

Antonella Tedeschi

Il *vultus furoris* di Medea

ABSTRACT: This paper intends to delve deeper into the rhetorical technique of *evidentia* with which Seneca achieves the expressive immediacy of the figurative arts in the representation of the psychic suffering of tragic characters such as Medea. Through the words of the nurse (*Med.* 380-396), of Jason (*Med.* 445-446) and of the choir (*Med.* 849-869) Seneca shows readers/listeners – like powerful paintings – the mask of wrath embodied by Medea. The Stoic tradition considered the external signs of the body as *notae* of the soul and the doctrine of physiognomy provided a rich corollary of these indicative signs: thanks to this tradition, Seneca traces a precise emotional phenomenology, with the description of gestures, expressions and colors of the woman's face as iconic captions.

KEYWORDS: Medea, *evidentia*, physiognomy, wrath, tragedy

«Fra gli antichi pittori sembra che Timomaco abbia scelto preferibilmente soggetti di passione estrema. Il suo Aiace furente, la sua Medea erano dipinti famosi [...]. La Medea però non l'ha ritratta nel momento in cui uccide veramente i suoi figli, ma alcuni attimi prima, quando l'amore materno lotta ancora con la gelosia. Noi prevediamo la fine di questa lotta. Tremiamo in anticipo al semplice cospetto della terribile Medea»¹: con queste parole il filosofo tedesco Gotthold Ephraim Lessing elogiava le abilità artistiche di Timomaco di Bisanzio. Nella sua riconosciuta capacità di fissare l'intensità delle passioni distruttive, focalizzandosi sull'istante che ne precedeva lo scatenamento ed evitando di porre sotto gli occhi degli osservatori la riprovevole furia omicida, lasciata solo all'immaginazione, il pittore incarnava la realizzazione di quell'ideale estetico che Lessing andava enucleando nel *Laocoonte*².

Della grandezza di Timomaco, del resto, gli antichi erano ben consapevoli, se è vero che Cesare – stando alla testimonianza di Plinio – non mostrò alcuna esitazione ad acquistare a caro prezzo i suoi capolavori e a collocarli

¹ Lessing 1991 (trad. it. Michele Cometa), p. 23.

² Merker 1991, pp. 7-15.

nel tempio di Venere Genitrice³. Il loro pregio risiedeva, a parere di Ovidio, nella facoltà di provocare un forte impatto emotivo mediante la raffigurazione di personaggi dagli occhi talmente intensi da riuscire a trasmettere in chi li guardava i devastanti sentimenti di ira e di impulso omicida che agitavano quegli sguardi⁴. Una fama testimoniata anche da numerosi epigrammi palatini dedicati a Medea, che menzionano l'opera di Timomaco e ne evidenziano la potenza delle emozioni veicolata proprio dagli occhi, immortalati nel dipinto che raffigurava l'eroina⁵.

A quel ritratto si riconosceva, insomma, l'ἐνάργεια, la qualità di un'immagine animata e di una resa visiva dei sentimenti⁶, denominata dai latini *evidentia*⁷, il cui primato verrà conferito da Luciano⁸ alla produzione iconografica, una produzione esemplificata proprio attraverso la menzione di un dipinto di Medea ardente di gelosia e dallo sguardo presago di azioni terribili, avendo in mente - chissà - proprio l'opera di Timomaco⁹. Se ammettiamo che una immagine o un testo si recepiscono prima a livello sensoriale, poi, sul piano logico-razionale¹⁰, lo scopo dell'artista doveva essere innanzitutto quello di suscitare emozione nel pubblico, facendo leva sulla vista e stimolando vere e proprie *visiones*, come dice Quintiliano a proposito dei dipinti di Teone di Samo¹¹. Una comunica-

³ Plin. *nat.* 35, 136 Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiace et Mediam pinxit, ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis venundatas. Talentum Atticum VI taxat M. Varro.

⁴ Ov. *trist.* 2, 521-528 scilicet in domibus nostris ut prisca virorum / artificis fulgent corpora picta manu, [...] / utque sedet vultu fassus Telamonius iram, / inque oculis facinus barbara mater habet, / sic madidos siccant digitis Venus uda capillos.

⁵ Si pensi all'epigramma di Giuliano Egizio 16, 139 (= Test. 2129 Overbeck Τιμόμαχος Μήδειαν ὄτ' ἔγραφεν, εἰκόνι μορφᾶς / ἀνύχου ψυχᾶς θήκατο διχθαδίας· / ζᾶλον γὰρ λεγέων, τεκέων θ' ἅμα φίλτρα συνάνας, / δειξεν ἐν ὀφθαλμοῖς ἀντιμεθελκομένην) o all'epigramma anonimo 16, 138 (= Test. 2132 Overbeck Δεῦρ' ἴδε παιδολέτειραν ἐν εἰκόνι, δεῦρ' ἴδ' ἄγαλμα, / Κολχίδα, Τιμομάχου χειρὶ τυπωσαμένον· / φάσανον ἐν παλάμῃ, θυμὸς μέγας, ἄγριον ὄμμα, / παισὶν ἐπ' οἰκτίστοις δάκρυ κατερχόμενον· / πάντα δ' ὁμοῦ συνέχευεν, ἀμικτά περ εἰς ἐν ἀγείρας, / αἵματι μὴ χρῶσαι φεισάμενος παλάμην. Sulla capacità di tali epigrammi di restituire l'intensità del dipinto, nell'ottica del complesso rapporto tra letteratura e arte, Lozza 2007, pp. 101-109.

⁶ È quanto implicito nell'etimologia di ἐνάργεια: Manieri 1998, pp. 98-99.

⁷ Oppure *demonstratio* o *illustratio* o *rapraesentatio*: Rhet. Her. 4, 68; Quint. *inst.* 6, 2, 32; 8, 3, 61-71. Sull'*evidentia*, Lausberg 1960, par. 810-819; Calboli Montefusco 2005, pp. 43-47.

⁸ Luc. *dom.* 31.

⁹ L'identificazione con l'opera di Timomaco è proposta da Andò 1975, pp. 20-31. Per una rassegna iconografica sul mito di Medea, si segnalano, tra i moltissimi studi, Schmidt 1992, pp. 386-398, con precedente bibliografia; Gaggadis-Robin 1994; Isler-Kerényi 2000, pp. 117-138; Gessert 2004, pp. 217-249; Strazzulla 2006, pp. 631-672; Salvadori 2009, pp. 63-74; Buchanan 2012, pp. 114-160; Bettini, Pucci 2017; Rebaudo 2019, pp. 100-119. Per una ricca rassegna iconografica sul mito di Medea, De Martino 2005, pp. 301-309.

¹⁰ È quanto sostenuto da un certo pensiero stoico: Solimano 1991, p. 57 n. 92.

¹¹ Quint. *inst.* 12, 10, 6 concipiendis visionibus, quas φαντασίας vocant, Theon Samius [...] est praestantissimus.

zione visiva, quasi di immagini in movimento, quella assicurata dalla pittura, che poeti, oratori e storici cercavano di emulare ricreando con il linguaggio figure e azioni in modo così vivido da porle – per così dire – sotto gli occhi di chi ascoltava¹².

Per ricreare con la parola l'effetto di visualizzazione realizzato dai pittori, efficaci risultavano le descrizioni particolareggiate di eventi e personaggi, perché in grado di attivare la capacità immaginifica dell'uditore e fargli percepire la vicenda nella sua totalità. In questo modo, su imitazione della proprietà seduttiva dell'arte, l'opera letteraria ne ricalcava il vigore evocativo, riproducendo con *evidentia* i fatti raccontati, così da stimolare la fantasia dell'ascoltatore e delineare nella mente delle *visiones* complete di forme, colori, sentimenti, movimenti e voce¹³. Grazie al ricorso a forme e modi di comunicazione in grado di creare visualizzazioni l'uditorio non solo riceveva una più ampia percezione del tema in oggetto, ma veniva anche messo in grado di comprenderne le cause e le possibili implicazioni, come sottolinea Quintiliano, prendendo come esempio di *evidentia* quanto espresso da Cicerone¹⁴ per rappresentare la follia criminale di Verre:

Illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes: quem locum proximo libro subieciimus evidentiae, et Celsus hoc nomen isti figurae dedit. Ab aliis ὑποτύπωσις dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videatur quam audiri: "Ipse inflammatus scelere ac furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat". Nec solum quae facta sint aut fiant, sed etiam quae futura sint aut futura fuerint imaginamur¹⁵.

¹² È quanto consigliava Cic. *part.* 6, 20 illustris autem oratio est si et verba gravitate delecta ponuntur et translata et superlata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia. Est enim haec pars orationis quae rem constituat paene ante oculos, is enim maxime sensus attingitur: sed ceteri tamen, et maxime mens ipsa moveri potest. Sed quae dicta sunt de oratione dilucida, cadunt in hanc illustrem omnia; est enim pluris aliquanto illustre quam illud dilucidum: altero fit ut intellegamus, altero vero ut videre videamur.

¹³ Manieri 1998, pp. 165-172. Del resto, era proprio questo il senso che gli antichi attribuivano al termine φαντασία, come spiega Quintiliano (*inst.* 6, 2, 29): quas φαντασίας Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur. Has quisquis bene conceperit is erit in adfectibus potentissimus.

¹⁴ Cic. *Verr.* 2, 5, 161.

¹⁵ Quint. *inst.* 9, 2, 40-41: "Per quanto riguarda la figura che consiste, come dice Cicerone, nel mettere qualcosa sotto gli occhi, si realizza solitamente quando non si indica una cosa avvenuta, ma si mostra come sia avvenuta, e non in generale, ma parte per parte: questo luogo lo abbiamo inserito nel libro precedente come descrizione viva e anche Celso l'ha chiamata così. Invece altri l'hanno denominata ὑποτύπωσις, ad indicare la capacità di rappresentare un'immagine della

L'evocazione dell'immagine metaforica della fiamma del *furor* che promana dagli occhi, su un volto alterato e sprizzante crudeltà, è certamente l'elemento che contribuisce all'*evidentia*¹⁶, consentendo all'Arpinate di dare concretezza visiva alla pericolosità della devianza mentale del governatore della Sicilia¹⁷. È sulla parte alta dell'area facciale, da cui si decifra l'interiorità della persona, che Quintiliano richiama l'attenzione, mentre la componente cognitiva delle parole sembra passare in secondo piano. Elemento cardine è, infatti, la forza comunicativa degli occhi, considerati tratto fisico capace di mettere a nudo gli stati emotivi, in quanto "specchio dell'animo", come Cicerone sottolinea nel *de oratore*:

haec est una pars corporis quae, quot animi motus sunt, tot significationes possit efficere¹⁸.

Non sorprende, pertanto, di riconoscere anche in Seneca il ricorso alla tecnica retorica dell'*evidentia* quando intende ricreare con le parole l'effetto visivo di stati emotivi quali *ira* e *furor*. Sia nel dialogo parenetico *de ira*, sia in personaggi tragici che ne incarnano i tratti, come Medea, Seneca evidenzia gli indizi dell'*ira* e del *furor* impressi sul volto, negli occhi e nel comportamento. Proprio col richiamo all'osservazione attenta di questi *indicia*, non a caso, viene introdotta nel *de ira* la prima dettagliata descrizione delle modalità esteriori con cui si manifesta tale devastante emozione, che mostra tratti del tutto simili al *furor*:

Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax vultus, tristis frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus, color versus, crebra et vehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes

realtà con parole tali da avere l'impressione di vedere più che di udire: «È arrivato nel foro tutto infiammato dalla sua follia criminale: i suoi occhi lanciavano fiamme, da tutto il volto sprigionava crudeltà». Riusciamo ad immaginare non solo ciò che è avvenuto o che sta avvenendo, ma anche ciò che sta per accadere o che sarebbe potuto accadere».

¹⁶ Sul contributo delle metafore e delle similitudini alla creazione di un effetto di *evidentia*, Cic. *de orat.* 3, 160-161; Quint. *inst.* 6, 2, 29-30; 8, 3, 62; 9, 2, 40. Sull'argomento, Solimano 1991, p. 57 n. 102.

¹⁷ Sul nesso tra il *furor* e la figura del nemico pubblico, Cic. *Tusc.* 4, 52. Sull'argomento, Filippetti 2010, p. 390.

¹⁸ Cic. *de orat.* 3, 221: "Questa è la sola parte del corpo che può esprimere tanti atteggiamenti diversi quanti sono i sentimenti dell'animo"; Cic. *orat.* 60; Quint. *inst.* 11, 3, 75-76; Plin. *nat.* 11, 145. Sull'importanza del tratto fisiognomico dell'occhio si soffermano Solimano 1991, pp. 104-106; Raina 1993, p. 125.

comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium¹⁹.

La presentazione degli effetti fisici dell'ira si concentra sui segni del volto, nel cui rossore diffuso è incastonata anche qui l'immagine metaforica degli occhi infuocati che lanciano bagliori, mentre i capelli si drizzano sulla testa e i movimenti si fanno concitati e minacciosi. Una descrizione di segni esteriori concentrati sul viso che "fanno vedere" la mostruosità degli esiti di tale passione e che Seneca fa coincidere con l'immagine stessa dell'*ira*, da raffigurarsi proprio con gli occhi che promanano fuoco²⁰ non senza il contestuale obiettivo di scongiurare il pericolo di esserne succubi:

Talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et gemitu et stridore [...] torvam cruentamque et cicatricosam et verberibus suis lividam, incessus vesani, offusam multa caligine, incursitantem vastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter invisamque²¹.

In questo modo, l'*evidentia* appare fortemente efficace nel ricreare con le parole l'immediata visualizzazione "pittorica" dell'ira, come Cleante aveva fatto per la sua oggettivazione della *Voluptas*, secondo la testimonianza di Cicerone²²,

¹⁹ Sen. *dial.* 3, 1, 3-4: "Perché ti convinca che non sono sani di mente coloro che sono in preda all'ira, esamina con attenzione il loro aspetto; infatti come sono precisi i segni della follia, lo sguardo insolente e minaccioso, la fronte accigliata, il volto feroce, l'andatura concitata, le mani sempre in movimento, il colorito mutevole, il respiro ansimante e faticoso, tali sono i sintomi delle persone adirate: gli occhi sono infuocati e lanciano bagliori di fiamma, c'è molto rossore su tutto il volto per il ribollire del sangue dalle viscere profonde, le labbra tremano, i denti si comprimono, si drizzano e si sollevano i capelli, il respiro è forzato ed emette suoni striduli, si avverte il rumore di articolazioni che si contraggono, gemiti e urla, un parlare interrotto con parole indistinte, le mani spesso vengono sbattute e la terra pestata con i piedi e tutto il corpo si agita nell'esprimere le grandi minacce dell'ira, la faccia di quelli, mentre si deformano e si gonfiano, è ripugnante e orrenda a vedersi". Altre due descrizioni dell'ira ricorrono in Sen. *dial.* 4, 35, 3-4 e 5, 4, 1.

²⁰ Sen. *dial.* 4, 35, 5 flamma lumina ardentia.

²¹ Sen. *dial.* 4, 35, 5: "Immaginiamoci in questo modo l'ira, con occhi che promanano fuoco, strepitante di sibili, urla, gemiti e ronzii [...] feroce e bagnata di sangue, coperta di cicatrici e livida per i suoi stessi colpi, dall'andatura impetuosa, velata di molto fumo, che aggredisce, distrugge, mette in fuga ed è tormentata da odio contro tutti, soprattutto contro di sé, e se non le è possibile colpire in qualche modo se stessa, fremde di distruggere terra, mare, cielo, allo stesso tempo ostile e odiata".

²² Cic. *fin.* 2, 69 tabulae, quam Cleanthes sane commode verbis depingere solebat. Iubebat eos, qui audiebant, secum ipsos cogitare pictam in tabula Voluptatem.

e Crisippo della *Iustitia*, secondo Gellio²³. Mentre Medea, nell'omonima tragedia, ne diventa vera e propria icona, con personaggi intorno a sé attenti a registrarne l'insorgere, riportando dettagliatamente le manifestazioni esteriori, al pari di didascalie animate ad uso di una resa pantomimica²⁴, grazie alla riconosciuta abilità dei mimi di rendere in gesti la forza della parola, come testimoniato dallo stesso Seneca²⁵. È il caso della nutrice che così si approccia al conflitto emozionale di Medea:

Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?	380
Resiste et iras comprime ac retine impetum.	
Incerta qualis entheos gressus tulit	
cum iam recepto maenas insanit deo	
Pindi nivalis vertice aut Nysae iugis,	
talis recursat huc et huc motu effero,	385
furoris ore signa lymphati gerens.	
Flammata facies, spiritum ex alto citat,	
proclamat, oculos uberi fletu rigat,	
renidet: omnis specimen affectus capit.	
Haeret; minatur aestuat queritur gemit.	390
Quo pondus animi verget? Ubi ponet minas?	
Ubi se iste fluctus franget? Exundat furor.	
Non facile secum versat aut medium scelus;	
se vincet: irae novimus veteris notas.	
Magnum aliquid instat, efferum immane impium:	395
vultum furoris cerno. Di fallant metum! ²⁶	

²³ Gell. 14, 4 Quod apte Chrysippus et graphice imaginem Iustitiae modulis coloribusque verborum depinxit. Berardi 2012, p. 49; Berardi 2015, pp. 109-111.

²⁴ Le tracce del pantomimo, genere teatrale di gran moda in età neroniana, sono riscontrabili ogni volta che un personaggio o il coro commenta aspetti caratteriali, movenze e posture di un altro personaggio: Boyle 2014, p. 231. Se Zwierlein 1966, p. 56 aveva definito le sezioni descrittive "Stummes Spiel", Degiovanni 2021, pp. 355-356, invece, sulla scorta di Zimmermann 1990, pp. 161-167 e Zimmermann 2016, pp. 19-20 rivaluta la loro funzione scenica come commistione di tragedia e pantomimo. Sul legame della tragedia senecana con il pantomimo, anche Zanobi 2014, pp. 7-11; Petrone 2015, pp. 61-63; Petrone 2021, 423-430.

²⁵ Sen. *epist.* 121, 6 mirari solemus saltandi peritus quod in omnem significationem rerum et adfectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus adsequitur [...].

²⁶ Sen. *Med.* 380-396: "Figlia, dove fuggi lontano dalla tua casa? Fermati, contieni l'ira, placa la tua agitazione. Come una menade in preda alla follia, che invasata dal dio si lancia senza meta sulla cima del Pindo nevoso o sui gioghi del Niso, allo stesso modo Medea corre qua e là con movimenti inconsulti, portando sul volto i segni di un furore delirante. Il suo volto è in fiamme, il respiro ansimante, urla, dagli occhi sgorga il pianto, poi scoppia a ridere: è sconvolta da ogni tipo di emozione. Si ferma esitante, poi minaccia, si avvampa, si lamenta, singhiozza. Dove si volgerà il suo animo? Contro chi indirizzerà le minacce? Dove si infrangerà quest'onda? Il suo furore straborda. Non è di poco conto, non è comune il delitto che va progettando tra sé; supererà se stessa, Medea. Li

Con l'invito a contenere l'ira e a placare l'agitazione la donna apre uno scorcio sullo sconvolgimento interiore di Medea, che la similitudine con una menade, invasata dal dio, concorre quasi a materializzare²⁷. Ad essere ricalcata è un'immagine ovidiana, attestata da un verso della sua perduta tragedia²⁸ e da un verso delle *Metamorfosi*²⁹, in cui viene sottolineato anche il particolare delle chiome sciolte, in linea con l'iconografia bacchica³⁰. L'associazione con figure che incarnavano nell'immaginario collettivo lo scatenamento del delirio irrazionale, associazione rimarcata successivamente da Medea stessa³¹ e dal coro³², e affiancata altrove dal richiamo alle Furie, allegorie della rabbia devastante, rappresenta nella tragedia un efficace indicatore testuale del *furor* sfrenato³³. L'evocazione delle menadi risulta funzionale, infatti, alla visualizzazione del *pathos* e, insieme, alla prefigurazione dei suoi esiti efferati, come avviene anche in relazione ad altre eroine deliranti e rabbiose, quali Andromaca³⁴ e Deianira³⁵.

Gli aspetti raccapriccianti del delirio di Medea, richiamati dalla similitudine bacchica, vengono subito dopo esplicitati dalla nutrice, che - inascoltata nella sua esortazione alla calma - si profonde in un 'a parte': una sorta di didascalia ai movimenti di Medea ispirati al *furor* ormai strabordante, come efficacemente espresso dalla metafora dell'onda che si infrange travolgendo tutto³⁶. Il folle rancore cresce a dismisura, ispira propositi di vendetta e pervade ogni tratto

conosco i segni del suo antico furore. Qualcosa di grande, crudele, enormemente empio incombe su di noi: io riconosco il volto della follia. O dèi, fate che la mia paura sia vana". Su tale descrizione, Raina 1997, pp. 283-284; Petrone 2015, pp. 53-61; Degiovanni 2021, pp. 352-352. La descrizione fisica del comportamento folle di Medea si ritrova in Apoll. 3, 645-655: Boyle 2014, p. 231.

²⁷ Berry 2001, pp. 11-12; Petrone 2015, pp. 53-55; Braicovich 2017, p. 108.

²⁸ Ov. *Med.* fr. 2 Ribbeck³ feror huc illuc, vae, plena deo. Sul rapporto tra Seneca e i poeti d'età augustea, Trinacty 2014, p. 196. Il frammento è citato in Sen. *suas.* 3, 7. Sull'utilizzo di citazioni letterarie nelle scuole di retorica, Berti 2007, pp. 282-290. Sul sintagma *plena deo* e sul suo riuso, Comparelli 2003, pp. 69-81. L'accostamento di donne sconvolte a Menadi/Baccanti, che si può far risalire alla tragedia romana arcaica, è un modello letterario che si ritrova anche in Catullo (64, 61), in riferimento ad Arianna, in Virgilio (Verg. *Aen.* 4, 300-303) in relazione a Didone e in Ovidio per Fedra (*Her.* 4, 47-48) e Laodamia (*Her.* 13, 33-34): Boyle 2014, p. 232; Petrone 2015, pp. 49-50; Battistella 2021, p. 311.

²⁹ Ov. *met.* 7, 257-258 passis Medea capillis / bacchantum ritu.

³⁰ Si veda anche Val. Fl. 6, 756; 8, 446.

³¹ Sen. *Med.* 805-807 tibi nudato / pectore maenas sacro feriam / brachia cultro.

³² Sen. *Med.* 849-851 Quonam cruenta maenas / praeceps amore saevo / rapitur?

³³ Sen. *Med.* 951-953. Le Furie/Erinni sono menzionate in funzione allegorica anche un Sen. *dial.* 4, 35, 5. Di iconismo parla Degiovanni 2021, p. 349 in relazione alle Furie associate alle manifestazioni dell'ira.

³⁴ Sen. *Tro.* 668-677.

³⁵ Sen. *Herc.* O. 233-255. Si pensi anche a Cassandra (Sen. *Ag.* 719) e Giocasta (Sen. *Oed.* 1005-1007).

³⁶ Sen. *Med.* 392 Ubi se iste fluctus franget? Exundat furor. Sull'uso metaforico di *exundare*, Boyle 2014, pp. 233-234.

del volto. Laddove il ricorso alla consueta metafora del fuoco che si propaga su di esso rende più 'visiva' l'idea del calore e del rossore che lo marcano³⁷, determinando anche la concitazione dei movimenti³⁸, sulla falsariga dei *signa* elencati nel *de ira*³⁹. Mentre il v. 390 segna la *climax* dell'analisi segnica della nutrice, creando un'efficace simultaneità tra la sua voce narrante e i gesti del personaggio, che prima si ferma esitante, poi minaccia e avvampa, per prorompere infine in lamenti e singhiozzi⁴⁰.

Giasone pure osserva come Medea sia ormai in preda a una furia incontrollata e non manca di rilevare che il tumulto dei suoi sentimenti sbalzi dal volto:

Atque ecce, viso memet exiluit, furit,
fert odia prae se: totus in vultu est dolor⁴¹

Mentre il coro fornisce una descrizione particolareggiata dello sconvolgimento interiore della donna ricorrendo alla ben nota fenomenologia emozionale⁴². La puntuale figurazione delle cangianti espressioni e coloriti del volto, suggellata anche qui dalla metafora del fuoco ardente che si diffonde sulle guance per rendere il forte rossore⁴³, si accosta alla descrizione della gestualità agitata, siglata dalle icastiche similitudini con una menade e una tigre⁴⁴:

Quonam cruenta maenas
praeceps amore saevo
rapitur? Quod impotenti
facinus parat furore?
Vultus citatus ira

850

³⁷ Sen. *Med.* 386-387 furoris ore signa lymphati gerens. / Flammata facies.

³⁸ Sen. *Med.* 387-389 spiritum ex alto citat, / proclamat, oculos uberi fletu rigat, / renidet.

³⁹ Sen. *dial.* 3, 1, 3-4; 4, 35, 5. Sull'argomento, Braicovich 2017, pp. 106-119.

⁴⁰ Riguardo all'aperta questione circa la destinazione delle tragedie senecane, che si pone anche per la presenza di tali accurate descrizioni, Raina 1993, p. 131 sottolinea come il testo si presenti adatto a soddisfare sia le esigenze della lettura sia quelle della rappresentazione: per l'una, le dettagliate descrizioni evocano suggestioni e immagini, per l'altra, fungono da valide indicazioni per l'attore e il pubblico. Sulla questione, anche Hine 2000, p. 155; Boyle 2014, p. 231.

⁴¹ Sen. *Med.* 445-446: "Ecco, è trasalita alla mia vista, è fuori di sé, l'odio la precede: il suo rancore è tutto impresso sul volto".

⁴² Sen. *Med.* 849-869.

⁴³ Sen. *Med.* 853-859 Vultus citatus ira / riget [...] Flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem. Una simile immagine è presente in Ov. *met.* 8, 465-466, in riferimento ad Altea: saepe metu sceleris pallebant ora futuri, / saepe suum fervens oculis dabat ira ruborem; Boyle 2014, p. 340.

⁴⁴ Anche Ov. *met.* 6, 636-637 adopera questa similitudine in relazione a una madre infanticida, Procne: Costa 1973, p. 149; Boyle 2014, p. 341. Sui paragoni col mondo animale, Raina 1993, pp. 119-122.

riget et caput feroci	
quatiens superba motu	855
regi minatur ultro.	
Quis credat exulem?	
Flagrant genae rubentes,	
pallor fugat ruborem.	
Nullum vagante forma	860
servat diu colorem.	
Huc fert pedes et illuc,	
ut tigris orba natis	
cursu furente lustrat	
Gangeticum nemus.	865
Frenare nescit iras	
Medea, non amores;	
nunc ira amorque causam	
iunxere: quid sequetur? ⁴⁵	

La focalizzazione così insistita su gestualità ed espressioni dell'eroina appare un tratto tutto senecano che nel modello euripideo non risulta preminente, se non sottoforma di annotazioni sulla profonda prostrazione di Medea e sul suo sguardo torvo da leonessa⁴⁶, per introdurne l'entrata in scena e per mettere in guardia i figli⁴⁷. Lo stato d'animo così tracciato prima dell'azione drammatica non toglie nulla alla componente di razionalità, che rimane preponderante e decisiva nel motivare la lucidità progettuale della sua vendetta⁴⁸.

Diversamente, le insistenti descrizioni delle alterazioni psico-fisiche di Medea, offerte da Seneca, tendono a ricreare quadri potenti capaci di "far vedere" tutta la distruttività del suo stato emotivo, sul punto di esitare nella furia omicida, inseguendo quel principio di corrispondenza biunivoca tra affezione interiore e segno esteriore, che fa risalire la sua matrice alla fisiognomica⁴⁹:

⁴⁵ Sen. Med. 849-869: "Dove viene portata la menade sanguinosa così a precipizio dal crudele amore? Nel suo furore rabbioso quale delitto sta progettando? Il volto lampeggiante d'ira si irrigidisce e superba scuote il capo con fare spaventoso minacciando il re. Tu la crederesti un'esule? Sembra che le guance rosse prendano fuoco, poi il pallore le fa sbiancare, il suo aspetto è mutevole e non mantiene a lungo il medesimo colorito. Si dirige ora qua ora là, come una tigre privata dei suoi piccoli che perlustra le foreste del Gange correndo furiosa. Medea non riesce a tenere a freno l'ira e neppure l'amore; ecco, l'ira e l'amore hanno unito le forze. Che cosa ne seguirà?"

⁴⁶ Eur. Med. 187; 1342; 1407.

⁴⁷ Eur. Med. 92-93; 101-104.

⁴⁸ Sulle differenze tra la Medea euripidea e quella senecana, Evans 1950, pp. 169-184; Heldmann 1974, pp. 164-177; Arcellaschi 1990, pp. 50-53; Raina 1993, p. 127; Mazzoli 1997, pp. 93-105; Guastella 2001, pp. 7-27; Mastronarde 2010, pp. 17-28; Boyle 2014, pp. LXI-LXIX e la ricca bibliografia ivi contenuta.

⁴⁹ Dasen, Wilgaux 2008, pp. 241-254; Rohrbacher 2010, pp. 92-93.

una sapienza di ascendenza popolare, commista a concetti di tradizione medica, che vedeva nella teoria dell'equilibrio degli umori - caldo, freddo, umido, secco - il fulcro della salute di un organismo. Proprio all'eccesso di bile nera, in seguito a un'offesa ricevuta, e al riversarsi dei suoi vapori ribollenti in tutto il corpo, fino ad annebbiare il cervello, veniva ricondotto lo squilibrio degli elementi di base, col conseguente deragliamento della psiche in accessi d'ira e, a livello corporeo, con arrossamento degli occhi e del volto e movimenti esagitati⁵⁰. Una grave forma di affezione, questa, i cui disturbi somatopsichici erano sovrapponibili - secondo la tradizione medico-scientifica - anche a quelli dell'*amor*, in quanto entrambe forme di *μελαγχολία*⁵¹.

Non è un caso, che anche nella topica relativa alla malattia d'amore, laddove la passione assume i tratti morbosi della follia, ritroviamo la cifra metaforica della fiamma/fuoco a rendere la sintomatologia psico-fisica dell'affezione⁵². E se Fedra rappresenta sin dalla prima entrata in scena il suo amore insensato come *malum*, che cresce a dismisura e le brucia dentro, adoperando il paragone con il fuoco del magma che trabocca dal cratere dell'Etna, per trasmettere con più efficacia le sensazioni di travolgente calore che la domina⁵³, in Medea è il coro ad accostare l'immagine del fuoco alla sua ira⁵⁴, sottolineando l'indissolubile connubio in atto con l'*amor*, allorché si chiede sgomento quale sciagura ne possa scaturire⁵⁵.

Agisce su Seneca, dunque, quel sostrato riconducibile alla fisiognomica e alla sapienza medica, che - dopo una prima configurazione teorica nell'ambito della scuola peripatetica⁵⁶ - era stato ripreso e rielaborato dallo stoicismo all'interno della dottrina delle passioni⁵⁷, condividendone gli assunti anche

⁵⁰ Sulle cause di tale affezione, Mazzini 1990, pp. 50-53; sulla teoria della scuola pneumatica e sull'influenza esercitata su Seneca, Bocchi 2011, pp. 87-91.

⁵¹ Spesso a tale termine è accostato sinonimicamente anche quello di *μαρία*: Flashar 1966, pp. 78-82; Mazzini 1990, pp. 45-46; Raina 1997, pp. 288-289. Sulla connessione di *furor* e *μελαγχολία*, Cic. *Tusc.* 3, 5, 11; di *furor* e bile nera, Sen. *epist.* 94, 17.

⁵² Si pensi a Catull. 64, 92; Verg. *Aen.* 4, 2; Hor. *carmin.* 1, 13, 8; 1, 25, 13; Ov. *met.* 7, 9; 9, 541. Per un'ampia trattazione relativa alla malattia d'amore, Mazzini 1990, pp. 39-83 e la bibliografia ivi citata.

⁵³ Sen. *Phaedr.* 101-103 *alitur et crescit malum / et ardet intus qualis Aetnaeo vapor / exundat antro*.

⁵⁴ Sen. *Med.* 591 *caecus est ignis stimulatus ira*. Sul richiamo senecano al verso di Verg. *Aen.* 4, 2, Biondi 1984, p. 147; Boyle 2014, p. 277.

⁵⁵ Sen. *Med.* 868-869 *nunc ira amorque causam / iunxere*.

⁵⁶ Aristotele (*de anima* 403a) sottolineava, infatti, il legame inscindibile tra anima e corpo, così da far conseguire a ogni fenomeno psichico un riscontro sul piano fisico: Rapp 2006, pp. 206-208; Centrone 2015, p. 22. Alla sua scuola si può ricondurre il trattato a noi giunto: Raina 1997, p. 290; Van der Eijk 1997, pp. 231-258; Castelli 2011, pp. 239-274; Centrone 2015, pp. 19-34.

⁵⁷ Evans 1969, pp. 1-101; Sassi 1988, pp. 46-80; Dupont 1995, pp. 55-90; Raina 1997, p. 277; Pérez Gómez 2011, p. 154; Degiovanni 2021, pp. 339-340.

con l'epicureismo, come attestato da Lucrezio⁵⁸. E non è azzardato presumere che persino l'arte ne fosse stata influenzata, vista la ricerca di una più efficace resa dell'*ethos* del personaggio rappresentato, insieme alla volontà di catturarne in modo più realistico le fattezze e le sfuggenti espressioni facciali, in un costante dialogo con l'osservatore, allo scopo di commentare e ampliare il tema affettivo della rappresentazione, impegnando fantasia e sensi⁵⁹.

Lungo questa radicata tradizione, dunque, Seneca ricorre alle ben note coordinate concettuali che gli consentono di desumere dai segni esteriori del volto in particolare *notae* di emozioni nascoste, in un rapporto di interdipendenza reciproca tra animo e corpo, che ricalca quanto affermato nel trattato di Fisiognomica⁶⁰:

Omnia rerum omnium, si observentur, indicia sunt, et argumentum morum ex minimis quoque licet capere: inpudicum et incessus ostendit et manus mota et unum interdum responsum et relatus ad caput digitus et flexus oculorum; inprobum risus, insanum vultus habitusque demonstrat. Illa enim in apertum per notas exeunt⁶¹.

Consapevole anche lui che le modalità attanziali degli uomini avvenissero sulla base della mescolanza dei quattro elementi fondamentali e che il loro squilibrio producesse l'insorgere di gravi affezioni psichiche, come l'ira, con le relative manifestazioni disfunzionali a livello fisico-comportamentale, si profonde sui dati identificativi del colorito rosso acceso del volto, che rendeva i furiosi immediatamente riconoscibili, essendo *flavi rubentesque*⁶². E al contempo, attraverso quei *signa*, forniva le basi di una *ethologia* con cui cogliere il carattere degli individui, secondo modelli di virtù e vizi da porre dinanzi agli occhi in modo diretto. La percezione immediata di concetti astratti era così assicurata, preferendo *ostendere* i suoi pensieri, piuttosto che spiegarli⁶³.

⁵⁸ Lucr. 3, 288-295. Sull'argomento, Raina 1993, p. 120.

⁵⁹ Sul rapporto tra arte figurativa e fisiognomica, Amberger Lahrmann 1996, pp. 5-7; Zanker 1998, pp. 545-558; Vogt 1999, pp. 45-107.

⁶⁰ Ps.-Aristot. 808b, 12-15.

⁶¹ Sen. *epist.* 52, 12: "In tutte le cose, se analizzate con attenzione, ci sono indizi e anche dai più piccoli di essi è possibile desumere un segnale del carattere: l'impudico si riconosce per il modo di camminare, per come agita la mano e talvolta da una sola risposta, per come accosta un dito al capo e muove gli occhi; il furfante lo si riconosce dal modo in cui ride, il folle dall'espressione del volto e dall'atteggiamento. Quei caratteri diventano manifesti grazie a questi segni". Un simile elenco di indizi funzionali al riconoscimento dei caratteri si ritrova anche in Ps.-Aristot. 806a, 26-34.

⁶² Sen. *dial.* 4, 19, 5.

⁶³ È quanto Seneca sottolinea in *epist.* 75, 2 (si fieri posset, quid sentiam ostendere quam loqui mallem).

Obiettivo, questo, che giustifica la ricerca di un teatro “etocentrico”⁶⁴, in cui le particolareggiate descrizioni fisiognomiche di movenze, colori e tratti del volto vengono assunte come strumento efficace per tradurre in maniera spettacolare lo stato d’animo del personaggio e far visualizzare con la forza della parola le angustie psichiche di cui è icona. È lungo la stretta connessione che lega la resa drammaturgica della fisicità delle passioni al pensiero retorico-filosofico, alla fisiognomica e alle arti figurative, dunque, che Seneca insegue quell’*evidentia* realizzata con le parole, facendo scorrere la maschera dell’ira incarnata da Medea sotto gli occhi dei suoi lettori/spettatori. Una maschera che il sintagma *vultus furoris*, messo in bocca alla nutrice⁶⁵, sintetizza mirabilmente, dando concretezza espressiva, attraverso gli inconfondibili segni impressi sul volto, alla furia omicida evocata dal terrificante sguardo infuocato e dall’inquietante connotazione di menade.

Un *pathos* che l’arte moderna - forse proprio sulla scorta della Medea senecana - coglierà e trasferirà nuovamente in immagine pittorica. La connessione tra l’animo del personaggio e quello degli spettatori sarà affidata ancora una volta ai colori e ai tratti allucinati di un volto da baccante, con i capelli scarmigliati atti a ricreare la visione dell’irreversibile follia dell’eroina del mito, come nel dipinto “Lady Hamilton as Medea” (1786) di George Romney. Anche la “Médée furieuse” di Eugène Delacroix, su cui l’artista lavorerà a lungo producendone quattro versioni, dal 1838 al 1862, trasmetterà con lo sguardo, oscurato da un’ombra inquietante, forti suggestioni: George Sande esprimerà grande apprezzamento, definendola “magnifica, superba, angosciosa”⁶⁶, mentre Charles Baudelaire sottolineerà l’ingegno di una resa pittorica di emozioni che avevano origini puramente letterarie⁶⁷.

Bibliografia

- AMBERGER LAHRMANN M. 1996, *Anatomie und Physiognomie in der hellenistischen Plastik. Dargestellt am Pergamonaltar*, Mainz.
- ANDÒ V. 1975, *Luciano critico d’arte*, Palermo.
- ARCELLASCHI A. 1990, *Médée dans le théâtre latin d’Ennius à Sénèque*, Roma.
- BATTISTELLA C. 2021, *Il furore ‘irato’ di Cassandra nell’Agamennone di Seneca*, in M. DE POLI (a cura di), *Il teatro delle emozioni. L’ira*, Padova, pp. 303-318.

⁶⁴ Tale espressione è di Raina 1993, p. 130.

⁶⁵ Sen. *Med.* 396 vultum furoris cerno.

⁶⁶ Rossi Bortolatto 1972, p. 106.

⁶⁷ Rossi Bortolatto 1972, pp. 13-14.

- BERARDI F. 2012, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- BERARDI F. 2015, *Alle origini della dottrina retorica dell'ἐνάργεια: Crisippo e l'argomentazione attraverso le immagini*, in M. S. CELENTANO et al. (eds.), *Rhetorical arguments. Essays in honour of Lucia Calboli Montefusco*, Hildesheim, Zürich, New York, pp. 107-116.
- BERRY J. M. 2001, *The dramatic incarnation of will in Seneca's Medea*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism» X 2, pp. 3-18.
- BERTI E. 2007, *Scholasticorum studia: Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa.
- BETTINI M., PUCCI G. 2017, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- BIONDI G. G. 1984, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna.
- BOCCHI G. 2011, *Philosophia medica e medicina retorica in Seneca: la scuola pneumatica, l'ira, la melancolia*, Milano.
- BOYLE A. J. 2014, *Seneca. Medea*, Oxford.
- BRAICOVICH R. S. 2017, *Seneca's Medea and De ira: Justice and Revenge*, «Journal of Ancient Philosophy» XI 2, pp. 106-119.
- BUCHANAN S. 2012, *Representing Medea on Roman Sarcophagi: Contemplating a Paradox*, «Ramus» XLI 1-2, pp. 144-160.
- BRESCIA G., *La metamorfosi dell'ira. Teseo padre-matrigna nella Fedra di Seneca*, in M. DE POLI (a cura di), *Il teatro delle emozioni. L'ira*, Padova, pp. 319-338.
- CALBOLI MONTEFUSCO L. 2005, *Ἐνάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68)*, «Pallas» LXIX, pp. 43-58.
- CASTELLI L. M. 2011, *Manifestazioni somatiche e fisiologia delle affezioni dell'anima nei Problemata physica*, in B. CENTRONE (a cura di), *Studi sui Problemata physica aristotelici*, Napoli, pp. 239-274.
- CENTRONE B. 2015, *La componente corporea delle affezioni dell'anima in Aristotele*, in E. CANONE (a cura di), *Anima-corpo alla luce dell'etica. Antichi e moderni*, Firenze, pp. 19-34.
- CHINELLATO A. 2003, *Medea. Alle origini del figlicidio*, Bari.
- COMPARELLI F. 2003, *Plena deo: vicende di una glossa virgiliana e una variante lucanea (6, 709: deo vs dedi)*, «Rivista di cultura classica e medioevale» XLV 1, pp. 69-81.
- COSTA C. D. N. 1973, *Seneca. Medea*, Oxford.
- DASEN V., WILGAUX J. 2008, *La physiognomonie antique: bibliographie indicative*, in V. DASEN, J. WILGAUX (eds.) *Langages et métaphores du corps*, Rennes, pp. 241-254.
- DEGIOVANNI L. 2021, *La mimica dell'ira in Seneca*, in M. DE POLI (a cura di), *Il teatro delle emozioni. L'ira*, Padova, pp. 339-359.

- DE MARTINO F. (a cura di) 2005, *Medea in via Arpi*, Bari.
- DROSS J. 2004, *De la philosophie à la rhétorique: la relation entre phantasia et enargeia dans le traité Du sublime et l'Institution oratoire*, «Philosophie antique» IV, pp. 63-93.
- DUPONT F. 1995, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris.
- EVANS E. C. 1950, *A stoic aspect of senecan drama: portraiture*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» LXXXI, pp.169-184.
- EVANS E. C. 1969, *Physiognomics in the ancient world*, «Transactions of the American Philosophical Society» n.s. LIX 5, pp. 1-101.
- FILIPPETTI A. 2010, *Cicerone e Sallustio. L'effictio di Catilina*, «Lexis» XXVIII, pp. 385-394.
- FLASHAR H. 1966, *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin.
- GAGGADIS-ROBIN V. 1994, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, Rome.
- GESSERT G. 2004, *Myth as Consolatio: Medea on Roman Sarcophagi*, «Greece & Rome» LI 2, pp. 217-249.
- GUASTELLA G. 2001, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo.
- HELDMANN K. 1974, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden.
- HINE H. M. 2000, *Seneca. Medea*, Warminster.
- ISLER-KERÉNYI C. 2000, *Immagini di Medea*, in B. GENTILI, F. PERUSINO, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, pp. 117-138.
- LAUSBERG H. 1960, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, I-II, München.
- LESSING G. E. 1991, *Laocoonte*, a cura di M. COMETA, Palermo (ed. or. *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766).
- LOZZA G. 2007, *L'Antologia Planudea: appunti di lettura*, in G. LOZZA, S. MARTINELLI TEMPESTA (a cura di), *L'epigramma greco: problemi e prospettive*, «Quaderni di Acme» XCI, pp. 97-111.
- MANIERI A. 1998, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa, Roma.
- MASTRONARDE D. J. 2010, *The Art of Euripides. Dramatic technique and social context*, Cambridge, New York.
- MAZZINI I. 1990, *Il folle da amore*, in S. ALFONSO et al., *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, Bari, pp. 39-83.
- MAZZOLI G. 1997, *Medea in Seneca: il logos del furor*, in R. UGLIONE (a cura di), *Giornate di studio su Medea*, Torino, pp. 93-105.
- MAZZUCCHI C. M. (a cura di) 2010, *Dionisio Longino. Del sublime*, Milano.
- MERKER N. 1991, *Introduzione a Lessing*, Roma.
- PÉREZ GÓMEZ L. 2011, *Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda*

- de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del furor*, «Florentia Iliberritana» XXII, pp. 149-168.
- PETRONE G. 2015, *La 'mimica' di Medea. Divagazioni tra retorica e teatro, intorno a Sen. Med. 380-391*, «Pan» n.s. IV, pp. 50-66.
- PETRONE G. 2021, *Scrutare matrem... (Sen. Tro. 615ss.). La paura di Andromaca tra inserto pantomimico e drammaturgia della passione*, in *Lucrezio, Seneca e noi. Studi per Ivano Dionigi*, Bologna, pp. 423-430.
- RAINA G. 1993, *Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca*, «Quaderni di cultura e tradizione classica» XI, pp. 119-134.
- RAINA G. 1997, *Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani*, «Paideia» LII, pp. 275-292.
- RAPP C. 2006, *Interaction of body and soul: what the hellenistic philosophers saw and Aristotle avoided*, in R. A. H. KING (ed.), *Common to body and soul*, Berlin, New York, pp. 187-208.
- REBAUDO L. 2019, *Medea sul carro: prototipo vs genotipo. Il problema della trasmissione a distanza delle iconografie*, in E. DEGLI INNOCENTI et al. (a cura di), *Mitomania. Storie ritrovate di uomini ed eroi. Atti della giornata di studi* (Taranto 2019), Roma, pp. 100-119.
- ROHRBACHER D. 2010, *Physiognomics in imperial latin biography*, «Classical Antiquity» XXIX, pp. 92-116.
- ROSSI BORTOLATTO L. 1972, *L'opera pittorica completa di Delacroix*, Milano.
- SALVADORI M. 2009, *Nec mora, balatum mirantibus exilit agnus. Medea e le Pelia-di nella Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro*, in M. SALVADORI, M. BAGGIO (a cura di), *Gesto, immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non verbale. Giornata di studio* (Isernia 2007), Roma, pp. 63-74.
- SASSI M. M. 1988, *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino.
- SCHMIDT M. 1992, s.v. *Medeia*, LIMC VI 1, Zürich, pp. 386-398.
- SERRA M. 2007, *La phantasia del sublime: genealogia di una categoria letteraria*, «Testi e linguaggi» I, pp. 29-41.
- SOLIMANO G. 1991, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova.
- STRAZZULLA M. J. 2006, *Medea nell'iconografia greca dalle origini al V secolo a.C.*, in F. DE MARTINO (a cura di), *Medea. Teatro e comunicazione*, Bari, pp. 631-672.
- TOGNI P. 2015, *Enargeia e phantasia nel capitolo 15 del trattato Sul sublime: le fonti dello Pseudo Longino*, «Incontri triestini di filologia classica» XIII, pp. 215-310.
- TRINACTY C. 2014, *Senecan tragedy and the reception of augustan poetry*, Oxford.
- VAN DER EIJK P. J. 1997, *The matter of mind. Aristotle on the biology of 'psychic' processes and the bodily aspects of thinking*, in W. KULLMANN, S. FÖLLINGER (eds.), *Aristotelische Biologie. Intentionen, Methoden, Ergebnisse*, Stuttgart, pp. 221-258.
- VOGT S. 1999, *Aristoteles. Physiognomonica übersetzt und kommentiert*, Darmstadt.

- ZANKER P. 1998, *Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, 2. *Una storia greca*, III. *Trasformazioni*, Torino, pp. 545-616.
- ZANOBI A. 2014, *Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime*, London.
- ZIMMERMANN B. 1990, *Seneca und der Pantomimus*, in G. VOGT-SPIRA (Hrsg.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen, pp. 161-167.
- ZIMMERMANN B. 2016, *Seneca e la tragedia romana di età imperiale*, «Pan» n.s. V, pp. 19-28.
- ZWIERLEIN O. 1966, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim.