

Rosa Rita Marchese

Microcosmi.

Il teatro di Seneca a Palermo tra marginalità e canone

Abstract

In the last thirty years the study of Seneca's theatre has become central in Italy, and particularly in the microcosm of Palermo University. This paper analyses the processes that have originated this development and attempts to document the consequences of the shift of Seneca's theatre from the margins to the centre of the research interests. Three aspects will be taken into account: the renewal of the Latin literary canon in academic education, the diffusion of the study of Seneca at school, and the contribution of Seneca's studies to the construction of relevant academic identities in contemporary scientific debate.

Questo contributo analizza i processi che hanno contribuito ad avviare tale cambiamento e prova a documentare le conseguenze dello spostamento del teatro senecano dai margini al centro del panorama degli studi su tre piani: il rinnovamento del canone della letteratura latina nelle pratiche di apprendimento universitarie, la disseminazione entro i percorsi di studio scolastici, il contributo alla costruzione di "identità" accademiche vitali nel dibattito scientifico contemporaneo.

*Iam rapta spargere, sparsa fera et acri auaritia
recolligere certant, nihil pensi habere,
paupertatem alienam contemnere, suam
<magis> quam ullum aliud uereri malum,
pacem iniuriis perturbare, inbecilliores ui ac
metu premere. ... Hoc maiores nostri questi
sunt, hoc nos querimur, hoc posterius nostri
querentur, euersos mores, regnare nequitiam,
in deterius res humanas et omne nefas labi; at
ista eodem stant loco stabuntque, paulum
dumtaxat ultro aut citro mota, ut fluctus, quos
aestus accedens longius extulit, recedens
interiore litorum uestigio tenuit. ... Non
expectant uno loco uitia, sed mobilia et inter se
dissentia tumultuantur, pellunt in uicem
fuganturque; ceterum idem semper de nobis
pronuntiare debemus, malos esse nos, malos
fuisse, - inuitus adiciam, et futuros esse.*

Seneca, *ben.* 1, 9-10 *passim*

1. *Una premessa necessaria*

Sebbene non sia consueto né, forse, elegante aprire un contributo scientifico con una *recusatio*, mi pare tuttavia necessario premettere alcune considerazioni relative al metodo e al merito di questo studio. Nelle pagine che seguono non intendo intrattenere

il lettore con una discussione articolata sulla letteratura secondaria prodotta intorno alle tragedie di Seneca¹, né approfondire il ruolo che questi testi hanno avuto nella storia della tradizione teatrale europea². Ho provato piuttosto ad analizzare un fenomeno che per contingenza generazionale ho conosciuto di prima mano: la centralità che gli studi sul teatro di Seneca hanno acquisito in Italia e in particolare nel microcosmo accademico di Palermo. Di conseguenza, la parzialità delle considerazioni che svolgerò qui di seguito va assunta come un portato inevitabile della prospettiva adottata da chi scrive rispetto all'oggetto dell'indagine. Mi è parso comunque degno di interesse provare a documentare le conseguenze dello spostamento del teatro senecano dai margini al centro del panorama degli studi, intanto sul piano del rinnovamento del canone della letteratura latina nelle pratiche di apprendimento universitarie e, in certa misura, scolastiche, nonché, indirettamente, sulla costruzione di "identità" accademiche vitali nel dibattito scientifico.

2. Testi marginali, opere autorevoli

Le tragedie di Seneca hanno una storia esemplare, sia per ciò che riguarda la valutazione e il giudizio che hanno ricevuto nel corso del tempo da parte degli studiosi di letteratura latina e di teatro antico, sia per quanto concerne le vicende della loro ricezione. Le ragioni di tale singolarità sono presto spiegate: come *corpus* di testi tragici in lingua latina, essi hanno rappresentato a lungo "la tragedia" per epoche che poco frequentavano i testi greci. Durante il Medioevo le *Tragedie* sopravvissero in manoscritti del IX secolo, come il *florilegium Thuaneum*, mentre l'Etrusco, ossia il più antico codice completo giunto sino a noi, è datato al sec. XI; nonostante ciò tali opere non avevano suscitato interesse, mentre una più concreta circolazione pare registrarsi solo nel sec. XIII, con la comparsa della tradizione indicata come A e il manoscritto P appartenuto a Riccardo di Fournival³. È però indubbio che dalla lettura di Seneca tragico, e dal riuso e dalla sperimentazione condotta sulle sue forme espressive e drammaturgiche, dipendano l'elaborazione e lo sviluppo della tragedia europea moderna: «[...] possiamo dire che, almeno tra il XIII secolo e il Rinascimento, il *corpus* senecano venne considerato come il principale (quando non l'unico) documento superstite e accessibile della produzione tragica antica»⁴. I debiti della tragedia inglese

¹ Molte sono le rassegne a disposizione degli studiosi, e non solo sulle opere tragiche. Voglio ricordare qui l'importante, aggiornato strumento fornito da www.senecana.it, preceduto dalla pubblicazione, nel 2000, della versione cartacea della *Bibliografia senecana del XX secolo*.

² Per questo aspetto rimando a GUASTELLA (2006a), volume cui farò spesso riferimento nel corso di questo studio.

³ REYNOLDS-WILSON (1987³, 115s.).

⁴ Così GUASTELLA (2006b, 110), che conclude: «La fine del mondo antico non aveva lasciato dietro di sé alcun'altra traccia della tragedia romana. In condizioni simili la riscoperta e la diffusione, a partire dal

rinascimentale e del teatro di “vendetta” sono riconosciuti e classificati dalla critica, che manifesta ormai piena consapevolezza di come in testi quale il *Tieste* o la *Medea* Seneca avesse posto al centro dell’azione il motore del furore vendicativo che, come passione, aveva depotenziato e squalificato nel *de ira*; efficacemente Burnett descrive i meccanismi dell’azione e le forme espressive che la tragedia di vendetta di epoca elisabettiana ereditò, sia pure in un quadro culturale che aveva maturato un’idea diversa dell’azione punitiva: «Though they inherited certain structures, called themselves Senecan, and reveled in vernacular versions of the cosmic style, the Renaissance revenge plays seem almost to belong to another genre because revenge itself had become in their time an altered and more ambivalente act»⁵. Per la tragedia che vide (o rivide) la luce nell’Europa moderna il teatro di Seneca fu molto di più che un autorevole riferimento paradigmatico per la stesura di testi da portare in scena: rappresentò un patrimonio canonico cui attingere e dal quale, appunto, ripartire.

Sembra paradossale che proprio le opere che hanno dato impulso alla rinascita del genere tragico e alla definizione di alcuni specifici caratteri della drammaturgia moderna non abbiano ricevuto per lungo tempo attenzione adeguata e motivato interesse da parte degli studiosi di letterature classiche. Eppure questo è accaduto alle *fabulae* di Seneca, esempio isolato e per tale motivo non classificabile di un genere, la tragedia romana, quasi completamente naufragato nella tradizione diretta; un *corpus* presto ridimensionato e schiacciato dal confronto con i grandi drammi attici, nel frattempo riemersi dal cono d’ombra della tradizione tardoantica, e in ogni caso relegato in secondo piano dalla nuova definizione del paradigma dell’antico che vede la luce tra la fine del Settecento e quella dell’Ottocento⁶. È l’epoca in cui nasce la “Scienza dell’Antichità”, nella forma concreta di enciclopedia delle scienze filologiche, che proprio nella filologia individua il più importante modello conoscitivo e che fa della grecità l’orizzonte unico e autentico del classico, portando a compimento l’idea winckelmanniana dell’eternità universale dei valori elaborati dal mondo ellenico. Il successo di questo paradigma è stato ben spiegato proprio a partire dalle sue rigide connessioni con un mondo accademico impegnato nella definizione dell’identità culturale tedesca attraverso l’assunzione della grecità come unico orizzonte del

XIII secolo, del teatro di Seneca rappresentarono per il mondo occidentale la prima possibilità di prendere contatto con questo universo scomparso, facendo del *corpus* senecano l’ancoraggio stesso della propria concezione della tragedia romana; e si può dire anche della tragedia antica *tout court*, in mancanza di quei testi greci che avrebbero cominciato a essere letti e studiati solo due secoli più tardi».

⁵ BURNETT (1997, 18). Sull’uso senecano della vendetta aggiunge, altrettanto efficacemente: «Revenge-anger in particular needed to be disempowered, according to Seneca. It was especially dangerous because it might seem to be righteous (*De Ira* 1.112.3), and also because it was by definition a thrust toward action. Consequently he himself put revenge into the animal house that he thought the theater might be», p. 10.

⁶ Nell’ambito del «secondo Umanesimo», secondo la definizione di ROMANO (1999, 25).

classico⁷. Negli anni in cui domina il secondo e poi il terzo Umanesimo la letteratura latina è considerata una mera riproposizione di quella greca, priva di originalità e di scarso valore artistico; una nuova ribalta per la letteratura latina, a lungo ai margini del concetto stesso di classico, sarà il frutto dei lavori a essa dedicati da Leo e di Fraenkel, seguiti in Italia dal volume di Pasquali su Orazio lirico, mentre contemporaneamente (e, come è stato giustamente rilevato, non a caso) la medesima rivalutazione investiva le categorie dell'arte romana tardoantica⁸.

Nel 1878 proprio F. Leo pubblicava la monumentale edizione in due volumi delle nove tragedie attribuite a Seneca. Al testo costituito il filologo decideva di accompagnare le proprie valutazioni critiche sulla enorme materia affrontata, organizzando le proprie *observationes* in singoli capitoli dotati di un proprio titolo. Dall'insieme delle considerazioni che riguardano l'atto vero e proprio dell'edizione, la storia della tradizione manoscritta, nonché i drammi più problematici, come l'*Octavia*, l'*Hercules Oetaeus*, le *Phoenissae*, ma anche l'*Agamemnon* e più puntuali questioni di natura metrica, tutti argomenti che appaiono legati alla specifica fattualità dei testi e dei dati presi in considerazione, si distinguono le osservazioni radunate sotto il titolo *de tragoedia rhetorica*, perché in esse Leo affronta la valutazione artistica complessiva delle opere edite e le inquadra all'interno del loro contesto letterario. Preliminarmente lo studioso afferma di dover discutere *de ratione*, ovvero della misura che distingue le tragedie composte da Seneca dai poeti tragici greci⁹; questione talmente importante da meritare uno sforzo volto all'elaborazione di categorie e di giudizi critici in grado di guidare il lettore e offrirgli sicuri fondamenti interpretativi. Per questo, egli chiarisce in apertura che sarebbe erroneo pensare che alla base delle tragedie di Seneca ci sia la medesima intenzione artistica di Pacuvio o di Plauto. Il filosofo segue i modelli greci solo per la scelta dei soggetti, ma l'ispirazione per i suoi *carmina* non è dettata dalla *tragica musa*, ma da quella *scholastica*. In questo, Seneca è pienamente figlio del suo tempo: mentre in epoca repubblicana i poeti tragici desideravano *reddere* non solo gli *argumenta*, ma anche i *mores* e gli *adfectus* delle *fabulae* greche, dopo le guerre civili, dunque con l'avvento del principato, la diffusione di un modello fondato sull'educazione retorica modificò radicalmente l'approccio dei Romani alla creazione letteraria, e offrì l'inaspettato strumento con il quale introdurre un deciso rinnovamento in forme artistiche antiche di cui si era sostanzialmente conservata la patina originaria. Il genere nuovo che si sviluppa tra i *genera* teatrali è quella che Leo chiama *tragoedia rhetorica*: un testo nel quale, per usare una intuitiva semplificazione, non compare alcun *ethos*, ma che al contrario è in ogni sua parte pervaso da *pathos*. L'oggetto esclusivo della rappresentazione artistica diventano gli *adfectus*, in una forma che relega alle

⁷ ROMANO (1999, 27).

⁸ ROMANO (1999, 27, in particolare nn. 45 e 46).

⁹ LEO (2010, 147).

sententiae i *mores* e intesse la propria intelaiatura espressiva di *colores* e rappresentazioni sensoriali, di descrizioni e di narrazioni. Nell'inquadrare questa nuova forma di tragedia nel cambiamento che investe tutta la letteratura nella Roma *post civilia bella*, Leo ne individua il fondatore non in Vario, il cui *Tieste* secondo il giudizio di Quintiliano meritava il confronto con qualsiasi testo teatrale greco, ma in Ovidio, la cui *Medea* recava già i segni del *novum*, come testimonierebbero i due frammenti superstiti, che da soli bastano a Leo per dichiararne non soltanto la natura retorica, ma soprattutto la superiorità rispetto ai nove testi senecani che la tradizione, con malizia, ha conservato, decretando invece la perdita dell'opera ovidiana: *libenter enim Ovidii Medea novem Senecae tragoedias venderemus*, lamenta il filologo¹⁰. La natura retorica delle tragedie di Seneca appare a Leo così evidente che più che essere bisognosa di prove, essa si offre facilmente all'attenzione e alla comprensione dei suoi lettori. Quasi per evitare ogni accusa di faziosa valutazione, lo studioso dichiara comunque di voler fornire alcune inequivocabili attestazioni della struttura retorica delle opere tragiche di Seneca figlio: sarà sufficiente fare riferimento al manuale di *controversiae* e di *suasoriae* redatto da Seneca padre¹¹. Quest'opera sarebbe strumento prezioso per intendere la profonda differenza tra Virgilio e Tibullo da una parte e Ovidio dall'altra, e parimenti permetterebbe di riconoscere come le intenzioni artistiche di Seneca, imbevuto sin dalla prima infanzia dai precetti dell'educazione retorica, non potessero ritrovarsi nell'adesione ai modelli greci o alle leggi di poetica stabilite da Orazio, che egli invece palesemente disattende, ma nell'inserimento di *colores*. La dimostrazione di questo assunto che, come si vede, inquadra non solo Seneca tragico ma anche lo scrittore di filosofia nella vocazione retorica che coinvolge la letteratura post augustea almeno a partire da Ovidio, è affidata da Leo al reperimento di forme espressive e suggerimenti stilistici offerti da Seneca padre nel suo manuale, puntualmente ripresi in specifici punti della scrittura tragica da Seneca figlio. Il confronto è talmente puntuale e sistematico da apparire allo stesso Leo *nimius*¹², e tuttavia necessario a illustrare quanto i *carmina* tragici dipendano dai *ludi rhetorici*. Erra dunque chi assimila il filosofo-drammaturgo a un vero poeta tragico, e come tale confrontabile con Euripide; le sue opere non sono autentiche tragedie, ma *declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae*. Se dunque un merito artistico va loro riconosciuto, tale merito riguarda la grazia, l'acutezza, l'abbondanza e l'uso di figure, aspetti propri di opere retoricamente costruite e atteggiare. Seneca selezionò dal repertorio tragico greco quelle storie che meglio si prestavano alla valorizzazione degli *adfectus*, e da una antica *fabula* ne tirò fuori una *nova* che non è definibile come nuova versione o imitazione del modello, ma piuttosto come trattazione integrata del medesimo argomento.

¹⁰ P. 149.

¹¹ Pp. 149-57.

¹² P. 158.

La valutazione critica di Leo, come si vede, è approfondita e argomentata nel quadro più ampio delle linee di tendenza che egli riconosceva e disegnava nello sviluppo storico complessivo della letteratura latina. A fronte del pieno riconoscimento della complessità degli intenti artistici di Ennio, di Pacuvio, e in generale degli autori del teatro arcaico nei rispetti dei grandi modelli greci, lo studioso individuava nella drammaturgia di Seneca un progetto di rinnovamento che si nutriva profondamente degli interessi propri della cultura del suo tempo, desiderosa di valorizzare attraverso i mezzi espressivi la rappresentazione delle passioni, con uno stile e un gusto non dissimili da quelli da lui stesso sperimentati nella scrittura filosofica. La definizione di *tragoedia rhetorica*, decontestualizzata come spesso accade ai nessi più icastici e significativi, finì presto col diventare un'etichetta svalutativa dell'opera che, nell'interpretazione di Leo, aveva in sostanza altri obiettivi rispetto a quelli propri del genere tragico così come la società greca e poi anche quella romana d'età repubblicana l'avevano conosciuto. Dunque, secondo il filologo attento a riscoprire le linee pertinenti di una letteratura romana fino a quel momento considerata poco significativa e per nulla paradigmatica, il *corpus* di testi drammatici pervenuto sino a noi sotto il nome di Seneca non poteva essere giudicato il prodotto migliore del suo autore, ma il frutto, storicamente interpretabile, di una cultura e di una produzione artistica che aveva conosciuto le sue espressioni più alte in età repubblicana, e che aveva attraversato *post civilia bella*¹³ una trasformazione che i contemporanei di Seneca avevano letto come transito al *novum*, e che per contro il cultore della letteratura latina faticava a non interpretare come espressione di impoverimento e di decadenza.

3. Fare i conti con la marginalità

*Declamationes ad tragoediae amussim compositae*¹⁴: di fronte a questa affermazione, come si è visto ben argomentata nel disegno critico della storia letteraria di Roma antica che Leo traccia nelle sue *observationes*, diventa agevole per gli antichisti e per gli storici del teatro mettere ai margini degli oggetti di studio le tragedie di Seneca. Le amene vie del caso hanno salvato nel tempo la tradizione di questi testi e hanno decretato la perdita della *Medea* di Ovidio, in cambio della quale Leo, come abbiamo visto si dichiarava disposto a vendere il patrimonio tragico senecano. Così, mano a mano che gli studi di letteratura latina andavano valorizzando temi come l'imitazione emulativa e meccanismi come la traduzione artistica, l'interesse per le tragedie di Seneca si faceva sempre più flebile.

Nel 1967 Domenico Romano, in un breve ma intenso studio dedicato a *Politica e teatro nel mondo romano*, dichiarava come fosse ormai maturo il tempo per una storia

¹³ P. 148.

¹⁴ P. 158.

del teatro romano in connessione con la società; un primo sforzo in questo senso gli pareva esser stato fatto da Bronislaw Bilinski: «La novità e l'importanza delle indagini da lui condotte mi inducono ad accennare ad alcuni risultati ai quali egli è pervenuto, per conoscere una metodologia che sta facendo ora i primi passi; è facile però prevedere che essa si affermerà, specialmente negli ambiti meno legati a vecchi canoni interpretativi e da pregiudizi di scuola»¹⁵. Romano sapeva bene che uno spazio che legittimasse gli studi di letteratura latina era stato conquistato attraverso la valorizzazione della dialettica tra conservazione e innovazione, recupero e riscrittura dei modelli greci, come anche le *observationes* di Leo mostrano chiaramente; dunque non poteva che dare visibilità, con la passione che gli era propria, ad uno studio come quello di Bilinski¹⁶, poiché questi partiva «dal presupposto che la tragedia romana non deve essere studiata soltanto in ordine al contenuto dei singoli drammi ed alle fonti greche, ma anche nella sua relazione con la cultura del tempo»¹⁷. Il senso della storia non mancava certo allo studioso, che in modo acuto riconosce anche al teatro di età imperiale un ruolo e una funzione in qualche modo legati alla vita pubblica, proprio perché negli anni del principato *contiones* e *comitia*, i luoghi in cui la vita cittadina trovava la sua più piena espressione, «erano scomparsi insieme con la libertà»¹⁸. Nel teatro, il pubblico aveva la possibilità di esternare la propria posizione in forme comunicative che potremmo davvero definire analogiche, come l'applauso o i gesti di disapprovazione di fronte a una rappresentazione che aveva il pregio di poter contenere allusioni alla vita di tutti, anche sotto il principe: «Non mancavano del resto anche nelle tragedie di Seneca, che pur non furono scritte per essere rappresentate, chiari riferimenti al suo tempo. Così è, ad esempio, nel *Thyestes*, tragedia materata di spiriti antitirannici e, come scrisse Rostagni, “tutta attuale, dettata dalle abitudini al sangue, ai delitti di cui fu piena l'età neroniana”, specialmente là dove si traccia il ritratto ideale del Principe, in cui trovo più d'un punto di contatto colla figura dell'*Optimus Princeps* che Seneca propone al suo allievo Nerone del *De Clementia*»¹⁹. Nonostante la pregiudiziale sull'ambito di destinazione e le modalità di esecuzione, Romano riconosceva al teatro di Seneca le stesse prerogative che gli sembravano caratterizzanti la tragedia latina, ovvero il fatto che essa fosse «impregnata della politica contemporanea»; egli poi trovava importanti consonanze, tutte da svelare e da interpretare, tra Seneca tragico e Seneca filosofo: in questo modo, i drammi senecani acquistavano di fronte ai potenziali studiosi tutto l'interesse che possono avere testi dotati una complessità culturale e di motivi di attualità politica. La voce di Romano era ancora isolata, si intende: ma negli anni '70

¹⁵ ROMANO (1966-1967, 260); lo spaziato nella citazione è mio.

¹⁶ BILINSKI (1958 e 1962); nonostante lo slancio generoso di Domenico Romano questi studi erano e rimasero marginali nel contesto più ampio degli studi sul teatro romano.

¹⁷ P. 260.

¹⁸ P. 261.

¹⁹ P. 261.

del secolo scorso e nel decennio successivo insegna a Palermo e assume la guida dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico Giusto Monaco, illustre studioso di teatro antico greco e latino. Romano e Monaco non sono soltanto autorevoli cultori delle letterature classiche; sono generosi professori, e alimentano negli allievi la passione verso testi che ora recuperano in modo sempre più evidente uno spazio fino a quel momento loro negato nel panorama scientifico. E, in effetti, negli anni ottanta, qualcosa, anzi molto, cambia.

Il mutamento salta agli occhi di chiunque compulsi l'*Année Philologique*, ma occorre interpretare i numeri e le ricorrenze. Nel settembre del 1981 si svolse a Siracusa l'VIII Congresso internazionale di studi sul dramma antico, dedicato a *Seneca e il teatro*. L'intensa attività dell'INDA e specificamente di Giusto Monaco non si rivolgeva soltanto al benemerito allestimento degli spettacoli, a Siracusa per le tragedie greche e a Segesta per i drammi latini e talora anche per le commedie di Aristofane e di Menandro; già a partire dal 1965 vennero organizzati a cadenza biennale, che si mantenne per un certo periodo con regolarità, convegni su tematiche teatrali, a testimonianza del fatto che un'operazione culturale come il recupero e la messa in scena dei testi antichi poteva avere significato soltanto attraverso una solida, seria, sistematica attività di approfondimento scientifico delle questioni e dei problemi di filologia teatrale che l'occhio dello spettatore e dello studioso individuava su di essi. Nel 1981 con grande intuito la scelta cadde appunto su *Seneca e il teatro*²⁰; presero parte ai lavori studiosi quali Paratore, Giancotti, Martina, Lefèvre, Amoroso, Aricò, Petrone, Biondi, Barone, Caviglia, Lanza, Barthouil: alcuni nomi ricorrevano già con regolarità nel panorama sin lì non ricchissimo degli studi specificamente volti alla tragedia romana e a quella di Seneca in particolare. Ma il successo di questo Congresso sta nell'elevato e fecondo potere di disseminazione che esso ebbe: intanto perché consentì di riconoscere alle *fabulae* senecane la natura propria di «testualità drammatica». Sto citando, non a caso, un'espressione chiave che ricorre nel sottotitolo del contributo di Diego Lanza, e cioè *Lo spettacolo della parola. Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca*. Mentre Zwierlein, che di lì a poco avrebbe pubblicato l'edizione oxoniense del *corpus* tragico del Cordovese, rilanciava la questione della non rappresentabilità di quelle opere²¹, Lanza apre il suo saggio con la palese consapevolezza che il dibattito annoso e pedante su tale tema non sia davvero determinante per stabilire la marginalità o la centralità di tali testi nella storia del genere tragico e della letteratura antica, ma che proprio l'indubbia fortuna che essi hanno incontrato nell'epoca di rifondazione del teatro moderno, dimostra come la questione fosse davvero mal posta: «[...] la irrepresentabilità delle tragedie, anche quando sia dimostrata, non implica che esse non

²⁰ *Seneca e il teatro*, Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi sul dramma antico (Siracusa, 9-12 settembre 1981), «Dioniso» LII (1985).

²¹ ZWIERLEIN (1966).

posseggano una forte valenza spettacolare»²². L'affermazione di Lanza è un modo efficace per sottrarre quel *corpus* al paradosso di non essere vere tragedie, perché difficilmente poterono essere rappresentate, e contemporaneamente di esserlo, tanto da essere diventate il modello ispiratore del teatro elisabettiano. La via d'uscita è l'individuazione della loro alta valenza spettacolare: «In altre parole, per leggere e comprendere Seneca non appare necessario, com'è invece per i tragici greci, figurarsi l'azione, i movimenti di scena, la gestualità degli esecutori per i quali i testi furono scritti. Il testo seneciano è in qualche modo autosufficiente, perché è la parola il centro dello spettacolo, anzi la parola è essa stessa spettacolo»²³. Sembra l'uovo di Colombo, ma è l'inizio di una rivoluzione nel modo di concepire, interpretare e rappresentare la specificità della drammaturgia senecana e di marcarne l'appartenenza al genere teatrale. Lanza dimostra come la spettacolarità della parola in queste opere dipenda dallo sviluppo di una tecnica drammatica già esistente nella tradizione del genere: il *logos angelikos*, il racconto del nunzio che dilata lo spazio scenico. Ma mentre nel teatro greco l'intervento del messaggero è limitato alla sua propria funzione, nel teatro di Seneca «la suggestione del *logos* è, invece, come si è notato, assai più potente. Spazio scenico rappresentato e spazio narrativo evocato si intrecciano con maggior frequenza e intensità e tendono a compenetrarsi»²⁴. Lo scopo di Seneca tragico è di fare spettacolo con la parola, e non solo attraverso la sua funzione narrativa, dilatatrice; «anche contraendosi e condensandosi la parola fa spettacolo»²⁵. Proprio come qualche anno prima Traina aveva magistralmente dimostrato per la scrittura filosofica senecana²⁶, Lanza evidenziava come la *sententia* sia chiamata a riassumere il senso di un'intera scena o di un personaggio. Nelle intenzioni artistiche del drammaturgo latino è peraltro rintracciabile il tema stoico per cui il teatro è metafora della vita, e la vita è metafora del teatro: per lui dunque la parola «può farsi metafora di ogni realtà perché ogni realtà è riconducibile al *logos*»²⁷. Con il suo studio sulla testualità drammatica Lanza apriva il recinto marginalizzante in cui l'etichetta di tragedia *rhetorica* aveva relegato quei drammi, riconoscendone l'appartenenza a una letteratura teatrale che aveva solo bisogno di essere interpretata attraverso le sue proprie dinamiche compositive e le specifiche finalità artistiche.

Dunque, a partire dagli anni ottanta del secolo scorso le tragedie di Seneca si apprestano a diventare oggetto di indagine autonomo e degno di interesse nel panorama scientifico e accademico non solo italiano. Chiari segni di questa valorizzazione si erano già manifestati nel più ampio contesto internazionale: del 1976 è l'importante edizione

²² LANZA (1981, 464).

²³ LANZA (1981, 465). Lo spaziato nella citazione è mio.

²⁴ LANZA (1981, 467).

²⁵ LANZA (1981, 473).

²⁶ In TRAINA (1964).

²⁷ P. 476.

commentata all'*Agamemnon* di R.J. Tarrant, che negli anni successivi si cimenterà nella medesima impresa intorno al *Thyestes*; a lui si deve anche un saggio che riqualifica il rapporto tra il teatro di Seneca e quello attico nei termini di una relazione con «antecedenti» più che con «modelli»²⁸. Ma di certo nella pratica scientifica e accademica italiana è il Convegno del 1981 a catalizzare le forze più agguerrite e a seminare impulsi consistenti. In un breve volgere di anni in Italia vedono la luce gli studi di Biondi sulla *Medea* e il *nefas* argonautico²⁹, di Mantovanelli sul *Thyestes* e le sue metafore del potere³⁰, mentre Giancotti dedica alla *Phaedra* uno studio che riparte dal nesso poesia/filosofia e che offre anche una revisione critica del testo indagato³¹. Importanti messe a fuoco delle strategie drammaturgiche poste in essere da Seneca nella composizione delle sue opere tragiche si trovano nel corposo saggio di Amoroso sulle scene di annuncio proposto al Convegno siracusano, seguito nel 1984 da un lavoro sul ruolo assolto dalle *Troades* nel novero delle scelte di Seneca uomo di teatro³². Nello stesso anno vengono pubblicate le monografie di Petrone e di Picone, su cui avremo modo di tornare, e in questo clima si registra presto la sicura deviazione verso Seneca tragico di Giancarlo Mazzoli, uno studioso che aveva già dato prova di sé con alcuni studi destinati a diventare pietre miliari della letteratura secondaria senecana³³. Tra il 1987 e il 1993 infatti hanno luogo presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo i *Seminari di studi sulla tragedia romana*, nel cui ambito vengono discussi e pubblicati numerosi saggi destinati ad arricchire di acquisizioni metodologiche e di contenuto lo studio delle tragedie di Seneca, mentre continua l'attività di produzione di spettacoli a cura dell'INDA, di cui voglio qui ricordare in particolare gli allestimenti del *Thyestes* e dell'*Agamemnon*³⁴.

Ma torniamo agli effetti della disseminazione compiuta dal Congresso INDA del 1981 nel microcosmo universitario palermitano: qualche anno dopo, mentre Gianna Petrone ampliava in una monografia le sue idee sulla tragedia senecana come spazio del

²⁸ Rispettivamente TARRANT (1978 e 1985).

²⁹ BIONDI (1984), preceduto dalla prima messa a fuoco del tema in BIONDI (1981), che fa parte, come si è detto, degli Atti del Congresso svoltosi a Siracusa in quell'anno.

³⁰ MANTOVANELLI (1984), uno studio che offre un contributo importante alla riscoperta dei temi complessi che trovano posto nel *Thyestes* senecano.

³¹ GIANCOTTI (1986), cui seguirà lo studio tiesteo del 1989.

³² AMOROSO (1981 e 1984).

³³ Mi riferisco all'importante studio su *Seneca e la poesia*, del 1970, e a quello dedicato al pensiero religioso del Cordovese, del 1984. Dalla fine degli anni '80 ad oggi numerosi sono stati i contributi che Mazzoli ha dedicato a Seneca tragico: cito, e il catalogo è necessariamente parziale e serve solo a titolo esemplificativo dell'ampiezza e della profondità degli interessi dello studioso, gli studi sulle funzioni dei cori (MAZZOLI 1987), sul mito dei Pelopidi e il cibo del potere (MAZZOLI 1989), sull'*adynaton* (MAZZOLI 1992), su Cassandra fra tre mondi (MAZZOLI 1993), sul tragico in Seneca (MAZZOLI 1997), sui prologhi (MAZZOLI 1998), sulla religione del male (MAZZOLI 2003), sulle architetture del *chaos* (MAZZOLI 2006).

³⁴ Tale attività subirà una brusca battuta d'arresto con la scomparsa di Giusto Monaco e il delinarsi di crepe nella macchina dell'istituzione, giunta in seguito prima al fallimento e poi a una complessa rinascita come Fondazione nei primi anni del nuovo millennio.

*furor*³⁵, Giusto Picone pubblicava *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*. Il saggio raccoglieva e valorizzava alcune sollecitazioni che abbiamo già individuato come importanti nel processo di riscoperta del teatro senecano, in primo luogo disegnando, secondo i suggerimenti presenti in Romano (1966-1967), una mappa possibile delle connessioni tra teatro e politica e insieme tracciando la via feconda che collega scrittura tragica e riflessione filosofica in Seneca. In secondo luogo, attraverso la lettura del *Thyestes*, Picone proponeva in modo finalmente chiaro, quasi tangibile, il processo tutto senecano di costruzione di una scena che, attraverso le potenzialità del linguaggio, rispecchia se stessa e diventa così capace di esprimere un nuovo discorso drammaturgico, una posizione ideologica complessa, e una consapevole riscrittura del racconto mitico. Se infatti gli studi pubblicati in La Penna (1979) avevano posto in rilievo il collegamento stretto fra teatro, poesia e politica romana (per parafrasarne il titolo), la posizione prevalente sul valore delle tragedie di Seneca continuava a essere quella di metterle al secondo posto dopo la più importante produzione filosofica, secondo una linea tracciata da Egermann (1940), autore di uno studio che interpretava i testi tragici come il trasferimento in un altro registro delle idee filosofiche senecane. La prospettiva adottata ne *La fabula e il regno* era, anche in questo caso, molto semplice, ma di grande effetto, fondata com'era sul dato di fatto che Seneca avesse deciso di comporre dei testi seguendo le regole e riutilizzando convenzioni appartenenti al genere drammatico: «Al di là della loro effettiva destinazione, il fatto che essi si iscrivessero nell'ambito di una ben precisa categoria estetico-letteraria fece sì che i testi canonici del genere furono recepiti come *corpus* di regole all'interno del quale realizzare quel "poetico" processo di innovazione che assume le caratteristiche di scarto della norma»³⁶. Un deciso passo avanti rispetto all'idea espressa da Leo, secondo cui le tragedie di Seneca non potevano né dovevano essere confrontate con quelle dei grandi autori attici del V sec. a.C.; era bastato in effetti far valere per i drammi senecani il ripensamento del tradizionale problema filologico della memoria poetica, ripensamento che in quegli stessi anni aveva trovato una formulazione efficace negli studi di Conte³⁷. Quel che è certo è che, se oggi gli studiosi di Seneca, non solo del suo teatro ma anche della sua

³⁵ In *La scrittura tragica dell'irrazionale*, in cui si individua la rilevanza del *furor* e della riscrittura di storie mitiche con un simile centro tematico nel teatro di Seneca.

³⁶ PICONE (1984, 8).

³⁷ CONTE (1974, 26s.): «Il filologo, nel suo approccio al testo, può anche scomporlo, può sezionarlo in verticale o almeno sondarlo nello spazio che sta sotto la superficie compatta e tenace: visto 'dal di sotto', vale a dire dal punto di vista della cultura, esso non si presenta più come la scacchiera ad incastri *orizzontali* (contestuali) delle parole serrate nella misura metrico-ritmica, bensì pullula nella sua *profondità* di radici filamentose che distendono, entro il fluido della cultura storica, una rete (peculiare per quel contesto) di richiami associati, di reminiscenze, imitazioni, allusioni. Questi reticoli del senso sono la cultura attuata, funzionalizzata: e perché essa trovi motivazione poetica, occorre appunto che si manifesti come orientata, vale a dire coerentemente dotata di significato dallo stesso organismo che essa alimenta e in cui si articola, ossia dal sistema letterario in cui si attua».

produzione filosofica, usano con naturalezza categorie interpretative come “schema dell’inversione”, “Ade sulla terra”, “scena doppia”, “ribaltamento di funzioni”, questo si deve per tanta parte a uno studio che, utilizzando il *Thyestes* come riferimento privilegiato, restituì a Seneca la responsabilità di una forma drammatica che pone in essere equilibri nuovi e originali, nella chiara consapevolezza dell’impossibilità di riprodurre funzioni e meccanismi della tragedia greca³⁸. *La fabula e il regno* fu solo il primo³⁹ di una lunga serie di contributi dedicati da Picone all’individuazione del senso e del valore di una nuova morfologia tragica, come quella proposta da Seneca nei suoi drammi, culminati, ma forse il mio è un giudizio troppo soggettivo, in *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, che non è soltanto uno studio in cui l’ipotesi interpretativa complessiva del teatro senecano, avviata nel lavoro del 1984, si sposa a una esauriente ricognizione della principale letteratura critica, ma è anche uno strumento importante per la divulgazione degli aspetti e delle questioni più rilevanti, tanto è vero che, nella pratica didattica, è letto e utilizzato con profitto da tutti quegli studenti universitari che intendano dedicare il loro lavoro di tesi al teatro di Seneca.

4. *Conseguenze di una più marcata centralità: il rinnovamento del canone letterario*

Siamo di fronte a un dato incontestabile: negli ultimi trent’anni le tragedie di Seneca, come oggetto di indagine, si sono spostate dalla periferia al centro del panorama degli studi italiani e internazionali. Sembra così davvero inevitabile porsi qualche domanda sulla legittimità di questo fenomeno, proprio come fa Guastella nel momento in cui affronta la centralità di Seneca tragico nella rinascita del teatro moderno, sottolineando come a diventare paradigmatico sia stato un *corpus* che in epoca romana occupava con tutta probabilità una posizione marginale⁴⁰. Queste valutazioni di Guastella danno voce all’esitazione che coglie lo studioso del teatro senecano alle prese con le complesse pieghe della forma e della sostanza dei propri oggetti di indagine: quanto di quello che emerge da quei testi può essere considerato come ragionevolmente indicativo di *frames* sociali, di modelli etici e ideologici, di rappresentazioni culturali diffuse in Roma antica? L’antidoto a questo dubbio paralizzante è però già insito nella sua stessa formulazione: marginale e canonico, estremi e centro, argenteo e aureo, decadente e classico sono concetti non assoluti, piuttosto assumono significato in relazione ai contesti nei quali vengono usati. Se Seneca tragico fu presumibilmente marginale nel suo contesto di riferimento e in quello immediatamente successivo, può certo essere sufficiente il ricorso alla prudenza metodologica necessaria a inquadrare la rilevanza

³⁸ PICONE (1984, in particolare 9s.).

³⁹ Di più largo respiro; in realtà un primo sondaggio sul testo era stato condotto dall’autore in PICONE (1976).

⁴⁰ GUASTELLA (2006b, 22).

degli esiti delle indagini in quest'ambito condotte con altre risultanze. D'altro canto, la sua eventuale marginalità contestuale si è trasformata in una canonicità storicamente densa di conseguenze, ed è a partire dal confronto con queste conseguenze, sia pure da una prospettiva necessariamente assai limitata, che proverò a delineare un bilancio. Come ho già premesso, al lettore in effetti non sarà certo sfuggito come la mia analisi, muovendo dal tentativo di ricostruire questo passaggio dalla marginalità alla canonicità, abbia poi presto rivolto una particolare attenzione alle ragioni che hanno condotto gli studiosi dell'Ateneo palermitano a svolgere un ruolo di primo piano in questo processo. La prospettiva scelta è indubbiamente ristretta, e risente della contingenza dovuta al fatto che chi scrive ha potuto costruire la propria formazione universitaria e scientifica a stretto contatto con questa fucina, e soprattutto, a propria volta, ha potuto sperimentare, nella ricerca e nella pratica didattica, le conseguenze positive di una più marcata centralità accordata alle *fabulae* senecane, rivelatesi ottimo banco di prova, superiore a molti altri testi per complessità e densità, per il consolidamento della competenza di lingua latina e di tutte quelle tematiche di civiltà romana che hanno anche una *facies* letteraria: vendetta, reciprocità, dono, legami parentali, incesto, *regnum*, guerra civile. Di certo, a Palermo quelle tragedie sono diventate presto familiari agli studenti universitari di primo e di secondo livello, che spesso possono vantare la lettura diretta di uno dei testi drammaturgici del filosofo di Cordova. Ne conoscono l'esistenza, e ne individuano la specificità, gli studenti della scuola secondaria, almeno in quegli indirizzi in cui ancora la storia della letteratura latina costituisce uno dei saperi centrali. Il microcosmo scientifico, accademico e didattico di Palermo consente forse di valutare con ragionevole credibilità le conseguenze della presenza consolidata delle tragedie senecane nel "canone" dei testi di letteratura latina da conoscere, da studiare, da insegnare.

Sul piano delle acquisizioni scientifiche, la collocazione dei drammi di Seneca entro il canone letterario latino ha portato rinnovata freschezza e pluralità alle principali prospettive di indagine già avviate e consolidate sulla produzione filosofica. Non si tratta più semplicemente di riannodare i fili e le connessioni tra temi filosofici e temi tragici, ma di operare una riconsiderazione delle idee di Seneca sul mondo in termini complessivi, cercando di valutare le corrispondenze e le divergenze non in termini di superiorità o inferiorità, coerenza o contraddizione, ma in vista di un inquadramento tematico, ideologico, culturale che tenga conto dei *frames* e degli specifici condizionamenti propri del genere letterario e pertinenti alle loro funzioni comunicative. Sul piano delle forme letterarie, d'altronde, Seneca è senza ombra di dubbio uno sperimentatore, in grado di traghettare i quadri espressivi della scrittura filosofica in direzioni del tutto nuove, che segmentano i contenuti filosofici in modo originale e sempre più ascrivibile a categorie ed esigenze culturali "romane". Lo studio di questo *corpus* teatrale offre la possibilità di verificare non, come pure spesso è stato fatto, le

incoerenze e le difformità rispetto alle posizioni espresse in ambito filosofico, ma il senso della discontinuità determinata dal cambiamento di cornice e di registro, il grado di maggiore o minore attaccamento a rappresentazioni che Seneca sperimenta in chiaro e in scuro. Quasi negli stessi termini, l'assunzione del *corpus* senecano come insieme di testi recuperati nel canone drammatico e in senso più lato letterario consente una più definita revisione della *querelle* sulla continuità o discontinuità di genere tra queste opere e gli antecedenti greci. La principale conseguenza pare essere che parlare di "tragedia romana" come di "filosofia romana" non significa più, nella maggior parte dei casi, esprimere un giudizio di valore, sancire una subordinazione rispetto alla drammaturgia e alla filosofia greca, ma stabilire continuità e profonde differenze, incise nella carne delle opere letterarie come esiti delle domande e dei bisogni specifici di una società e di una cultura che si appropria delle forme ereditate dalla tradizione e le utilizza per rappresentare se stessa e i propri contesti.

Sul piano accademico la canonizzazione delle opere tragiche senecane ha consentito a una intera generazione di studiosi di costruire la propria autorevolezza scientifica, attraverso lavori che non intendevano offrire alla comunità scientifica esperienze di nicchia, secondo la pratica dura a morire per la quale l'originalità negli studi si può acquistare solo dedicandosi a oggetti oscuri, ma che si davano, e si danno, lo scopo di ridisegnare i confini del dibattito intorno a temi vitali per gli studi di letterature classiche: conservazione/innovazione, vitalità del mito nelle sue riscritture, valenza modellizzante, critica, demistificatoria dell'esperienza teatrale e della costruzione drammaturgica. Per lo studioso di teatro è quasi un passo obbligato il dialogo con il presente; ancora più vitale appare questo collegamento per chi studia in chiave di filologia teatrale testi che hanno avuto un ruolo enorme nella costruzione del teatro moderno e nelle dinamiche destrutturanti di quello contemporaneo. E non è certo un caso che gli studiosi più importanti di Seneca tragico ricoprano ruoli di primo piano nella diffusione e nella divulgazione dello stato dell'arte e delle nuove frontiere della ricerca in quest'ambito, attraverso la partecipazione attiva e il coordinamento di iniziative in occasione del bimillenario della nascita di Seneca o la responsabilità di importanti iniziative editoriali.

Sul piano didattico, lo accennavo già, le conseguenze mi sembrano ancora più macroscopiche, anche se meno visibili a un livello superficiale. La possibilità diffusa di leggere, conoscere e studiare le tragedie di Seneca nel percorso di laurea di base costituisce per gli studenti universitari una palestra stimolante su diversi piani di apprendimento. Intanto sul piano della competenza linguistica; i testi tragici senecani si presentano infatti strutturalmente dotati della massima opacità del discorso poetico⁴¹,

⁴¹ Secondo la definizione di CONTE (1974, 24s.): «La trasparenza del discorso puramente comunicativo trova dunque il suo polo di tensione nell'opacità del discorso poetico. Che cosa è infatti la figura retorica se non l'elemento costruttore della 'difficoltà' del leggere poetico? Non operano forse le figure retoriche

requisito fondamentale, e fecondo di potenzialità formative, per incoraggiare l'acquisizione e il possesso di strumenti interpretativi in grado di distinguere, entro la simultaneità del testo com'è storicamente costituito, la tensione vitale tra dimensione esplicita della forma e dimensione implicita dei contenuti culturali che quella forma esprime. Si tratta di un punto di partenza importante, trampolino per approfondimenti di grande interesse scientifico laddove le tragedie diventino parte di percorsi seminariali nella laurea di secondo livello o oggetto di dissertazioni di laurea o di tesi di dottorato, come è capitato davvero di frequente negli ultimi trent'anni. Le ricadute di una formazione che contempra la drammaturgia senecana nel proprio canone si riverberano nell'attività didattica svolta nella scuola secondaria, nei licei classici e scientifici dove l'insegnamento della letteratura latina mantiene, nonostante tutto, una certa centralità, e operano mettendo in circolazione i temi più pregnanti del dibattito scientifico, consentendo una più consapevole divulgazione delle modalità complesse in cui la storia culturale europea si è sviluppata nel rapporto con i testi antichi, anche quando la storia della tradizione di questi testi, come nel caso delle tragedie di Seneca, si rivela tutt'altro che lineare.

come una tramatura di 'disegni', ghirigori che sovrimposti ad una velina trasparente sviano dalla piattezza della semplice comunicazione (ma che in realtà indirizzano la lettura ed agiscono, proprio attraverso questo processo di sviamento, sull'interpretazione)? L'esistenza delle figure coincide dunque coll'esistenza in sé del discorso: questo è il loro tratto distintivo e la loro giustificazione. Il discorso così *formato*, così ben coperto di 'disegni', non lascia vedere niente dietro sé, mostra solo se stesso. E solo così, centrato su se stesso, il discorso poetico può non rinviare ad altro e porsi come realtà autonoma (e con valore assoluto)».

referimenti bibliografici

AMOROSO 1981

F. Amoroso, *Annunzi e scene d'annunzio nel teatro di L. Anneo Seneca*, «Dioniso» LI 307-38.

AMOROSO 1984

F. Amoroso, *Seneca uomo di teatro?*, Palermo.

BILINSKI 1958

B. Bilinski, *Accio e i Gracchi. Contributo alla storia della plebe e della tragedia romana*, Roma.

BILINSKI 1962

B. Bilinski, *Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Pacuvio*, Roma.

BIONDI 1981

G.G. Biondi, *Il mito argonautico nella Medea: lo stile 'filosofico' del drammatico Seneca*, «Dioniso» LI 421-45.

BIONDI 1984

G.G. Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna.

BURNETT 1997

A.P. Burnett, *Revenge in Attic and later Tragedy*, Berkeley.

CONTE 1974

G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino.

EGERMANN 1940

F. Egermann, *Seneca als Dichterphilosoph*, «Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung» III 18-36.

GIANCOTTI 1986

F. Giancotti, *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La Fedra*, Torino.

GIANCOTTI 1989

F. Giancotti, *Ignotus moritur sibi. Sul secondo canto corale del Tieste di Seneca*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna, 261-91.

GUASTELLA 2006a

G. Guastella (a cura di), *Le rinascite della tragedia*, con la collaborazione di G. Cardinali, Roma.

GUASTELLA 2006b

G. Guastella, *La tragedia romana*, in Id. (a cura di), *Le rinascite della tragedia*, con la collaborazione di G. Cardinali, Roma, 85-124.

LA PENNA 1979

A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino.

LANZA 1981

D. Lanza, *Lo spettacolo della parola. Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca*, «Dioniso» LII 463-76.

LEO 2010

F. Leo (ed.), *L. Annaei Senecae tragoediae* (1878), recensuit et emendavit F. Leo, Cambridge, 2 voll.

MANTOVANELLI 1984

P. Mantovanelli, *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona.

MAZZOLI 1987

G. Mazzoli, *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, in G. Aricò (a cura di), *Atti del I seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo, 26-27 ottobre 1987, Palermo, 99-108.

MAZZOLI 1989

G. Mazzoli, *Il cibo del potere: il mito dei Pelopidi e il Tieste di Seneca*, in O. Longo-P. Scarpi (a cura di), *Homo edens: regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Milano, 335-42.

MAZZOLI 1992

G. Mazzoli, *L'adynaton in Seneca tragico*, «QCTC» X 133-54.

MAZZOLI 1993

G. Mazzoli, *Cassandra fra tre mondi: l'Agamemnon di Seneca come teorema tragico*, «QCTC» XI 193-214.

MAZZOLI 1997

G. Mazzoli, *Il tragico in Seneca*, «Lexis» XV 79-91.

MAZZOLI 1998

G. Mazzoli, *Les prologues des tragédies de Sénèque*, «Pallas» IL 121-34.

MAZZOLI 2003

G. Mazzoli, *La religione del male nelle tragedie di Seneca*, «RIL» CXXXVII/2 407-17.

MAZZOLI 2006

G. Mazzoli, *Seneca tragico: le architetture del chaos*, «Dioniso» n.s. V 106-17.

PETRONE 1984

G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo.

PICONE 1976

G. Picone, *Il significato politico di alcuni anacronismi nel Thyestes di Seneca*, «Pan» III 1-67.

PICONE 1984

G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo.

PICONE 2004

G. Picone, *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze, 117-26.

REYNOLDS-WILSON 1987³

L.D. Reynolds-N.G. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova.

ROMANO 1966-1967

D. Romano, *Politica e teatro nel mondo romano*, «ALGP» III-IV 258-66.

ROMANO 1999

E. Romano, *Fine di un mondo antico. Costruzione, ascesa e declino di un'invenzione moderna*, in G. Picone (a cura di), *L'antichità dopo la modernità*, Palermo, 9-31.

TARRANT 1976

R.J. Tarrant (ed.), *Agamemnon*, Cambridge.

TARRANT 1978

R.J. Tarrant, *Senecan drama and its antecedents*, «HSPH» LXXXII 213-63.

TARRANT 1985

R.J. Tarrant (ed.), *Thyestes*, Atlanta.

TRAINA 1964

A. Traina, *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, in «Belfagor, Rassegna di varia umanità» XIX/6 625-43 (poi in *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna 1974).

ZWIERLEIN 1966

O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim.