

## *Est miser nemo nisi comparatus* (Sen. Tr. 1023) o come essere (in)felici senza esserlo

Alfredo Casamento



*Amico tuo,  
non di ventura, io sono. Ah! s'è pur vero,  
che il duol diviso scemi, avrai compagno  
inseparabil me d'ogni tuo pianto.*  
V. Alfieri, *Filippo*, Atto I, scena quarta

*Abstract* – This article deals with the presence of unhappiness and pain-sharing in Seneca's *Troades* and demonstrates the presence of a common thread that runs through the whole drama, which finds an exceptional relief in the fourth choral interlude. The lot of the prisoners allows for a painful meditation on the imminent exile and on the importance of sharing suffering.

### Una Tragedia corale

Le *Troades* rappresentano un *unicum* nel *corpus* tragico senecano: in questa tragedia, infatti, l'elemento corale, talmente prioritario nella sua auto-evidenza da dare nome al dramma,<sup>1</sup> occupa uno spazio preponderante. Esso postula un rapporto armonico, quasi perfetto, tra le protagoniste della tragedia, a loro volta in qualche misura anch'esse 'coro', e le donne troiane, ultime vittime del crollo della città, in attesa di conoscere cosa il destino ormai certo di esuli riservi per loro.

---

<sup>1</sup> *Troades* è il nome convenzionalmente accettato sulla base delle indicazioni del codice *Etruscus*, a fronte di *Troas* con cui la tragedia è nominata nel ramo A, recentemente riabilitato da Stroh (2014) 435, per il quale "the title, "Poem on Troy", is in keeping with the contents of the drama, in which the city, still burning and smoking... is addressed on the morning after the destruction almost a *dramatis persona*."

Il filo unitario che segna, stringendola a sé, una tragedia difficile per i molti, forse troppi spunti narrativi che la sorreggono (Schetter (1965); Guastella (2017)), trova nella dimensione corale, cioè proprio nel sistema dei cori, un percorso unitario solido e ben evidente ed anzi proprio sulla base di questa struttura non sembra errare chi tra i critici ritiene di cogliere un preciso *modus operandi* del drammaturgo: forse più con l'entusiasmo diligente del neofita che con la perizia consumata dell'esperto,<sup>2</sup> egli disegna a tavolino l'intera architettura corale dopo aver lavorato al resto della trama (Petroni (2006)).

Questa affermazione correrebbe tuttavia il rischio di condurre ad un discorso troppe volte fatto, dal quale prenderemo immediatamente le distanze, volto in generale a screditare l'esperienza drammaturgica senecana o, in prospettiva ridotta, a considerare quella dei cori come una scrittura di maniera: una sorta di virtuosistica esibizione di perizia compositiva, fredda e stucchevole perché fine a se stessa o al più interessata a costruire un discorso altro (Cattin (1963), *contra* Davis (1993), Mazzoli (2016) 165-167), scarsamente legato all'azione. Al contrario, i cori delle *Troades*, nel loro superiore sistema di significazione, segno di un'architettura sovraordinata, mostrano piena efficacia proprio perché militanti, dentro una storia che essi stessi rendono concreta mentre la nobilitano, dotandola di quell'eccezionale ampiezza di prospettive che conferisce al dramma l'accesso alla dimensione lirica e che Traina (2003) 139 ha definito 'ipertestuale'. Atti e coro nelle *Troades* funzionano insomma benissimo e anche quando qualche palese caduta infrange la piena coerenza della trama, essa non pone mai in discussione l'autorevole voce del coro, sempre pertinente alla storia sicché, come ebbe a notare Bishop (1969), il sistema corale delle *Troades*, analogamente a quello della *Medea*, è un esempio di 'odice line', che lavora in sinergia con la 'drammatic line.'

<sup>2</sup> Non s'intende in questa sede affrontare le note e irrisolte questioni di cronologia dei drammi senecani. Gli argomenti di solito utilizzati per datare la tragedia (il riferimento al *lusus Troiae* evocato da Andromaca ai vv. 777-779; la notizia, testimoniata da Tacito *Ann.* 12.58, del patrocinio, esercitato da Nerone nel 53, degli abitanti della città di Ilio) spingevano Herzog 1928, 83 ad ipotizzare proprio questa data; Keulen (2001) 9 ritiene probabile il periodo tra il 51 e il 54, anche in considerazione dal fatto che il dialogo tra Agamennone e Pirro sarebbe adeguato al momento in cui Seneca fu precettore di Nerone ("the pedagogic purpose of the Agamemnon-Pyrrhus scene corresponds with this phase of Nero's education.") Ma l'ipotesi, per quanto ragionevole, appare tutt'altro che certa (cfr. la posizione aporetica di Fantham (1982) 11-14, che osserva una relativa vicinanza con l'*Hercules furens*); per altre ipotesi fondate sui sense-pauses nei dialoghi cfr. Fitch (1981), che pone le *Troades* insieme a *Medea* e *Hercules furens* in una fase di mezzo dopo *Agamemnon*, *Phaedra* ed *Oedipus* e prima di *Thyestes* e *Phoenissae*).

Questa compatta unitarietà, che invita alla lettura proprio perché sollecita a cogliervi gli elementi di convergenza, suggerendo di mirare ai punti di forza di un disegno unitario, si mostra tanto nella capacità di sorreggere discorsi lunghi, che superano cioè il confine imposto dalla dimensione del canto, gettando ponti verso i successivi, tanto nell'intuizione di legare il destino dei singoli o, per meglio dire, delle singole – data la netta prevalenza della componente femminile –, perseguito nel corso dell'azione drammatica, a quello delle protagoniste del canto. Un comune sentire, insomma, che determina sintonia e che, anche quando, come nel caso del celeberrimo secondo coro, il discorso assume i toni della dolente riflessione filosofica, non si fa mai astratta meditazione (Marino (1996); Petrone (2013); Mazzoli (2016) 242-248; Audano (2018)).

Proprio sul comune sentire e su una puntuale rifrazione di questa immagine è possibile mettere alla prova la capacità senecana di legare le singole parti del dramma, tenendo alta la tensione. Il che avviene fin dalle battute d'avvio della tragedia, come si potrà facilmente osservare seguendo lo sviluppo di un motivo tragico per eccellenza quale quello dell'infelicità umana.

## Infelicità esemplari

Fin dal prologo, affidato al personaggio di Ecuba, ormai ex regina di una città distrutta, sia pur ancora in fiamme (Caviglia (1981) 18-20), il concetto di infelicità è esemplarmente legato allo sviluppo della trama, palesandosi come un preciso filo narrativo, che lo spettatore sarà chiamato a seguire nel suo procedere in un osmotico passaggio tra sorte del singolo personaggio e collettività. Ed è questa, in fondo, la cifra costitutiva del dramma: un delicato alternarsi di destino personale e dimensione collettiva, che fa del singolo metafora del tutto e il tutto esperienza comune, in cui ogni personaggio in scena mette in condivisione un pezzo della propria storia (Aricò (2006)). Così Ecuba può offrire sé stessa a modello a chi “animo credulo presta agli eventi fortunati”<sup>3</sup> (*animum rebus credulum laetis dedit*, v. 3); mentre, poco più oltre, allargando la prospettiva, la donna ribadirà che non c'è felicità possibile se non quella della morte, come conferma l'esempio di Priamo (vv. 145-155), a cui il coro di donne troiane rivolge uno struggente *makarismos* in

<sup>3</sup> Qui e in seguito le traduzioni delle *Troades* sono tratte da Casamento (cds).

risposta alle parole di Ecuba (vv. 156-163). Felice è Priamo, la cui morte una tradizione antica aveva reso simbolo della inaffidabilità del destino (Berno (2004); Narducci (2002) 111-116; Petrone (2008)), perché con la sua morte è scampato a prigionia e umiliazioni; felice – aggiunge il coro – perché morendo si è portato il regno con sé e adesso vaga nei campi Elisi in cerca dell'amato Ettore (*nunc Elysii nemoris tutis / errat in umbris interque pias / felix animas Hectora quaerit*, vv. 158-160).

Se il dramma del crollo della città<sup>4</sup> e del destino delle sopravvissute introduce fin dai primi versi un'altissima meditazione sull'infelicità, prima 'autenticata' dalla voce della regina, poi affidata alle figure esemplari dei singoli, schiacciati e sconfitti dalla storia, il tema torna a più riprese nel corso del dramma, assumendo molteplici declinazioni.

Esso è ad esempio presupposto nella lunga replica di Agamennone alle livide parole di Pirro, desideroso di onorare il padre, allorché il re, singolarmente emulo delle parole di Ecuba, si dichiara colpito dal crollo di Troia, sicché manifesta solennemente di diffidare del *Fortunae fauor* (v. 269): la sorte di Priamo invita ad evitare ogni superbia (*tu me superbum, Priame? Tu timidum facis*, v. 270).<sup>5</sup> Paradossalmente, dunque, il tema della felicità relativa o, per dirla altrimenti, del facile passaggio dalla condizione di felicità al suo opposto – un tema che il Seneca moralista fa oggetto di una richiesta di Lucilio che desidera aver insegnato come “sia cosa di poco conto e vana quella che si chiama felicità, come ad essa si aggiunga molto facilmente una sillaba” (trad. Boella) (*doce leve esse vanumque hoc quod felicitas dicitur, unam illi syllabam facillime accedere*, *Ep.* 121.4) – allinea la prospettiva di un vincitore a quella di un vinto, fin quasi a farli esprimere con voce sola: Agamennone, insomma, “sta parlando come parlava Ecuba nel prologo” secondo quanto osservato da Caviglia (1981) 39.

<sup>4</sup> Crolli e cadute hanno nel corso del dramma un'importanza eccezionale, stringendo in un fortissimo legame simbolico architettura della città e labilità del potere. Vi indagano Pipitone (2014), Mazzoli (2016) 235-253; più in generale sulla presenza in Seneca di immagini relative all'ambito architettonico, Armisen-Marchetti 1989 (110-112); lavora adesso sulle molteplici declinazioni di questo ricco immaginario Gazzarri (2020), 211-218.

<sup>5</sup> L'interpretazione del verso si giova della brillante lettura di Gronovius che poneva il punto interrogativo dopo il vocativo così interpretando: *aliis haec victoria ferociam et immanes spiritus daret. Me vero tu, o Priame, superbum faceres? Tantum abest ut etiam timidiorem feceris*. Diversamente Fantham (1982) 250, per la quale “Priam by his defeat makes him proud, but consideration of that defeat now makes him properly fearful.”

C'è però un coro in cui il tema dell'infelicità trova un suo specifico spazio di riflessione. Ed esso è rappresentato dal quarto intermezzo (vv. 1009-1055), che trae spunto dal motivo del sorteggio delle prigioniere<sup>6</sup> e che, in effetti, ben si presta al pianto collettivo. Ad esso viene dunque offerta una declinazione in senso lirico che, come in un effetto di trascinarsi, vedremo preparata dal terzo coro (vv. 814-860), in cui a dominare sono le mete del prossimo viaggio, e conclusa appunto dal quarto, intorno al tema nodale che riguarda "the future of captivity" (Fantham (1982) 324). Uno sguardo intenso sulle sorte delle prigioniere, dunque, che tuttavia non smarrisce la visione complessiva come già coglieva il commentatore trecentesco Nicholas Trevet osservando: *et primo docet quid est solamen miserorum, secundo quod etiam hoc solamen miseris Troianis auferetur* (Palma (1977) 72).

### L'importanza di essere un *comitatus*

Prima di addentrarci più diffusamente nell'esame del coro in questione, andrà osservato come tra i due cori si situi l'episodio di Elena (Degl'Innocenti Pierini 2017), che in singolare atteggiamento di *pronuba* (v. 1133), deve annunciare a Polissena una falsa unione matrimoniale con Pirro e prepararla con l'inganno alle nozze di sangue con Achille (*ego Pyrrhi toros / narrare falsos iubeor, ego cultus dare / habitusque Graios*, vv. 864-866).<sup>7</sup> Della lunga sequenza di cui la donna è protagonista, da sempre ritenuta molto problematica in relazione allo sviluppo della trama e all'architettura complessiva del dramma (Friedrich (1933) 106-109; Zwierlein (1966) 91), considereremo un tratto specifico, che costituisce un sicuro precedente per quanto verrà esplicitato subito dopo.

A colloquio con Andromaca, che ironicamente commenta la notizia di nuove nozze invitando le compagne a festeggiarle degnamente con gemiti e pianti (vv. 900-902 *thalamis Troia praelucet novis. / celebrate Pyrrhi,*

<sup>6</sup> Come noto, la singolare architettura delle *Troades* prevede un intreccio (Schetter (1965)), non sempre ben riuscito (Guastella (2017)), di fili narrativi: ai motivi della morte di Astianatte e di Polissena si unisce quello relativo al sorteggio delle prigioniere. Pressoché assente nella prima parte del dramma, limitato a rare allusioni, esso emerge nella seconda: compare nel corso del terzo intermezzo corale, è sviluppato durante il dialogo tra Elena, Ecuba ed Andromaca (vv. 861-1008), per poi riemergere nel quarto.

<sup>7</sup> È stato osservato (Degl'Innocenti Pierini (2017)) che questa scena di inganno è una novità della scrittura senecana, giacché in effetti non risultano in precedenza note connessioni tra Elena e la tragica morte di Polissena.

*Troades, conubia, / celebrate digne: planctus et gemitus sonet*),<sup>8</sup> Elena controbatte in maniera decisa con linguaggio che ricorre ampiamente al lessico giuridico,<sup>9</sup> ma, soprattutto, si rappresenta come sola (vv. 903-914):

*Ratione quamvis careat et flecti neget  
magnus dolor sociosque nonnumquam sui  
maeroris ipsos oderit, causam tamen  
possum tueri iudice infesto meam,  
graviora passa. Luget Andromacha Hectorem  
et Hecuba Priamum: solus occulte Paris  
lugendus Helenae est. Durum et invisum et grave est  
servitia ferre? Patior hoc olim iugum,  
annis decem captiva. Prostratum Ilium est,  
versi penates? Perdere est patriam grave,  
gravius timere. Vos levat tanti mali  
comitatus: in me victor et victus furit.*

Elena ragiona per contrasto e opposizione. Ancor prima della comunanza derivante dall'appartenenza ad un'unica patria o dall'esser entrambe esponenti di primo piano e rappresentanti di un regno crollato, che le rende *victae*, l'elemento che approssima Ecuba ed Andromaca è la condivisione del dolore. Si tratta di un ragionamento più ampio, anticipato dalla formula *graviora passa*, in cui la donna tenterà di dimostrare, *geometrico more*, che la propria condizione è peggiore di quella delle Troiane (Fantham (1982) 343; Keulen (2001) 446): così, infatti, se la schiavitù delle Troiane è recente, ella è schiava da dieci anni e ancora se è grave la perdita della patria, molto più grave è doverla temere (Calabrese (2017) 171).

<sup>8</sup> Si rileva in questo uno dei tanti difetti drammaturgici presenti nel testo: né Andromaca né, più avanti, Ecuba mostrano di avere conoscenza dell'apparizione del fantasma di Achille e delle richieste da lui formulate. Questa evidenza – per Fantham (1982) 332 “some violation of dramatic continuity” – è stata considerata come derivante dalla contaminazione di due differenti plots (Friedrich (1933) 106, ma cfr. Steidle (1941)).

<sup>9</sup> Cfr. in part. i vv. 905-906 *causam tamen / possum tueri iudice infesto meam* e ancora i vv. 922-924 *iudicem iratum mea / habitura causa est: ista Menelaum manent / arbitria*. Non è difficile identificarvi una ripresa dell'argomentata difesa pronunciata dall'omonimo personaggio in Euripide *Tr.* 914 ss., né d'altra parte andrà dimenticato come proprio al personaggio di Elena si fosse da tempo interessata la tradizione retorica (cfr. in part. *l'Encomio di Elena* di Gorgia e le motivazioni lì elaborate, che in molti punti appaiono riecheggiate nel breve ma argomentato intervento pronunciato dalla donna in sua difesa).

Il ragionamento procede per confronti, ma proprio il richiamo alla condivisione del dolore offre un reticolo di senso, in cui l'eccezionale infelicità della donna emerge pienamente. Andromaca ed Ecuba piangono i loro mariti, entrambi defunti in guerra, il solo Paride dev'esser pianto di nascosto (*solus occulte Paris*).<sup>10</sup> L'effetto di trascinamento consentito dall'enallage consente lo spostamento del tema della solitudine da Paride alla donna impossibilitata a svolgere le più elementari mansioni vedovili. *Vobis aperte luctum licet profiteri, mihi occulte lugendus est Paris*: così, con stringata precisione, il commentatore secentesco Farnabius coglieva l'opposizione polare tra le donne troiane e la spartana.

Singolarmente, tuttavia, il riferimento al giovane principe defunto piuttosto che avvicinare Elena alla condizione delle due donne la allontana inevitabilmente. Mentre ella sembra andare alla ricerca del loro consenso, evocando il nome dello sposo troiano, determina le ragioni di un più profondo distacco: già nel prologo, infatti, Ecuba aveva espresso un reciso giudizio di condanna per il figlio Paride (vv. 33-40), attribuendo a sé stessa una responsabilità precisa per averlo messo al mondo (*meus ignis est, facibus ardetis meis*, v. 40). Un'autodenuncia, insomma, che congiunge, in un ardito quanto intellettualistico scavo nella storia, colpe remote e mali presenti: il fuoco per cui ancora Troia brucia è infatti 'suo'.<sup>11</sup>

Vi è però un altro motivo che marca forse con maggior enfasi le distanze tra Elena e le prigioniere: quando ai vv. 913-914 ella afferma *vos levat tanti mali / comitatus*<sup>12</sup> al lettore colto non potrà sfuggire la dimensione plurale del termine adoperato, *comitatus*: l'immagine, scarsamente attestata nel *corpus* tragico (cfr. *Oed.* 652-653 *Letum Luesque, Mors*

<sup>10</sup> Opportunamente, Keulen (2001) 447 accosta all'immagine il lamento solitario di Ottavia, per cui cfr. *Oct.* 65-69 e Tacito *Ann.* 13.16. Andrà forse precisato che questo intimo pianto offrirebbe il modello di un nobile contegno, che rende ancor più singolare questa auto-rappresentazione di Elena.

<sup>11</sup> Si noterà l'accumulo di immagini in cui alla descrizione 'oggettiva' con *variatio* di fuoco e fiamme la disposizione chiasmica con poliptoto del possessivo riconduce al piano dell'interpretazione personale delle responsabilità.

<sup>12</sup> Si mantiene qui *tanti* tramandato unanimemente dai codd. a fronte di *tantus*, brillante emendamento di Bentley valorizzato da Zwierlein (1986). Se è ovviamente più che plausibile che l'aggettivo vada attribuito a *comitatus* (Zwierlein (1986) 104 reca a supporto *Ep.* 7.6 *nemo nostrum, qui cum maxime concinnavimus ingenium, ferre impetum vitiorum tam magno comitatu venientium potest* e altri luoghi in cui il lemma risulta accompagnato da diversi aggettivi), sembra tuttavia cogliere nel segno Keulen (2001) 448, a giudizio del quale: "the use of *comitatus* here differs from the... prose passages: the mere fact of companionship matters, not the number of companions."

*Labor Tabes Dolor, / comitatus illo dignus, excedent simul*), ma ben presente nelle opere in prosa,<sup>13</sup> allude con chiarezza alla coralità delle donne, dolenti e sconfitte, ma rese più 'leggere' nella sofferenza proprio perché accomunate da un dolore condiviso.

Nell'immagine del *comitatus*, una linea netta di demarcazione che rende incolmabile la distanza tra la condizione di solitudine di Elena e quella collettiva delle Troiane, non si stenta peraltro a riconoscere una di quelle parole-chiave, la cui importanza nel ricostruire "le cifre della relazione tra i cori senecani e il loro più vicino contesto drammatico" ha recentemente ribadito Mazzoli (2016) 178. Il *comitatus*, la "compagnia nella sventura", come traduce brillantemente Caviglia (1981) 193, è il messaggio attraverso cui Elena riconosce una superiorità alle Troiane, ma è anche un discorso che apre a riflessioni più sottili, che Seneca anticipa con riuscito slogan, promettendone una più estesa trattazione.

Cosa che puntualmente avviene, a patto di riconoscerla nell'approfondimento lirico messo a tema dal successivo intervento corale.

## La dolcezza del pianto e una ricetta contro l'infelicità

A prima vista si sarebbe tentati di osservare che la nuova sequenza di strofi saffiche chiuse da adonii, che replica – fatto eccezionale – il medesimo metro del precedente intermezzo,<sup>14</sup> sia scarsamente interessata a reagire agli eventi appena accaduti sulla scena. In particolare, la notizia dell'imminente morte di Polissena appare del tutto trascurata. D'altra parte, lo sguardo proteso in avanti, il prospettare infausti scenari futuri costituiscono un filo che lega questo coro al precedente: destinazioni possibili e viaggio per mare stanno solidalmente insieme (Fantham (1982) 356-357; Keulen (2001) 475)). Per altro verso, un certo respiro 'cosmico', reso possibile da innumerevoli echi della tradizione poetica latina, evoca immagini ed atmosfere del secondo coro.

Eppure, a ben guardare, il coro si mostra coerentemente 'dentro' la storia già dall'apporto personale del pianto con cui compartecipa agli eventi.<sup>15</sup> Il pianto, lo si è visto, accompagna il coro delle prigioniere fin dal primo canto (vv. 67-133), nel corso del quale l'attitudine al lutto era

<sup>13</sup> Di una di queste attestazioni (*Ep.* 67.10), relativa al *comitatus uirtutum*, discute con ottimi argomenti Degl'Innocenti Pierini 2016.

<sup>14</sup> Seneca tende solitamente a variare. Cfr. Mazzoli (2016) 163-165.

<sup>15</sup> La scelta del metro va esattamente nella stessa direzione giacché la strofe saffica "si attaglia a situazioni ondegianti e angosciose ma non ancora catastrofiche" (Mazzoli

stata esibita quasi fosse una sicura *expertise* (*non rude vulgus lacrimisque nouum / lugere iubet: / hoc continuis egimus annis*, vv. 67-69); essa è anzi un elemento unificante, quasi una marca identitaria come conferma in una relazione stringente il terzo intermezzo corale dell'*Agammennone*, di cui è protagonista un secondo coro composto non casualmente di *Iliades* (Aricò (1996), (2006)).

Dal pianto questo nuovo intermezzo trae dunque avvio, rivendicandone il potere lenitivo. Si tratta di un motivo che Seneca certamente riprende da Euripide, in cui le Troiane del coro ricordano la dolcezza delle lacrime, dei canti dolenti e della poesia per gli infelici (*Tr.* 608-609):<sup>16</sup>

ὥς ἦδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπρωγόσι  
θρήνων τ' ὀδυρμοὶ μοῦσά θ' ἠλύπας ἔχει.

Già sul cocchio nemico, con il piccolo Astianatte stretto al seno e in procinto di partire (*Tr.* 568 ss.), Andromaca incontra Ecuba con la quale avvia un dolente scambio di battute che ha per oggetto le reciproche sofferenze: un intenso amebeo (Kovacs (2018) 218-19) consente di alternare riflessioni generali sullo stato attuale della patria con tristi evocazioni della morte di Priamo ed Ettore. Il coro è naturalmente presente ed interloquisce: sua la battuta, poco più che un inciso, sulla dolcezza del pianto. Il dolore delle donne è certo immedicabile e a suo modo definitivo, vi s'intravede in fondo una delle chiavi di lettura del dramma; eppure, la battuta del coro introduce un pensiero accessorio, ma per nulla secondario, ed esso riguarda la capacità del pianto di lenire, insieme a canti e lamenti. È un'idea su cui Euripide ritorna di frequente,<sup>17</sup> un piccolo 'marchio di fabbrica', su cui Seneca appare intenzionato a lavorare.

Proprio sul commento del coro euripideo è infatti modellato l'incipit del quarto intermezzo corale. Dolcezza, lacrime e lamenti stanno solidalmente insieme (*dulce maerenti populus dolentum, / dulce lamentis resonare gentes*, vv. 1009-1010), esattamente come in Euripide. Quello che nel testo greco è però un inciso, una battuta a margine di una voce

---

(2016) 165, ma cfr. Marx (1932) 16, che parlava di questo coro come di un *Klagelied*, e Dangel (2001) 185-192.

<sup>16</sup> Sulla parte attiva svolta dai lamenti nelle *Troiane* di Euripide indaga lo studio di Suter (2003), ma già Di Benedetto (1971) 223 sottolineava la centralità del pianto dinanzi alla condizione senza salvezza degli esuli Troiani.

<sup>17</sup> Oltre che in *Tr.* 120-121, esso compare in *Andr.* 91-95; *El.* 125-126.

fuori campo, che non spezza la drammaticità del dialogo tra le due donne, nella ripresa senecana diviene tema a sé stante.

Vi si potrà credo osservare la maniera con cui Seneca lavora: la capacità straordinaria di intuire le potenzialità *in nuce* di un motivo, elevandolo dal luogo un po' in ombra in cui esso si trova fino a farlo rilucere di luce propria conferendovi una centralità piena.<sup>18</sup>

Ma andiamo con ordine.

L'ode si presenta come una successione strofica ben strutturata, che risponde ad un disegno mirato (Fantham (1982) 357-358): una prima sequenza (vv. 1009-1023) anticipa il tema, sviluppando il motivo di una sofferenza misurata se condivisa. Segue poi una seconda sequenza (vv. 1024-1041), in cui, approssimandosi in maniera più stringente alla sorte delle Troiane, Seneca riflette sul singolare piacere derivante dal non vedere accanto a sé volti lieti. La terza sequenza, infine (vv. 1042-1055), 'stringe' ulteriormente sul destino delle Troiane, riconducendo l'intonazione lirica dentro la storia, con l'ormai imminente avvio di un lungo viaggio senza ritorno.<sup>19</sup>

Si diceva della connessione con Euripide, sicuro precedente delle parole del coro. Questo legame con il drammaturgo greco è però più apparente che sostanziale. Evocato alla maniera di Orazio attraverso un 'motto' iniziale, il modello sfuma rapidamente, consentendo al discorso di andare altrove. Dopo l'attacco ad effetto il pensiero si volge infatti bruscamente, sviluppando, come per germinazione, un altro tema (vv. 1009-1023):

<sup>18</sup> Che Seneca, poi, ne faccia una sorta di tema per eccellenza della condizione troiana pare confermato dall'analogo trattamento del terzo coro dell'*Agamemnone*, in cui la *turba tristis* di *Iliades* (Ag. 586) riflette, analogamente ai primi versi di questo nuovo intermezzo, sul potere lenitivo delle lacrime, rivendicando le ragioni del pianto comune (*lacrimas lacrimis miscere iuvant*, v. 664) e della condivisione contro il volere di Cassandra, che rifiuta la compartecipazione postulando una sua autosufficienza (*aerumnae meae/ socium recusant. Cladibus questus meis/ remouete: nostris ipsa sufficiam malis*, Ag. 661-663). Sulla sequenza Tarrant (1976) 295 e Aricò (2006) 74.

<sup>19</sup> In realtà, a ben guardare, la struttura del canto mostra una ben più articolata connessione, sorretta e per così dire guidata da immagini e parole-chiave che si rincorrono lungo il testo. Così, ad es. prima e seconda sequenza condividono un analogo avvio, affidato ad un fin troppo evocativo *dulce* (v. 1009 – v. 1024) seguito nel verso successivo da un'infinitiva: *dulce maerenti populus dolentum,/ dulce lamentis resonare gentes* (vv. 1009-1010) – *dulce in immensis posito ruinis,/ neminem laetos habuisse vultus* (altre connessioni sono segnalate già in Marx (1932)).

*Dulce maerenti populus dolentum,  
 dulce lamentis resonare gentes;  
 lenius luctus lacrimaeque mordent,  
 turba quas fletu similis frequentat.  
 Semper a semper dolor est malignus:  
 gaudet in multos sua fata mitti  
 seque non solum placuisse poenae.  
 ferre quam sortem patiuntur omnes  
 nemo recusat.  
 Nemo se credet miserum, licet sit:  
 tolle felices; removete multo  
 divites auro, removete centum  
 rura qui scindunt opulenta bubus:  
 pauperi surgent animi iacentes –  
 est miser nemo nisi comparatus.*

Il primo indizio di questo avvicendamento tematico è già all'inizio del terzo verso. *Lenius* (v. 1011) è in questa circostanza parola-chiave, che aiuta a decrittare la cifra che costituisce il canto: il ricorso al comparativo consente infatti di apprezzare la dimensione del confronto, ed è proprio questo l'elemento intorno a cui si struttura la prima parte del coro. Ad essere in gioco non è più tanto o non soltanto la dolcezza del pianto quanto il fatto che il dolore è meno forte, alla lettera "morde in maniera più leggera", se comune (*lenius luctus lacrimaeque mordent, / turba quas fletu similis frequentat*, vv. 1011-1012). Il pianto è ancora al centro della meditazione, ma per essere rapidamente inglobato in un concetto più ampio che supera e trascende Euripide.

Ciò avviene nella direzione impressa dalle parole di Elena, allorché, come a vantare il primo posto nella sofferenza (anche lì un comparativo: *graviora passa*, v. 907, ma cfr. anche *gravius timere* al v. 913), la donna considerava un 'sollievo' al male delle Troiane il fatto che esse fossero un *comitatus* (vv. 913-914).<sup>20</sup> Il che dimostra in maniera palmare la capacità di Seneca di connettere le parti, rendendo intenso lo scambio 'comunicativo' tra coro e azione drammatica (Davis (1993) 143-146).

Il coro approfondisce questa linea e lo fa con buona dose di consapevolezza: il *dolor* è definito *malignus* (v. 1013, per cui *Marc. 12.5 maluolum solacii genus est turba miserorum*) perché trae compiacimento nel vedere che anche gli altri soffrono.<sup>21</sup> Le sofferenze del genere umano

<sup>20</sup> Già Farnabius commentava: "*Levat: Vide Chorum sequentem vers. 1009.*"

<sup>21</sup> Al *gaudium* derivante dall'osservare che anche gli altri patiscono analoghi mali

sono considerate come un'esposizione inevitabile ad un'entità superiore, un singolarissimo 'piacere' alla pena, resa sopportabile in quanto condivisa (*seque non solum placuisse poenae. / ferre quam sortem patiuntur omnes, / nemo recusat*, vv. 1015-1017).

Subito dopo, con un marcato cambiamento, il discorso assume toni provocatori, tipici di una dialettica agguerrita: *tolle felices*, "elimina chi è fortunato" (v. 1019); altrove Seneca osserva che la felicità è sempre una condizione relativa, che si matura, cioè, per confronto (cfr. ad es. *Ir. 3.30.3 numquam erit felix quem torquebit felicior*); qui è invece un preciso atto di volontà, coincidente con l'utilizzo dell'imperativo, a dare forma alle riflessioni del coro. Solo eliminare del tutto chi è *felix* potrebbe aiutare a lenire il dolore, perché, come una brillante *sententia* chiarisce, "nessuno è misero, se non per confronto" (*est miser nemo nisi comparatus*, v. 1023). La tensione drammatica si nutre di molteplici memorie letterarie, prima tra tutte oraziane: così, in particolare, ai vv. 1019-1022 quasi ogni singolo lemma, innumerevoli *iuncturae* 'parlano' la lingua di Orazio: per dirla con una felice espressione di Fantham (1982) 360 "the lines are redolent of Horace".<sup>22</sup>

Ancora, nella sequenza successiva, dominata dalla rappresentazione del naufragio, si scorge il celebre contrasto oraziano tra il possidente terriero e il mercante della prima ode (*Carm. 1.1.15 ss.*),<sup>23</sup> mentre pure s'intravede Lucrezio *DRN 2.1 ss.*<sup>24</sup> (vv. 1024-1033):

---

coincide parzialmente l'ἐπιχαιρεκακία, già condannata da Aristotele (*EN 1107a*), evocata a più riprese da Crisippo tra le cinque specie del piacere come il "piacere delle disgrazie del prossimo" (ἐπιχαιρεκακία δὲ ἡδονὴ ἐπὶ τοῖς τῶν πέλας ἀτυχήμασιν, *SVF III*, 401) o "piacere dei mali altrui (ἐπιχαιρεκακία δὲ ἡδονὴ ἐπ' ἄλλοτρίοις κακοῖς, *SVF III*, 402). Ancora in *SVF III*, 672 si afferma che in nessun caso un uomo buono potrà godere dei mali altrui (Τὴν ἐπιχαιρεκακίαν <ὄπου μὲν> ἀνύπαρκτον εἶναι φησιν· ἐπεὶ τῶν μὲν ἀστειῶν οὐδεὶς ἐπ' ἄλλοτρίοις κακοῖς χαίρει, τῶν δὲ φαύλων οὐδεὶς χαίρει τὸ παράπαν). Cicerone in *Tusc. 4.20* renderà il concetto traducendo con *malevolentia*: *Voluptatis autem partes hoc modo describunt, ut malevolentia sit uoluptas ex malo alterius sine emolumento suo* (su cui Graver (2002) 145).

<sup>22</sup> Che Orazio sia particolarmente presente nella morale dei cori senecani è un dato ormai acquisito. Sull'argomento cfr. almeno Degl'Innocenti Pierini (1999) 39-57 e 59-77, a cui si aggiungano adesso i contributi raccolti in Stöckinger, Winter, Zanker 2017 (in particolare Tarrant (2017), che mette a fuoco la reinterpretazione senecana dei riferimenti oraziani alla politica augustea; Trinacty (2017), Allendorf (2017)).

<sup>23</sup> Anche in questo caso i riferimenti sono destinati a moltiplicarsi. Oltre all'Orazio di *Carm. 1.14.4-5* (*ut / nudum remigio latus*), segnalato da Fantham (1982) 360, si potrà confrontare anche *Carm. 1.5*.

<sup>24</sup> "The women of Troy find themselves in the same pleasant state as Lucretius' detached observer": Davis (1993) 144).

*Dulce in immensis posito ruinis,  
 neminem laetos habuisse vultus:  
 ille deplorat queriturque fatum,  
 qui secans fluctum rate singulari  
 nudus in portus cecidit petitos;  
 aequior casum tulit et procellas,  
 mille qui ponto pariter carinas  
 obrui vidit tabulaque litus  
 naufraga sterni, mare cum coactis  
 fluctibus Corus prohibet reverti.*

Al dialogo fitto con la tradizione poetica – Lucrezio e Orazio su tutti – si deve l’approfondimento di un’immagine, quella del naufragio, che, come ha dimostrato Berno (2015), oscilla in Seneca tra rappresentazione tradizionale “di opposizione spettatore/naufrago e dunque sicurezza/ dramma... e quella per così dire “esistenziale”, di coincidenza fra spettatore e naufrago.”<sup>25</sup> D’altra parte, vi si apprezza come un innalzarsi del discorso: il mare, infatti, evoca un viaggio che non può esser ulteriormente rallentato; effettuato il sorteggio, le navi non attendono che il doppio sacrificio per salpare.

La constatazione secondo cui, per chi si trova tra immense rovine è gradevole che nessuno mostri volto atteggiato a gioia (*dulce in immensis posito ruinis,/ neminem laetos habuisse vultus*, vv. 1024-1025) è dunque un richiamo alla tradizione letteraria del naufragio, ma anche alla condizione attuale delle prigioniere.<sup>26</sup> C’è però un di più, coincidente in parte con lo sviluppo dell’azione, che reca un’anticipazione sul futuro ormai imminente dell’abbandono della patria e la partenza imposta alle prigioniere alla volta delle varie località della Grecia.

Ai vv. 994-995, avuta notizia dell’assegnazione ad Ulisse, Ecuba si era augurata una tempesta che travolgesse tanto lei quanto, soprattutto, il nuovo padrone; aveva poi, poco oltre, reiterato la minaccia, rivolgendola all’intera flotta greca (vv. 1006-1008). Le Troiane adesso sembrano ricollegarsi a questa doppia evocazione fino a farne un simbolo attivo di paradossale speranza. Chi scampa al naufragio da solo se la prende col destino; chi invece contempla il naufragio altrui e la violenta azione del Coro, mare per antonomasia delle tempeste in

<sup>25</sup> Sull’immagine del naufragio in Seneca cfr. inoltre almeno Armisen-Marchetti (1989) 140-142 e 270-271.

<sup>26</sup> Lo prova il richiamo esplicito alle *ruinae*, altra parola-chiave del dramma: cfr. Mazzoli (2016) 235-236.

Seneca tragico (*Med.* 412; *Phaed.* 737; *Thy.* 578; *Ag.* 484), non può che tollerare *aequior* disgrazie e tempeste. Vincitori e vinti stanno indissolubilmente insieme: le tempeste per mare, l'impossibilità del ritorno (*prohibet reverti*, v. 1033) fanno infatti il paio con la burrasca che attende la flotta greca e che altrove, nell'*Agamennone*, costituisce un altro pezzo di bravura per l'Autore.<sup>27</sup>

## Dal mito alla storia

Sul filo conduttore del mare, un orizzonte sempre più concreto che accompagna ormai verso la conclusione del dramma, Seneca costruisce poi una divagazione mitica, caratterizzata da due coppie esemplari: Elle e Frisso, Deucalione e Pirra (vv. 1034-1041):

*Questus est Hellen cecidisse Phrixus,  
cum gregis ductor radiante uillo  
aureo fratrem simul ac sororem  
sustulit tergo medioque iactum  
fecit in ponto; tenuit querelas  
et vir et Pyrrha, mare cum viderent,  
et nihil praeter mare cum viderent  
unici terris homines relict.*

Come risulta evidente, le due storie sono accomunate dalla presenza del mare, in un caso l'Ellesponto, nell'altro la grande massa d'acqua derivante dal diluvio universale. Esse, tuttavia, rispecchiano esposizioni differenti al dolore. Il primo, quello di Frisso, è senza conforto perché solitario: il giovane resta infatti solo, dopoché Elle, caduta dall'ariete d'oro, scivola in mare (*Ov. Fast.* 3.852-876); il secondo è invece esemplarmente solidale, e proprio per questo più leggero, perché condiviso: la solitudine di un universo privo del genere umano è resa tollerabile in quanto Deucalione e Pirra soffrono insieme. La nota trattazione ovidiana della coppia ammirevole di sposi, ospitata nel primo libro delle *Metamorfosi* (1.313-415), può avere peraltro suggerito a Seneca lo sviluppo del motivo.<sup>28</sup> Lì,

<sup>27</sup> Fin troppo esplicito il riferimento alle *mille... carinas* del v. 1030: mille era infatti il numero delle navi che secondo la tradizione letteraria codificava formava la spedizione greca (cfr. Eschilo *A.* 44; Euripide *IA* 174, su cui Andò (2021) 269, che osserva: "nel *Catalogo delle navi* omerico ne risultano 1186, portato a 1200 da Tucidide. 1.10.4 ma arrotondato regolarmente a mille in tragedia").

<sup>28</sup> Anche altrove Seneca ha ben presente la trattazione ovidiana del diluvio universale come conferma *Q Nat.* 27.13, su cui Degl'Innocenti Pierini (1990) 177-210.

infatti, rivolto alla moglie Deucalione si domanda cosa ne sarebbe stato di lei se anch'egli fosse morto nel diluvio: come sopportare la paura? Come consolarsi del dolore? (*Quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses, / nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem / ferre modo posses? quo consolante doleres?*, *Met.* 1.358-360, su cui Barchiesi (2005) 197). Anche il mito, dunque, elegge la condivisione a modello di resistenza in grado di opporsi allo sconforto di un dolore solitario.

Non è però su questo assunto, a suo modo consolatorio, che il coro si chiude.

Interrotta rapidamente la divagazione mitica, l'incalzare degli eventi riconduce il canto al presente. Compito dell'ultima sequenza operare in questa direzione riorientando il canto (vv. 1042-1055):<sup>29</sup>

*Solvat hunc coetum lacrimasque nostras  
sparget huc illuc agitata classis,*  
\*\*\*\*

*et tuba iussi dare vela nautae  
cum simul ventis properante remo  
prenderint altum fugietque litus.  
Quis status mentis miseris, ubi omnis  
Terra decrescet pelagusque crescet,  
celsa cum longe latitabit Ide?  
Tum puer matri genetrixque nato  
Troia qua iaceat regione monstrans  
dicet et longe digito notabit:  
'Ilium est illic, ubi fumus alte  
serpfit in caelum nebulaeque turpes.'  
Troes hoc signo patriam videbunt.*

*Solvat hunc coetum lacrimasque nostras* (v. 1042): le donne fanno ancora gruppo. Esse tornano cioè a rappresentarsi come un insieme – un *coetus* – accomunato dal dolore di una sorte comune. Eppure, con un rovesciamento di prospettive imposto dalla sequenza degli eventi e dalla fine ormai incombente, attraverso un'accurata disposizione delle immagini è la separazione a dominare la scena. Anche il pianto, che fin dal primo coro aveva rappresentato la cifra costitutiva del coro di prigioniere, è destinato ad una brusca interruzione: la dimensione di condivisione, fatto essenziale al comune sentire delle Troiane, elemento identitario perché

<sup>29</sup> Sulle questioni testuali relative all'ipotesi di una lacuna di un verso dopo il v. 1043 avanzata per primo da Leo (1878) 75, cfr. Fantham (1982) 362-363; Keulen (1981) 487.

consustanziale alla loro condizione, sarà data ben presto per conclusa. Torna dunque il tema della partenza della flotta, già anticipato dal terzo coro, qui sinteticamente affidato all'immagine della tromba che avvia i preparativi per la flotta (v. 1044).<sup>30</sup>

C'è però spazio per un ultimo quadro. Con efficacissima rappresentazione, le donne anticipano ciò che sta per accadere, quando a breve l'imbarcazione sarà in alto mare e la costa apparirà sempre più piccola, come in fuga<sup>31</sup>, secondo un *topos* che altrove, nella *rhesis* di Euribate dell'*Agamennone*, asseconda la prospettiva lieta dei Greci che ormai intravedono il ritorno (A. 443-445 *credita est vento ratis/ fususque transtris miles aut terras procul,/ quantum recedunt vela, fugientes notat* con Tarrant (1976) 258).<sup>32</sup> L'effetto visivo del mare che cresce, mentre la terra si assottiglia sempre più, è ancora sulla scia della rappresentazione ovidiana del diluvio. Lo dimostra un suggestivo richiamo alla scena di *Met.* 1.345, in cui, cessato il diluvio, il mare progressivamente si tira indietro lasciando nuovamente spazio alla terra: *surgit humus, crescunt loca decrescentibus undis*. La ripresa è però all'insegna di una cifra antifrastica: a scomparire è adesso la terra, in una dissolvenza che non prevede interruzione (*terra decrescet pelagusque crescet*, v. 1048): come osserva Mader (1995) 86, "Seneca's adaptation suggests not restoration of order but the imminent and irrevocable dissolution of order."

## Solo un filo di fumo

La prospettiva delle prigioniere torna nuovamente in primo piano ed è l'ultima volta nel dramma: la corsa verso la *katastrophé*, occupata dalla doppia morte di Astianatte e Polissena, non lascerà più spazio alla loro voce. La loro angoscia per il futuro è affidata ad un'espressione un po' prosastica, *status mentis*, che tuttavia l'interrogativa anima di un'intonazione patetica tendente al parossismo: come sarà la loro condizione d'animo "quando tutta la terra si farà sempre più piccola e il mare sempre più ampio?" Lo stesso fenomeno ottico della

<sup>30</sup> Nelle *Troiane* di Euripide, la tromba costituisce per le donne il momento di imbarcarsi (vv. 1266-1268).

<sup>31</sup> Si tratta ovviamente di un effetto ottico ben noto agli antichi che a Roma è comune in poesia come testimoniano Lucrezio *DRN* 4.389-390 *et fugere ad puppim colles campique videntur,/ quos agimus praeter navem velisque volamus*; Virgilio *Aen.* 3.72 *provehimur portu terraeque urbesque recedunt*; Ovidio *Met.* 8.139.

<sup>32</sup> Ricorda piuttosto la prospettiva degli sconfitti Quinto Smirneo 14.410.

progressiva scomparsa della terra per chi va per mare personalizza e anticipa l'esperienza dell'esilio, facendola immediatamente concreta. Il monte Ida, definito da Ecuba "fatale", perché aveva ospitato il celebre giudizio delle dee (*iamdudum sonet/ fatalis Ide, iudicis diri domus*, vv. 65-66), monte che avrebbe dovuto echeggiare di pianti e di lamenti secondo un'esplicita richiesta della regina, sarà l'ultima immagine a scomparire (*celsa cum longe latitabit Ide*, v. 1049).

I fili della storia si riannodano, nessuna forma di consolazione è a questo punto più possibile. C'è però spazio per un ultimo, intenso 'fotogramma': una madre ed un figlio che guardano in un punto indistinto di là dal mare. Sono ancora le Troiane a gettare innanzi lo sguardo.

In un passo delle *Troiane* di Euripide, Ecuba dice di non esser mai salpata su una nave, ma di conoscerne il funzionamento per aver visto dipinti e averne sentito parlare (αὐτὴ μὲν οὐπὼ ναὸς εἰσέβην σκάφος, / γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι, *Tr.* 686-687); le protagoniste del canto, estranee – presumiamo – al pari di Ecuba ai riti della navigazione, appaiono da questo punto di vista altrettanto consapevoli di quel che le attende. Mostrano di aver già interiorizzato le attitudini e le movenze dell'esule, anzi di tutti gli esuli della Storia. Le donne si vedono, prive dei loro sposi, sulle imbarcazioni ormai al largo, accanto ad un bambino ad additare una sottile striscia di fumo che si leva in aria. *Ilium est illic, ubi fumus alte/ serpit in caelum nebulaeque turpes* (vv. 1053-1054): ancora un effetto cromatico, tendente verso quel colore, il nero, che fin dall'inizio del dramma accompagna la caduta della città (cfr. *l'ater dies* del v. 21, su cui Mazzoli (2016a)), anche se – lo ha osservato brillantemente Traina (2003) 143 – in questa circostanza "l'inedito *turpis*, preso naturalmente nella sua originaria accezione visiva... getta l'ombra di una condanna sull'impresa dei vincitori."

Ha certo ragione Fantham (1982) 363 ad osservare che "the mention of the child here is surely a reminder of the tragic catastrophe", eppure il carattere generico della scena esalta una dimensione universale: dietro i gesti di un ragazzo e di una madre che indicano reciprocamente, con gesto rassegnato della mano, la patria ormai scomparsa, emerge di nuovo, per l'ultima volta, un rito collettivo di condivisione del dolore.

Altrove, discutendo della felicità del *sapiens*, Seneca dirà che nulla può una nuvola dinnanzi al sole (*hoc itaque adversus virtutem possunt calamitates et damna et iniuriae quod adversus solem potest nebula*, *Ep.* 92.18). Una brillante rappresentazione, volta a dimostrare che anche nelle massime avversità il *sapiens* non sarà *miser*, ma addirittura *beatus* (*aliquem in*

*maximis et continuis doloribus non esse miserum, esse etiam beatum*, 92.15). È un messaggio in positivo, un'ostinata rivendicazione di una felicità possibile, che l'orizzonte tragico non può, al contrario, prevedere. Le nuvole scure che si levano dal suolo troiano cancellano ogni speranza di rinascita.

Se c'è un messaggio positivo da cogliere, l'unico possibile, esso risiede nel potere lenitivo di un dolore vissuto come comune: donne, senza patria, senza affetti, senza possibilità di riscatto, ancora, per un'ultima volta, disperatamente insieme.

Alfredo Casamento  
Università degli Studi di Palermo  
alfredo.casamento@unipa.it

## Opere citate

- ALLENDORE, T. "Sounds and Space. Seneca's Horatian Lyrics." In Stöckinger/Winter/Zanker 2017: 137–157.
- AMOROSO, F. (ed.) *Teatralità dei cori senecani*. Palermo, 2006.
- ANDÒ, V. *Euripide, Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Venezia, 2021.
- ARDUINI, P./al. (eds.) *Studi offerti ad Alessandro Perutelli II*. Roma, 2008.
- ARICÒ, G. "Lacrimas lacrimis miscere iuvat. Il chorus *Iliadum* nell'*Agamemnon* di Seneca." In Castagna 1996: 131–145.
- ARICÒ, G. "Non indociles lugere sumus. Un aspetto della tipologia dei cori senecani." In Amoroso 2006: 59–77.
- ARMISEN-MARCHETTI, M. *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*. Paris, 1989.
- AUDANO, S. "La consolatio del nulla. Note al secondo coro delle *Troades* senecane." In Bianco/Casamento 2018: 33–50.
- BARCHIESI, A. *Ovidio Metamorfosi, volume I, libri I-II*. Milano, 2005.
- BERNO, F.R. "Un *truncus*, molti re: Priamo, Agamennone, Pompeo (Virgilio, Seneca, Lucano)." *Maia* 56 (2004): 79–84.
- BERNO, F.R. "«Naufragar m'è dolce in questo mare». Filosofi e naufraghi, da Lucrezio a Seneca (e Petronio)." *Maia* 67 (2015): 282–296.
- BIANCO, M.M./Casamento, A. (eds.) *Novom aliquid inventum*. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone. Palermo, 2018.
- CALABRESE, E. *Aspetti dell'identità relazionale nelle tragedie di Seneca*. Bologna, 2017.
- CASAMENTO, A. (ed.) *Lucio Anneo Seneca Le Troiane*. Sant'Arcangelo di Romagna, in corso di stampa.

- CASTAGNA, L. (ed.) *Nove studi sui cori tragici di Seneca*. Milano, 1996.
- CATTIN, A. *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*. Cormondrèche, 1963.
- CAVIGLIA, F. L. *Anneo Seneca. Le Troiane*. Roma, 1981.
- CITTI, F./Iannucci, A./Ziosi, A. (eds.) *Troiane classiche e contemporanee*. Hildesheim, 2017.
- DANGEL, J. *Le poète architecte: arts métriques et art poétique latins*. Louvain/Paris, 2001.
- DANGEL, J. "Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique." In Dangel 2001: 185–292.
- DAVIS, P.J. *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*. Hildesheim/New York, 1993.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI, R. *Tra Ovidio e Seneca*. Bologna, 1990.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI, R. *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*. Bologna, 1999.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI, R. "La virtù come compagna e la 'compagnia' delle virtù in Seneca e nella tradizione filosofica." *Prometheus* 42 (2016): 123–143.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI, R. "*Hymen funestus*: i paradossi di Elena nelle Troades senecane." In Citti/Iannucci/Ziosi 2017: 73–106.
- DI BENEDETTO, V. *Euripide: Teatro e società*. Torino, 1971.
- FANTHAM, E. *Seneca's Troades*. Princeton, 1982.
- FARNABIUS, T.L. *Annaei Senecae Tragoediae*. Lugduni Batavorum, 1623.
- FITCH, J.G. "Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare." *AJPh* 102 (1981): 289–307.
- FRIEDRICH, W.-H. *Untersuchungen zu Senecas dramatischen Technik*. Borna/Leipzig, 1933.
- GASTI, F. (ed.) *Seneca e la letteratura greca e latina. Per i settant'anni di Giancarlo Mazzoli, Atti della IX giornata ghisleriana di filologia classica (Pavia 22 ottobre 2010)*. Pavia, 2013.
- GAZZARRI, T. *The Stylus and the Scalpel. Theory and Practice of Metaphors in Seneca's Prose*. Berlin/Boston, 2020.
- GRAVER, M. *Cicero on the emotions: Tusculan Disputations 3 and 4*. Chicago, 2002.
- GRONOVIVS, J.F.L. *Annaei Senecae Tragoediae*. Lugduni Batavorum, 1661.
- GUASTELLA, G. "*Fata si poscent*: la costruzione dell'intreccio." In Citti/Iannucci/Ziosi 2017: 107–129.
- HERZOG, O. "Datierung der Tragödien des Seneca." *RhM* 77 (1928): 51–104.
- KEULEN, A.J.L. *Annaeus Seneca. Troades*. Leiden/Boston/Köln, 2001.
- KOVACS, D. *Euripides Troades*. Oxford, 2018.
- LAWALL, G. "Death and perspective in Seneca's Troades." *CJ* 77 (1982): 244–252.
- LEO, F.L. *Annaei Senecae Tragoediae*. Berolini, 1878–1879.
- MADER, G.J. "The Ovidian allusion at Seneca, Troades 1048." *Mnemosyne* 48 (1995): 86–89.

- MARINO, R. "Il secondo coro delle Troades e il destino dell'anima dopo la morte." In Castagna 1996: 57–73.
- MARX, W. *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*. Köln, 1932.
- MAZZOLI, G. *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi*. Palermo, 2016.
- MAZZOLI, G. "Color noctis malus. Sulla marca tragica del 'nero' in Seneca." *Pan. Rivista di Filologia Latina* 5 (2016 a): 7–18.
- NARDUCCI, E. *Lucano: Un'epica contro l'impero*. Roma/Bari, 2002.
- PALMA, M./TREVET, N. *Commento alle Troades di Seneca*. Roma, 1977.
- PETRONI, G. "Dalla tragedia corale all'assenza del coro: Troades e Phoenissae a confronto." In Amoroso 2006: 79–92.
- PETRONI, G. "La fragile fortuna di Priamo e Pompeo: uno schema tragico d'interpretazione." *Maia* 60 (2008): 51–63.
- PETRONI, G. "Troia senza futuro, il ruolo del secondo coro delle Troades di Seneca." In Gasti 2013: 83–96.
- PIPITONE, G. "Le fragili architetture di Troia nelle Troades senecane." *Maia* 66 (2014): 619–640.
- SCHETTER, W. "Sulla struttura delle Troiane di Seneca." *RFIC* 93 (1965) 396–429.
- STEIDLE, W. "Zu Senecas Troerinnen." *Philologus* 94 (1941): 210–229.
- STÖCKINGER, M./Winter, K./Zanker, A.T. (eds.) *Horace and Seneca. Interactions, Intertexts, Interpretations*. Berlin/Boston, 2017.
- STROH, W. "Troas." In Damschen and Heil 2014: 435–447.
- SUTER, A. "Lament in Euripides' Trojan Women." *Mnemosyne* 56 (2003): 1–27.
- TARRANT, R.J. *Seneca's Agamemnon*. Cambridge, 1976.
- TARRANT, R.J. "Custode rerum Caesare: Horatian Civic Engagement and the Senecan Tragic Chorus." In Stöckinger/Winter/Zanker 2017: 93–112.
- TRAINA, A. "Seneca lirico." In Traina 2003: 137 – 161 (= *Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie* 8 (2002): 5–24).
- TRAINA, A. *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*. Bologna, 2003.
- TRINACTY, C.V. *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*. Oxford, 2014.
- TRINACTY, C.V. "Horatian Contexts in Senecan Tragedy." In Stöckinger/Winter/Zanker 2017: 113–136.
- ZISSOS, P.A. "Shades of Virgil: Seneca's Troades." *MD* 61 (2008): 189–210.
- ZWIERLEIN, O. *Die Rezitationsdramen Senecas*. Meisenheim am Glan, 1966.
- ZWIERLEIN, O. *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*. Stuttgart, 1986.
- ZWIERLEIN, O. (ed.) *L. Annaei Senecae. Tragoediae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit*. Oxoni, 1986.