

Luciano Landolfi

La Sirena ammaliata e gli *adynata* di Orfeo.
(Per l'interpretazione di Sen. *Med.* 355-360)

«Io son», cantava, «io son dolce sirena
che' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!»

Dante *Purg.* 19, 19-21

*Audax nimium qui freta primus
rate tam fragili perfida rupit
terrasque suas post terga videns
animam levibus credidit auris,
dubioque secans aequora cursu
potuit tenui fidere ligno,
inter vitae mortisque vias
nimium gracili limine ducto.*

Sen. *Med.* 301-309

In tal modo, collegando al tropo dell'apparizione della nave Argo¹ l'annosa polemica sulle attività commerciali,² riflesso del progressivo degrado dell'umanità, il secondo coro della *Medea* senecana disegna il grafico di una mitica età edenica (*candida... sae-*

¹ Oggetto d'indagine da parte di E.R. Curtius, *Letteratura della letteratura*, tr. it. Bologna 1983, pp. 301-325 e, adesso, di R. Degli Innocenti Pierini, *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna 1999, pp. 221-242.

² Cfr. V. Tandoi, *Albinovano Pedone e la retorica giulio-claudia delle conquiste*, in Id., *Scritti di filologia e di storia della cultura classica II*, Pisa 1992, pp. 526-585, specie alle pp. 536-537; L. Landolfi, *Il volo di Dike*, Bologna 1996, pp. 85 e 127.

cula v. 329)³ compromessa irreversibilmente dalla violazione del mare. La mitica imbarcazione⁴ sconvolge sì i *bene dissaepi foedera mundi* (v. 335),⁵ ma paga immediatamente lo scotto della propria audacia spingendosi sino alle Simplegadi, che, cozzando, inondano di flutti persino gli astri (vv. 344-345).⁶ Dinanzi a tale prodigio impallidisce Tifi, l'esperto timoniere (vv. 346-347)⁷ cui sfuggono le briglie con le quali è solito reggere le rotte marine e lo stesso Orfeo resta in silenzio con la lira intorpidita (v. 348), Orfeo che, tradizionalmente, accompagna la spedizione e dirime con il canto cosmogonico (cfr. Apoll. Rhod. *Argon.* 1, 494-511)⁸ le liti sorte fra gli eroi partiti alla conquista del vello d'oro. Tace persino Argo, che con un inatteso blocco fonatorio (v. 349),⁹ anticipa la serie di prodigi cui andrà incontro nel lungo viaggio verso la Colchide, da Scilla (vv. 350-354) fino alle Sirene, capaci di blandire con la loro voce il mare

³ Da ultima, sull'argomento, L. Baldini Moscardi, *I volti di Medea: la maga e la virgo nella Medea di Seneca*, «Paideia» 53, 1998, pp. 9-25, specie a p. 16 ss., ma imprescindibile resta la lettura dell'intero coro che, in rapporto al paradigma letterario delle età, ha dato G.G. Biondi, *Mythos e Logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984, pp. 203-237, specie alle pp. 210-216.

⁴ Operando in senso contrario a quei *deus et melior... natura* ovidiani che in *Met.* 1, 21 finalmente compongono la discordia interminabile fra i quattro elementi primordiali del mondo, permettendo che il *mundi fabricator* (v. 57) *ita limitibus dissaepserat omnia certis* (v. 69). Di conseguenza, astri e divinità occupano le sedi celesti, il mare ospita i pesci, la terra i quadrupedi, l'aria gli uccelli (*ibid.* 73-75).

⁵ Cfr. Sen. *Med.* 336: *traxit in unum Thessala pinus*. Per quanto attiene alla valutazione del caos cosmico provocato da Argo, che infrange i *foedera mundi*, si leggano M. Lapidge, *A Stoic Metaphor in Late Latin Poetry: the Bieding of the Cosmos*, «Latomus» 39, 1980, pp. 817-837; Biondi, *op. cit.*, pp. 113-114 e 212-215.

⁶ Possibile una vaga reminiscenza di Hom. *Od.* 12, 69-71, là dove Circe profetizza a Odisseo i pericoli della navigazione che lo attendono, prime fra tutte le Sirene, vinte dalla sola nave Argo, di ritorno dal regno di Eeta (καί νύ κε τῆν ἐ νύθ ὤκα βάλεν μεγάλας ποτὶ πέτρας v. 71).

⁷ Non a caso «nominato per primo in quanto responsabile materiale della spedizione» (parole di Biondi, *op. cit.*, p. 120), ma anche per la sua paradigmaticità nell'*ars itineris regendi*, come attesta già Ov. *Ars* 1, 6 che, dal canto suo, si augura di venir considerato *Typhis... amoris* (*ibid.* 8).

⁸ Sul che vd. G. Iacobacci, *Orfeo argonauta. Apollonio Rodio 1, 494-511*, in AA.VV., *Orfeo e l'Orfismo. Atti Seminario Nazionale* (Roma-Perugia 1985-1991), (a cura di A. Masaracchia), Roma 1993, pp. 78-92.

⁹ Cfr. C.D.N. Costa, *Seneca Medea*, Oxford 1973, p. 104 *ad loc.*.

Ausonio (vv. 354-355).

Sembra che in questi versi Seneca accorpi e riassume momenti diversi della saga narrata da Apollonio Rodio nel quarto libro del suo poema, ne inverte la successione¹⁰ e la riadatti al mutato contesto, tramato di θαυμάσια, così come richiede l'atmosfera generale del secondo coro della *Medea*. A dire il vero, le reazioni di Orfeo al canto delle Sirene costituiscono la deviazione più vistosa dall'archetipo epico,¹¹ basti riconsiderare i vv. 355-360 del nostro passo:

*Quid cum Ausonium dirae pestes
voce canora mare mulcerent,
cum Pieria resonans cithara
Thracius Orpheus solitam cantu
retinere rates paene coegit
Sirena sequi?*

Con una falsa preterizione (*Quid cum...* v. 355), che reduplica, in rigida simmetria retorico-stilistica, la movenza con cui Seneca aveva appena descritto Scilla minacciosa al passaggio di Argo (*Quid cum...* v. 350), si apre la sezione riservata al quadro delle Sirene ispirato ad un celebre pannello apolloniano. In effetti gli specialisti concordano nel ritenere *Argon.* 4, 902-911 fonte diretta di questi versi,¹² visti come «intensificazione» del modello ellenistico,¹³ ma se tale opinione da un canto ha il vantaggio di sollevare il problema

¹⁰ Si ricorderà infatti come in Apollonio l'episodio delle Sirene preceda la descrizione di Scilla e Cariddi (vd. rispettivamente, *Argon.* 4, 891-919; 922-928).

¹¹ Giustamente Biondi, *op. cit.*, pp. 124-125 sostiene che l'agone melodi-co fra Orfeo e le Sirene dev'essere stato desunto da Apoll. Rhod. *Argon.* 4, 891 ss., pur se stupisce l'assenza dell'episodio di Bute, gettatosi in acqua per raggiungere le incantatrici ma salvato dall'intervento di Afrodite (vv. 914-920).

¹² Basti rifarsi a K. Ziegler, *Orpheus*, in *PWRE* XVIII₁, col. 1251, 10-14; Costa, *op. cit.*, p. 105 *ad loc.*; Biondi, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹³ Così, ad es., Biondi, in *Seneca. Medea. Fedra* (Introduzione e note di G.G. Biondi. Traduzione di A. Traina), Milano 1998⁷, p. 117 e, su questa traccia, A. Borgo, (*Pseudo*)Virgilio e (*Pseudo*)Seneca tra poesia e magia: il mito di Orfeo, in AA.VV., *Miscellanea di Studi in onore di Armando Salvatore*, Napoli 1992, pp. 79-88, a p. 79; L. Bocciolini Palagi, *Orfeo nelle tragedie di Seneca: ambivalenza e funzionalità di un mito*, «Paideia» 53, 1958, pp. 27-48, a p. 42.

della tecnica 'imitativa' senecana, dall'altro sorvola sul diretto confronto intertestuale che solo consente di soppesare lo sperimentalismo compositivo del tragediografo latino. Muoviamo dunque da Apoll. Rhod. *Argon.* 4, 902-911:¹⁴

... Ἄπελεγέως δ' ἄρα καὶ τοῖς
ἴεσαν ἐκ στομάτων (*scil.* Σειρήνες) ὄπα λείριον· οἶ δ' ἀπὸ νηός
ἤδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠϊόνεσσι βαλέσθαι,
εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγορο πάϊς Θρηίκιος Ὀρφεύς,
Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν εἰς φόρμιγγα τανύσσας,
κραιπνὸν ἐντροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί
κρεγμῶ· παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβίησατο φόρμιγξ,
νῆα δ' ὁμοῦ ζέφυρός τε καὶ ἠχῆεν φέρε κύμα
πρυμνόθεν ὀρνύμενον, ταὶ δ' ἄκριτον ἴεσαν αὐδῆν.

È il momento di riprendere la navigazione in vista di Antemoessa che, a partire da Hes. fr. 27 M-W, risulta sede privilegiata delle Sirene,¹⁵ capaci di uccidere col canto soave (ἠδελίησι ... / μολπήσιν vv. 893-894) chiunque approdi nella loro isola. Alla vista degli Argonauti, le incantatrici ricorrono al tradizionale strumento di fascinazione (ὄπα λείριον v. 903),¹⁶ ma Orfeo, ten-dendo la cetra Bistonia, intona un canto vivace che, col suo rapido ritmo, si sovrappone alla melodia prodotta dalle Sirene, avendo la meglio su di loro.

¹⁴ Cito secondo l'edizione di H. Fränkel, *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford 1961.

¹⁵ Sul cui mito rinvio almeno a Zwicker, *Sirenen*, in *PWRE* III A₁, coll. 288-308; Ch. Michel, *Sirènes* in Ch. Daremberg - M.E. Saglio - E. Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* IV, Graz 1969 (r.a. Paris 1911), pp. 1353-1355.

¹⁶ A tal proposito G.W. Mooney, *The Argonautica of Apollonius Rhodius*, Dublin 1912, p. 354, annota: «λείριον· 'delicate', 'clear-sweet' (Way); cfr. *Il.* 3. 152, τεττίγεσσι... οἶ τε... ὄπα λειριόεσσαν ἰεῖσιν: Hes. *Th.* 41, θεᾶν ὄπι λειριόεσση. The two adjj. are generally connected with λείριον 'lily' (v. Leaf on *Il.* l.c.), but some refer theme to λείος 'smooth'...». A sua volta, E. Livrea, *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*, Firenze 1973, p. 262 *ad loc.* cita a riscontro Hom. *Il.* 4, 152; *G.V.I.* 2027, 10 Peek; *I.G.* 14, 1934 f 6; [Orph.] *Arg.* 253; Quint. Smyrn. 2, 418-419 e, ancora, Hom. *Od.* 12, 187 e 192; *Il.* 3, 221; Pind. *Nem.* 7, 79.

La Sirena ammaliata

Lontano l'archetipo omerico che vede Odisseo turare con la cera le orecchie dei compagni e ascoltare da solo la μελί γηρυς ὄψ legato com'è all'albero maestro della nave (*Od.* 12, 173-200)¹⁷ giacché «la neutralizzazione del canto delle Sirene... qui si ottiene con un rumore di disturbo»¹⁸ che disperde gli effetti micidiali dell'ascolto.

Ammesso che su questa pericope apolloniana operi l'influsso di Erodoro, 31 F 43 Jac.,¹⁹ dal quale apprendiamo come lo stesso Chirone avesse indotto gli Argonauti a portare con sé Orfeo per scongiurare i pericoli del canto delle Sirene, è pur vero che nelle *Argonautiche* l'intervento del mitico cantore appare risolutivo in svariate circostanze²⁰ tanto da facilitare, in accordo con la nostra fonte mitografica, il gioco intertestuale con Omero e il compiaciuto svisamento del modello odissiaco. Certo l'acufene²¹ innescata dal rimbombo (κρεγμῶ v. 909)²² del κραυγὸν μέλος di Orfeo im-

¹⁷ Inverando in tal modo la profezia di Circe contenuta in *Od.* 12, 39-54. La differenza fra i due testi, l'omerico e l'apolloniano, è colta bene da P. Händel, *Beobachtungen zur epischen Technik des Apollonios Rhodios*, München 1954, p. 127, al cui dire: «Bei Homer ist die Begegnung mit den Sirenen durch den Spruch der Kirke vorbereitet: die Helden sind entschlossen, ihnen auszuweichen und treffen nach Kirkes Ratvorkehrungen. Bei Apollonios ruht die Entscheidung in dem Einfall eines Augenblicks: beinahe wären die Helden dem Gesang anheimgefallen, wenn es nicht plötzlich, als sie schon die Taue auswarfen, Orpheus, dass Singen helfen würde? Wir erfahren es nicht. Bei Homer herrscht Windstille, die Helden verdanken ihr Wegkommen dem Rudern (168, 194); bei Apollonios würde das Rudern (890) ins verderben führen (903), wenn nicht ein starker Wind einsetzte (910)... Es scheint, die ganze Sirenengeschichte bei Apollonios ist eine raffinierte Variation der homerischen».

¹⁸ Così G. Paduano - M. Fusillo, *Apollonio Rodio. Le Argonautiche*, Milano 1993², p. 631.

¹⁹ Ζετείται δὲ διὰ τι Ὀρφεὺς ἀσθενῆς ὧν συνέπλει τοῖς ἠρωσιν. Ὅτι μάντις ὧν ὁ Κείρων ἔχρησε μὴ δύνασθαι τὰς Σειρήνας παρελθεῖν αὐτοὺς Ὀρφέως μὴ συμπλέοντος. Οὕτως Ἡρόδωρος.

²⁰ Elenco dei passi pertinenti in Livrea, *op. cit.*, p. 263.

²¹ Cfr. *Apoll. Rhod. Argon.* 4, 908: ἐπιβρωμέωνται ἀκουαί che Mooney, *op. cit.*, p. 354 *ad loc.* riconduce a *Sapph.* 31, 11-12 V. e *Cat. c.* 51, 10, oltre che, aggiungerei, a *Lucr. De rer. nat.* 3, 155.

²² Il termine κρεγμός, che lo scolio al passo (p. 298 Wendel) chiosa con τῆ κρούσει, ὑπὸ τοῦ κρούματος, in *Th.l.G.*, col. 1937, s.v. è fatto equivalere a «pulsatio, sonitus» con il richiamo a *Poll.* 4, 63 e ad *Epich. ap. Athen.* 3, p. 183, C

pedisce ogni tentativo di attracco da parte della ciurma (ἤδη πείσματ' ἔμελλον ἐπὶ ἠιόνεσσι βαλέσθαι v. 904), tentativo che, come già annunciava Circe in *Od.* 12, 41-45, equivarrebbe ad una condanna a morte:²³ la cetra di Orfeo sconfigge così la malia letale delle seduttrici (παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβίησατο φόρμιγξ *Argon.* 4, 909).

A sua volta, Seneca sembra ispirarsi a grandi linee alla scena apolloniana: un Orfeo che entri in contesa con le Sirene non è attestato altrove,²⁴ laddove risulta ampio l'elenco dei brani in cui il personaggio arresta con il canto belve e corsi d'acqua o trascina boschi e alberi,²⁵ come peraltro confermano celebri passi di età augustea o di epoca immediatamente successiva su cui torneremo fra breve.²⁶ Né va peraltro esclusa la possibilità che, ad influenzare questo passo senecano, abbia concorso Verg. *Ecl.* 8, 52-56 brano in cui, contemplando lo stravolgimento del mondo bucolico, Damone, uno dei due pastori impegnati nella tenzone poetica, osserva con aria

(Πυκινῶν κρημῶν ἀκροαζόμενα).

²³ Ὅς τις αἰδρεΐη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση / Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνή καὶ νῆπια τέκνα / οἴκαδε νοστήσαντι περίσταται οὐδὲ γάνυνται, / ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν ἀοιδῆ (vd. in mèrito P. Pucci, *The Song of the Sirens*, «*Arethusa*» 12, 1979, 121-132). Su questo precedente Apoll. Rhod. *Argon.* 4, 901 può asserire che le Sirene ἦ θαμὰ δεῖτ' πολέων μελιθέα νόστον ἔλοντο, ma si consideri la nota al passo di Livrea, *op. cit.*, pp. 261-262.

²⁴ Nelle tarde *Argonautiche orfiche* (per la cui datazione vd. F. Vian, *Les Argonautiques Orphiques*, Paris 1987, 45-47), il protagonista narrerà (vv. 1274-1276): ... ἐγὼ φόρμιγγα τιτανόμενος παλαμήσι / μητρὸς ἐμῆς ἐκέρασσ' εὐτερπέα κόσμον ἀοιδῆς. / Ἦειδον δὲ λιγὺ κλάζων διὰ θέσκελον ὕμνον così da aver indotto le Sirene stupite a tacere, ma, a differenza da Apollonio e da Seneca, esse non tarderanno a suicidarsi gettandosi dagli scogli in mare (vv. 1288-1290, sul che vd. ancora Vian, *op. cit.*, p. 194).

²⁵ La dossografia concernente la figura di Orfeo e gli straordinari poteri del suo canto è amplissima: per un primo approccio resta fondamentale l'omonima voce curata da Ziegler, *art. cit.*, coll. 1200-1316, in particolare coll. 1247-1253 (Orpheus al Sānger) e da O. Gruppe in Roscher, *op. cit.* III₁, pp. 241-256.

²⁶ Mi riferisco, naturalmente a Verg. *Ecl.* 3, 46; *Georg.* 4, 510; Hor. *c.* 1, 12, 6-12; Prop. 3, 2, 3-4; Ov. *Ars* 3, 321; Ps. Verg. *Cul.* 278-282. Quasi superfluo poi ricordare che in Sen. *Med.* 228-229 la protagonista asserisce: *munus est Orpheus meum, / qui saxa cantu mulcet et silvas trahit.*

La Sirena ammaliata

di disprezzo che:

*Nunc et ovis ultro fugiat lupus, aurea durae
mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,
pinguia corticibus sudent electra myricae,
certent et cynnis ululae, sit Tityrus Orpheus,
Orpheus in silvis, inter delphinas Arion.*

«Del valore antonomastico di *Tityrus*», notava alcuni anni fa Tandoi,²⁷ «c'informa Servio («*vilissimus pastor Orpheus putetur*»)... Se qualsiasi zotico diventa dunque un Orfeo, vuol dire che anche la bellezza della poesia e il suo potere orfico, sommo bene d'Arcadia, svaniranno per sempre». Dal momento che Virgilio concepisce l'ἐύρητης della poesia come l'incarnazione del suo potere ammaliatore *in silvis*, ruolo rivestito da Arione in mare,²⁸ a sua volta Seneca può applicare alle sue Sirene le reazioni che nelle foreste hanno gli alberi e in mare hanno i delfini ascoltando, rispettivamente, Orfeo e Arione. Se si considera poi come il poeta bucolico costituisca uno degli autori più frequentati e citati dal Cordovese nelle sue opere filosofiche,²⁹ oltre che uno dei più riecheggiati nelle tragedie, la rilettura del brano ellenistico parrebbe filtrata attraverso reminiscenze virgiliane.

Ma anche quando Seneca si appropria dello spunto virgiliano è Apollonio ad agglutinare e trasformare il debito stretto nei confronti del poeta augusteo. Si ricorderà infatti come in *Argon.* 1, 572-574 al canto di Orfeo i pesci balzassero dagli abissi per seguire gli ὕγρα κέλευθα di Argo appena salpata dal porto di Pegase:³⁰ dunque in

²⁷ Cfr. Tandoi, *Lettura dell'ottava bucolica*, in AA.VV., *Lecturae vergilianae* I (a cura di M. Gigante), Napoli 1981, pp. 263-317, alle pp. 289-290, cui va aggiunto almeno il recente intervento *ad loc.* di W. Clausen, *A Commentary on Virgil Eclogues*, Oxford 1994, p. 254.

²⁸ Vd. R. Coleman, *Vergil Eclogues*, Cambridge 1977, p. 241.

²⁹ Informa ampiamente sull'argomento G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970, pp. 215-232.

³⁰ Direi che l'affinità fra spazio agreste e spazio marino dove gli animali seguono rispettivamente il pastore σύριγγι λιγείη / καλὰ μελιζόμενος νόμιον μέλος (vv. 577-578) ed Argo rapita dal canto di Orfeo è già segnalata da

Sen. *Med.* 355-360 la contaminazione a distanza intertestuale ed intratestuale lascia pochi dubbi sulle fasi dello smontaggio e rimontaggio del modello epico.

È tempo di tornare ora al confronto diretto con Apoll. Rhod. *Argon.* 4, 902-909. Con la similarità dei due contesti, il greco e il latino, contrasta la diversità dei comportamenti tenuti dal personaggio protagonista: nel testo ellenistico, ai vv. 905-909, Orfeo si misura nel canto con le Sirene soverchiandone il vigore e impedendone gli effetti devastanti; in quello senecano (vv. 357-360) al canto carezzevole delle une (*voce canora mare mulcerent* v. 356) replica la cetra Pieria (e non più Bistonia)³¹ del poeta che non s'impone per vivacità né per rapidità di ritmo sulle avversarie. Insomma, il rimbombo che nel modello provoca fastidio acustico agli Argonauti (ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί / κρεγμῶ Apoll. Rhod. *Argon.* 4, 908-909) nella rielaborazione latina è passato sotto silenzio: qui protagonista è lo strumento di Orfeo, anch'esso connotato da un attributo indicante provenienza (*Pieria... cithara* ⊗ *Thracius Orpheus*) tuttavia, quel che più risalta, è il particolare uso di *resono*.

Come non tarderemo a vedere, in genere anche per Seneca, come per Virgilio, «In diatesi intransitiva... (esso) si predica a un luogo aperto o chiuso, che rimanda o ripete (*re-*) il suono ivi prodotto»;³² tuttavia, nel caso particolare, la connessione con l'ablativo

Apoll. Rhod. *Argon.* 1, 575-578; d'altra parte, in ambito greco, risale a Sim. fr. 567, 3-5 P l'immagine dei pesci che ἄλ- / λοντο καλᾶι σὺν ἀοιδᾶι, ma sulla questione rimando a Iacobacci, *art. cit.*, p. 79 e n. 6.

³¹ La sostituzione degli attributi rientra nella generale *Steigerung* del potere del canto impressa da Seneca al modello ellenistico riattivando la memoria del lettore dotto circa la nota presentazione di Orfeo come Περὶ ἠ Βιστωνίδι κοιρανέοντα in Apoll. Rhod. *Argon.* 1, 34. Ma non si dimentichi come in *Argon.* 1, 23-25, Orfeo stesso sia detto figlio di Calliope, Musa e, in quanto tale, abitatrice del Pimpleo, monte della Pieria: la connessione 'genealogica' dell'aedo con la poesia non potrebbe risaltare meglio (vd. Ziegler, *art. cit.*, coll. 1218-1223).

³² Così Traina, *s.v. sono* per *Enc. Virg.* IV, Roma 1988, pp. 941-944, a p. 942. Il composto *resono*, grazie al preverbio *re-* (su cui vd. A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1985⁴, pp. 565-566 *s.v.*; A. Walde - J.B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch* II, Heidelberg 1982⁵, p. 422 *s.v.*) trasmette, fra le altre, l'idea del riecheggiamento, dell'effetto ecoico (cfr. Forcellini - De Vit, p. 112 *s.v.*; *OLD*, p. 1631 *s.v.* **1b**) che nulla ha da

La Sirena ammaliata

del nome indicante lo strumento musicale oscurerebbe l'accezione caratteristica di "far eco con",³³ ossia di "widerhallen",³⁴ per privilegiare quella meno diffusa di "suonare con".³⁵ A questo punto dell'indagine, scrupolo filologico impone una verifica diacronica dell'uso di *resono*.

Lo spoglio dei passi presenecani in cui ricorra *resono* non è eccezionalmente esteso: ignorato, per quanto ne sappiamo, da Livio Andronico e da Nevio, compare per la prima volta in Enn. *Ann.* 355 Sk. a riprodurre (in diatesi attiva e, morfologicamente connotato come verbo della terza coniugazione)³⁶ il rimbombo degli scudi connesso allo stridio delle punte delle spade in un esametro segnato dal martellare della *littera canina* (*Tum clipei resonunt et ferri stridit acumen*). Eccezion fatta per due passi plautini di tradizione manoscritta incerta (*Poen.* 214; *Ps.* 702), né Terenzio né gli autori di *togatae* vi fanno ricorso, sicché bisogna rivolgersi a Pac. *Doulor.* 113-114 R² (*hymenaeum fremunt / aequales, aula resonit crepitu musico*) per una nuova testimonianza di *resono-is* con il valore di "riecheggiare",³⁷ nonché a *Med.* 223 R² (*clamore*

spartire con l'idea di 'violenta' vittoria riportata dalla cetra di Orfeo sul canto delle Sirene (ἐβλήσατο Ἀρ. Rhod. *Argon.* 4, 909) ma sul tema vd. *infra*.

³³ Idea, questa, mantenuta dalla resa inglese di Costa, *op. cit.*, p. 105: «'echoing, sounding back' with his own music to the Sirens» con il rinvio ad Apollod. 1, 9, 25: "Ὀρφεὺς τὴν ἐναντίαν μουσικὴν μελωδῶν τοὺς Ἀργοναυτὰς κατέσχε". In tale direzione, ora, anche G. Viansino, *Seneca Teatro*. Vol. I, Tomo secondo, Milano 1993, p. 521.

³⁴ Vd. Walde-Hofmann, *op. cit.* II, p. 559, s.v. *sono*.

³⁵ Così intendono, ad es., F.J. Miller, *Seneca's Tragedies* I, London 1960, traducendo: «sounding back on his Pierian Lyre»; Biondi, *op. cit.* (1984), p. 75, G. Giardina, *Tragedie di L. Anneo Seneca*, Torino 1987, p. 299, nella sua resa: «suonando con la cetra Pieria» e Traina, *op. cit.* (1998⁷), p. 117 nella propria versione: «col suono della lira». A parte sta L. Herrmann, *Sénèque. Tragedies* I, Paris 1964² (= Paris 1925), p. 149 il quale rende il v. 357 della *Medea* senecana nel modo seguente: «le Thrace Orphée chanta sur la lyre de Piérie».

³⁶ Cfr. la nota al passo di O. Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1986, p. 522. Per l'alternanza fra *sonare* e *sonere* basti rinviare all'asciutto bilancio di R. Kühner - Fr. Holzweissig, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache* I, Hannover 1966 (r.a. Hannover 1912), p. 773.

³⁷ Passo, questo, che O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Hildesheim 1968 (r.a. Leipzig 1875), p. 240, n. 4, collega ad Eur. *Iph. Taur.* 355-357.

et sonitu colles resonantes bount), dove la caratura 'ecoica' del verbo stesso è rafforzata dal preziosismo onomatopeico *bount*³⁸ che slar-ga l'effetto rimbombante del muggito bovino.

In successione di tempo, è Acc. *Clytaem.* 244 R² (*Sed valvae resonunt regiae*), a fornirci un nuovo esempio di *resono* con l'ormai diffuso significato di "risuonare, emettere suoni in risposta, riecheggiare", potenziato grazie a vistosa allitterazione incorniciata da omeoteleuto a ponte (*valvae... regiae*), ma è soprattutto il concitato tristico di *Philoct.* 549-551 R² ([*iaceo*] *in tecto umido / quod eiulatu questu gemitu fremitibus / resonando mutum flebilis voces refert*) ad instaurare una sorta di gioco di specchi fra gli ululati, lamenti, gemiti e fremiti emessi dal protagonista e le *febiles voces* rimandate in sequenza immediata dall'umida dimora – di per sé *muta*, ma stranamente dotata di *imago vocis* – in cui l'eroe giace (*resonando / refert*). E ancora, in *Dec. fr.* II R² (*clamore et gemitu templum resonit caelitum*) la cassa di risonanza costituita dal recesso degli dèi risuona di clamori e gemiti in corrispondenza ad un «eigentlicher Kampf».³⁹

Spostandoci dall'ambito della tragedia a quello della satira, le condizioni estremamente lacunose in cui versa il *corpus* luciliano offrono un'unica testimonianza di *resono* (965 M) in un settenario trocaico salvatosi grazie a due chiose (Fest. 344, 16 L; Paul. Fest. 345, 6 L): *Quoia*⁴⁰ *nam vox ex te resonans meo gradu remoram facit?* Problematica, per non dire impossibile, la ricostruzione del contesto d'appartenenza del frammento: certo stupisce l'altisonanza parodica della dizione – ricalcata su movenze plautine⁴¹ – con cui il personaggio parlante s'interroga sulle ragioni del proprio indugio, impreveduto tanto quanto estraneo alla sua volontà e alla sua persona.

In tutt'altro settore, quello lirico, noteremo poi come a Catullo rimontino soltanto due (?) attestazioni legate a descrizioni di soggetto marino, l'una in forma participiale (c. 11, 34: *litus ut longe resonante Eoa / tunditur unda*), l'altra (c. 64, 2-73) di

³⁸ Non. 110, 5 L. chiosa con: *bount dictum a boum mugitibus*.

³⁹ Secondo l'ipotesi affacciata da Ribbeck, *op. cit.* (1968²), p. 598.

⁴⁰ Accolgo l'emendamento di Fr. Marx, *C. Lucilii carminum reliquiae* I, Lipsiae 1904, p. 65, suffragato in Id., *Lucilii Carminum Reliquiae* II, Lipsiae 1905, p. 314, rispetto alla lezione *quae nam* trådita dai codici, di recente adottato anche da F. Charpin, *Lucilius Satires*. Tome III, Paris 1991, p. 91.

⁴¹ A mo' di *locus similis* Marx, *op. cit.* II, p. 314, menziona Plaut. *Rud.* 229 e 332; *Bacch.* 979; *Trin.* 45; *Curc.* 113 e 229; *Merc.* 864.

dubbia autenticità, oscillando i codici fra due varianti, *leviterque sonant* e *leviter resonant*,⁴² dove l'uso del *simplex pro composito* non impedirebbe comunque di cogliere l'effetto 'di rimando' dell'immagine descritta, i flutti che (ri)suonano sospinti dalla brezza leggera.

La frammentarietà della restante produzione neoterica non permette di avanzare alcun rilievo circa un'eventuale adozione del nostro verbo né, d'altra parte, si segnalano ricorrenze di *resono* nel *De rerum natura* di Lucrezio. Viceversa, alla luce delle testimonianze in nostro possesso, il passaggio di *resono* dall'*Hoch-Stil* epico-tragico alla prosa filosofica è siglato, come prevedibile, da Cicerone⁴³: sei in tutto le occorrenze, ripartite fra *Tusculanae disputationes* (1, 96; 2, 33; 3, 3), *De natura deorum* (2, 144 e 149) e *De divinatione* (2, 33), spesso afferenti all'idea dell'eco, dall'aneddoto su Teramene che, nel bere il veleno impostogli dai Trenta, lancia la tazza con i residui della pozione brindando a Crizia suo as-sassino⁴⁴ alla rievocazione del passo acciano del *Philoctetes* ricordato in precedenza, dov'è la caverna, sede dell'eroe ferito, a riprodurre in sequenza le sue manifestazioni di dolore,⁴⁵ ed alla presentazione della gloria come 'prolungamento acustico' della virtù.⁴⁶ Altrove, come non tarderemo a vedere, Cicerone sembra predicare il nostro verbo a strumenti musicali giustapponendo a *resono* composti dotati d'identico preverbio quali *reddo* o *refero*, tali da esprimere 'azione in risposta', 'azione all'indietro' uguale di entità ma contraria nella direzione rispetto a quella di partenza.⁴⁷ A

⁴² Basti considerare, ad es., i dati forniti dall'edizione critica di R.A.B. Mynors, *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford 1976, p. 69 *ad loc.*

⁴³ Non dal poligrafo Varrone il quale, nell'unico brano – corrotto – in cui adottò il nostro verbo (*De re rust.* 3, 16, 12), se ne serve in riferimento alla disposizione dei *mellaria* rispetto alla villa d'appartenenza, *ubi non resonant imagines*.

⁴⁴ Cfr. *Tusc. disp.* 1, 96: *Qui (scil. Theramenes) cum coniectus in carcerem triginta iussu tyrannorum vene[m] mellariaum ut sitiens obduxisset, reliquum sic e poculo eiecit, ut id resonaret, quo sonitu reddito adridens: "Propino" inquit "hoc pulchro Critiae"*.

⁴⁵ Cfr. *Tusc. disp.* 2, 33 (= Acc. *Philoct.* 549-551 R²).

⁴⁶ Cfr. *Tusc. disp.* 3, 3: *Est enim gloria sordida quaedam res et expressa, non adumbrata; ea est consentiens laus bonorum, incorrupta vox bene iudicantium de eccellente virtute, ea virtuti resonat tamquam imago*.

⁴⁷ D'altro tenore i casi di *Epist. ad Quint. frat.* 1, 1, 42 dove Cicerone lega *resono* al riecheggiare della fama del fratello nel *theatrum totius Asiae* e di *Brut.* 171, 6, dove il verbo predetto è connesso intrinsecamente al fatto che *in vocibus*

proposito di uno di questi casi (*De div.* 2, 33), Pease⁴⁸ osserva come *resono* in Cicerone: «regularly of the sounding of something else than wath is directly struck, usually the resonant part of an instrument», rinviando poi a *De nat. deor.* 2, 144 e 149.

In effetti i suddetti tre passi presentano connotazioni specifiche piuttosto diverse le une dalle altre sulle quali conviene spendere qualche parola. Partiamo proprio da *De div.* 2, 33: *iam nervos in fidibus aliis pulsus resonare alios*. Sia Pease⁴⁹ sia Timpanaro⁵⁰ hanno rilevato come qui, sorprendentemente, sia menzionato il fenomeno degli armonici – discusso da Svetonio in un brano citato da Gell. *Noct. Att.* 9, 7, 3 – senza la successiva quanto grossolana connessione con il solstizio d’inverno [«It seems unlikely that Cicero (or his source at this point) should have wished to limit the musical phenomén of overtones too the day of the winter solstice», così Pease, *op. cit.*, p. 405 *ad loc.*]. Ad ogni modo, Cicerone allude semplicemente al fatto che nelle cetre, al pizzicare alcune corde, altre risuonano a loro volta in una sorta di ripercussione di vibrazioni. Niente a che vedere, dunque, con *De nat. deor.* 2, 144, dove lo stesso autore prende in considerazione un fenomeno diverso, cioè quello della dilatazione dei suoni prodotti dalle corde grazie alla cassa armonica della cetra o alla sua impugnatura (*Sed duros et quasi corneolos habent introitus multisque cum flexibus, quod his naturis relatus amplificatur sonus; quocirca et in fidibus testudine resonatur aut cornu, et ex tortuosis locis et inclusis referuntur ampliores*). In questo brano, il preverbio di *resono* non si riferisce all’azione di risposta di un suono rispetto ad uno esterno allo strumento, bensì all’invio all’indietro del suono emesso dai *nervi* attraverso il guscio della cetra stessa (*testudo*) o attraverso i suoi bracci (*cornu*): non è un caso, infatti, che, a differenza di *De div.* 2, 33, non ricorra il tecnicismo *pello*, indicante l’azione del ‘pizzicare’, ‘far vibrare’ le corde⁵¹ o l’intensivo *pulso*,⁵² mentre Cicerone istituisce un

nostrorum oratorum retinnit quiddam et resonat urbanus ma ricorre in coppia allitterante, sinonimica e isosillabica (*retinnit / resonat*) che gioca con l’origine onomatopeica del primo dei due elementi rematici.

⁴⁸ Vd. A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis De divinatione libri duo*, Darmstadt 1963 (r.a. Urbana 1920), p. 405.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 405.

⁵⁰ *Cicerone. Della divinazione* (a cura di S. Timpanaro), Milano 1988, p. 346.

⁵¹ Cfr. *OLD*, p. 1320 s.v., **1b**.

⁵² Il cui valore, in ambito musicale, è ben colto da M.L. Paterlini, *Septem*

paragone ravvicinato fra le anse e le tortuosità dell'apparato acustico umano (*quod his naturis relatus amplificatur sonus*) e le cavità armoniche delle cetre (*testudo - cornu*).⁵³ Ancora più chiaro, poi, il caso di *De nat. deor.* 2, 149 (*Itaque plectri similem linguam nostri solent dicere, chordarum⁵⁴ dentes, nares cornibus is quae ad nervos resonant in cantibus*), dov'è l'intero apparato fonatorio umano ad essere suddiviso nelle sue componenti fondamentali, per poi venire accostato ad una cetra sulla scorta di perfette corrispondenze strutturali tra *comparatum* e *comparandum* (cfr. *similis* + gen.):

cetra: apparato fonatorio:

plettro	lingua
corde	denti
bracci	narici.

A sua volta, da tali premesse Orazio può aver preso le mosse in *c.* 3, 11, 3-4, la celebre apostrofe alla cetra, invenzione di Mercurio, definita *resonare septem / callida nervis* dove il guscio della tartaruga viene definito esperto nell'emettere i suoni mediante le corde.⁵⁵ Direi che qui il poeta ha colto dinamicamente la creazione

discrimina vocum. Orfeo e la musica delle sfere, Bologna 1992, p. 87, n. 13.

⁵³ Dettagliati rilievi in Pease, *M. Tulli Ciceronis De natura deorum. Libri secundus et tertius*, Cambridge 1958, p. 926 *ad loc.*

⁵⁴ Opportunamente Pease, *op. cit.* (1958), segnala il precedente di Cic. *De orat.* 3, 216: *corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant ut a motu animi quoque sunt pulsae. Nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant*, più tardi ripreso da Quint. *Inst.* 11, 3, 42; Lact. *De opif.* 10, 13 (ma vd. pure Basil. *Patr. gr.* 31, 27 A).

⁵⁵ La difficoltà d'interpretazione del passo è testimoniata dagli ambigui rilievi specifici dei commentatori: al silenzio di C.W. Nauck, *Oden und Epoden*, Leipzig 1885, 152 che si limita a considerare *nervis* ablativo retto da *resono*, J.G. Orelli - J.G. Baiter, *Q. Horatius Flaccus. Odae. Carmen saeculare. Epodi I*, Hildesheim-New York 1972 (r.a. Berlin 1886), replica con una parafrasi di tale tenore: «*quae scite resonas*» valutando poi anch'egli *nervis* quale ablativo piuttosto che dativo, caso attestato in Hor. *Sat.* 1, 4, 76.

Dal canto suo, F. Pléssis, *Oeuvres d'Horace. Odes, Épodes et Chant séculaire*, Hildesheim 1966 (r.a. Paris 1924), interpreta l'apostrofe alla lira come «*considérée matériellement, l'écaille de tortue... qu'un dieu a fait habile à rendre des sons, resonare... callida* (cf. Prop. II, 34, 79 *docta testudine*)». In successione, A. Kiessling - R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus Oden und Epoden*, Dublin-Zürich 1966¹² (r.a.

del suono il quale, generato dall'eptacordo,⁵⁶ si diffonde e torna all'indietro grazie al volume della *testudo* stessa. È per questo che il luogo specifico è rubricato dal Bo⁵⁷ nella sezione «*sonum edere, sonare*» in cui ricorre, come altro esempio, il caso di *Sat.* 1, 8, 41 relativo al suono lugubre e stridulo emesso dalle ombre a colloquio con la maga Sagana.

Per il resto, le occorrenze di *resono* nella produzione oraziana afferiscono di solito all'area semantica dell'*ἀντηχέιν*,⁵⁸ da *Sat.* 1, 3, 8 dove il suono dell'eptacordo risponde al canto, emettendo la corda più in alto la nota più bassa e quella più in basso la nota più alta (*modo summa / voce, modo hac resonat quae cordis quattuor ima*),⁵⁹ ad 1, 4, 76 dove, nel luogo chiuso del Foro, riecheggia soavemente la voce di quanti recitano i propri scritti (*suave locus voci resonat conclusus*) a 1, 2, 129, dov'è la porta chiusa della donna adultera a risuonare di un gran clamore all'arrivo inaspettato del marito dai campi (*undique magno / pulsa domus strepitu resonet*).

Dal canto suo, Virgilio adopera il nostro verbo nella valenza

1960¹⁰) aggira la difficoltà con un riferimento ddotto alla costruzione della cetra attestata a partire da *Hymn. Merc.* 31 e al «doppelsinnig» *loquax* paragonato al *φωβείσα* di Sapph. fr. 31, 3-4 V.

Per N. Terzaghi, *La lirica di Orazio*, Roma 1968, p. 264 il nesso *resonare... / callida* significa: «abile 'nel suonare sulle sette corde', nel far risuonare le sette corde. La costruzione è uguale a quella di *carm.* I 10, 7 *callidum condere*, anche per l'agg., che si richiama da un'ode all'altra»; di séguito F. Arnaldi, *Orazio. Odi ed Epodi*, Milano 1969, p. 190 annota: «e tu testuggine... abile, atta a risuonare di sette corde..., a sonare (in *resono* c'è tanto un concetto che l'altro) con sette corde, che sai diventare uno strumento risonante di sette corde, sonante, a sette corde». Eloquenti i silenzi sulla semantica del nostro verbo anche nei commenti più recenti: G. Williams, *The Third Book of Horac's Odes*, Oxford 1969, si limita infatti a tradurre l'intero sintagma di Hor. c. 3, 11, 3-4 con: «skilled to resonate to seven strings»; nessun cenno in E. Romano in *Q. Orazio Flacco. Le Odi* I, Tomo II, Roma 1991, p. 74.

⁵⁶ Sulla cui nascita vd. Ps. Hom. *Hymn. Merc.* 25 ss.; Call. *Hymn. Del.* 249 ss.

⁵⁷ Cfr. D. Bo, *Lexicon Horatianum* II, Hildesheim 1965, p. 242 s.v.

⁵⁸ Con l'eccezione di c. 1, 7, 12 (*domus Albunae resonantis*) dove «l'ipallage di *resono* è funzionale all'ambivalenza di Albunae» (così G. Maselli in *suoni, Enc. Oraz.* II, Roma 1997, pp. 246-249, a p. 247) la cui sonorità colpisce l'attenzione del poeta nella cornice dell'Aniene che precipita, il bosco di Tivoli e i pomari cinti dai ruscelli circostanti.

⁵⁹ Vd. la centrata nota al passo di P. Fedeli in *Q. Orazio Flacco. Le Opere* II. *Le Satire. Le Epistole. L'Arte poetica*, Tomo II, p. 351.

di «wiederhallen» o di «wiederhallen lassen»,⁶⁰ adeguandosi all'impiego fattone dagli epici precedenti, né altrimenti si comporta Properzio in *el.* 1, 18, 21 e 31;⁶¹ 3, 22, 29.

Di contro al silenzio di Tibullo, Ovidio usa con frequenza crescente *resono* dalla produzione giovanile, che registra un'occorrenza sola per gli *Amores* (2, 6, 66) e una per l'*Ars* (3, 375) – con tardive propaggini in *Trist.* 3, 12 (13), 24 – sino alle *Metamorfosi*⁶² in cui l'originaria caratura aulica di *resono* ne garantisce e incoraggia il riuso in larga scala dietro lezione virgiliana (3, 231; 4, 333; 7, 106; 8, 18 e 320; 10, 668, 12, 214), estendendosi sino ai derivati aggettivali *resonabilis* di 3, 358 (guarda caso concordato al personaggio della ninfa Eco) e *resonus* di 3, 496 (legato anch'esso all'effetto dell'eco di cui Narciso è vittima).⁶³

Se dal terreno della poesia ci spostiamo a quello della storiografia, Livio e Velleio Patercolo non ci offrono alcun riscontro, come già Sallustio e Cesare. Per quel che concerne invece Valerio Massimo, la campionatura di *resono* si limita ad un unico esempio rintracciabile in *Factorum et dictorum memorabilium libri* 9, 2 (ext.), 9, allorché, discutendo del toro di Falaride, si rievoca l'eco straziante di quanti, rinchiusi nel cavo della statua incandescente, erano costretti ad emettere grida simili a muggiti per non implorare con voce umana la misericordia del tiranno.⁶⁴

Può sembrare strano, tuttavia un autore stilisticamente eterogeneo e frettoloso come Curzio Rufo non si preclude l'opportunità di attingere ad un verbo aulico come il nostro: in *Historia Alexan-*

⁶⁰ Documentazione in H. Merguet, *Lexikon zu Vergilius*, Hildesheim 1960, p. 598 s. v. (*Ecl.* 2, 13; 7, 13; *Georg.* 1, 486; 2, 328; *Aen.* 3, 432; 4, 668; 5, 228; 12, 607). In diatesi transitiva si vedano *Ecl.* 1, 5; *Georg.* 3, 338; *Aen.* 7, 12. Ancora utile, in mérito, il vecchio lavoro di F.X.M.J. Roiron, *Étude sur l'imagination auditive de Virgile*, Paris 1908, pp. 367-381.

⁶¹ Passo dietro cui si occulta il precedente iconico e sintattico di Verg. *Ecl.* 1, 5: vd. Fedeli, *Sesto Properzio. Il primo libro delle Elegie*, Firenze 1980, pp. 437-438.

⁶² Di «favorite word» parla addirittura E. Fantham, *Seneca's Troades. A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*, Princeton 1982, p. 358 a proposito della predilezione accordata a questo verbo tanto da Ovidio quanto da Seneca.

⁶³ Né varia, dal punto di vista semantico, il caso di *Fast.* 4, 207, dov'è l'Ida a 'risuonare' del rimbombo degli strumenti impiegati da Cureti e Coribanti per sottrarre Giove all'attenzione fatale di Saturno.

⁶⁴ ... *mugitus resonantem spiritum edere cogebantur, ne eiulatus eorum humano sono vocis expressi Phararidis tyranni misericordiam implorare possent.*

dri Magni 8, 10, 16 lo impiega infatti nel descrivere gioghi e colli boschivi tutelati dalla presenza di Bacco e, in quanto tali, oggetto di grida rituali da parte dei supplici,⁶⁵ mentre in 9, 9, 26 vi ricorre per fissare l'eco degli applausi di soldati e marinai, felici che l'alta marea, risolvendo le navi inclinate, li strappi alla morte.⁶⁶

Torniamo al settore della poesia. Una fugace occorrenza di *resono* si segnala in Phaedr. *Fab.* 4, 25, 21 (*magno adparatu laeta resonabat domus*): considerata la caratura aulica del verbo, la stranezza dell'uso è compensata dall'elevatezza del contesto, giacché il favolista rievoca il celebre aneddoto su Simonide salvato dai Dioscuri dal crollo del soffitto del triclinio dove avrebbe dovuto banchettare. L'episodio è funzionale a celebrare l'elevatezza dell'arte poetica e la considerazione di cui essa gode presso gli dèi: in questo sfondo si colloca la scena dei preparativi simposiali di cui riecheggia l'intera casa poco prima della catastrofe, pertanto l'inatteso *Hoch-Stil* risulta perfettamente legittimato.

Proclive all'impiego di *resono* nell'accezione tradizionale di 'emettere suoni in risposta', Manilio ne circoscrive a sua volta l'impiego a due casi soltanto: il primo afferente ai nativi sotto la costellazione del Delfino, i quali riproducono l'inclinazione al nuoto (cfr. Firm. Mat. 8, 15, 2) tipica del segno zodiacale d'appartenenza, ora innalzandosi sopra il pelo dell'acqua, ora sprofondandosi negli abissi marini sicché *et plausa resonabit aqua* (*Astr.* 5, 424). Il secondo (*aura per extremas resonavit flebile rupes*) *Astr.* 5, 566), allude forse, tramite l'immagine della brezza marina che ristora le membra sfinite di Andromeda, alla figura di Eco,⁶⁷ personaggio che in Eur. *Andromed.* fr. 118 N² interloquiva con la fanciulla preda del mostro. Se aderissimo a tale interpretazione di stampo allegorico la connessione fra Eco e *resono*, consacrata di recente da Ovidio epico, troverebbe nel predetto passo maniliano diretta quanto lambiccata rispondenza: a 'risuonare' sul piano sin-

⁶⁵ *Vocibus ergo tot milium praesidem nemoris eius deum adorantium iuga montis collesque resonabant.*

⁶⁶ *Plaususque militum, nauticorum insperatam salutem immodico celebrantium gaudio litoribus ripisque resonabant.*

⁶⁷ Vd. Th. Breiter, *M. Manilii Astronomica* II, Lipsiae 1907, p. 171 *ad loc.*; J. van Wageningen, *Commentarius in M. Manilii Astronomica*, Amsterdam 1921, p. 305 *ad loc.* Contra A.E. Housman, *M. Manilius Astronomicum* II, Hildesheim-New York 1972 (r.a. London 1930), p. 73, che addebita alla frettolosità distratta dello Scaligero l'identificazione del vento con Eco nel passo maniliano in esame. Su questa linea, adesso, anche D. Liuzzi, *M. Manilio Astronomica. Libro V*, Lecce 1997, p. 147.

tagmatico sarebbe il vento, su quello paradigmatico Eco, ossia la personificazione stessa dell'*imago vocis* in una specie di gioco onomastico in cifra che riconsegnerebbe l'idionimo alle sue matrici mitiche.

Passiamo a Lucano. Nel *Bellum Civile* lo spazio accordato a *resono* e derivati è alquanto esiguo, visto che il nostro verbo compare solo due volte (3, 227; 8, 734) e l'aggettivo *resonus* costituisce addirittura un *hapax* (7, 480); ad ogni modo, i tre contesti sono invariabilmente caratterizzati dall'idea di un suono rimandato indietro grazie allo spazio chiuso, se non concentrico, in cui esso si ripercuote. Nel primo brano, *resono* compare all'interno di una sequela catalogica dove si enumerano popoli e genti accorsi a condividere le sorti della fazione di Pompeo (3, 169-295), fra i quali spicca il caso dei Cilici, la cui sinistra nomea è rimpiazzata da un nuovo, nobile ardore: investire le proprie energie e la propria competenza di costruttori di navi nella lotta contro Cesare (*Mallos et extremae resonant navalibus Aegae, / itque Cilix iusta, iam non pirata, carina* vv. 227-228). Nel secondo (8, 734), incentrato sul compianto funebre di Pompeo da parte del questore Cordo (vv. 729-742), si dice che il morto non chiede per sé un funerale sontuoso, adeguato alla propria condizione sociale e politica, ma l'umile bara di un funerale plebeo senza che *resonet tristi cantu fora*. Dietro l'espressione epica è possibile cogliere un preciso rimando a Sen. *Apoc.* 12, 3, 2 (*resonet tristi clamore forum*)⁶⁸ privato dell'originario sapore parodico e sottoposto a dilatazione enfatica (*pluralis pro singulari*),⁶⁹ oltre che a riadattamento metrico (dimetri anapestici / esametri) e lessemico (*cantu / clamore*), ma non è arrischiato ritenere che la memoria dotta di Lucano intenda alludere ad un verso non meno noto dell'*H. f.*, dove il Coro si augura che il Caos medesimo, la voragine dell'Oltretomba, risuoni di mesto clamore (*resonet maesto clamore chaos*) nell'identico percuotersi dei tre regni (Ade, mare, etere), applicando al lutto per la morte di Pompeo i caratteri del *planctus* per la follia di Ercole.

L'aderenza tematica e formale alla lezione virgiliana delle *Bucoliche* sembra motivare la fortuna di *resono* nella poesia

⁶⁸ Come, dal canto suo, non manca di ricordare R. Mayer, *Lucan Civil War VIII*, Warminster 1981, p. 174 *ad loc.*

⁶⁹ Ad un anacronismo pensa viceversa il Mayer, *op. cit.*, p. 174 *ad loc.*, dato che all'epoca di Pompeo esisteva solo il foro Romano, cui successivamente si sarebbero aggiunti quello Giulio e quello di Augusto.

eclogica di età neroniana: Calpurnio Siculo vi fa ricorso in 2, 95 (*Iam resonant frondes iam cantibus obstrepit arbos*) ed in 4, 9 (*Dulce quidem resonas*), 75 (*quam resonare solet scil. tinnula fistula*) e 114-115 (*tandemque legumina plenis /vix resonant siliquis*), così come l'anonimo autore dei *Carmina Einsidlensia* in 2, 17 (*spirant templa mero, resonant cava tympana palmis*), senza che nessuno dei due si discosti dalla valenza abituale del verbo in esame. Così pure, in *Laus Pisonis* 208 (*et tibi captiva resonat manus utraque turba*) e 241 (*Carmina Romana etiam resonantia chordis*) l'autore di turno sfrutta lo spettro semantico di *resono*, in un caso perché «Pison vainqueur a les deux mains pleines des pions confisqués. Le verbe *resonat* se justifie parce que les pions sont de verre»⁷⁰ nell'altro riferendosi all'attività poetica di Orazio, primo ad aver fatto risuonare i versi su corde romane, con palese allusione al passo di Hor. c. 3, 30, 13-14.

E veniamo finalmente a Seneca, riguardo al quale bisognerà essere meno cursori. Delle ventidue occorrenze di *resono* registrate dalle concordanze di Busa-Zampolli⁷¹ la distribuzione fra opere filosofiche e tragedie è sbilanciata a favore delle seconde con un rapporto di quindici a cinque senza tener conto di *Apoc.* 12, 3 e 15, 1. Naturalmente, il dato statistico conferma l'ossequio di Seneca all'originaria fisionomia elevata del nostro verbo che, se nella *Medea* (v. 357), nelle *Troades* (v. 1010) e nell'*Agamemnon* (v. 330) costituisce un unicismo, ricorre viceversa due volte nel *Thyestes* (vv. 579; 585), altrettante nell'*Oedipus* (vv. 187; 382), tre nell'*H. f.* (vv. 576; 688; 1108), quattro nell'*H. O.* (vv. 195; 1545; 1568; 1583), una nell'apocrifia *Octavia* (v. 316).

Prima di rivolgere la nostra attenzione alla produzione tragica, sarà opportuno soffermarsi su quella filosofica che testimonia, rispettivamente, una presenza di *resono* nel *De providentia* (3, 10), una nel *De ira* (3, 33, 2), una nelle *Ep. mor.* (56, 5) e due nelle *Nat. Quaest.* (2, 28, 2; 6, 19, 02). Se in queste ultime è il fenomeno fisico dell'eco ad imporre una scelta linguistica obbligata, trattandosi in un caso delle nubi che, solo se squarciate da un vento violento, rimbombano (*nisi multo impetu dissiluerent, non resonat*) a mo' di vesciche scoppiate, nel secondo dell'affinità che corre fra il suono rimandato indietro dal cavo di una giara al cui

⁷⁰ Così J. Amat, *Calpurnius Siculus. Bucoliques. Pseudo Calpurnius, Éloge de Pison*, Paris 1991, p. 129.

⁷¹ Cfr. R. Busa S.J. - A. Zampolli, *Concordantiae Senecanae I*, Hildesheim-New York 1975 II, p. 1169 s. v.

interno si sia cantato e il risuonare dell'aria in aggiunta a quella già contenuta negli antri delle caverne (*Quomodo, cum in dolio cantatur*,⁷² *vox illa per totum cum quaedam discussione percurrit ac resonat et tam leviter mota tamen circumit non sine tactu eius tumuluque quo inclusa est*), negli altri tre contesti la scelta espressiva è più ricercata e meno cogente. Si pensi infatti a *De prov.* 3, 10, dove di Mecenate tormentato dall'amore per una moglie bisbetica si dice che chiede il sonno alla «blanda musica di un'orchestra lontana»⁷³ non incarnando il prototipo di un'esistenza beata malgrado gli svaghi di cui gode o a *De ira* 3, 33, 2 dove campeggia l'immagine dell'avidità di danaro, come dimostra il fatto che: *Libet intueri fiscos in angulo iacentis: hi sunt propter quos oculi clamore exprimentur, fremitu iudiciorum basilicae resonent*.

Da ultimo, il caso di *Ep. mor.* 56, 5 può considerarsi esemplare in tema di contrapposizione fra mondo interiore e mondo esterno, dato che alla cura di sé, cui Seneca costringe il proprio animo, si oppone il vuoto richiamo delle attrattive quotidiane: *omnia licet foris*⁷⁴ *resonent, dum intus*⁷⁵ *nihil tumultus sit, dum inter se non rixentur cupiditas et timor, dum avaritia luxuriaque non dissideant nec altera alteram vexet*.

E veniamo al versante delle tragedie, cominciando con le *Troades*. A detta del Coro, che commenta la positiva condivisione del dolore in anaforico gioco verticale (*Dulce maerenti populus dolentium / dulce lamentis resonare gentes* vv. 1009-1010), il rimbombo di lamenti estranei attutisce l'entità della pena provata quasi in un gioco di specchi che affida alla contiguità fisica del tormento e alla somiglianza acustica delle sue manifestazioni l'accettabilità del proprio stato. Seneca ostenta una sintassi

⁷² Per i problemi testuali concernenti questo passo rimando all'esauriente nota informativa di D. Vottero, *Lucio Anneo Seneca. Questioni naturali*, Torino 1990, p. 187.

⁷³ Così traduce efficacemente il Traina in *Lucio Anneo Seneca. La provvidenza* (Introduzione, traduzione e note di A. Traina, con un saggio di I. Dionigi), Milano 1997, p. 100 il testo che recita letteralmente: *somnus per symphoniam cantum ex longinquo lene resonantium quaeritur*.

⁷⁴ La variante *foras* trädita da α (vd. *conspectus siglorum* dell'edizione di L. D. Reynolds, *L. Annaei Senecae Ad Lucilium Epistulae morales* I, Oxford 1978⁵, p. XX) è oggi generalmente scartata.

⁷⁵ Sull'accezione psichica di *intus* vd. l'intervento di Traina, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna 1978², p. 77.

giustamente considerata come «sophisticated» se, «thus a noun predicate in 1009 is combined with a noun clause in 1010, *lamentis resonare gentes*, and the construction of *resonare* finds no exact parallel»,⁷⁶ nondimeno più che la raffinata *tourne* sintattica colpisce l'immagine dei lamenti propagati a rimbalzo fra una popolazione e l'altra sì da attenuare il morso del dolore e delle lacrime (v. 1011). Differente il caso dell'*Agamemnon*, dove Seneca affidando al Coro la funzione di commentare la pace subentrata all'ira di Apollo (vv. 310-407), sfrutta contrastivamente il suggerimento contenuto in Hor. c. 2, 10, 18-20⁷⁷ per invitare il dio a tendere la *chelys*, espressione dell'arte a lui consacrata (*resonetque manu pulsa citata / vocale chelys* vv. 330-331). La compresenza di *resono* e *pulso* richiamerebbe alla memoria il passo già esaminato di Cic. *De nat. deor.* 2, 33, se la contiguità fra i due brani non fosse più apparente che sostanziale: in effetti il tragediografo non indugia sulle vibrazioni provocate da alcune corde pizzicate sulle altre, descrivendo piuttosto l'armonia proveniente dalla mano rapida che ripetutamente fa oscillare le corde dello strumento.

Per quanto attiene al *Thyestes*, la scelta di *resono* è ristretta ai vv. 579 e 585, appartenenti ad uno stesso Coro, il terzo, in saffici minori. Deludente il commento specifico del Tarrant quantunque la sezione in esame racchiuda la figurazione di Scilla e Cariddi e, dunque, si presti ad un serrato esame intertestuale tra Seneca ed Ovidio, relegato in secondo piano. A proposito del primo dei due passi,⁷⁸ lo studioso si limita infatti ad annotare il parziale ricalco di Verg. *Aen.* 3, 431-432 (*vasto vidisse sub antro / Scyllam et caeruleis canibus resonantia saxa*), sottacendo intanto l'isosillabismo e l'omoiarkton della coppia *resonat / revomit* che caratterizza, rispettivamente, l'azione dei due mostri dinanzi allo stretto di Messina, l'uno intento a risuonare nelle caverne battute

⁷⁶ Così Fantham, *op. cit.*, p. 358.

⁷⁷ Cfr. R. Giomini, *L. Annaei Seneca Agamemnona*, Roma 1956, p. 94 *ad loc.*; Viansino, *op. cit.* Vol. II, Tomo I, p. 252 *ad loc.* Di tutt'altro genere il commento di R.J. Tarrant, *Seneca Agamemnon. Edited with a Commentary*, Cambridge 1976, p. 236 che, dal canto suo, richiama l'equivalenza di *chelys* con *ci-thara* e *lyra* sulla scorta di una ricca messe di riscontri letterari precedenti a Seneca.

⁷⁸ Cfr. Tarrant, *Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary*, Atlanta 1985, p. 173. Identico silenzio nel regesto di R. Jakobi, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988, pp. 152-167 (sezione dedicata alle presenze di Ovidio nel *Thyestes* senecano).

dal vento (*Scylla pulsatis resonat cavernis* v. 579),⁷⁹ l'altro impegnato a rivomitare il mare appena assorbito, atterrendo i marinai rintanati nel porto (*ac mare in portu timuere nautae / quod rapax haustum revomit Charybdis* vv. 580-581). Due azioni all'indietro assicurate da due diverse cavità: in un caso dalle grotte che cingono Scilla, nell'altro dal cavo orale di Cariddi che riversa le onde inghiottite. Di certo Seneca non ha dimenticato come in *Ov. Met.* 7, 64 Cariddi fosse detta *nunc sorbere fretum*,⁸⁰ *nunc reddere*, ma nel *Thyestes* la ridondanza della paratassi epica viene rimpiazzata da un costrutto ipotattico le cui componenti trasmettono, sul piano semantico (*haurio / revomo*), una violenza assente nel presumibile modello, violenza accresciuta peraltro dalla vicinanza dell'aggettivo *rapax*,⁸¹ con ogni verisimiglianza desunto dalla descrizione ovidiana di Scilla, immediatamente successiva (*Scylla rapax canibus Met.* 7, 65).⁸²

A sua volta, al v. 585 del *Thyestes* leggiamo *ignis aeternis resonans caminis*: l'espressione riguarda, ancora una volta, i timori destati dall'azione di Cariddi che rischia di inondare gli antri dei Ciclopi (vv. 582-585). Ivi il lettore dotto poteva percepire

⁷⁹ Per Verg. *Aen.* 3, 424-425, è addirittura una grotta a rinserrare Scilla che tira fuori le sue fauci e trascina contro gli scogli le navi di passaggio (*at Scyllam caecis cohibet spelunca latebris / ora exsertantem et navis in saxa trahentem*). D'altra parte il rimbombo è tipico del risucchio delle imbarcazioni operato da Cariddi, come confermano esemplarmente Hom. *Od.* 12, 241-242 e Verg. *Aen.* 3, 566 (vd. sull'argomento P. Pinotti, *Cariddi*, in *Enc. Virg.* I, Roma 1984, pp. 663-664).

⁸⁰ Su traccia virgiliana, cfr. *Aen.* 3, 422: *sorbet in abruptum fluctus*.

⁸¹ Sulle cui connotazioni semantiche negative vd. Ernout-Meillet, *op. cit.*, p. 564 s.v. *rapio*; Walde-Hofmann, *op. cit.* II, p. 417 s.v. *rapio*.

⁸² Ma vd. già Cat. *c.* 64, 156: *Scylla rapax* ipreso, a distanza di tempo, da Ps. Verg. *Ciris* 331. La designazione ovidiana di Scilla, che si ripete alla lettera in *Her.* 12, 123, è studiata in diacronia da F. Bessone, *P. Ovidii Nasonis Epistula XII Medea Iasoni*, Firenze 1997, pp. 186-187.

Per altro verso bisogna sottolineare come l'utilizzo senecano di *revomo* possa essere stato influenzato da un secondo ritratto della coppia Scilla-Cariddi presente in *Met.* 13, 730-731 (*Scylla latus dextrum, laevum inquieti Charybdis / infestat: vorat haec raptas revomitque carinas*) riportato dal Tarrant, *op. cit.*, p. 173: il gioco parafonico tra *rapio / rapax* e *revomo* parrebbe corroborare l'intuizione dello studioso che, a rincalzo, aggiunge il parallelo di *Rem. am.* 740 (*hic vomit epotas dira Charybdis aquas*). Ma la parafonia in sequenza di Ovidio diviene in Seneca parafonia a ponte, interposto com'è il participio *haustum* tra *rapax* e *revomo*, participio che, allentando il gioco fonico, potenzia, come si accennava, la virulenza icastica del contesto nel coagulo di due diverse suggestioni epiche.

Luciano Landolfi

sia l'eco di Ov. *Met.* 7, 106 (*utque pleni solent resonare camini*), esametro appartenente all'episodio della lotta di Giasone con i tori alla corte di Eeta, sia l'ossequio ad un'accreditata tradizione poetica che annodava, per definizione, il rimbombo delle incudini sugli strumenti metallici alle officine dei Ciclopi (cfr. Verg. *Aen.* 8, 418) dislocate sull'Etna (Verg. *Aen.* 3, 580; 6, 630; Ov. *Fast.* 4, 473; Sen. *Phae.* 191; *H. O.* 1157 *etc.*).

In precedenza si diceva come nell'*Oedipus resono* si segnali due volte: la prima (v. 187) allorché il Coro descrive gli effetti devastanti della peste sui Tebani, effetti fra i quali spicca l'acufene (*resonant aures*) già menzionata da Lucr. *De rer. nat.* 6, 1185 (*sollicitae porro pleneaeque sonoribus aures*) tra i sintomi tipici dell'epidemia stessa, la seconda (v. 382) allorché Manto constata l'orrorosità del sacrificio espiatorio appena compiuto, accompagnato da un'eco che non proviene certo dalle vittime stramazzate al suolo, bensì dal mugghiare del fuoco sull'altare fra il tremolio dei focolari (*neque ista, quae te pepulit, armenti gravis / vox est nec usquam territi resonant greges: / immugit aris ignis et trepidant foci* vv. 381-383).

E ancora, nell'*H. f.* la prima connessione sintagmatica di *resono* è con il personaggio di Orfeo e gli straordinari poteri del suo canto: inutile dire che un reticolo di echi virgiliano-oraziani sostiene Seneca nel ridisegno di un personaggio capace di trascinare con la sua arte foreste, uccelli e sassi (vv. 571-572), di far indugiare i fiumi (v. 573) e paralizzare le belve (v. 574), di accarezzare con modulazioni insolite gli Inferi (v. 575), *et surdis resonat clarus in locis* (v. 576). Il canto di Orfeo riecheggia più distintamente in quegli spazi che già Ovidio definiva *muta silentia* (*Met.* 10, 53) e che qui, con maggior efficacia icastica, sono detti *surdi* perché normativamente inani a ritrasmettere suoni e / o canti: lo stravolgimento del sottosuolo, motivo su cui, da ottiche diverse, avevano insistito Virgilio, Orazio ed Ovidio, trova nell'immagine conclusiva forgiata da Seneca nuove possibilità di definizione, poggiando sulla coppia ossimorica *surdus / clarus* relativa all'inusitata esperienza dell'eco nei regni di Plutone. Sin qui nessuna novità riguardo alla semantica di *resono*, né altrimenti possiamo dire riguardo al v. 688 dove lo stesso verbo torna a proposito del risuonare dell'inafausto presagio dello strige, apportatore di lutti, dinanzi alla palude del Cocito (*hic vultur, illic luctifer bubo gemit / omenque triste resonat infaustae strigis* vv. 687-688) o riguardo ai vv. 1108-1111 dove, come si diceva prima, a rimbombare di

mesti clamori sono il Chaos assieme all'onda aperta del mare e l'aria intermedia fra cielo e terra (*resonet maesto clamore Chaos / latique patens unda profundi / et qui medius sua tela tamen / senserat aer*).⁸³

Nell'*H. O.* sarà Iole ad adoperare per prima il verbo *resono* auspicando per sé una metamorfosi già toccata in sorte ad altre eroine sofferenti e aprendo così un dotto catalogo di ἑτεροίου μεναι (Mirra, Alcione, Niobe, Filomela):⁸⁴ *Formam lacrimis aptate meis / resonetque malis aspera Trachis*. L'aspra Trachis deve dunque risuonare dei mali di Iole, colpevole della distruzione della sua città tramutata in una sorta di cassa di risonanza della sventura che la giovane paga a causa delle proprie colpe. Non altrimenti, al v. 1545, il Coro si augura che *planctus immensas resonet per urbes*⁸⁵ perché Ercole morente sia compianto in modo consono ed anche quando, a breve distanza, esso s'interroga sul destino astrale dell'eroe, l'eco dei mari che si confondono nei pressi di Calpe, luogo di demarcazione fra Europa ed Africa, è trasmessa immancabilmente da *resono* (*unde commisso resonare ponto / audies Calpen?* vv. 1568-1569). Tale immagine viene ripresa e trasformata in un *adynaton*⁸⁶ ai vv. 1582 ss. dove il ricordo del semidio si cancellerà solo a patto che *ante nascetur seges in profundo / vel fretum dulci resonabit unda*. Il rumore delle onde, che l'autore dell'*H. O.* si compiace di rendere attraverso *resono*, da un lato è il prodotto della confluenza del Mediterraneo con l'Oceano a Gibilterra, dall'altro del dolce moto ondoso: in ogni caso, l'eco sorda del mare, nella varietà del suo spettro acustico, domina il paesaggio appena descritto consentendo al poeta di privilegiare il dato uditivo rispetto a quello visivo.

Infine, nella discussa *Octavia*, un'unica concessione all'impiego di *resono* (v. 316), ma in un verso (e in un contesto) segnato da giochi fonico-retorici di sicuro effetto. Ivi il Coro si sofferma a descrivere il tentativo di omicidio ai danni di Agrippina,

⁸³ Sull'opportunità di mantenere questi versi, espunti dal Leo, cfr. F. Caviglia, *L. Anneo Seneca. Il furore di Ercole*, Roma 1979, pp. 260-261.

⁸⁴ Da vedere ora le annotazioni al passo di S. Marcucci, *Analisi e interpretazione dell'Hercules Oetaeus*, Pisa-Roma 1997, p. 118.

⁸⁵ Già in *H. f.* 1114, a proposito della follia di Ercole si leggeva: *uno planctua regna sonent*.

⁸⁶ Ha analizzato complessivamente l'uso di questa figura retorica nel teatro senecano Mazzoli, *L'adynaton in Seneca tragico*, «QCTCI» 10, 1992, pp. 133-149.

Luciano Landolfi

perpetrato non appena la nave imperiale abbia lasciato la rada. Lo sciabordare delle onde percorse dai remi è colto dalla giustapposizione di *resono* e di *pulso* (*resonant remis pulsata freta*) che fissano il suono rimandato indietro dai flutti battuti ritmicamente dai marinai, solerti nell'allontanarsi dal porto (*properant placidos linquere portus / iussi nautae* vv. 314-315). Da ultima la Whitman⁸⁷ accosta i già citati casi di Ag. 330 e di H. O. 1583, tuttavia, al di là di un'epidermica somiglianza con i luoghi in questione, il passo dell'*Octavia* per noi moderni sembra quasi 'integrare' e 'colorire' pateticamente la pagina tacitiana sul fallito matricidio di Agrippina (*Ann.* 14, 5), dove dell'imbarcazione che ha preso il largo da Baulo, si dice soltanto che *nec multum erat progressa*, senza ulteriori cenni al remeggio della ciurma.

Sulla scorta dell'analisi sin qui condotta potremo meglio analizzare l'ultima occorrenza senecana di *resono*, *Med.* 357. Questo è l'unico caso in cui l'autore tragico concordi il nostro verbo – in diatesi attiva – ad un nome indicante strumento musicale, procedimento che richiama alla memoria il brano già esaminato di *Hor. c.* 3, 11, 3-4. Tuttavia, laddove Orazio si limita a descrivere le facoltà della lira di suscitare il suono dalle sette corde (*resonare septem / callida nervis*) sottraendo al preverbio *re-* ogni sfumatura semantica ostensiva 'azione in risposta', Seneca sembra ripristinarne la caratura, per così dire, amebeica ispirandosi tanto ad Apoll. Rhod. *Argon.* 4, 891 ss., quanto ad Apollod. 1, 9, 25,⁸⁸ i quali ritraggono Orfeo nell'atto di replicare al canto letale delle Sirene per salvare i marinai da morte certa. *Resono*, esprimendo suono rimandato in risposta a qualcuno o a qualcosa, ben si prestava a farsi carico di una precisa allusione intertestuale, senza che per questo si sacrificasse l'accezione specialistica di "suonare q.c.": bastava solo rispolverarne l'originaria valenza e predicare un ablativo (*cithara*) perché il

⁸⁷ Vd. L.Y. Whitman, *The Octavia. Introduction, Text and Commentary*, Bern-Stuttgart 1978, p. 74.

⁸⁸ ... παραπλεόντων δὲ Σειρήνας αὐτῶν, Ὀρφεὺς τὴν ἐναντίαν μούσαν μελωδῶν τοὺς Ἀργοναύτας κατέσχε. A parere di Biondi, *op. cit.* (1984), p. 127: «*resonans* riprende e condensa ἐναντίαν μούσαν μελωδῶν di Apollod. 1, 9, 25».

La Sirena ammaliata

coagulo fra i due significati fosse realizzabile. Ovviamente, a rafforzare la connotazione amebeica del contesto giocava la studiata simmetria fra i due sfondi aventi per protagonisti da un lato il canto seducente delle Sirene, dall'altro la cetra Pieria di Orfeo (*Med.* 355-356; 357-358), simmetria realizzata attraverso la spezzata anadiplosi verticale del *cum* nonché attraverso il glutine del *quid* iniziale (v. 355):

*Quid cum Ausonium dirae pestes cum Pieria resonans cithara*⁸⁹
voce canora mare mulcerent Thracius Orpheus...

Considerando poi nel loro complesso i vv. 355-360 della *Medea*, si noterà come ad impreziosire l'intero brano intervenga l'adonio creato da Ov. *Ars* 3, 311 (*voce canora*)⁹⁰ con il quale Seneca qualifica la malia dei mostri marini,⁹¹ legato ad un verbo prescelto da Ovidio stesso per caratterizzare l'azione blanda e carezzevole delle Sirene, *mulceo*.⁹² Impossibile negare l'effetto bombastico del passo dove il fascino della melodia di Orfeo non soverchia fisicamente⁹³ le *dirae*⁹⁴ *pestes*, ma le incanta al punto che queste, solite trattenere con il loro canto le navi di passaggio, sono quasi costrette a seguirlo (vv. 358-

⁸⁹ Dunque, il v. 357 della *Medea* potrebbe tradursi all'incirca così: «quando, a sua volta, con il suono della cetra Pieria», «quando, di rimando, con il suono della cetra Pieria».

⁹⁰ Vedo che l'eco ovidiana è segnalata da Jacobi, *op. cit.*, p. 53 con bibliografia anteriore.

⁹¹ Intervento che a Ch. Knapp, *Notes on Seneca's Medea*, «CR» 17, 1903, pp. 44-47, p. 46, parve incongruo rispetto al modello apolloniano e al contesto schizzato da Seneca.

⁹² Cfr. Ov. *Met.* 5, 561: *ne tamen ille canor mulcendas natus ad auras / tantaque dos oris linguaeque deperderet usum*. Andrà dunque rivista l'opinione di Biondi, *op. cit.* (1984), p. 126 al cui dire: «*mulceo*, che non risulta abbia altrove come soggetto le Sirene, è invece verbo tipico di Orfeo»: Ovidio nelle *Metamorfosi* lo predicava proprio al canto delle Sirene.

⁹³ Si ricordi, ancora una volta, Apoll. Rhod. *Argon.* 4, 909: παρθένῃν ὄ ἐνοπήν ἐβλήσατο φόρμιγξ.

⁹⁴ L'epiteto, dall'inequivocabile connotazione ominosa [cfr. Traina, *Dira libido. Sul linguaggio lucreziano dell'eros*, in *Poeti latini (e neolatini)* II, Bologna 1981, 11-34 da integrare con Id., *dirus*, in *Enc. Virg.* II, Roma 1985, pp. 94-95] contrassegna gli effetti letali dei sinistri flagelli.

360).

Prendendo le distanze dal modello apolloniano, Seneca sa bene come la tradizione mitografica preveda la paralisi o, viceversa, il movimento inatteso per quanti restino soggiogati dal vate Tracio: di norma al suo canto si arresta il mondo animato laddove quello inanimato guadagna il moto. Ne fanno fede, ad es., le fiere ammansite e i fiumi in piena arrestati o rallentati in Prop. 3, 2, 3-4 e in Hor. c. 1, 12, 9-10, così come le querce immobili che, in Verg. *Georg.* 4, 510 e in Hor. c. 1, 12, 11-12, all'improvviso seguono Orfeo insieme alle selve *temere insecutae* (*ibid.* 7).⁹⁵ Un mondo alla rovescia, testimone della forza della poesia capace di mettere a soqquadro le leggi vigenti in natura.

E in Seneca? Stavolta, al posto di boschi e di belve, sono le Sirene a subire l'incanto dei ritmi di Orfeo sino quasi a dimenticare identità e crimini abituali, tuttavia al v. 359 della *Medea* proprio la presenza dell'avverbio *paene* compensa l'arditezza dell'*adynaton* tragico riequilibrando l'ordine tradizionale dello spazio mitico.

Da ultimo, con un prestito virgiliano (*dira... pestis Aen.* 11, 792), trasposto dalla designazione di Camilla – per bocca di Arrunte – ai mostri che infestano le rotte marine,⁹⁶ Seneca arricchisce ulteriormente il proprio dettato, tramato tanto di molteplici echi letterari quanto di insistite figure retoriche e di giochi fonici: non sfugga infatti, oltre ai prevedibili *enjambements* che slargano gli stretti confini dei monometri e dimetri anapestici, né l'insistenza della *littera canina* al v. 357 (*cum Pieria resonans cithara*), doppiata, ad intervallo, nel v. 359 (*retinens rates paene coegit*), né l'insistenza della sibilante al v. 360 (*sirena sequi*).

Se l'interpretazione avanzata nelle pagine precedenti regge, all'elenco dei brani stilato da Mayer⁹⁷ quali espressioni del dotto

⁹⁵ Per non parlare degli *adynata* di Orfeo nell'Oltretomba, rievocati da Ov. *Met.* 10, 41-45.

⁹⁶ Non sfuggito all'analisi di Biondi, *op. cit.* (1984), p. 125.

⁹⁷ Alludo al saggio di R.G. Mayer, *Doctus Seneca*, «Mnemosyne» 43, 1990, pp. 395-407.

La Sirena ammaliata

cerebralismo senecano andrà aggiunto anche il caso di *Med.* 355-360: ne fanno fede, crediamo, lo sperimentalismo eidetico e stilistico del passo, la forte concentrazione espressiva, il complesso gioco di rimandi contenutistici e verbali ad autori svariati. Indubbiamente Seneca si compiace di misurarsi sia con gli autori di età ellenistica sia con i 'classici' della generazione precedente, richiamandoli ora testualmente ora indirettamente con un attento gioco ad incastro dove la singola tessera musiva concorre a straniare il messaggio complessivo in quello che potremmo definire un provocatorio effetto di *trompe-l'oeil* letterario nel quale coinvolgere appieno la memoria erudita del proprio pubblico.