgilio (*Aen.* 4, 95): proprio Giunone con sottile ironia, presentando Didone come *femina victa* dall’inganno di due divinità, usa sintagmi stilistico-concettuali simili: *una dolo divum si femina victa duorum est*. Ma mentre in Virgilio la contrapposizione si compie tra *femina* e il *numen* di due divinità (Venere e Cupido), con la vittoria finale di queste ultime, in Seneca la mediazione della memoria poetica sortisce un mutamento radicale fino alla utilizzazione opposta della rete concettuale: dall’antitesi *femina*/due divinità, al

rapporto conflittuale *dea*/due mortali. Il binomio Didone/Deianira si colloca, dunque, in un rapporto oppositivo di «*faible femme/forte femme*», quando il referente è la divinità, mentre si appiana e si concilia fino all’identificazione quando il referente è il *vir*. In relazione, infatti, alla sfera di competenza maschile, entrambe le regine, dedito ad *officia virilia*, trasgrediscono il codice comportamentale femminile: Didone ‘legislatrice’, capace di fondare una città, di rendervi giustizia (1, 507); Deianira, capace di «*distruuggere il marito*» (come si evince dal suo stesso *nomen sacrum*, nome parlante), vincendo con lo *scelus* una dea e un *vir*-semidio. Ma l’*infirmitas sexus* deve comunque avere il sopravvento: la competitività con il *vir* si traduce in *culpa* da espiare: l’amore si rivela il mezzo migliore per scardinare qualsiasi impalcatura fittizia (4, 194, *regnorum immemores* vengono definiti Didone ed Enea dalla fama); la passione devastante e la gelosia morbosa l’arma più idonea: epilogo necessario il suicidio. Ora, se consideriamo il punto di vista di un ideale spettatore, che assiste a quella che abbiamo definito ‘microtragedia’, ci rendiamo conto che la sua *gnosis* è alquanto parziale in quanto manca la sezione prologica di solito diegetica in relazione ai segmenti dell’*antea*, sicché viene privato di quella condizione di ‘superiorità’ che è privilegio esclusivo di un pubblico preso per mano lungo il percorso della *fabula* tragica caratterizzata dalle cifre di aristotelica memoria quali *peripeteia*, *metabolè*, *pathos* *katastrophè*. A sopprimere all’assenza dell’informazione intervengono allora *semeia*, spie semantiche, che sostituiscono piuttosto il prologo ‘mimetico’, quello cioè che illumina i segmenti mimetici del *postea*: da qui potrebbe giustificarsi, dunque, questa sorta di *usteron-proteron* determinata dalla prolessi di connotazioni psico-somatiche più consone a Didone abbandonata che a Didone innamorata.

Sembra proprio che il processo di colpevolizzazione di queste attanti protagoniste sia proporzionale al *furor* e alla sintomatologia della malattia, quando l’amore non è corrisposto...

