

Somnia nvgaeque merae. Sobre la cronologia de les tragèdies de Sèneca: mètodes i resultats

Antoni Seva Llinares

Fixar les dates de composició de les tragèdies de Sèneca o de la seva presentació al públic, ja sigui en l'escena o en lectures públiques, ja sigui en edició, no és una mera minúcia erudita. Això, si s'aconseguís, no afectaria el valor literari d'aquestes obres, però sí que precisaria les intencions de l'autor i el significat ple que hi podien trobar els receptors.

Sèneca va compondre les seves tragèdies abans de l'exili a Còrsega, durant l'exili (anys 41-48), en l'època de preceptor i conseller de Neró (49-62), en la del retir fins a la mort (65) o en més d'un d'aquests períodes, no necessàriament consecutius. Els testimoniatges contemporanis o immediatament posteriors ofereixen notícies estimables però no gaire precises sobre l'activitat trage-diogràfica de Sèneca; en tot cas, manquen dades positives directes (didascàlies o altres) que permetin d'establir una cronologia absoluta de totes o d'algunes tragèdies; per això s'han cercat en les tragèdies mateixes indicis que podrien constituir al·lusions a fets històrics. D'altra banda, l'anàlisi interna, és a dir, l'estudi de les relacions intertextuals, temàtiques o estilístiques, i de certes particularitats prosòdiques i mètriques, podria servir per a establir, si més no, una cronologia relativa, l'ordre el corpus.

És un problema difícil i per això abordat sovint, en conjunt o en aspectes particulars, amb opinions ben divergents. Sense pretendre fer-ne una història exhaustiva, que exigiria revisar una bibliografia molt profusa, limitant-nos a les qüestions principals, ens proposem tractar aquí els mètodes que s'hi han emprat, avaluar-ne els resultats i exposar la nostra opinió.

1. Datació absoluta

a. Al·lusions a fets històrics

Fóra llarg i fatigós reportar aquí les innumbrables i variades al·lusions a fets històrics que s'han volgut veure en les tragèdies. Per a il·lustrar el procediment, amb un parell d'exemples de les més conegudes n'hi haurà prou¹.

1. *Medea* 595-98:

*parcite, o diui, ueniam precamur,
uiuat ut tutus mare qui subegit.
sed furit uinci dominus profundum
regna secunda.*

Ja Lipsius va considerar aquests versos «omnino insitos decore et ingeniose in laudem Claudii, qui Britanniam tunc aperiebat»: una subtil identificació adulatòria de Iàson, el cap dels Argonautes (*mare qui subegit*), amb Claudi, que, superant l'Oceà, havia conquistat Britànnia (campanya de l'any 43 i triomf del 44)². S'hi pot adduir, a més, la notícia transmesa per Suetoni, segons el qual Claudi va fer posar a casa seva una corona naval, *traiecti et quasi domiti Oceani insigne*³.

Diversos crítics, fins als nostres dies, han defensat aquesta suposada al·lusió⁴. Els anys 43/44, doncs, serien el *terminus post quem* de la tragèdia. A més, si l'objectiu de l'adulació era obtenir la gràcia de Claudi, la fi de l'any 48 seria el *terminus ante quem*; si no, el marge temporal seria força ampli, fins a la mort

1. Alguns exemples més, infra, en 4.

2. LIPSIVS, I., *Animaduersiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur*, Leiden 1588, pp. 5-6. Repeteix la interpretació en el comentari dels vv. 668-69 (ad loc.): *iam satis, diui, mare uindicatis | parcite iusso*, on proposa, en lloc de *iusso*, la conjectura *diuo* [sc. *Claudio*] com una «tecta et ingeniosa adulatio». Sèneca, amb aquesta adulació, pretendria obtenir de Claudi el perdó i la tornada de l'exili (cf. LIPSIVS, I., *Vita et scripta Senecae*, París 1607, cap. V). Sens dubte, Lipsius pensaria en la conquesta de Britànnia per Claudi recordant el passatge de l'*Octauia* que s'hi refereix (vv. 34-44), un vers del qual (41) havia esmenat anys abans: «Emendo, *En qui orae Tamesis [ora Tanais mss.] primus imposuit iugum, Ignota et ante classibus*. Nam cum manifesto sermo de Claudio Imp. sit, quis sanus haerebit, quin per Tamesim Britanniam intellexerit, cuius intactam ad id tempus libertatem ille primus delibauit?» (*Antiquarum lectionum libri V*, Anvers, 1575, l. I, cap. XIV). En *Animaduersiones* (ad loc.), però, hi accepta la correcció de de I. I. Scaliger: «Legebamus, *Tamesis*. Criticus diuinus, *Britannis*».

3. Svet. *Cl.* 17.5.

4. JONAS, F., *De ordine librorum L. A. Senecae philosophi*, Berlín 1870, p. 38; PEIPER, R., *Praefationis in Senecae tragoedias nuper editas supplementum*, Breslau 1870, p. 12; HERZOG, O., «Datierung der Tragödien Senecas», *RhM* 78, 1928, pp. 59-65. L'al·lusió es dona com a probable en COFFEY, M., «Seneca, *Tragedies*, Report for the years 1922-1955», *Lustrum* 2, 1957, p. 150 (recensió a Herzog), en ZWIERLEIN, O., *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1984, p. 245 (en relació amb la «profecia» del Cor de 364 ss.), etc.

de Claudi (54), ja que una al·lusió no ha de ser necessàriament immediata al fet històric. De debò hi ha aquí una adulació? Ja Delrius hi objectava amb raó: «ingeniosa illa κολακία, et acuta, fateor. sed an quia acuta, iccirco Senecae in mentem uenit?»⁵ Fóra massa aguda i tot. Les que Virgili adreçava a August eren més explícites, gairebé desvergonyides⁶. La que es vol imputar a Sèneca hauria resultat tan subtil i obscura que amb prou feines la capiria algun oïdor i poc se'n deuria sentir afalagat el destinatari. La seva extrema subtilesa contrasta fortament amb la descarada llagoteria de la *Consolatio ad Polybium*⁷. També dista molt de les hipèrboles àuliques d'alguns epigrames atribuïts a Sèneca que tenen per tema la conquesta de Britànnia, acompanyats per altres de referents a Còrsega com a lloc d'exili⁸. Fins i tot si s'admet que aquests epigrames són realment de Sèneca, la diferència de to en el passatge de *Medea* és palesa: la petició de clemència per a Iàson és del tot oportuna i es cenyeix concisament al context sense forçar-lo — un context (el perill que plana sobre Iàson per la seva audàcia) que, aplicat a Claudi, anul·laria l'adulació convertint-la en amenaça. Una semblança parcial en el tema no és indicatiu suficient per a constituir una al·lusió.

2. *Oedipus* 1038-39

*hunc, dextra, hunc pete
uterum capacem, qui uirum et gnatos tulit.*

En el suïcidi a espasa de Iocasta, s'ha pretès veure-hi una al·lusió a l'assassinat d'Agripina per ordre de Neró: totes dues reclamen ser ferides al ventre, que ha engendrat un fill abominable. Pel que fa a Agripina, Tàcit només ho insinua: *iam ad mortem centurioni ferrum destringenti protendens uterum*

5. DELRIUS, M. A., *Syntagma tragoediae Latinae*, Anvers 1593-94, ad *Med.* 669.
6. Així en *Aen.* 6.791-805; i també en un altre passatge paral·lel als que comentem: *an deus immensi uenias maris ac tua nautae | numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule, | teque sibi generum Tethys emat omnibus undis* (*Georg.* 1.29-31), que té, a més, una certa semblança amb la famosa "profecia" de *Med.* 374-79: *uenient annis | saecula seris, quibus Oceanus | uincula laxet et ingens | pateat tellus Tethysque nouos | detegat orbis nec sit terris | ultima Thule.*
7. La *Consolatio ad Polybium* (composta c. 44), adreçada més que al destinatari nominal a l'emperador, sí que tenia per objectiu obtenir el perdó i el retorn a Roma i inclou una al·lusió clara a la campanya de Britànnia: *hic [sc. Claudius] Germaniam pacet, Britanniam aperiat; et patrios triumphos ducat et nouos!* (13.2).
8. Una actualització dels problemes d'autenticitat i de cronologia dels epigrames, feta amb sa sentit crític, en MARINÉ, J., *Sèneca, Apocolocintosi del diví Claudi. Epigrames*, FBM, Barcelona 2004, pp. 293-305. Els epigrames, inclosos en l'*Anthologia Latina*, en opinió de Mariné, reflecteixen un ambient senecà per la temàtica, per la ideologia i per l'estil; encara que alguns poden ser realment de Sèneca, no es pot determinar quins en concret; ni tan sols és segur que ho siguin els que alguns manuscrits li atribueixen expressament: 1, 16 i 17 Mariné (= *Anthol. Lat.* 232, 236, 237 Riese, 224, 228, 229 Shackleton Bailey). Els epigrames 16 i 17 tenen per tema Còrsega com a lloc d'exili; els 48-55 Mariné (= 419-26 Riese, 417-24 Shackleton Bailey) són adulacions a Claudi per la conquesta de Britànnia.

'uentrem feri' exclamauit (Ann. 14.8.5); però el fet, no mencionat per Suetoni, és recollit explícitament en Cassi Dió i en l'*Octauia*⁹.

La presumpta al·lusió senecana, ja assenyalada per Peiper¹⁰, ha tingut algun partidari més recent¹¹. Si ho fos, permetria datar la tragèdia a partir de la primavera del 59; i encara caldria anar més enllà: la inculpació palesa a Neró faria endarrerir la tragèdia fins a l'època de la retirada de l'autor. Fóra, d'altra banda, una inculpació cínica, ja que Sèneca mateix havia participat, almenys com a còmplice, en el crim¹². On acaba la història i on comença la retòrica? Pratt observa que la frase conté un *topos*, adduint un passatge similar de Sèneca pare: un tirà sotmet a tortura una dona i, per evitar un fill venjador, la fa ferir al ventre¹³. En una situació dramàtica anàloga, Èsquil recorre a motius semblants: Clitemnestra, per evitar la venjança d'Orestes, li recorda que el seu pit l'ha nodrit i acaba exclamant que ha parit una serp¹⁴. Com Èsquil, Sèneca, en aquesta escena, sap treure partit hàbilment dels elements dramàtics. Potser també, en una concepció primitiva de la justícia, s'hi apunta al càstig — una mena de talió — del membre que ha estat instrument de la culpa¹⁵.

b. L'Apocolocyntosis, un terminus ante quem?

Molts crítics donen per segur que alguns *loci paralleli* de l'*Apocolocyntosis* demostren que Sèneca es parodiava a si mateix, sobretot l'*Hercules furens*. En aquesta comparació s'opera en termes relatius, d'anterioritat i posteritat, però amb referència a un terme absolut: la sàtira, si es va compondre immediatament després de la mort de Claudi (13 d'octubre del 54), constituiria un *terminus ante quem*—pròxim, segons alguns—de la tragèdia. Aquesta opinió va guanyar molts adeptes a partir de l'edició d'O. Weinreich¹⁶, tot i que la relació amb les tragèdies ja havia estat establerta per diversos erudits.

Realment Sèneca parodia en l'*Apocolocyntosis* l'*Hercules furens* i potser altres tragèdies? S'ha d'entendre per paròdia, en un sentit ampli, la imitació exagerada del tema i de l'estil d'un autor o d'un gènere i, en un sentit estricte, la reproducció d'un passatge d'una obra, amb substitució o no d'algun mot;

9. CASS. D. 62.13.5. Oct. 368-71: *caedis moriens illa ministrum | rogat infelix, utero dirum | condat ut ensem: | 'hic est, hic est fodiendus', ait, | ferro, monstrum qui tale tulit*. En Tàcit, s'hi sumaria, a més, un altre paral·lelisme: l'incest gairebé consumat, amb intervenció de Sèneca (Ann. 14.2).

10. o. c., p. 19.

11. Cf. PRATT, N. T., *Seneca's Drama*, Chapel Hill 1983, p. 191, amb nota bibliogràfica.

12. Tac., Ann. 14.7.2-4, 11.2.

13. *Aiebat tyrannus: 'ure, caede uentem' [...] 'caede uentrem, ne tyrannicidas pariat'* (Contr. 2.5.7).

14. *Choepb.* 896-8 i 928.

15. Així, el consell evangèlic de la mutilació de l'ull o de la mà que escandalitzen (Mat. 5.29-30 i 18.8-9), i també el càstig de la mutilació de les mans als lladres en certs països islàmics.

16. *Senecas Apocolocyntosis*, Berlín, 1923.

l'adaptació s'ha d'inserir en un context diferent de l'original, cercant, per contrast, un efecte còmic; pressuposa el coneixement del text original per part del receptor¹⁷.

Pel que fa al sentit ampli, no hi ha dubte que Sèneca parodia expressament en l'*Apocolocyntosis* l'estil tràgic, com també l'èpic i els pròlegs filosòfics dels historiadors. Posa la paròdia tràgica, d'estil solemne, ampul·lós i amenaçador, en boca d'Hèrcules per infondre por a Claudi: «*quo terribilior esset tragicus fit*» (7.1). Per què Hèrcules i no un altre? Claudi s'havia presentat amb el seu aspecte deforme i havia parlat amb veu farfallosa en una llengua no reconoscible; Júpter, doncs, encarrega a Hèrcules, que havia recorregut el món i, per tant, coneixia molts pobles i llengües, que indagui qui és aquell individu estrany; l'heroi, no sense cert temor, creu tenir davant seu un nou monstre, el seu tretzè treball (5.2-3). A part d'això, només es diu d'Hèrcules que és poc astut (*minime uafro*, 6.1) i que porta la clava (*haec claua*, 7.2, v. 3). Ben poca cosa, al capdavant. Un personatge descrit molt succintament en comparació amb el personatge propens a la ira i a les al·lucinacions que apareix en l'*Hercules furens*: un heroi gegantí que fa sotsobrar la barca de Caró (775-77), cobert amb la pell del lleó de Nèmea, de gola ferotge, i armat amb la grossa clava (797-800) i amb un enorme arc (992-93), acompanyat del terrible Cèrber batzegant les gruixudes cadenes (815-17). Cèrber torna a aparèixer més avall en la sàtira: és, sí, un gos negre i pelut i temible en la fosca (13.3), però molt menys esgarrifós que aquella bèstia fastigosa de la tragèdia, que espanta amb els seus lladrucs els morts, amb el cap purulent, amb escurçons per pèls i un drac per cua, que planta cara a l'heroi, exhibeix la seva ferotgia i no es deixa domar (783-822). Sens dubte, Sèneca, posat a parodiar-se a si mateix, hauria pogut aprofitar, i de manera escaient, l'abundós material que la tragèdia li fornïa; en canvi, es va accontentar amb un to tràgic genèric i amb unes quantes notes descriptives poc marcades.

Passem ara als llocs adduïts, més o menys estrictament, com a paròdies; no pertanyen només a l'*Hercules furens*, sinó també a altres tragèdies, especialment a les *Troades*¹⁸.

En primer lloc, per molt que es vulgui esprémer els textos, no creiem que es pugui establir una relació estreta de dependència en certes similituds com aquesta:

Apoc. 4.1, v. 7: *mirantur pensa sorores*
HF 181: *peragunt pensa sorores*.

17. Cf. HOUSEHOLDER, F. W., «ΠΑΡΩΔΙΑ», *CPb* 39, 1944, pp. 1-9, i LELIÈVRE, F. J., «The Basis of Ancient Parody», *G&R*, 2^a sèr., 1, 1954, pp. 66-81.

18. Una relació molt detallada dels *loci paralleli*, en l'aparat crític de l'edició de R. RONCALI, *L. A. S. Αποκολοκύντωσις*, Leipzig, 1990. La majoria pertany a *HF*, però també n'hi ha de la resta de les tragèdies, incloses *HO* i *Oct.*, a més d'altres obres de Sèneca i d'altres autors. Sobre el conjunt de les paròdies de la sàtira, cf. MARINÉ, J., o. c., pp. 159-75 i 196-232.

En aquest *locus parallelus* i en algun altre de semblant¹⁹ la relació és genèrica i vaga, poc significativa.

Més rellevants són un passatge relacionat exclusivament amb l'*Hercules furens* i dos passatges de la nènica que presenten algunes interferències amb altres tragèdies:

1. *Apoc.* 7.2, v. 2: *hoc ne peremptus stipite ad terram accidas*
HF 1296: *hoc en peremptus spiculo cecidit puer*

2. *Apoc.* 12.3, vv. 1-4: *fundite fletus, | edite planctus, | resonet tristi | clamore forum*
HF 1108, 1113-14: *resonet maesto clamore chaos | [...] uno planctu | tria regna sonent*
Tr. 78-9, 108, 130-1: *sed noua fletus causa ministrat. | ite ad planctus | [...] Rhoetea sonent litora planctu | [...] uertite planctus: | Priamo uestros fundite fletus*

3. *Apoc.* 12.3, vv. 51-2: *caedite maestis | pectora palmis*
HF 1100-1: *percusa sonent pectora palmis*
Tr. 64: *ferite palmis pectora et planctus date*
Thy. 1045-46: *pectora inlisa sonent | contusa planctu*
 (cf. *Oct.* 745: *pulsata palmis pectora*)

En 2 i 3 s'acumulen i s'entrecreuen elements lèxics del camp del dol, de patrimoni comú, en combinacions obertes²⁰. Al capdavant, el pes principal de la presumpta paròdia recau en dos versos: *HF* 1296 (1) i 1108 (2). En el primer, seria d'esperar que, per a l'amenaça burlesca a Claudi, Sèneca hagués triat una amenaça solemne i greu contra un monstre autèntic i que s'hagués atingut més estrictament a la lletra, d'on es produiria, per contrast, l'efecte còmic, amb un punt d'ironia respecte al vers parodiat; no sembla gaire escaient, en aquest sentit, un vers de la tragèdia en què Hèrcules contempla amb horror la fletxa amb què ha matat el seu fill. En el segon sí que es donen circumstàncies apropiades per a la paròdia, amb una notable coincidència en les frases—no s'entén, però, per què el poeta hauria de substituir *maesto* pel sinònim *tristi*; potser hi ha aquí, si no es tracta d'una coincidència, un record de Virgili, *Aen.* 4.668 *resonat magnis plangoribus aether*.

19. També en *non uacat deflere publicas clades* (*Apoc.* 10.3) i *non uacat istis lacrimare malis* (*Ag.* 654); aquests passatges entren sense dificultat en la classificació que fem més avall, en el grup b. En *Cretaea tenens oppida centum* (*Apoc.* 12.3, v. 26), *urbibus centum spatiosa Crete* (*Tro.* 820) no hi ha ni tan sol un *locus parallelus*, sinó un *locus communis*; cf. Verg. *Aen.* 3.106, Hor. *C.* 3.27.33-4, *Epod.* 9.29, Ov. *Met.* 9.666, etc. L'expressió *obliqua tramite* (*Apoc.* 2.4, v. 5, *Thy.* 845) és massa banal; cf. Liv. 5.16.5 *obliquis tramitibus*.

20. Cf. Ov. *Met.* 11.672 *fletus quoque fundere* (menys freqüent, però, que *fundere lacrimas*); Verg. *Aen.* 1.481 *tunsae pectora palmis*, Ov. *Am.* 3 9.10 *pectora tundat manu*, *Met.* 2.341 *caesae pectora palmis*.

Val a dir que, en tots dos passatges, la semblança és molt forta: tindria molt pes probatori si es tractés de casos únics. Però, al contrari, les semblances textuais entre passatges de les tragèdies són molt abundants. Fetes de manera conscient o inconscient i fins i tot casual, revelen les bases i les preferències literàries de l'autor i també, per dir-ho així, el seu laboratori o la seva cuina. N'hi haurà prou amb uns quants exemples²¹, que es poden classificar en les següents categories:

a) unitats menors, genèriques (del tipus *mittere habenas* o *uanus terror*) o més originals, com ara *silentem domum* (HF 620 i *Phaed.* 221), referida a l'infern, o *annis fessis* (HF 1250 i *Phaed.* 267), referida a la vellesa.

b) frases semblants pel lèxic i per la construcció²²:

1. HF 1323, 1326: *quis Tanais [...] | abluere dextram poterit*

Phaed. 715: *quis eluet me Tanais*

2. *Phaed.* 24: *pars illa diu uacat immunis*

Oed. 52: *nec ulla pars immunis exitio uacat*

c) frases iguals o molt semblants pel lèxic, per la construcció i per la mètrica (trímetsres iàmbics, si no hi ha altra indicació):

α) principi de vers²³:

1. HF 1012 i *Phaed.* 142: *quo, misera, pergis?*

2. *Tr.* 519 i *Oed.* 868: *dehisce, tellus, tuque*

Phaed. 1238: *dehisce, tellus, recipe*

β) final de vers²⁴:

1. *Med.* 123: *mente non sana feror*

Phaed. 386: *mente non sana abnuis*

2. *Tr.* 750: *et scelerum artifex*

Med. 734 i *Phaed.* 559: *haec scelerum artifex*

γ) final i principi de vers²⁵:

Phoen. 542-3: *magna pars sceleris tamen | uestri peracta est*

Phaed. 594-5: *magna pars sceleris mei | olim peracta est*

δ) versos sencers²⁶:

1. (dím. anap.) *Med.* 373: *Indus gelidum potat Araxen*

Phaed. 58: *fera quae gelidum potat Araxen*

2. *Med.* 4: *et tu, profundi saeue dominator maris*

Phaed. 1159: *me, me, profundi saeue dominator freti*

21. Ens servim aquí —i és més que suficient— de l' "Appendix I" (Mayer) de l'edició de *Phaedra* de M. COFFEY i R. MAYER, Cambridge, 1990, pp. 197-203.

22. Cf., a més, HF 203, *Phaed.* 18; HF 318, *Phaed.* 626; *Phaed.* 756, *Oed.* 413; HF 415, *Med.* 116, *Phaed.* 850.

23. Cf., a més, HF 300, *Phaed.* 500; HF 1053, *Phaed.* 387; *Phoen.* 244, *Phaed.* 258; *Med.* 43, *Phaed.* 168, *Thy.* 1048; *Med.* 568, *Phaed.* 432; *Phaed.* 1023, Ag. 566.

24. Cf., a més, *Phoen.* 36, *Phaed.* 592; *Med.* 157, *Phaed.* 263, Ag. 203; *Phaed.* 583, *Oed.* 99; *Phaed.* 1240, *Oed.* 559.

25. Cf., a més, *Tr.* 703-4, *Med.* 945-6.

26. Cf., a més, *Phaed.* 1227, *Thy.* 73. També *Phaed.* 200, 601, HO 540, 484.

Quina diferència hi ha entre les concordances reportades aquí i les que s'assenyalen a l'*Apocolocyntosis*? Al nostre parer, cap: les de la sàtira no constitueixen un cas excepcional. Les unes i les altres es poden explicar satisfactòriament per la similitud del tema i per la subjecció a les regles mètriques: no és d'estranyar que tots dos factors, i més en l'estil peculiar d'un mateix autor, generin ací i allà cèl·lules de sentit i de ritme coincidents. Revelen la manera de fer de Sèneca, el seu "receptari"; se'n pot deduir una tendència de l'autor a repetir-se, però no s'hi detecta cap indicatiu de relació cronològica.

En suma, opinem que la paròdia que molts assenyalen amb tanta convicció en la sàtira, més enllà de la imitació genèrica de l'estil tràgic, manca de base: en sentit ampli, l'Hèrcules de la tragèdia i el de la sàtira són personatges ben diferents; en sentit estricte, els passatges comparats es redueixen a simples *loci paralleli*. Quan Sèneca va escriure l'*Apocolocyntosis*, o no hi va voler parodiar l'*Hercules furens* o encara no l'havia compost; la sàtira no aporta res per a la datació de les tragèdies.

2. Datació relativa

a. Relacions intertextuals

En la datació relativa, potser el procediment més habitual és el de la comparació interna: quan un tema o un motiu de determinat passatge d'una tragèdia apareix en una altra, amb un tractament tal que permetria inferir una al·lusió o una reelaboració i, per tant, una relació d'anterioritat o de posterioritat. Un dels crítics que més ha destacat en la detecció d'aquesta mena de comparacions és Herrmann, que va teixir una espessa xarxa de casos imaginats a partir d'una *petitio principii*: «On voit que la tendance générale de l'auteur, quand il reprend ses propres vers, est celle de rechercher plus de concision et aussi plus de raffinement dans l'expression»²⁷. I arribava a la conclusió que l'ordre cronològic relatiu de les tragèdies es correspon «rigoureusement» amb l'ordre de la branca A de la tradició manuscrita²⁸. Zwierlein, per la seva part, s'ha servit d'aquest mètode en molt menor mesura, amb molta més cautela, i també amb criteri contrari. Així, entre les més "segures", Zwierlein afirma la prioritat —a part de la d'*Oed.* sobre *Phoen.*, d'acord amb Leo—, la de *HF* sobre *Thy.* i la de *Thy.* sobre *Med.*; amb menys insistència, la proximitat d'*Ag.*, *HF* i *Thy.*; i fins i tot, amb dubtes, l'anterioritat de *Phoen.* sobre *Apoc.*; etc²⁹.

Limitem-nos aquí al cas més significatiu: la comparació entre un passatge d'*Oedipus* i un altre de *Phoenissae*. És gairebé l'únic («plura sciri nequeunt»)

27. HERRMANN, L., *Le théâtre de Sénèque*, París 1924, p. 104. L'enumeració dels casos ocupa les pp. 99-128, plenes de «peut-être», «rappelle», «ressemble», «sans doute», «évoque», «probablement».

28. *Ibid.*, 128. És a dir: *HF*, *Thy.*, *Thebais (Phoen.)*, *Hippolytus (Phaed.)*, *Oed.*, *Tr.*, *Med.*, *Ag.*

29. O. c., 238-43.

en què Leo troba una prova segura de relació cronològica, tan evident per a ell que ni es pren la pena de demostrar-la: «quam [sc. fabulam *Oedipum*] ante hanc scaenam [sc. *Phoen.* 1-362] scriptam esse u. 176 sq. docent»³⁰.

Oed. 952, 958-64

“*cunctaris, anime?*” [...] *ardent minaces igne truculento genae oculique uix se sedibus retinent suis; uiolentus audax uultus, iratus ferox iamiam eruentis; gemuit et dirum fremens manus in ora torsit. at contra truces oculi steterunt et suam intenti manum ultro insecuntur, uulneri occurrunt suo.*

Phoen. 174-80

timida [sc. dextra] tunc paruo caput libauit haustu uixque cupientes sequi eduxit oculos. haeret etiamnunc mihi ille animus, haeret, cum recusantem manum pressere uultus. audies uerum, Oedipu: minus eruisti lumina audacter tua quam praestitisti.

No hi ha dubte que Sèneca es representa de la mateixa manera, en totes dues tragèdies, l'escena en què Èdip s'arrenca els ulls: són ells mateixos que volen ser arrencats i inciten a fer-ho les mans indecises.

Herrmann, comparant una dotzena de *loci paralleli* (amb els seus habituals «peut-être», «semble», «sans doute») i aplicant-hi la seva regla general (concisió i refinament indiquen posterioritat), creia demostrar que *Phoenissae* és anterior a *Oedipus*³¹. Segons Zwierlein, també la plasmació és més refinada i preciosa en *Oedipus*; però, al contrari, creu «mit Sicherheit» que en *Phoen.* el poeta es remet a *Oed.* com fent-ne un recordatori, i per tant aquesta tragèdia ha de ser posterior³².

Aquestes interpretacions són possibles, però, de segures, no gens. Els passatges s'insereixen en contextos diferents i tenen funció diferent. El d'*Oedipus* forma part de la llarga narració del Missatger, plena de detalls esgarrifosos (un dels dos o tres trossos més macabres de Sèneca); en *Phoenissae*, Èdip

30. *Observationes criticae* (L. A. S. *Tragoediae*, v. I), Berlín, 1878, pp. 77, 133-4.

31. O. c., pp. 99-100, 116-17. *Phoen.* és «moins dure» que *Oed.*; en *Oed.* «les couleurs sont plus chargées»; els vv. 175-6 de *Phoen.* «se retrouvent» en *Oed.* 959; *Oed.* 1001 és «plus concis et moins clair» que *Phoen.* 9-10; *Oed.* 938-9 és una «forme résumée» de *Phoen.* 91-3; en *Oed.* 101 «la forme est plus raffinée et plus obscure» que en *Phoen.* 132; etc.

32. O. c., pp. 238-9.

mateix, que medita el suïcidi, només compara els dubtes d'ara amb els que va tenir quan es va cegar. Si Sèneca concep l'acció de la mateixa manera, no pot també esbossar-la primer amb uns pocs trets i desenvolupar-la més tard, en un altre lloc, amb luxe de detalls?

Ni la riquesa descriptiva, ni els accents emotius, ni la concisió no són indicis cronològics. Ovidi, un mestre de la *uariatio*, evita amb cura imitar de prop un altre autor³³ o imitar-se a si mateix quan tracta el mateix tema. Tot i això, en situacions iguals, per força ha d'haver-hi alguna similitud. Així succeeix en la trobada de Iàson i Medea, en què l'heroi suplica l'ajut de la princesa i li promet el matrimoni, en *Heroides* 12.67-92 i en *Metamorphoses* 7.74-97 — dues obres redactades a diversos anys de distància i en què l'anterioritat de la primera no ofereix cap dubte. El poeta imagina l'escena de la mateixa manera i la situa en el mateix moment, abans de la prova dels toros. Es troben en un *nemus atrum*, prop d'uns *delubra Dianae* (*Her.* 67, 69), o en un *nemus umbrosum*, vora unes *Hecates aras* (*Met.* 75, 74). En *Her.*, Iàson prega (78-80)

*per genus et numen cuncta uidentis aui,
per triplicis uultus arcanaque sacra Dianae
et si forte aliquos gens habet ista deos*

i promet el matrimoni (81, 86-7):

*effice me meritis tempus in omne tuum
[...]
thalamo nisi tu nupta sit ulla meo.
conscia sit Iuno sacris praefecta maritis.*

En *Met.*, *promisit torum* (91) i *iurat* (94-6)

*per sacra triformis
ille deae, lucoque foret quod numen in illo,
perque patrem soceri cernentem cuncta futuri.*

En *Her.* és Medea qui evoca l'escena; amb gran eficàcia, Ovidi fa que recordi la súplica i la promesa àmpliament, literalment, en estil directe i en els seus termes solemnes; en *Met.*, en la ploma del narrador, això mateix és una dada necessària, obligada, una referència breu. D'altra banda, *perque patrem soceri cernentem cuncta futuri* és, sens dubte, una expressió més “refinada” i “preciosista” que *per genus et numen cuncta uidentis aui*. En la comparació dels dos passatges, hi trobem coincidència en el plantejament i en els motius,

33. Per exemple, la catàbasi d'Orfeu en *Met.* 10.1-63 sembla escrita tenint al davant la de Virgili (*Georg.* 4.453-506) per no coincidir-hi en l'exposició ni per casualitat, més enllà de l'argument.

però diferència en l'economia literària. Amb quines raons s'hi podria assenyalar, entre l'un i l'altre, un lapse d'almenys deu anys en la composició? Pel que fa a Sèneca, el mateix procediment dona resultats contraposats. S'hi empenen criteris contraris, tots dos lícits en principi, però propensos a la subjectivitat: ja hem vist com el "refinament" és senyal de posterioritat per a Herrmann i d'anterioritat per a Zwierlein.

b. Les pauses internes

Per a establir alguna cronologia relativa, s'han intentat procediments d'un altre gènere: l'estudi de petits detalls que permetin traçar una evolució estilística. Així, Zwierlein ha estudiat la sinalefa, la dissolució, l'elisió de síl·laba llarga en l'arsi i en la tesi i de síl·laba breu, la inversió de partícules i la tècnica mètrica³⁴. Els resultats, en la seva pròpia opinió, són inconclusius, només conjecturals: les tragèdies mostren escasses diferències, tenen un estil força homogeni, com si s'haguessin escrit en un període breu.

Un altre mètode, en canvi, sembla haver donat resultats més sòlids. Fitch ha fixat una cronologia relativa prou definida emprant com a criteri principal les pauses de sentit enmig de vers en les seccions parlades, és a dir, en el trímetre iàmbic³⁵.

Al seu parer, en una primera etapa, Sèneca hauria pres el vers com a unitat de sentit; més endavant, a mesura que anava adquirint una flexibilitat major en el maneig del trímetre iàmbic, s'hauria permès superar cada vegada més aquest límit per crear un atractiu desacord entre la unitat mètrica i la de sentit; un nombre elevat de pauses internes indicaria, doncs, un domini superior de la versificació i, per tant, una data comparativament posterior³⁶. Així, classifica les tragèdies en tres grups, segons el percentatge de pauses enmig de vers respecte al total de pauses:

- gr. 1. *Agam.* (32'4), *Phaed.* (34'4), *Oed.* (36'8)
- gr. 2. *Med.* (47'2), *Tro.* (47'6), *HF* (49)
- gr. 3. *Thy.* (54'5), *Phoen.* (57'2)³⁷.

Fitch reforça la seva tesi amb dues proves complementàries, també significatives cronològicament: el tractament com a llarga o breu de la *o* final de paraula i l'ús d'esquemes mètrics en els càntics corals, de més complexos i ex-

34. O. c., pp. 233-38.

35. FITCH, J. G., «Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare», *AJPh* 102, 1981, pp. 289-307. Un breu resum de l'autor, en la seva edició de *HF* (Ithaca-Londres, 1987), p. 53.

36. *Ibid.*, p. 292.

37. *Ibid.*, pp. 290-2. El nombre de pauses internes respecte al total, segons Fitch, és el següent: *Agam.* 157 de 484, *Phaed.* 219 de 637, *Oed.* 193 de 525, *Med.* 250 de 530, *Tro.* 304 de 639, *HF* 352 de 719, *Thy.* 310 de 569, *Phoen.* 274 de 479.

perimentals a més simples i efectius. En tractem més avall. Aquesta cronologia relativa tindria repercussions en l'absoluta si s'accepta per a *HF* com a *terminus ante quem* l'any 54, per les paròdies de l'*Apocolocyntosis*³⁸.

La tesi de Fitch conté observacions interessants, però resulta molt agosarat afirmar que, amb la combinació dels tres arguments principals, el seu grau de probabilitat es pot elevar «to the level of near certainty»³⁹. Més aviat al contrari, s'hi poden oposar moltes objeccions que es refereixen als criteris i al mètode i que en qüestionen seriosament els resultats.

Fitch entén per pauses internes les marcades amb puntuació forta enmig del vers; ell mateix adverteix la precarietat d'aquesta definició, que, malgrat tot, es pot acceptar en un còmput global⁴⁰. De tota manera, cal observar que la determinació i la valoració d'aquestes pauses no és un afer tan simple⁴¹. No tot consisteix en el sol fet que una frase acabi enmig del vers: no és igual si la fracció de vers implica un trencament en l'estructura sintàctica (encavalcament en sentit propi) que si hi ha una mera prolongació coordinant o subordinant; una proposició breu (un parell de mots) originarà dues interrupcions forçades i, per tant, poc significatives. En l'escansió, una pausa (punt, interrogació) no impedeix l'elisió o la sinalefa⁴²: no sabem del cert com ho pronunciaven els llatins, però aquest efecte prosòdic fóra impossible si la cadena parlada sofria una interrupció marcada. D'altra banda, la pausa, tant com a la sintaxi, pertany a l'*actio*: membres del discurs o interrogacions o antítesis en sèrie no exigeixen forçosament un repòs intermedi recalcat, sinó que poden tenir un efecte cumulatiu.

La premissa principal de Fitch és que superar els límits del vers implica domini de la mètrica: mentre el poeta inexpert escriu vers a vers, l'expert es mou amb tanta agilitat en el vers que prescindeix dels límits; i ho fa inconscientment — aquesta circumstància és rellevant, segons ell, perquè implica una evolució espontània, derivada de la pràctica. Les pauses internes són, doncs, indicatiu d'ordre cronològic relatiu: com més n'hi hagi, més tardana serà una obra.

Aquesta premissa és simplista. Es pot admetre que el poeta s'atingui primer a l'esquema estricta del vers, però només en un període d'aprenentatge, fins

38. *Ibid.*, p. 307, cf. 289.

39. *Ibid.*, p. 302.

40. *Ibid.*, p. 291, n. 4. Té en compte el punt, els signes d'interrogació i d'exclamació, els dos punts, el punt i coma, el parèntesi, el guió i les cometes. Segueix l'edició de Giardina.

41. Fitch hauria estat menys ingenu i més caut si hagués tingut en compte la revisió de la tesi de M. Parry sobre la relació entre encavalcament i oralitat en Homer, en comparació amb l'èpica culta, en D.L. CLAYMAN-T. VAN NORTWICK, «Enjambement in Greek Hexameter Poetry», *TAPhA* 107, 1977, pp. 85-92, amb la rèplica de H. R. BARNES, «Enjambement and Oral Composition», *TAPhA* 109, 1979, pp. 1-10 (la polèmica va continuar en E. J. BAKKER, «Homeric Discourse and Enjambement: A Cognitive Approach», *TAPhA* 120, 1990, pp. 1-21). Particularment interessants en Barnes són el tractament especial dels idil·lis de Teòcrit que contenen esticomíties i tornades (p. 4) i l'observació que «enjambement is affected by syntactic differences that cannot be measured by tests of a purely quantitative measure» (p. 10).

42. Cf., per exemple, *Phoen.* 231 (*fugissem. inbaeret*), 365 (*quaerite. haec*), 220 (*premo? has*), 224 (*attrecto? ego*). Això succeeix també amb canvi d'interlocutor (potser és l'únic cas) en *Agam.* 794: *Ag.- Credis uidere te Ilium? Cass.- Et Priamum simul.*

que haurà adquirit habilitat en el vers, no indefinidament; si no, s'arribaria a l'absurda conclusió que un poeta experimentat no tindria mai en compte el límit del vers. Que això es pugui fer de manera inconscient és també admissible, però només en les prolongacions de sentit més articulades; no —o no tant—, en canvi, quan la prolongació implica una discordança refinada de sentit i mètrica, un autèntic encavalcament. En sentit contrari, es pot afirmar que també ajustar el pensament a l'estructura i als límits mètrics, almenys en unitats àmplies, pot significar habilitat artística: només cal recordar la correspondència preceptiva de sintaxi i mètrica en el díctic elegíac i, encara més a propòsit, en els versos anapèstics⁴³. La mètrica és una disciplina exigent; per això alguns prenen els versos incomplets, si més no, com una anomalia⁴⁴. Però, a més, és erroni considerar només el vers com a unitat mètrica, sense tenir en compte l'important paper que té la cesura. És un fet ben conegut que la cesura, si bé en principi és independent del sentit, s'aprofita habitualment per a marcar referències de sentit, sobretot concordances amb el final de vers, i també pauses. No cal estendre-s'hi en demostracions: examinant com a mostra les cent primeres pauses internes de dues tragèdies, hem observat que en *Agamemnon*, 80 recauen en la cesura (67 en la pentemímeres i 13 en l'heftemímeres), i en *Thyestes*, 81 (70 en la pentemímeres i 11 en l'heftemímeres)⁴⁵.

Des del punt de vista metodològic, les dades de Fitch surten alterades, al nostre parer, per la inclusió de les *Phoenissae* i per l'exclusió de l'*Hercules Oetaeus*. Les *Phoenissae* no s'haurien de tenir en compte, perquè el càlcul de les seves pauses internes conté un vici de base. En efecte, aquesta obra —tant si es tracta d'una sola tragèdia inacabada com si es tracta de dues parts de sengles tragèdies— consisteix sobretot en llargs parlaments, sense esticomíties ni rèpliques breus; només al final, en els últims vint versos, el diàleg s'anima una mica. Ara bé, és en les esticomíties i en els parlaments breus (fins a uns tres versos) que les pauses internes són més rares, com es pot comprovar en un examen ràpid; l'escassetat de diàleg en *Phoen.*, doncs, hi augmenta de manera anòmala, en comparació amb les altres tragèdies, el percentatge global d'aquestes pauses. Al contrari, convé molt tenir present *HO*, una tragèdia que, si no és de Sèneca, sí que és senecana⁴⁶; justament pel fet de considerar-se espúria, pot servir de pedra de toc. Doncs bé, *HO* té 555 pauses internes d'un total de 1.070, o sigui, un 51'86%. Per tant, aquesta tra-

43. La correspondència entre unitat de sentit i unitat mètrica és un dels criteris principals de la colometria dels anapests, com defensa, entre altres, el mateix Fitch (cf. infra, notes 105 i 106).

44. Els de l'*Eneida* solen atribuir-se a la falta d'una revisió final. Pel que fa als de les tragèdies de Sèneca (*Tro.* 1103, *Phoen.* 319, *Phaed.* 605, *Thy.* 100), alguns editors els esborren o tracten de completar-los per conjectura.

45. Hem triat dues tragèdies extremes, la que té menys pauses internes i (excloses les *Phoen.*) la que en té més. Hi hem seguit els mateixos criteris i la mateixa edició que Fitch. La resta de les pauses recauen en la triemímeres o fora de cesura.

46. No és el mateix cas que el de l'*Octavia*, força allunyada estilísticament del corpus. En aquesta, la proporció de pauses internes és molt baix: 91 de 304 (29'93%).

gèdia s'hauria de situar com a última del grup 2 o primera del grup 3. És a dir que un imitador maldestre, de qui no hi ha notícia de cap altra contribució al gènere, hauria assolit en la seva única aportació una habilitat en el maneig de trímetre iàmbic comparable a la d'un Sèneca ja molt expert⁴⁷. Les dades d'*HO* són més rellevants que les dels altres autors que Fitch addueix i constitueixen una prova de molt de pes contra la seva hipòtesi.

La comparació de les dades de Sèneca amb les d'altres autors de cronologia millor fixada (els tràgics grecs i Shakespeare), més que confirmar la tesi de Fitch, sembla posar-la en dubte. En Sòfocles les diferències en pauses internes no són tan àmplies com en Sèneca: gairebé la meitat⁴⁸. Se'n dedueix una ordenació de les tragèdies que es correspon més o menys amb una cronologia discutida en diversos punts⁴⁹. Tanmateix, el criteri de les pauses, que avançaria dos llocs l'última tragèdia, l'*Oed. Col.*, no sembla suficient per a situar en tercer lloc la tragèdia de datació més discutida, les *Trachiniae*. En canvi, Fitch descarta la utilitat d'aquest criteri en els altres dos tràgics. Efectivament, en Èsquil o el nombre de trímetres és massa escàs o les diferències percentuals són poc rellevants⁵⁰; en Eurípides els percentatges són tan regulars (entre 25'7% i 33'2%, amb continus alts i baixos) que se'n dedueix que el seu estil «remains essentially static» en aquest aspecte⁵¹. Després d'aquests resultats tan poc convincents⁵², les dades de Shakespeare són sobrerres: encara que —malgrat certes dificultats, com els versos blancs i la diferència de gèneres— s'hi constati un augment progressiu de les pauses internes, d'això no es pot inferir que en Sèneca hagi de passar el mateix.

Fitch opina que, al contrari que les pauses internes, la freqüència de l'antílabe és un criteri poc útil com a índex cronològic per tres motius: perquè l'antílabe és un fenomen de poc abast, poc significatiu estadísticament, perquè és un recurs conscient i perquè el seu ús està influenciat per situacions dramàtiques particulars⁵³. I es remet, induint a confusió, a un assaig de Kitto sobre la qüestió en Sòfocles⁵⁴. En realitat, l'estudi de Kitto porta per un altre camí, més enllà de còmputos mecànics, i amb arguments més subtils i matissats. El seu punt de vista principal és que un fenomen particular com l'antíla-

47. O potser hauríem de dir amb Fitch (a propòsit de la quantitat de -o): «the unknown author of that play cannot be denied a talent for mimicry» (o. c., p. 303, n. 21)?

48. En tants per cent, *Ajax* 21, *Ant.* 21'8, *Trach.* 26'6, *Oed. t.* 27'9, *Oed. Col.* 29'7, *El.* 33'2, *Phil.* 33'4.

49. *Ibid.*, pp. 292-94.

50. *Ibid.*, pp. 294-95.

51. *Ibid.*, pp. 295-97.

52. Acompanyats d'algunes conclusions sorprenents, com ara aquestes: «There is clearly a general tendency for the incidence of internal sense-pauses in tragic trimeters to increase through the last two-thirds of the fifth century. This general movement strengthens my supposition that an increasing incidence of internal sense-pauses is a natural result of increasing familiarity and experience with the iambic trimeter» (*ibid.*, p. 298). La primera afirmació no es demostra; la segona és incoherent: cada poeta adquireix experiència ell sol des de zero.

53. *Ibid.*, pp. 291-93.

54. KITTO, H. D. F., «Sophocles, Statistics and the *Trachiniae*», *AJPh* 60, 1939, pp. 178-93.

be no es pot estudiar aïlladament, sense tenir en compte altres fets estilístics i literaris en un autor i en una obra determinats. En Sòfocles les antílabes — un recurs «used perhaps consciously, perhaps unconsciously, but at all events consistently»⁵⁵ solen donar-se en sèries, al final d'una escena i en situacions d'una tensió especial⁵⁶. «To some extent the rise [del nombre d'antílabes] may have been chronological; Sophocles may have liked the effect more and more. But he kept his hands on all the controls always»⁵⁷. L'ús de l'antílabes pot tenir a veure amb la cronologia, però no amb independència del to i del sentiment⁵⁸; la seva incidència en una obra s'explica sempre per la natura de l'acció dramàtica particular⁵⁹.

Pel que fa a Sèneca, segurament l'antílabes no és un bon criteri cronològic, com suposa Fitch sense argumentar-ho. Potser aquest punt requeriria un petit estudi: ens limitem aquí a una simple aproximació. En efecte, l'ús de l'antílabes en Sèneca és desconcertant per la seva freqüència⁶⁰ i la seva funció. Com és natural, les antílabes no solament apareixen en les discussions vives, en el clímax dialèctic, sinó que les accentuen; ara, no sempre és així: també n'apareixen en diàlegs ràpids, però no vehements⁶¹. Sovint formen sèries, en un ritme accelerat, envoltades d'esticomíies o d'altres intervencions breus, en qualsevol moment de l'escena. Que aquí té poc a veure l'adquisició d'experiència, amb l'índex cronològic que se'n deriva, ho mostra a bastament el fet que l'*Octavia* contingui el màxim nombre de casos, i sempre en sèries. Algunes demostren gran habilitat i refinament, com les brillants i famoses rèpliques de *Med.* 168-73: aquest artifici —conscient o inconscient: no sabríem dir-ho— demostra domini de l'estil; podria indicar experiència dramàtica i mètrica (amb diverses pauses internes) i, per tant, ser significatiu cronològicament, però també pot ser un recurs dialèctic procedent de l'escola de retòrica, no del teatre.

Sigui com sigui, el punt principal és que els càlculs estadístics, per ells sols, són insuficients i poc significatius si es prescindeix d'altres elements estilístics que conflueixen en una obra i fins i tot en un passatge concrets. Això, Fitch no ho té prou en compte. Sembla estranyar-se que els *Sermones* d'Horaci continguin un nombre més elevat de pauses internes (64%) que les *Epistulae*, força posteriors (36%); i accepta l'enraonada explicació d'un col·lega: el diàleg i

55. *Ibid.*, p. 192.

56. *Ibid.*, pp. 179-80.

57. *Ibid.*, p. 192.

58. *Ibid.*, p. 183.

59. *Ibid.*, p. 193.

60. Vet aquí les xifres, amb percentatges respecte al nombre de trímetres iàmbics (hi comptem com a dobles els casos en què els dos interlocutors tenen dos parlaments sencers). Resten a part les *Phoen.*, on, d'acord amb el que hem apuntat abans, no n'hi ha cap cas. En les altres tragèdies: *Tr.*, 2 en 919 (0'21%); *Oed.*, 2 en 741 (0'26%); *HF*, 5 en 1031 (0'48%); *Phae.*, 7 en 963 (0'72%); *Thy.*, 7 en 767 (0'91%); *Med.*, 12 en 689 (1'74%); *Agam.*, 13 en 689 (1'88%). *HO* es pot inserir sense dificultat en el conjunt: 9 en 1413 (0'63%); en canvi, *Oct.* supera de molt la mitjana: 20 en 599 (3'33%).

61. Cf. *Oed.* 797, 847, *Thy.* 257-9, 443-4.

l'estil directe, més abundants en *Sermones*, tendeix a sobrepassar els límits del vers⁶². I encara s'hi pot afegir una consideració més: malgrat la característica comuna de les dues obres, el to planer i col·loquial, la primera, més faceciosa i incisiva, presenta més encavalcaments violents (conjuncions, preposicions, relatius sols a fi de vers) que la segona, més seriosa i reflexiva⁶³; més que una mostra de ductilitat en el vers, el que hi ha aquí és una llicència que s'atorga el poeta en un gènere menor i que fóra impròpia en un tema heroic.

També les *Bucòliques* de Virgili poden aportar alguna llum a la qüestió. El recull és de datació insegura en la majoria dels poemes en particular, però prou segura en conjunt (42/41-39 aC)⁶⁴. Pel que fa a la cronologia absoluta, *Buc.* 1 i 9 tenen com a *terminus post quem* el 42/41; 4 és del 40, i 8, del 39. Pel que fa a la cronologia relativa, la 4 pressuposa la composició anterior almenys d'una bucòlica, i probablement més d'una⁶⁵; la 5 és posterior a la 2 i a la 3⁶⁶. Doncs bé, això no lliga amb el còmput de les pauses internes⁶⁷. D'antuvi, semblaria que en la 1 i la 10 l'ordre d'edició confirmaria el de composició. Però la resta no encaixa. Si, com és palès, la 4 ha d'anar precedida per una o probablement més d'una, trobem que tota la resta té un percentatge superior de pauses; entre les més pròximes, no podria ser precedida per la 8, que és de les últimes cronològicament, ni per la 5, que és posterior a la 2 i a la 3 (aquesta, amb un percentatge notablement més elevat). Ben mirat, si hem d'explicar el nombre de pauses internes de les *Bucòliques*, resulta més satisfactori acudir a un altre criteri diferent —que aquí no fem sinó apuntar— del de la cronologia absoluta o relativa. Enfront del diàleg estàtic i reflexiu de *Buc.* 1, la 9, de la mateixa temàtica, presenta un diàleg més variat; són mogudes la 3 i la 7, que contenen cants amebus de distribució regular (més breus en la primera que en la segona), mentre que en la 8 el certamen poètic consisteix en sengles monòlegs llargs dels dos competidors; en canvi, en la 4 és el poeta mateix qui canta en un to solemne i profètic. El plantejament de cada bucòlica comporta un tempo particular i una distribució més àmplia o més concisa de les frases. Això, més que no pas una automàtica ordenació quantitativa —o fins i tot cronològica, si es pogués establir—, sembla justificar millor el percentatge de pauses internes.

62. O. c., pp. 301-2, n. 18.

63. En un còmput aproximat, hem observat que aquests encavalcaments representen al voltant d'un 6 % respecte al nombre total de versos en *Sermones*; en *Epistulae* 1 arriben a poc més del 4'5%, i en 2, a poc més del 3'5%.

64. Deixem de banda aquí si *Buc.* 10 va ser afegida més tard, el 37, com sostenen alguns.

65. L'expressió *paulo maiora canamus* (v. 1) difícilment pot referir-se a una sola peça anterior; més aviat al·ludeix al to habitual de diversos poemes de temàtica semblant.

66. En 5.86-87 es citen 2.1 i 3.1. Cal admetre, però, una certa possibilitat que aquestes citacions no corresponguin al moment de la composició, sinó a un últim retoc previ a la publicació del recull.

67. El nombre de pauses internes respecte al total és el següent (arrodonim les xifres en els percentatges): 1: 11 de 50 (22%); 2: 18 de 58 (31%); 3: 43 de 112 (38%); 4: 10 de 40 (25%); 5: 19 de 65 (29%); 6: 19 de 52 (37%); 7: 13 de 44 (30%); 8: 23 de 82 (28%); 9: 26 de 58 (45%); 10: 26 de 61 (43%). De menys a més: 1, 4, 8, 5, 7, 2, 6, 3, 10, 9.

Si bé podem admetre la pertinència del punt de partida de Fitch, és a dir, que les pauses internes indiquen una certa habilitat adquirida, no ens sembla demostrat que aquestes pauses puguin servir com a criteri principal per a la datació, perquè s'entrecreuen amb altres fenòmens que en dilueixen el pes. L'ordenació de Fitch indueix a creure que hi ha una evolució cronològica; però si les tragèdies es disposessin de qualsevol altra manera, també podríem concloure que l'ús de les pauses internes hi és oscil·lant, amb el cim en el *Thyestes*. S'hauria d'investigar quines raons estilístiques (no una de sola) poden explicar això en cada cas.

c. *El tractament de -o*⁶⁸

L'abreviació de *-o* és originàriament un cas particular de l'abreviació iàmbrica que venia de lluny. Fins a finals de la República, s'abreujaven només uns pocs mots iàmbrics (*duo, ego, modo*); Lucreci hi afegeix *homo*, i Catul, a més de *uolo* i *dabo*, per primera vegada un crètic, *nescio*. Virgili (abreuja *scio*), Tibul (*desino*) i Properci són molt estrictes; Horaci abreuja uns quants iambs més (*cito, ueto*, etc.) i uns quants crètics (*mentio, dixero*). Ovidi amplia la llista de iambs i crètics i, per primera vegada, abreuja espondeus (*Naso, nemo, tollo, ergo*, etc., i fins i tot l'imper. *esto*).

Al costat d'aquests poetes exclusivament o majoritàriament dactílics, segons Hartenberger, Sèneca «omnium poetarum neglegentissimus esse uidetur in o finalis quantitate obseruanda, necessitate fortasse coactus metri artificiosius»; «totam eorum [poetarum] rationem prostrauit Seneca in tragoediis, qui correptionem in omnes fere mensuris extendit: breuiavit anapaestos, molossos, bacchios atque etiam exempla quattuor syllabarum. Hanc autem libertatem dactylicae poetae secuti non sunt»⁶⁹. Els poetes posteriors a Sèneca, fins a Juvenal, també majoritàriament dactílics, tot i permetre's noves "llibertats", no arriben a l'extrem de Sèneca.

Les formes abreujades són: nom. de la 3^a, numerals, adverbis, conjuncions,

68. Els aspectes prosòdics i els mètrics estan íntimament lligats en aquesta qüestió. L'estudi de referència sobre la *-o* és encara HARTENBERGER, R., *De o finali apud poetas Latinos ab Ennio usque ad Iuuenalem*, Bonn 1911. Entre l'abundant bibliografia, destaquem: SCHMIDT, B., *De emendandarum Senecae tragoediarum rationibus prosodiacis et metricis*, Berlín 1860; HOCHÉ, M., *Die Metra des Tragikers Seneca*, Halle 1862; SKUTSCH, O., *Prosodische und metrische Gesetze der Jambenkürzung*, Göttingen 1934; STRZELECKI, L., *De Senecae trimetri iambico quaestiones selectae*, Cracòvia 1938; DREXLER, H., *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967, i *Die Jambenkürzung*, Hildesheim 1969. Tenen interès parcial HAHNBROCK, P., «Beobachtungen zum jambischen Trimeter in den Tragödien des L. Annaeus Seneca», *WS n. F.* 2, 1968, pp. 171-192, i FLAMMINI, G., «La *-o* finale di parola nelle 'sedi pari' dei trimetri seneciani», *GIF* 40, 1988, pp. 39-60. Però el llibre que ens ha estat més útil, pel rigor i per l'abundància de detalls, és SOUBIRAN, J., *Essai sur la versification dramatique des Romains. Sénaique iambique et septénaire trochaïque*, París 1988. Hem cregut que no haviem d'entrar aquí en dues qüestions espinoses: la de les motivacions fonètiques i prosòdiques de l'abreviació iàmbrica i la de la relació entre ictus i accent.

69. O. c., pp. 65 i 97.

1ª pers. de pres. i de fut., imper., abl. del gerundi. En queden al marge els dat. i abl., sempre llargs.

Entenent l'abreviació com una "llicència", Fitch formula la seva "raonable" hipòtesi: «a large increase in its use within the work of a single author in a single genre is chronologically significant». I així, segons els seus còmputos, hi ha una marcada diferència en l'abreviació de *-o* en els grups de tragèdies que havia establert segons les pauses de sentit: d'una banda els grups 1 i 2, amb diferències irrelevantes, i de l'altra el grup 3, és a dir *Thyestes* i *Phoenissae*⁷⁰. D'on extreu aquesta conclusió: «The change is so striking as to suggest that Seneca decided, before writing *Thy.* and *Phoen.*, that he could use the licence much more widely than before»⁷¹. A més, segons Fitch, l'abreviació, en aquestes tragèdies, no augmenta solament en nombre, sinó també en qualitat: hi ha un nombre més elevat de formes de 1ª pers. sing. i de més mots de tipus *-o*, *o* i *-o* i tetrasil·labs⁷². Per tant, conclou Fitch, el criteri de l'abreviació de *-o* confirma el de les pauses de sentit: se'n dedueix que *Thy.* i *Phoen.* són les últimes tragèdies; i, més precisament, «clearly we shall regard *Phoen.* as the later of the Group 3 plays and thus the last of Seneca's dramatic compositions»⁷³.

Doncs bé, aquesta hipòtesi, aparentment tan satisfactòria i rodona, al nostre entendre no és més que un miratge, una acumulació de dades mal seleccionades i mal interpretades que menen a una conclusió especiosa. Els principals errors que s'hi ha d'assenyalar són els següents: a) la consideració com a "llicència" de l'abreviació; b) la classificació mecànica dels mots que mantenen la quantitat llarga i dels abreujats; c) la manca d'inserció dels mots en l'estructura del vers; d) la suposició no provada que una abundància més gran de mots abreujats en un mateix autor implica redacció posterior.

Si s'entén per llicència la infracció d'una norma, el terme no es pot aplicar sempre pròpiament a l'abreviació. L'abreviació, abans que res, és un fet de llengua. Per a detectar-lo disposem sobretot d'un instrument indispensable, de primer ordre, que és la mètrica. Però la mètrica és una arma de doble tall, ja que, alhora que fa patent el fenomen, també, en estar subjecta a estructures precises i a convencions tradicionals, l'emmascara. En l'avançada paulatina de l'abreviació de *-o*, des del s. II aC al s. II dC, s'hi adverteix una resistència cada vagada més feble: la llengua corrent, no solament la popular, va per davant de la llengua formal, literària, i encara més de les estructures rígides de la poesia dactílica, el pes de les quals encara perdurarà en segles posteriors, quan ja s'haurà perdut la distinció de quantitat.

Si entre els mots iàmbics abreujats ja figura des d'Horaci un abl. usat adverbial-

70. O. c., p. 303. Cf. infra.

71. *Ibid.*, p. 304.

72. *Ibid.*, pp. 304-5.

73. *Ibid.*, p. 304.

alment (*cito*), si des de Catul ja comencen a abreujar-se els crètics i des d'Ovidi els espondeus, cal sospitar que el procés d'abreviació de *-o* era irreversible. Enfront de l'estricta Virgili, Horaci es pren algunes llibertats; al costat dels puristes Tibul i Properci, Ovidi és un innovador. Els contemporanis de Sèneca, llevat de l'escrupolós Fedre, no fan marxa enrere: Persi abreuja molossos, Lucà un epítit 3, Petroni baquius. Després l'abreviació s'estén i s'amplia, moderadament en Valeri Flac i en Sili Itàlic, més decididament en Estaci i amb poques reserves en Marcial i sobretot en Juvenal.

Sèneca va fer un resolut pas endavant. En les tragèdies es detecta amb més claredat el capgirament de quantitat: allà on abans predominava la quantitat llarga, ara hi predomina la breu. No és que Sèneca fos «neglegentissimus», ni tan sols agosarat, sinó que treballava en un gènere que es prestava més que cap altre a reflectir un estat de llengua real; i en aquest gènere l'instrument principal (tres quartes parts del total de versos de les tragèdies) és el trímetre iàmbic, el vers del recitat dramàtic. No és Sèneca qui es troba «necessitate coactus metri artificiosi», sinó els altres poetes, els dactílics, que, davant la incompatibilitat amb l'hexàmetre d'una part molt considerable del lèxic llatí, havien d'encabir molts mots —entre els quals, molts d'acabats en *-o*— en elisió o a final de vers o bé hi havien de renunciar substituïnt-los per sinònims.

El trímetre iàmbic dramàtic de Sèneca és un tipus de versificació nova que, d'una banda, es diferencia fortament de la versificació dactílica i, d'altra banda, remuntant-se al model grec, es distingeix clarament dels trímetres lírics purs, virtuosístics, de Catul i d'Horaci i s'aparta del senari iàmbic del drama arcaic, amb el qual, però, comparteix la versatilitat. Això, ho ha vist molt bé J. Soubiran: «L'hexamètre est un cadre strict à garnir coûte que coûte: versification quantitative pure, mais aussi, par certains aspects, artificielle et intellectuelle. [...] Le sénaire / trimètre est, au contraire, beaucoup plus souple, et il peut—mieux: il doit—se permettre de respecter les rythmes naturels de la langue.»⁷⁴ I, més avall, subratlla la fluïdesa d'aquest ritme, molt pròxim a la prosa, segons el testimoni de Ciceró⁷⁵.

En el conjunt de versos que apareixen en les tragèdies de Sèneca, cal distingir-hi, a més, tres tipus ben diferents. D'una banda, la versificació sil·làbica o eòlia (on predominen els sàfics menors), en què la successió rigorosa de llargues i breus no deixa marge a substitucions. D'una altra, la versificació quantitativa, amb dues variants, el γένοϋ ἴσον (sobretot anapests), on les unitats rítmiques, els peus, es componen de parts iguals (2 + 2 mores), i el γένοϋ

74. O. c., p. 213.

75. *Ibid.*, pp. 310-11. *Comitorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti ut non numquam uix in eis numerus et uersus intellegi possit* (*Orat.* 184); *magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio* (*ibid.* 189). Hi podem afegir: *iambus frequentissimus est in iis quae dimisso atque humili sermone dicuntur* (*ibid.* 196). Ja Aristòtil havia oposat el trímetre iàmbic a l'hexàmetre: «pronunciem moltíssims iambs en la conversa d'uns amb altres, però rarament hexàmetres, i encara sortint-nos del to col·loquial» (*Poet.* 1449a).

διπλάσιον (el trímetre iàmbic majoritari i alguns troqueus), on la unitat és doble (1 + 2 mores); l'un i l'altre tenen regles particulars.

Si no es tenen presents aquests pressupòsits, tot càlcul estadístic anirà desen-caminat. Convé aclarir, a més, alguns punts que incideixen en el recompte de casos i en l'avaluació del fenomen.

Al nostre entendre, s'han de deixar a part diversos adverbis (la majoria, abl. d'adj. usats adverbialment) que, sens dubte, conservaven la quantitat llarga original: a més de *retro* i *ultra*, sempre llargs, *tanto*, *quanto*, *multo*, *primo*, *tuto*, *precario*, *raro*, *perpetuo*, *illo*, *alio*, *profecto*; no hi ha, fins a Sèneca, indicis d'abreviació ocasional d'aquests adverbis. És cert que Horaci (*Epist.* 2.3.335) havia abreujat *cito*, i el segueixen els poetes posteriors; es tracta, però, d'un mot iàmbic. Al contrari, s'han de tenir molt en compte diverses formes, algunes de les quals Sèneca és el primer a abreujar: els adverbis i conjuncions *sero*, *subito*, *uero*, *quando*, *aliquando*, *immo*, *ergo* (ja abreujat per Ovidi, *Her.* 5.59); encara amb més motiu els abl. del gerundi *ferendo*, *imperando*, *uincendo*, *petendo*, *fando*, *pereundo*; també l'imper. *memento* (*esto*, abreujat en Ovidi, *Trist.* 4.3.72).

Pel que fa a l'estructura prosòdica dels mots, entre els precedents cal referir-se sobretot a Ovidi⁷⁶, el poeta anterior més lliure en l'abreviació. Els punts a considerar són els següents:

1. En Ovidi els iambs esdevinguts pirriquis són prou freqüents; a part dels "canònics" (*duo*, *ego*, *modo* i compostos i *cito*), hi apareixen una o diverses vegades *homo* (ja en Lucreci i en Catul), *scio* (ja en Virgili), *leo*, *uolo*, *puto*, *peto*, *amo*, *ero*, *rogo*, *nego*, *cano*; en aquests i en altres mots semblants es dona l'alternança amb quantitat llarga. Això implica un avanç decidit i significatiu de l'abreviació iàmbica; mig segle després, en el diàleg dramàtic de Sèneca, aquesta ja s'ha d'entendre com una solució normal, no com una llicència.
2. Els crètics esdevinguts dàctils són més escassos en Ovidi: *Scipio* i algun altre nom propi i *odero*, *confero*, *desino* (ja Horaci *Pollio*, *mentio*, *dixero*); l'abreviació permet encabir aquests mots en l'hexàmetre⁷⁷. Això també implica un avanç de l'abreviació, i no gaire violenta, perquè les dues últimes síl·labes constitueixen un iambe. Però Sèneca no es serveix d'aquest avantatge, no per atzar ni menys per purisme, sinó perquè, com veurem, un mot dactílic no es pot admetre en el trímetre iàmbic, amb rares excepcions.
3. Els espondeus esdevenen troqueus només a partir d'Ovidi; encara que siguin pocs els mots abreujats (*ergo*, *nemo*, *tollo*, *esto*, *credo*, *Naso*, *Sulmo*, *Semo*), són molt significatius, perquè per primera vegada la fi-

76. Per a la localització dels casos citats i dels usos dels diferents autors, ens remetem a Hartenberger.

77. Però el polític Virgili preferia l'elisió o la variant artificiosa, com *Scipiadas*.

nal abreujada no va precedida de breu i perquè no estan condicionats per la mètrica (amb *-o* llarga poden entrar sense dificultat en l'hexàmetre). En Sèneca són molt abundants; no tant en els poetes dactílics posteriors.

Hartenberger va formular per a Sèneca una regla simple —ja avançada, però, per Schmidt i Hoche—: «Haec sola regula constitui potest ictus ui ubique litteram extremam [sc. *-o*] produci duobus qui in anapaestis sunt locis exceptis 'uirgo' Med. 350. Thy. 857, contra syllabam ictu carentem in o breuem desinere»⁷⁸; és a dir, *-o* és llarga en semipeu fort i breu en semipeu feble. Aquesta regla no és falsa, però sí insuficient, ja que no distingeix els tipus de versificació ni, en els trímetres iàmbics, explica les distribucions possibles. Convé aclarir també un parell de casos d'escansió considerada ambigua, que afecten el 3Tf⁷⁹. En primer lloc, el fet que el 3Tf del trímetre iàmbic pugui ser llarg o breu no implica que la seva quantitat sigui indefinida. El tercer peu té les seves característiques singulars⁸⁰: conté gairebé sempre la cesura (P); com a senar, no és obligatòriament pur, però es diferencia del primer, que és més lliure en resolucions, i del cinquè, on només s'admeten l'espondeu i l'anapest. Si, com hem afirmat abans, els mots en qüestió en general tenien ja regularment breu la *-o*, també la tindran en el 3Tf. Per tant, *Tr.* 475 *tam magna timeo uota* o *Med.* 461 *nihil recuso. dira* són del tot equiparables amb *Med.* 132 *diuisus ense funus* o *Ag.* 923 *pauetque maesta? regium*; mots com *uideo*, *ratio*, etc. apareixen igualment en els peus segon, quart i tercer (cf. p. ex. *propero*, *HF* 1279, *Phoen.* 305, *Med.* 297, *Thy.* 1057) i no es veu cap motiu pel qual, en aquest moment del procés d'abreviació, l'escansió hagi de ser diferent. La regla de Hartenberger confirmaria aquest punt.

En segon lloc, tampoc la *-o*, com les altres vocals finals breus, no sofrirà allargament en Tf quan el mot següent comenci per *muta cum liquida* o *s-més oclusiva*. Això és evident per als peus parells, però també ha de valdre per al 3Tf⁸¹. Per tant, *Tr.* 469 *sero Phrygibus* o *HF* 121 *fauebo scelere* són equiparables amb *Med.* 244 *culpa praemium* o *Tr.* 447 *Achille spolia*⁸². En

78. O. c., p. 65; cf. SCHMIDT, o. c., pp. 29-30.

79. Per claredat (i per evitar la possible confusió d'arsi i tesi), seguim aquí la terminologia francesa habitual, tal com l'empra Soubiran: TF = temps (o semipeu) fort, accentuat rítmicament; Tf = temps feble; P = cesura pentemímeres; H = cesura heftemímeres; els diferents peus s'indiquen amb xifres romanes.

80. Tots els peus, de fet. Per això no ens sembla convincent l'explicació que dona A. S. GRATWICK sobre l'estructura dels trímetres iàmbic i trocaic (recensió del llibre citat de Soubiran en *CIR* n. s. 40, 1990, pp. 337-40). Segons Gratwick, el nucli de cada metre és un crètic al qual s'afegeix una síl·laba llarga o breu davant (iàmbic) o darrere (trocaic): x - o - / - o - x. Com a model teòric, aquesta explicació està bé, però no té en compte la divisió del vers en hemistiquis per la cesura ni el comportament peculiar de cada peu. Per damunt dels elements, hi ha la consideració del vers com a unitat superior.

81. No és possible en primer peu perquè el mot en *-o* hauria de ser un monosíl·lab, i per tant llarg, ni en el cinquè pel principi I de Soubiran (cf. infra, n. 96).

82. El fet és molt conegut; només caldrà recordar alguns exemples: a) *m. c. l.*: Verg. *Aen.* 2.792 *collo dare brachcia*, Ov. *Tr.* 5.11.25 *limina claudant*; b) *s-més ocl.*: Hor. *S.* 1.10.72

aquests dos casos, el lleuger allargament que sofreix tota síl·laba breu final⁸³ no afecta més el tercer peu que qualsevol altre. La presència immediata de la cesura P, quasi universal, no implica allargament en 3Tf (si fos així, tot tercer peu seria condensat)⁸⁴; n'és la prova que, quan la cesura és H, recau després del primer temps del quart peu, sempre pur⁸⁵.

Fitch fa el recompte de mots acabats en *-o* llarga i breu en aquestes condicions: n'exclou *duo, ego, modo* i *nescio* seguit de pron. interr., mots que renien regularment *-o* breu ja abans de Sèneca; també *retro* i *ultra*, sempre amb *-o* llarga; sens dubte considera *incipites* les *-o* del 3Tf; no distingeix entre els trímetres iàmbics i els versos lírics. El resultat és el següent:

ǒ

		-ō	-ǒ		-ō	-ǒ		-ō	-ǒ		
gr. 1	<i>Ag.</i>	13	13	gr. 2	<i>Med.</i>	12	8	gr. 3	<i>Thy.</i>	10	36
	<i>Phaed.</i>	12	11		<i>Tr.</i>	8	12		<i>Phoen.</i>	5	42
	<i>Oed.</i>	7	8		<i>HF</i>	14	16				

Destacades de les altres, *Thy.* i *Phoen.* serien, doncs, les tragèdies més innovadores i per tant les més recents⁸⁶.

En el nostre recompte, per mantenir, en la mesura possible, termes semblants, exclouem els mateixos mots que Fitch⁸⁷. Però no comptem tampoc els adverbis que hem descartat abans (*tanto, quanto*, etc.); separem els versos del recitat i els del cant; donem valor de breu a la *-o* en 3Tf i davant *muta cum liquida* o *s-* i oclusiva. El resultat varia notablement:

	trím. iàmb.		vv. lírics	
	-ō	-ǒ	-ō	-ǒ
<i>HF</i>	11	28	1	1
<i>Tr.</i>	3	16	2	2
<i>Phoen.</i>	4	53	-	-
<i>Med.</i>	12	13	3	2

saepe stilum uertas, Pr. 3.11.27 *nunc ubi Scipiadae*; *s-* més *m. c. l.*: Hor. S. 1.5.35 *praemia scribae*. La vocal final s'allarga, però, si es troba en TF: Sen. HF 950 *frigida spatium*, *Phaed.* 1025 *undique scopuli* (cf. Cat. 4.9 *Propontida trucemue*).

83. Cf. SOUBIRAN, o. c., p. 208, Quint. IO 9.4.107-8.

84. No resulta del tot clara l'observació de SOUBIRAN (p. 192): «un colon tel que le premier hémistiche du trimètre / sénéaire tend à s'achever, comme le vers lui-même—mais avec une moindre rigueur, tempérée de quelques exceptions—avec une syllabe indifférente unique». En tot cas, aquest valor ambigu valdria per a tota final breu, vocàlica o consonàntica, i ens els mots en *-o* seria de caràcter secundari.

85. Cf. *Tr.* 626 *detexit: iterabo*, *Med.* 911 *rapuisse fratrum*, *Phoen.* 235 *detineo? quid*.

86. O. c., pp. 303-4.

87. No incloem, doncs, els 24 pirríquis, que sí que tindrem en compte, però, en l'anàlisi.

<i>Phaed.</i>	11	17	0	3
<i>Oed.</i>	6	17	1	1
<i>Ag.</i>	10	18	2	0
<i>Thy.</i>	6	32	0	8

Amb aquest càlcul (arrodonint les xifres), pel que fa als trímetres, en *Med.* les breus s'equiparen amb les llargues; en *Phaed.* i *Ag.* les breus gairebé multipliquen les llargues per 2; en *Thy.*, per 5; en *Tr.*, per 6; en *Phoen.*, per 14. Els versos lírics, sumats als iambes, farien variar només *Thy.*, multiplicant per 7, i *Tr.*, per 4. Posats a imaginar, s'hi podria establir una evolució lenta o distingir tres o quatre salts. En tot cas, s'hi destacarien dos extrems, *Med.* i *Phoen.*; *Tr.* passaria a ser una de les últimes tragèdies, fins i tot posterior a *Thy.*

L'abreviació de *-o*, tal com la coneixem a través dels poetes, no és un afer purament prosòdic, sinó que està condicionada per la mètrica: tant com l'estructura prosòdica del mot, importa la seva inserció en el vers, la «métrique verbale».

Tractarem, en primer lloc, del trímetre iàmbic, que representa aproximadament el 75% del total dels prop de 8.700 versos de les tragèdies. Com ja hem indicat, és el tipus de vers que millor deixa veure el fenomen de l'abreviació, però, tanmateix, està subjecte a normes específiques, entre les quals, la presència gairebé general de la cesura P (almenys en el 95% dels versos), restriccions en determinades posicions (cinquè peu obligatòriament espondeu o anapest, sisè habitualment disíl·lab, etc.) i altres particularitats que anirem exposant. Sens dubte, els resultats de l'anàlisi que segueix són més sòlids on els casos són més abundants: 129 en els disíl·labs, inclosos els pirriquis, en quatre combinacions possibles, i també 132 en els trisíl·labs, en vuit combinacions; en canvi, els tetrasíl·labs són molt escassos, només 20, però ofereixen indicis suficients; no hi ha mots en *-o* de més síl·labes en les tragèdies.

I. Disíl·labs

1. Iambe ($\sim -$) i pirriqui ($\sim \sim$). Sèneca és més estricte que Ovidi, i fins i tot que Horaci, en el tractament dels mots iàmbics en general. Aquests mots, que ocupen un sol peu del trímetre⁸⁸, no presenten mai vacil·lació en l'última síl·laba: la síl·laba llarga dels acabats en vocal és sempre segura (tipus *manu*); els acabats en *-o* són dat. o abl⁸⁹. Es donen en els peus I, II i IV; no en III (sens dubte, per l'habitual cesura P), ni en V (on el iambe està exclòs), ni en VI (final *anceps*). No hi ha, en totes les tragèdies, cap cas de mots en *-o* ambigua, de què tractem

88. Els mots iàmbics no poden formar part de dos peus ($\sim | -$) perquè aquesta distribució suposaria un semipeu anterior contrari al principi I de Soubiran (cf. infra, n. 96).

89. Per a aquest punt particular, hem examinat com a mostra dues tragèdies: en *HF* hi ha 18 finals vocàlics, en *Phoen.*, 23.

aquí (tipus *amo*)⁹⁰. Això indica que aquesta *-o* era sentida com a breu i no podia, doncs, constituir TF. En els mots ja abreujats pels seus antecessors —que, per això, no hem inclòs en el quadre precedent— (els pirriquis *ego, duo, modo, cito, uolo, peto, dabo*, etc.), també hi és acurat Sèneca: sol situar-los en VI (47 vegades) o en elisió⁹¹. En una altra posició, hi apareixen només: a) *ego* en I (11 vegades), formant el primer semipeu d'un anapest (ex. *HF* 514 *ego dum*) o d'un proceleusmàtic (ex. *Phoen.* 44 *ego uideo*), o formant el segon semipeu d'un dàctil (només en *Oed.* 23 *hoc ego*); en II o IV (7 vegades), formant el TF d'un tríbrac (ex. *Phaed.* 685 *uisus ego*); només una vegada, en una escansió irregular, repartit entre I i II (*Oed.* 263 *quidquid ego fugi*)⁹²; b) *modo* (3 vegades) formant el primer o el segon semipeu de I (ex. *Tr.* 958 *modo turba*); c) *scio* (2 vegades) en les mateixes condicions (ex. *Phoen.* 303 *scio quo*). Els pirriquis resultants de l'abreviació iàmbrica constitueixen obligatòriament un semipeu⁹³.

2. Espondeu (– –) i troqueu (– ∪). Com ja hem dit, a propòsit del 3Tf i dels mots iàmbrics, entenem que en Sèneca l'abreviació dels mots espondeics ja s'havia consumat. Així doncs, opinem que aquests mots conserven sovint la quantitat originària: formant espondeu en V (una de les dues opcions obligatòries en aquest peu), amb la *-o* en TF (17 vegades, ex. *HF* 1159 *cerno*), i només dues en I (*Med.* 430 *nemo*⁹⁴, *Phaed.* 135 *sero*); en III, impediria la P. Però l'escansió abreujada és molt més freqüent, sempre dividida entre dos peus, ocupant la *-o* un Tf: de II (21 vegades, ex. *HF* 1297 *Iuno*), de III (22 vegades, ex. *Tr.* 872 *uirgo*) i sobretot en IV (43 vegades, ex. *Med.* 518 *cedo*); podria donar-se en VI, però això requeriria un rar monosíl·lab final⁹⁵.

II. Trisíl·labs

1. Crètic (– ∪ –) i dàctil (– ∪ ∪). El crètic només pot donar-se amb les dues últimes síl·labes formant un peu (– | ∪ – |), i així es dona en

90. Sí que n'hi ha un cas, excepcional, en *Hercules Oetaeus* 728 *queo*, formant IV: una petita prova més de la inautenticitat d'aquesta tragèdia.
91. Fora d'aquestes posicions, *duo* i *cito* no apareixen mai en els trímetres iàmbrics; *homo*, una sola vegada, en afèresi, en VI (*Tr.* 298 *homo est*).
92. SOUBIRAN (o. c., p. 208) explica aquesta anomalia per "l'élan vocal" del primer peu i per la relació estreta entre dos mots successius. El text admès pels editors és satisfactori quant al sentit, però aquesta anomalia i la discrepància dels manuscrits (*ego* A: *ergo* E) pot fer sospitar un error textual. S'hi podria proposar la conjectura *quidquid refugii* (sobre *refugium* amb el mateix significat, cf., entre altres, *HF* 1319, *Thy.* 533); però el context sembla demanar el pron. pers., per oposició a una tercera pers. precedent. O també *quidque ego refugii*, si no fos que l'ús de *quisque* com a relatiu és força rar. Potser val més admetre la llicència.
93. Cf. SOUBIRAN, *ibid.*, p. 251.
94. En els trímetres iàmbrics *nemo* apareix com a espondeu només dues vegades, aquí i en *Med.* 565, en V.
95. Aquesta solució és excepcional: en totes les tragèdies (a part de les afèresis) només hi ha dos casos, no acabats en *-o*: *HF* 1162 i *Med.* 692. Cf. SOUBIRAN, *ibid.*, pp. 396-99.

mots en *-o* (ex. *HF* 1242 *flagito*): en II (1 vegada) i en IV (3 vegades); en III impediria P. Però el dàctil format per un sol mot és exclòs del trímetre iàmbic d'acord amb el principi I de Soubiran⁹⁶. Això no obstant, en Sèneca, se'n troben alguns en el peu més versàtil, I (ex. *HF* 995 *uulnere*)⁹⁷; cap d'acabat en *-o*. En resta al marge, com admet tothom, el cas de *nescio* més pron. interr. (ex. *Phaed.* 858 *nescio quid*), que funcionalment i prosòdicament constitueix un sol mot—alguns editors ho escriuen tot junt—, formant peó 1 o coriambe⁹⁸.

2. Anapest ($\cup \cup -$) i tríbrac ($\cup \cup \cup$). Els mots anapèstics formen un sol peu senar (ex. *Med.* 233 *taceo*), I (11 vegades) o V (6 vegades); no III per P. Els tribràquics es reparteixen en dos peus (2 + 1 síl·labes), d'acord amb el principi II de Soubiran⁹⁹ (ex. *Phoen.* 9 *uideo*), en I-II (12 vegades), II-III (13 vegades) i III-IV (28 vegades); un mot tribràquic no pot donar-se ocupant els peus quart i cinquè perquè en aquest donaria la primera síl·laba d'un anapest contra el principi I.

3. Molós ($- - -$) i antibaqui ($- - \cup$). El molós només es pot repartir en 1 + 2 síl·labes i es dona (16 vegades) només en l'únic lloc possible, en IV-V (ex. *HF* 624 *agnosco*); en II-III, ho impedeix P. L'antibaqui no es pot dividir en 1 + 2 (hauria de ser en II-III i contra el principi I); dividit en 2 + 1 es dona en I-II (10 vegades, ex. *Oed.* 1043 *compello*); també en III-IV, però amb cesura H (en *Phoen.* 49 *praedico* i 64 *praecedo*); també podria donar-se, amb raríssim monosíl·lab final de vers, en V-VI.

4. Baqui ($\cup - -$) i amfíbrac ($\cup - \cup$). En la distribució 1 + 2, el baqui ($v | - - |$) només pot donar-se en circumstàncies especials: en II-III, sense P, i en IV-V, sempre després de monosíl·lab breu proclític¹⁰⁰; l'amfíbrac ($\cup | - \cup$), mai, d'acord amb el principi I. En la distribució 2 + 1, el baqui ($| \cup - | -$) pot donar-se en II-III i també en IV-V, però amb final raríssim de vers¹⁰¹; l'amfíbrac ($| \cup - | \cup$) es pot donar en I-II, II-III i, sense P, en III-IV. Pel que fa als mots en *-o*, es troben amfíbracs

96. Tota síl·laba final breu d'un mot que ocupa més d'un semipeu (no monosíl·lab ni pirriqui) constitueix ella sola un semipeu; és a dir que no pot haver-hi fi de mot després de la primera breu d'un semipeu resolt; o encara, un semipeu resolt no pot contenir cap breu final, ni la primera ni la segona (*ibid.*, 207-8). O sigui: no poden constituir peu mots en forma de dàctil, tríbrac o proceusmàtic; a més, un peu tribràquic o anapèstic no pot contenir una primera síl·laba final de mot (*te|la*) o una segona (*tem|pora*)—l'anapest així format excepcionalment és el que s'anomena "strappato", "déchiré", "zerrissen".

97. Segons SOUBIRAN (*ibid.*, pp. 209-10), 21, més 2 en *HO*.

98. Peó 1 en I-II o III-IV (*HF* 1148, *Thy.* 267 i *Phaed.* 1019, *Oed.* 334); coriambe en IV-V (*HF* 1147, *Med.* 917, *Phaed.* 858, *Oed.* 925).

99. Exclosa la final, les breus s'agrupen per parells des del principi del mot (*ibid.*, 214). O sigui: és possible l'escansió $\cup \cup | x$, però no $\cup | \cup x$; sí $| - \cup \cup | \cup$, no $- | \cup \cup \cup |$; sí $| \cup \cup - | \cup$, no $\cup | \cup - | \cup$, etc.

100. Cf. SOUBIRAN, *ibid.*, pp. 45-7 i 233.

101. SOUBIRAN (*ibid.*, pp. 377-82, 392-401) no en cita cap exemple que no contingui elisió; n'hem trobat dos casos sense elisió: *Phaed.* 896 *tumultu territus* i *Med.* 547 *perusti pectoris*.

en I-II (10 vegades, ex. *HF* 994 *harundo*); d'acord amb el que hem dit sobre la quantitat habitual en l'època, considerem amfíbracs (i no baquius) els que apareixen en II-III (20 vegades, ex. *Ag.* 135 *cupido*).

III. Tetrasíl·labs

L'escassetesa de tetrasíl·labs en *-o* (només 20 casos) fa que convingui estudiar-los prenent com a referència els acabats en altres terminacions: ho hem fet amb tots—llevat dels que acaben en la síl·laba final, *anceps*, del sisè peu—els de *Phaed.* (285 casos) i *Thy.* (201 casos). En el quadre següent, hi hem inclòs totes les distribucions en els diferents peus, menys les que no poden entrar en l'estructura del trímetre iàmbic ($- \cup | \cup - |$, $| - \cup \cup | -$, $| - - | - - |$, $| \cup \cup - | -$, etc.); hi afegim un exemple (si n'hi ha, en *-o*).

		<i>Phaed.</i>	<i>Thy.</i>	<i>-o</i>	obs.
1.	$- - \cup x$				
	$ - - \cup - $	I-II (<i>Thy.</i> 1063 <i>uiuventibus</i>)	1	1	0
		III-IV			(1)
	$- - \cup \cup $				(2)
	$ - - \cup \cup$				(2)
2.	$- \cup \cup x$				
	$- \cup \cup - $	II-III			(1)
		IV-V (<i>HF</i> 337 <i>possideo</i>)	92	54	4
	$ - \cup \cup \cup$	I-II (<i>Phoen.</i> 497 <i>inuideo</i>)		42	25
		III-IV (<i>Phoen.</i> 235 <i>detineo</i>)	4	3	1
	$- \cup \cup \cup $				(1)
3.	$\cup - \cup x$				
	$ \cup - \cup - $	I-II (<i>Phaed.</i> 596 <i>amauimus</i>)	2	2	0
		II-III			(1)
		III-IV			(1)
	$ \cup - \cup \cup$				(2)
	$\cup - \cup \cup $				(2)
4.	$\cup \cup \cup x$				
	$ \cup \cup \cup -$	II-III (<i>Phaed.</i> 732 <i>remaneant</i>)	4	1	0
		IV-V			(3,5)
	$\cup \cup \cup - $	I-II			
		II-III			(1)
		III-IV (<i>Phaed.</i> 161 <i>sceleribus</i>)	6	1	0
	$ \cup \cup \cup \cup$	II-III			(3)
		III-IV (<i>Phoen.</i> 105 <i>retineo</i>)	0	0	1
					(1,3)
	$ \cup \cup \cup \cup $				(2)
	$\cup \cup \cup \cup$				(2)

5. --- x					
- - - ∪	II-IV (<i>Phaed.</i> 402 <i>emisitque</i>)	1	0	0	(1)
	IV-VI				(5)
6. - ∪ - x					
- ∪ - -	I-III (<i>Thy.</i> 204 <i>occupanti</i>)		23	31	0
	III-V				(4)
- ∪ - ∪	I-III (<i>Med.</i> 529 <i>extimesco</i>)		6	6	5
	II-IV (<i>Phoen.</i> 74 <i>antecedo</i>)	2	0	1	(1)
7. ∪ - - x					
∪ - - -	II-III				(1)
	IV-V (<i>Thy.</i> 202 <i>quiescentem</i>)	2	4	0	
∪ - - ∪					(2)
∪ - - ∪					(2)
8. ∪ ∪ - x					
∪ ∪ - -	II-III				(1)
	IV-V (<i>Tr.</i> 626 <i>iterabo</i>)	30	30	3	
∪ ∪ - ∪	I-II (<i>Ag.</i> 514 <i>Agamemno</i>)		67	40	3
	III-IV (<i>Thy.</i> 759 <i>placuere</i>)	3	3	0	(1)
	V-VI				(5)

Observacions

- (1) Sense cesura P. Com ja hem dit, la P apareix almenys en el 95% dels trímetres. La seva presència regular és un obstacle per a determinades distribucions.
- (2) Distribució impossible perquè infringeix el principi I. En els casos de ∪ | - ∪ ∪ | [3] i ∪ | - - | ∪ [7] s'incompliria en el semipeu precedent.
- (3) Distribució contrària al principi II. Aquesta excepció ha estat molt discutida. Tot i que la distribució normal és ∪ ∪ | ∪ - (*sceleribus*), d'acord amb el principi II, la posició de la segona i tercera breus en un TF (| ∪ ∪ ∪ | x *remaneat, retineo*) és gairebé igual de freqüent en Sèneca¹⁰².
- (4) Final de vers de tres semipeus. El 90% dels trímetres senecans acaben en disíl·lab¹⁰³. Les distribucions IV-V (| ∪ ∪ ∪ | -) [4] i III-V (-

102. Cf. SOUBIRAN, *ibid.*, pp. 216-18. Segons Soubiran, els mots en ∪ ∪ ∪ x es distribueixen en 2 + 1 (∪ ∪ | ∪ x) o 1 + 2 (| ∪ ∪ ∪ | x), gairebé exclusivament darrere i davant P (ex. *Phaed.* 732 *ut sunt remaneant, facinoris tanti notae*). Els mots compostos, si estan formats per dos elements disíl·làbics, es distribueixen en ∪ ∪ | ∪ x, i si contenen un prefix monosíl·làbic, es poden distribuir en | ∪ ∪ ∪ | x. En efecte, trobem ∪ ∪ | ∪ - en III-IV (*Phaed.* 161, 937 *sceleribus*, *Thy.* 641 *Pelopidae*, etc.) i en el compost *sonipedes* (*Phaed.* 1082). Però en la distribució | ∪ ∪ ∪ | x en II-III trobem, a més de *Phaed.* 1230 *repositum*, mots no compostos, com *Phaed.* 610 *humilius*, *Thy.* 897 *miseriae*, i també el compost de disíl·labb *sonipedes* (*Phaed.* 1002) i en III-IV, davant H, *retineo* (*Phoen.* 105). L'accent, sempre en la segona síl·laba (l'antepenúltima), recau en l'última del semipeu (∪ ∪ | ∪ x) o en la penúltima (| ∪ ∪ ∪ | x).

103. Cf. SOUBIRAN, *ibid.*, pp. 402-3.

| ∪ - | -) [6] admetrien aquests finals de tres semipeus: a) un dàctil V excepcional, que es dona només 5 vegades en totes les tragèdies, sempre amb un tetrasil·lab (ex. *HF* 408 *omnis memoria*); b) un espondeu amb un trisil·lab (ex. *Phaed.* 161 *tellus barbara*), del qual es donen 65 casos en totes les tragèdies; c) un espondeu format amb un monosil·lab, generalment lligat pel sentit al mot precedent, seguit d'un disil·lab (ex. *Med.* 520 *infra me stetit*)¹⁰⁴.

- (5) Final monosil·làbic. És el que requereixen les distribucions IV-VI (- | - - | ∪) [5] i V-VI (| ∪ ∪ - | ∪) [8]. Ara bé, el final monosil·làbic es dona molt rares vegades en afèresi i només 2 sense (*HF* 1162 *ausus est* i *Med.* 692 *tempus est*).

Els mots tetrasil·làbics acabats en -o, malgrat la seva escassetesa, presenten un comportament prou similar als altres tetrasil·làbics. Hi ha, això sí, un cert desequilibri en els acabats en síl·laba llarga, especialment en les combinacions - | ∪ ∪ - | i - | ∪ - | - ; segurament això es deu al fet que, amb altres finals, més de la meitat de les síl·labes llargues ho són per posició, circumstància que no es pot donar amb les finals en -o.

Pel que fa a la -o en els versos lírics, el material hi és molt escàs.

En els metres eolis (gairebé tots, sàfics menors) apareix *modo* com a pirriqui (*HF* 845, *Phaed.* 301, 323, 750, *Thy.* 561, 594 i, en asclepiadeu menor, *Tr.* 394); *sero* com a espondeu (*HF* 865); *nemo* com a espondeu (*Tr.* 1023) o com a troqueu (*Thy.* 615, 616, 619, en anàfora, i en l'adoni *Tr.* 1017). La quantitat de la síl·laba final és determinada per la posició del mot en un vers d'estructura invariable, on la llicència, doncs, està més justificada.

En els metres quantitius la -o només apareix en anapests. No presenten cap problema els mots pirriquis, ocupant el temps fort o feble d'un peu: *Med.* 342 *cum duo*, *Oed.* 747 *modo productos*, *Thy.* 855 *leo flammiferis*; ni tampoc els anapèstics: *Med.* 787 *uideo*, 828 i 829, en anàfora, *habeo*. En els versos anapèstics no és d'aplicació el principi I de Soubiran, perquè pertanyen al γένος ἴσον, és a dir que una síl·laba breu final no hi forma semipeu sola, sinó amb la breu inicial del mot següent (en les dues breus successives no hi ha, doncs, resolució d'un peu condensat, sinó la simple equivalència ∪ ∪ = -); així en les -o breus de *Med.* 350 *uirgo Pelori*, *Thy.* 857 *Virgo relictas*, 964 *uel sero times*. Hi ha, per fi, quatre mots en -o de quantitat discutible, a la fi de metre, ja que s'hi interfereix la debatuda qüestió de la colometria dels anapests¹⁰⁵: *Tr.* 94 *placet: agnosco*, *Oed.* 992 *mobilis ordo*, *Ag.* 350 *regia Iuno*,

104. Cf. SOUBIRAN, *ibid.*, pp. 377, 379, 395.

105. En fem un breu resum. Els manuscrits, discrepant entre si, presenten els anapests en trímetres, dímetres i monòmetres, a vegades amb violació de la sinafia (prohibició d'hiat i de síl·laba breu per llarga a la fi d'un metre interior, en la dièresi). Actualment gairebé tots els crítics, descartant els trímetres, disposen aquests versos en dímetres i atribueixen als monòmetres una funció completiva. Els criteris principals són els següents: observació de

668 *dura uirago*. En la nostra opinió, no cal desplaçar aquests metres a final de vers, amb *-o anceps*, sinó que poden mantenir-se, prosòdicament i mètrica, en interior de vers, davant la dièresi d'un dímetre: l'autor hi podia haver conservat facultativament la *-o* llarga originària¹⁰⁶.

Ficht creu que el suposat augment de l'abreviació, en nombre i en qualitat, implica un canvi conscient i audaç en sentit renovador. És una hipòtesi no demostrada. Al contrari, hi ha indicis prou segurs que aquesta relació és falsa. No pot ser més eloqüent el cas d'Horaci, que «in saturis uulgi sermonem imitari studebat, cum in epistulis ab eisdem licentiis abhorreret. Et iam in saturarum libro altero cautior uersatus est quam in priore neque illa omnia sibi sumpsit»; « [in carminibus lyricis et epodis] poeta correptiones rarissime adhibuit»¹⁰⁷. I, en efecte, en el llibre I de les sàtires Horaci abreuja els compostos de *modo* (*dummodo*, *tantummodo*, *quomodo*), els iambes *ueto*, *eo*, *uolo*, els crètics *Pollio*, *mentio*, *dixero*; en el II, només *postmodo*; en les odes, *postmodo* i *Pollio*; en les epístoles, *cito*. Però les odes i les epístoles són molt posteriors a les sàtires; i, en aquestes, no es permet en el llibre II el que s'ha-

la sinafia; correspondència entre unitats de sentit i unitats mètriques, en dímetres sols o completats per monòmetres (regla de la congruència); predomini de determinats peus en el primer o en el segon metre. Tanmateix, l'aplicació pràctica presenta moltes dificultats i discrepàncies entre els editors.

106. Sobre l'estructura prosòdica d'aquests mots, cf. el que hem dit en parlar dels trímetres iàmbics. És cert que, en els iambes, *Iuno* apareix només com a troqueu (5 vegades, totes en HF: 109, 214, 479, 615, 1297), però els mots espondàics hi estan ben representats; *agnosco* s'hi dona molt sovint com a molós (8 vegades). Especialment interessant és *uirago* en Ag. 668. *E* divideix en dímetres: *deflere suos. nec tu, quamuis | dura uirago patiensque mali*; *A* presenta com a trímetre *nec tu, quamuis dura uirago patiensque mali*. Tarrant divideix en dímetre i monòmetre: *nec tu, quamuis dura uirago | patiensque mali*, adduint com a raó (coment. de la seva edició, Cambridge, 1976, pp. 371-2) que *uirago* apareix sempre en la poesia llatina [dactílica] a final de vers, amb *-o* en síl·laba *anceps*; també en el dím. anap. *Phaed.* 54. No solament aquest mot, sinó tots els baquíacs en *-o* (*imago*, *libido*, *harundo*, etc.) ocupen aquesta posició en la poesia dactílica (cf. FLAMMINI, o. c., p. 45); Sèneca és el primer a abreujar-los. Sobre *uirago* en trím. iàmb. (*Tr.* 1151 *audax uirago*, a principi de vers, citat per Tarrant), cf. el que hem dit dels mots baquíacs i amfíbracs. En un mot com *uirago*, en un trím. iàmb., la *-o* ocupa un Tf d'un ritme ascendent del γένος διπλάσιον; en canvi, el dàtil i l'anapest pertanyen tots dos al γένος ἴσον, però el primer és de ritme descendent i la *-o* cauria en Tf, més propici a l'abreviació (sens dubte és per això que els poetes dactílics reserven els baquíacs per al final de vers), mentre que l'anapest és de ritme ascendent i la *-o* cauria en TF i, per tant, seria llarga. En Ag. 668, de fet, *uirago* és del tot equiparable a *Iuno* de 350, que Tarrant conserva davant la dièresi d'un dímetre. Per la seva banda, Zwielerlein —que primer sostenia la genuïtat dels trímetres anapèstics (o. c., 182-202)— mantenia el trímetre de *A*, amb *-o* llarga en TF, d'acord amb Schmidt i Hartenberger (*ibid.* 187); però en l'edició —on, en la pràctica, renuncia als trímetres— dona la raó a Tarrant ("Praefatio" VII). També ho fa FITCH en *Seneca's Anapaests: Metre, Colometry, Text and Artistry in the Anapaests of Seneca's Tragedies*, Atlanta 1987, p. 36, i en l'edició completa de les tragèdies (Londres-Cambridge (Mass.), I 2002, II 2004). No cal reservar per a final de vers mots d'aquesta estructura; una altra cosa molt diferent és que es faci, com amb qualssevol altres, no per respectar la sinafia, sinó per la "Kongruenzregel".

107. HARTENBERGER, o. c., p. 39, 42.

via permès en el I. No és la pràctica de l'ofici el que du el poeta a la innovació, sinó el gènere literari, la *Musa pedestris* de les sàtires, que, amb tot, rebran una correcció immediata.

Ja ens hem referit a la liberalitat d'Ovidi en l'abreviació. Però aquesta no s'aplica ben bé de la mateixa manera en totes les obres, sinó que es palesa una clara diferència entre les elegies i les *Metamorphoses*¹⁰⁸: els pirriquis són prou freqüents en les primeres i molt escassos en les *Met.* (5 vegades *puto* i 1 vegada *peto*), mentre que, al contrari, els iambes de les *Met.* dupliquen els de les elegies; els troqueus per espondeus i els dàctils per crètics apareixen en les elegies, però són absents de les *Met.* Hi ha lleugeres diferències en les *Heroides*, sobretot en les darreres, compostes en l'època de les *Met.*: presenten més mots iàmbics, sense abreujar¹⁰⁹; en canvi, en els poemes de l'exili s'incrementen una mica les abreviacions. Per tant, deixant de banda les petites variacions, el que compta en Ovidi és una clara distinció entre les elegies, un gènere relativament menor, i l'*heroicum carmen*.

En un innovador com Estaci, quan ja triomfa l'abreviació de *-o*, es produeix un cert canvi entre la *Thebais* d'una banda i les *Silvae* i l'*Achilleis* de l'altra. Aquí, però, el contrast no es troba en el gènere, entre els cants heroics i les improvisacions líriques, sinó que és purament temporal: «singula carmina paucas tantum differentias praebent, ita tamen ut in Thebaide, quam adulescens composuit, maiore libertate utatur»¹¹⁰. La *Thebais*, en contra del que diu Hartenberger, no pertany a l'adolescència del poeta, però, en tot cas, la seva publicació precedeix la del llibre I de les *Silvae* i la de la inacabada *Achilleis*. Això és prou per a demostrar que l'evolució d'un poeta no ha d'anar per força de menys a més innovació, sinó que pot ser al revés.

Al contrari d'Horaci, d'Ovidi i d'Estaci, Juvenal es manté sempre dins del mateix gènere, la sàtira en hexàmetres laxos i indignats. «Correptionem o finalis prorsus fere perfectit Iuuenalis, etsi syllabae longae non desunt in saturis curiosa negligentia factis»¹¹¹. Respecte a l'estat de coses en època d'August, i mig segle després de Sèneca, la situació s'ha invertit: en Juvenal el total de mots en *-o* llarga és de 44, i el de breu, de 217¹¹². Ara ja fóra absurd parlar de "llicència": més aviat s'hi fa palesa una irrupció de la pronúncia real en l'esquema rígid de l'hexàmetre, alliberat d'una bona part de les limitacions lèxiques que patia des d'antic. En totes les sàtires només hi ha 1 iambe (*ero* 9.147), mentre que els pirriquis són 27 (ex. *uolo* 3.44); 9 espondeus (ex. *quaseso* 6.393) i 100 troqueus (ex. *sero* 1.169); 2 molossos (ex. *agnosco* 8.26) i 16

108. «Cuius [sc. Ouidii] opera cum nihil fere in hac re inter se differant metamorphosisibus exceptis [...]» (HARTENBERGER, *ibid.*, p. 50).

109. *Ibid.*, 58. HARTENBERGER, amb altres, considerava espúries les *Her.* 15-21, entre altres motius pel tractament de *-o* (cf. p. 52, n. 2).

110. *Ibid.*, 86.

111. *Ibid.*, 92.

112. Les dades sobre Juvenal incloses aquí són el resultat d'un examen exhaustiu nostre, que no detallem per raons de brevetat; tanmateix, els fets ja es fan prou evidents amb un repàs ràpid.

antibaquijs (ex. *prurigo* 6.327); 3 amfibrac (ex. *libido* 2.14); els anapests, que no es poden abreujar en l'hexàmetre, són 30 (ex. *adeo* 8.183); al contrari, per força s'han d'abreujar els mots crètics o acabats en crètic, d'on resulten 48 dàctils (ex. *imputo* 2.17), 10 jònics *a mai*. (ex. *obliuio* 6.613), 1 peó 2 (*homonuncio* 5.133) i 6 pentasil·labs (ex. *declamatio* 10.167); 1 jònic *a min*. (*capiendo* 6.580) i 5 peons 3 (ex. *uigilando* 3.232); 1 dispondeu (*conducendo* 15.112) i 1 epítrit 4 (*consuetudo* 7.51). Sembla, doncs, més pertinent aquí determinar les posicions en què es manté la quantitat final llarga, gairebé sempre en TF —això és obvi quan va precedida de breu, és a dir, en els mots anapèstics i en l'únic iàmbic—: en conjunt, 23 vegades davant P (ex. *uideo* 6.395, *esto* 8.164), 7 en II (ex. *ideo* 8.251, *iurando* 13.202), 10 en IV (ex. *monéo* 6.629, *caupo* 9.108) i 1 en VI (*adeo* 5.129); només 3 vegades es troba en Tf (*ergo* 3.281, 6.371, en I, i *capiendo* 6.580 en IV). La quantitat final llarga originària, quan no és obligada per l'estructura del vers (com en els freqüentíssims *adeo* i *ideo*), sembla una mera conveniència; així, *ergo*, 32 vegades breu i 3 llarga, *nemo*, 23 i 2, *esto*, 1 i 1.

En Juvenal, a més, es dona la fel·liç circumstància que l'ordre de les sàtires és cronològic. La distribució de –o llarga i breu és la següent:

	–ō	–ō̄		–ō	–ō̄		–ō	–ō̄
1.	0	12	7.	5	19	13.	4	14
2.	0	7	8.	4	13	14.	1	12
3.	6	26	9.	4	12	15.	3	6
4.	0	4	10.	3	13	16.	0	2
5.	1	14	11.	3	14			
6.	8	42	12.	2	7			

Publicades al llarg d'una vintena d'anys (c. 110-c. 130), no hi sabem veure, si no és forçant les dades i no sense contradiccions, una evolució cronològica a partir del tractament de –o. Tot sembla indicar que, adoptat un sistema, en el qual es generalitza l'abreviació, el poeta ha recorregut a la conservació de la quantitat llarga quan es veia forçat per l'estructura del mot o quan li ha convingut.

Tornem a Sèneca, que, sens dubte, té Juvenal com a paral·lel més afí, pel cultiu d'un gènere sol i pròxim a la llengua col·loquial. De l'anàlisi de la relació entre l'estructura dels mots i la inserció d'aquests en el vers, se'n desprèn un sistema general que reflecteix un moment de transició, ja molt avançat, en l'evolució de la llengua. L'abreviació de –o ja no es pot considerar pròpiament una transgressió de la norma, ja no constitueix una veritable llicència. El manteniment de la quantitat llarga és, en part, un tribut a una tradició prestigiosa, encara no liquidada, però també sobretot una alternativa que, adaptant-se a les regles mètriques, facilita la versificació. Això explica a bastament els nombrosos doblats, que es donen fins i tot dins de la mateixa tragèdia: *credo* espondeu en *Med.* 117 i troqueu en 884, igual que *uirgo* en *Ag.*

119 i 955; *implebo* molós en *Thy.* 890 i *complebo* antibaquiú en 22; *teneo* anapest en *HF* 1018 i tríbrac en 1310, igual que *timeo* en *Phoen.* 478 i 50; etc.

El que compta sobretot és el sistema general, per damunt de les oscil·lacions en el nombre de casos, que poden ser degudes a factors diversos, el principal dels quals és la necessitat o la conveniència mètrica; els càlculs estadístics, si s'usen mecànicament, poden contribuir més a confondre els fets que a aclarir-los. Que hi hagi més varietat de casos de *-o* breu en *Thy.* i en *Phoen.* no pot sorprendre, ja que en aquestes tragèdies és més elevat el nombre de mots en *-o*. Això no implica que hi hagi un canvi qualitatiu, com pretén Fitch¹¹³: a) pel que fa als tetrasíl·labs, ja hem dit que el nombre total és escàs i per tant poc significatiu; b) el mateix es pot dir dels molossos alternant amb antibaquiús¹¹⁴; c) no és cap novetat el canvi d'espondeu a troqueu, que ja es trobava en Ovidi, com tampoc els pirriquis *scio* i *leo*, que es remunten a Virgili i Ovidi; d) el nombre de formes de 1^a pers. sing. abreujades ja representa en Ovidi la majoria de les abreviacions.

En suma, al nostre parer, l'abreviació de *-o* en Sèneca és estable, no mostra cap canvi d'actitud del poeta, cap "decisió, abans d'escriure *Thy.* i *Phoen.*, de servir-se de la llicència molt més àmpliament que abans." No és cronològica, sinó sistemàtica: constitueix un sistema tancat i coherent, adaptat al tipus de vers, en particular al versàtil trímetre iàmbic.

d. Els cants polimètrics

La polimetria dels cants corals d'*Oed.* 405-15, 472-502, 709-37 i d'*Ag.* 589-637, 808-66 ha suggerit arguments de cronologia absoluta i relativa.

Els cants polimètrics estan compostos seguint la teoria de la derivació, una doctrina mètrica exposada en el breu tractat de Cesi Bassus *De metris* (conservat incomplet), però inventada per gramàtics grecs i, a Roma, ja difosa per Varró i sens dubte estudiada a les escoles. F. Leo afirma que les tragèdies que contenen aquesta mena de cants són les més antigues. Basa la seva argumentació en tota una lliçó de psicopedagogia. És ben conegut—diu—l'amor dels adolescents per les novetats. Aquest devia ser el cas de Sèneca quan va compondre *Oed.* i *Ag.*: «neque cuiquam nisi adulescentulo qui uix ludum superarit haec carmina ascribi posse peritissimum quemque sensurum esse confido. [...] ita autem sentio, Agamemnonem inter Senecae tragoedias eam esse quam primam scripsit, Oedipum secundam»¹¹⁵. D'altra banda, ja havia afirmat que *Oed.* és anterior a *Phoen*¹¹⁶.

Münscher va capgirar el ronament de Leo. Cesi va dedicar a Neró el seu opuscle; per tant aquest s'ha de datar a partir de l'any 54 i les dues tragèdies

113. O. c., pp. 303-4.

114. *HF* 3 i 0, *Tr.* 1 i 1, *Phoen.* 1 i 5, *Med.* 1 i 0, *Phaed.* 5 i 0, *Oed.* 0 i 1 (2 si, com sembla, cal acceptar la conjectura *soluendo* 942), *Ag.* 1 i 0, *Thy.* 3 i 4.

115. O. c., p. 133.

116. Cf. supra 3. a.

no serien les primeres, sinó les últimes, com, a més, suggereix el considerable augment de complexitat dels cants corals enfront dels habituals en les altres tragèdies, més simples¹¹⁷.

Fitch torna a l'opinió de Leo pel camí de la psicoeconomia literària. A més, als cants polimètrics hi afegeix els "polisquemàtics", és a dir, aquells en què es combinen grups de versos de tipus diferents (*Pbaed.* 736-823, 1123-53, *Med.* 56-115, 740-842). Segons ell, «at an early stage in his writing of tragedy, Seneca experimented with complex and ambitious metrical schemes; [...] he later abandoned them, except in one play of group 2 [*Med.*], in favour of the simple but sometimes very effective patterns of anapaests or of lyric metres used κατὰ στίχον». A diferència dels trímetres iàmbics, aquest canvi de sistema mètric respon a una decisió conscient i artificial¹¹⁸.

Un punt ens sembla evident, d'acord amb Leo i Fitch i contra Münscher: que la composició dels cants polimètrics és independent del *De metris* de Cesi. Pel fet d'estar dedicat a Neró, el tractadet sol datar-se entre els anys 54 i 69 (accés al principat i mort de Neró); però, al nostre parer, la seva intenció i el seu estil planer inviten a avançar les dates. En efecte, sembla una introducció a la mètrica, feta improvisadament per estimular l'aprenent de poeta i amb l'anunci d'una continuació: [*bunc librum*] quem et paucis composui diebus et memoria tantum modo adiuuante [...]. habet autem metrorum contemplatio, si exercitatio accessit, in cognoscendo uoluptatem [...]. [...] de quibus [*metris*] in his libris explicabimus quos de melicis poetis et de tragicis choris scripturi uidemur (*De metris*, GLK 6.271-2). Això no pot anar adreçat a un Neró adult i experimentat (*qualis artifex!*), sinó més aviat adolescent i inexpert, en un temps pròxim a l'adopció per Claudi (any 50), quan Neró es formava sota la tutoria de Sèneca. Per la seva part, el *senex* Sèneca, sens dubte, no necessitava el petit tractat de Cesi per a conèixer una doctrina que, inventada per Crates de Mal·los o per Tirannió d'Amisos, ja havia estat exposada en llatí per l'amic i deixeble de l'últim, Varró, en el perdut *Disciplinae*¹¹⁹.

L'estructura predominant en les tragèdies consisteix en cinc parts de recitat enllaçades per quatre cants corals (en anapests, sàfics menors, asclepiadeus menors, etc.); en totes les tragèdies, excepte en *HF*, hi ha, a més, en moments emotius, alguna intervenció, més o menys llarga, de personatges en versos lírics. Les variacions i els canvis de ritme requereixen un estudi a part. Fem-hi, però, algunes observacions sobre dues tragèdies. *Ag.*, malgrat la seva "originalitat" mètrica, presenta molt poca variació, a part de les dues seccions polimètriques: tota la resta dels cants corals (tres i mig) són exclusivament en anapests («simple but very effective pattern»). Té, però, un canvi de ritme que mereix la pena d'assenyalar: el parlament de Cassandra de 720 ss. consta de

117. MÜNSCHER, K., «Seneca's Werke: Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit», *Philologus*, Suppl. 14. 1, 1922, pp. 86-95.

118. O. c., pp. 305-6.

119. Cf. LEO, F., «Die beiden metrischen Systeme des Alterthums», *Hermes* 24, 1889, pp. 286-9; USENER, H., «Ein altes Lehrgebäude der Philologie», *SBAW* 4, 1892, pp. 613-15; PIGHI, G. B., «Seneca metrico», *RFIC* 41, 1963, pp. 176-7.

dues parts: una en trímetres iàmbics (720-58) i una altra en dímetres iàmbics (759-74); un ritme, d'acord amb el sentit, primer més pausat i després més ràpid. *Med.* té dues seccions "polisquemàtiques". La primera, l'himeneu (56-115), correspon al Cor i està escrita en asclepiadeus menors, en gliconis i en hexàmetres dactílics: els primers tenen gairebé el mateix ritme (els asclepiadeus, amb un coriambe més) i recorden l'himeneu en gliconis de Catul 61; els hexàmetres finals, l'himeneu de Catul 62. La segona és l'escena de bruixeria (740-842), amb inversió de ritme, del trocaic al iàmbic del recitat (752-70), seguit d'una alternança de trímetres i dímetres (771-86), amb un final vivaç en anapests. Ni en l'un ni en l'altre cas no sembla que la mètrica s'hagi emprat capritxosament, per pur joc experimental i sense perícia.

L'oportunitat d'un o altre ritme en les parts cantades no és una qüestió simple; aïllar un fet pot induir a error. Perquè no hi intervé la mètrica sola: aquesta és un instrument de l'estil i de l'acció. Però, a més, sempre ens faltará un altre element essencial i insubstituïble, és a dir, l'acompanyament musical. Podem saber prou bé com es recitaven les parts dialogades, però com es cantaven les parts líriques, només ho podem imaginar: ens falta la partitura. Que Sèneca apliqués la doctrina de la derivació per afany de novetat i "puerilis cacozeia" o per ambició experimental en unes suposades primeres tragèdies, abans de trobar un *standard* gairebé uniforme amb predomini dels anapests, això ja entra en el terreny de l'especulació. Per a un infant inexpert fins i tot les formes més comunes, no solament les extravagants, són una novetat; al seu torn, l'acomodament a un model repetitiu no és cap indicatiu de maduresa. La polimetria podria deure's a raons com les que al·leguen Leo i Fitch o, al contrari, a un progrés en habilitat com deia Münscher; podria respondre també a un desig d'introduir una mica de variació en la tendència a la monotonia dels cors de tragèdies anteriors, i no per força successivament. No es pot saber¹²⁰.

Una prolongació del criteri dels cants polimètrics, l'ofereix W. Marx¹²¹. Segons ell, Leo té raó d'unir cronològicament *Oed.* i *Ag.*, tot i que se n'ha d'invertir l'ordre, ja que la polimetria d'*Ag.* és més simple i, per tant, anterior; però la polimetria, en si, no és cap indicatiu cronològic: Sèneca podria haver pres aquest "camí errat" en qualsevol moment. Marx troba un criteri nou en la composició dels gliconeus, en la qual *Oed.* es diferencia de les altres tragèdies. En efecte, mentre que els gliconeus de Catul (34 i 61) admeten base espondeica o trocaica i es disposen en estrofes de tres o quatre, tancades per un ferecraci, els d'Horaci tenen sempre base espondeica i entren, aïllats, en estrofes de versos variats. De les estrofes catul·lianes hauria tret Sèneca la

120. Cf. l'opinió d'AXELSON *Korruptelenkult. Studien zur Textkritik der unechten Seneca-Tragödie Hercules Oetaeus*, Lund 1967, p. 82 contra Leo: «Prämissen (z. T. latent): weniger strenge Metrik weist auf frühe Abfassung hin (man denke etwa an Ovids Epistulae ex Ponto!)».

121. MARX, W., *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, Colònia 1932, pp. 55-7.

idea de compondre gliconeus κατὰ στίχον (com els sàfics), i precisament en l'*Oed.*, on la base és sempre trocaica; trobat el sistema, després, en les altres tragèdies, Sèneca s'hauria atingut a la norma horaciana de la base espondai-ca única. L'ordre relatiu, doncs, és: *Ag.*, *Oed.* i la resta.

Marx no té en compte —convé observar-ho— que *Phoen.* i *Tr.*, l'una sense cors i l'altra sense gliconeus, podrien ser anteriors a *Ag.* Però, això a banda, extreu d'un argument molt prim una conseqüència massa desproporcionada; ja ell mateix observa —però ho troba inversemblant— que Sèneca podria haver passat de la norma horaciana a la catul·liana. Cal advertir, però, que Sèneca no segueix ben bé la norma catul·liana: Catul alterna la base trocaica i l'espondaica (amb gran predomini d'aquesta) més la iàmbrica en 34, però tots els gliconeus d'*Oed.* són trocaics, cosa que suggereix no un tempteig insegur o lliure, sinó una intenció conscient. Al nostre parer, aquestes variacions mètriques no impliquen cap indicatiu cronològic; en certa manera, són comparables a les varietats de iambs que apareixen en Catul i en Horaci (purs, no purs, catalèctics i escizonts).

3. Els testimonis externs

a. Praefatio i recitatio

Un passatge de Quintilià podria oferir una dada segura de la cronologia absoluta de les tragèdies: *memini iuuenis admodum inter Pomponium et Senecam etiam praefationibus esse tractatum an 'gradus eliminat' in tragoedia dici oportuisset* (IO 8.3.31). Segons aquestes paraules, l'activitat tragediogràfica de Sèneca seria contemporània de la de Pomponi Secund.

Leo, seguit de Richter¹²², interpreta el passatge de la manera següent: Sèneca va publicar tragèdies soltes precedides de prefacis; malauradament, el compilador del corpus va eliminar els prefacis; sigui quin sigui l'any de naixement de Quintilià, Sèneca va escriure els prefacis després de l'exili. Per la seva banda, Brugnoli creu que Sèneca va editar el corpus precedit d'una *praefatio*¹²³. Què se n'havia fet, però, de les *praefationes* o de la *praefatio*, quan Quintilià va escriure la frase, uns vint-i-cinc anys després de la mort de Sèneca? Ja s'havien perdut? Leo no en diu res; Brugnoli creu que Quintilià encara la tenia, o la podia tenir, a l'abast¹²⁴. En tot cas, disposava d'una edició, completa o parcial, de les tragèdies, ja que cita un vers de *Med.* (IO 9.2.8).

Però, aleshores, què vol dir *memini*? Per què Quintilià apel·la a la memòria, si tenia el text a mà? En la nostra opinió, Leo i Brugnoli erren en la interpretació del sentit de *praefatio*. Un altre passatge de la IO (10.1.98) assenyala un

122. LEO, *Observationes criticae*, 88; RICHTER, en PEIPER, R.-RICHTER, G., *L. A. Senecae Tragoediae*, Leipzig 1902, «Praefatio», p. XXIV.

123. BRUGNOLI, G., «La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali», *MAL*, ser. 8, vol. 8, fasc. 3, 1957, pp. 201-89, 209.

124. *Ibid.*, p. 210.

camí diferent; Quintilià, després de mencionar tragediògrafs antics, s'hi refereix als seus contemporanis: *eorum quos uiderim, longe princeps Pomponius Secundus*. Això significa que Quintilià va conèixer personalment Pomponi i Sèneca¹²⁵. El record de Quintilià (*memini*) reflecteix sens dubte l'ambient de les recitacions. No es tracta, doncs, d'un debat escrit o d'una al·lusió en un pròleg, sinó d'un debat explícit (*inter Pomponium et Senecam*) en la presentació de sengles *recitationes*¹²⁶.

Una *praefatio* com a introducció a la *recitatio* era habitual. La *praefatio* era el moment oportú perquè l'autor, abans de la lectura de passatges selectes o de peces senceres, expressés les seves opinions, i particularment les estilístiques, que podien suscitar aplaudiment o crítica¹²⁷. La temàtica d'aquestes *praefationes* es podria entreveure en els pròlegs dels historiadors i en les dedicatòries en prosa d'alguns poetes; però les de les *recitationes* tenien una natura i una funció ben diferents: devien ser més aviat intervencions dictades per les circumstàncies, realment o aparentment improvisades, amb la intenció de captar l'interès dels oïdors, i no destinades a la publicació escrita — en tot cas, no ens n'ha arribat cap text¹²⁸.

Pomponi i Sèneca, doncs, en *praefationes* prèvies a *recitationes* tràgiques successives, havien mantingut un debat sobre l'oportunitat de la derivació i de la composició de mots en la tragèdia. Quintilià havia assistit a aquestes sessions i, passats els anys, encara recorda el tema discutit en les *praefationes* no publicades per escrit.

b. El testimoni de Quintilià

La data del debat entre Pomponi i Sèneca es podria establir amb prou aproximació si en el testimoni citat de Quintilià (*IO* 8.3.31) poguéssim determinar

125. El significat de *uideo* és aquí “conèixer personalment”, “ser contemporani de”, sentit que es troba també en *IO* 12.10.11 *in iis etiam quos ipsi uidimus copiam Senecae, [...] maturitatem Afri, [...] elegantiam Secundi reperiemus*; i també 2.8.4, 10.1.96, 118; cf. Liv. 9.17.1, Plin. *NH* 5.14.

126. Defensa aquesta opinió CICHORIUS, C., «Untersuchungen zu Pomponius Secundus», en *Römische Studien*, Leipzig 1922 (reimpr., Stuttgart 1961), pp. 423-32, 426-28. Hi està d'acord OTTO, W., «Zur Lebenszeit des P. Pomponius Secundus», *Philologus* 90, 1935, pp. 483-94, 486 n. 6; i també ZWIERLEIN, O. C., p. 245. En canvi, J. COUSIN creu que les *praefationes* eren «lettres-préfaces qui accompagnent des tragédies» (*Quintilien, Institution oratoire*, vol. I, París 1975, “Introduction”, p. VIII).

127. Cf. FUNAIOLI, G., «Recitationes», en *RE I A*, 1, 1914, esp. col. 437-38, 444. Sobre la lectura de tragèdies en *recitationes*, cf. *Iv.* 1.3-6 i, amb referència a l'acceptació de crítiques per Pomponi, Plin. *Ep.* 7.17.3-4, 11.

128. Uns passatges de Plini el Jove descriuen amb força precisió el paper de la *praefatio* en el curs de la *recitatio*: els ronsers que no es decideixen a entrar a la sala *sibi nuntiarum iubent an iam recitator intrauerit, an dixerit praefationem, an ex magna parte euoluerit librum* (*Ep.* 1.13.2); l'assistència a un judici, diu d'ell mateix, *mibi causam prae loquendi dedit* (*ibid.* 8.21.3); l'orador Iseu improvisava a requeriment del públic: *praefationes tersae, graciles [...] poscit controuersias plures, electionem auditoribus permittit, saepe etiam partis, surgit, amicitur, incipit* (*ibid.* 2.3.1). Cf. també MART. 3.18.1.

el significat de l'expressió *iuuenis admodum*, és a dir si sabéssim la data del seu naixement. Schwabe, prenent com a argument principal les referències de Quintilià al seu mestre Gn. Domici Afre, mort molt ancià en 59, i avaluant implícitament en una vintena llarga d'anys els termes *adulescentulus* i *iuuenis admodum*, la situa en c. 35¹²⁹. D'acord amb aquesta datació, Cichorius dóna a *iuuenis admodum* l'equivalència d'entre disset i vint anys i, en conseqüència, situa el debat a principis dels anys 50, poc després de la missió de Pomponi a Germània (50-51)¹³⁰. Cousin, però, avança el naixement de Quintilià a l'any 30¹³¹.

Els textos de Quintilià que poden servir per a basar la datació del seu naixement són aquests:

nobis pueris insignes pro Voluseno Catulo Domitii Afri, Crispi Passieni, D. Laelii orationes ferebantur (IO 10.1.24);
quem [Domitium Afrum] adulescentulus senem colui (5.7.7);
uerba quae ex Afro Domitio iuuenis excepi (10.1.86);
egregie nobis adulescentibus dixisse accusator Cossutiani Capitonis uidebatur, Graece quidem, sed in hunc sensum: 'Erubescis Caesarem timere' (6.1.14).

De la primera citació, no se'n pot extreure cap conseqüència: només que els discursos, escrits, en defensa de Volusè circulaven quan Quintilià era infant; el fet que D. Leli Balb fos deportat en 37¹³² i que, per tant, el procés tingués lloc aquest any o abans no dóna cap notícia sobre Quintilià¹³³. Els altres textos són pertinents: Quintilià era *adulescentulus* o *iuuenis* quan rebia lliçons de Domici Afre, abans de 59, i *adulescens* durant el procés *de repetundis* contra Cossucà Capitó, en 57¹³⁴.

El pes probatori d'aquestes citacions està tot en l'equivalència en anys de *puer*, *adulescentulus*, *adulescens* i *iuuenis*, uns termes força vagues, com adverteix Otto.¹³⁵ Cousin, després d'assenyalar aquesta vaguetat i de posar nombrosos exemples d'interferències en Ciceró i en Quintilià (*puer* als divuit anys, *adulescentulus* als vint-i-set, *adulescens* entre vint i quaranta, *iuuenis* als vint-i-sis, etc.), en comptes de suspendre el judici, n'extreu una regla: la *pueritia* dura fins als setze anys, l'*adulescentia* és una part de la *iuuentus* i aquesta dura fins als quaranta-cinc; i arriba a la conclusió que Quintilià va

129. SCHWABE, L. VON, «M. Fabius Quintilianus», en *RE* VI, 2, 1909, col. 1847: «Da Cn. Domitius Afre [...] in sehr hohem Alter (Quint. XII 11, 3) im J. 59 n. Chr. (Tac. ann. XIV 19) starb, so wird Quintilian um das J. 35 n. Chr. geboren sein, und damit stimmt VI 1, 14 [...]».

130. O. c., pp. 428-29.

131. «Introduction» cit., pp. VII-XXXI, i abans en «Problèmes biographiques et littéraires relatifs à Quintilien», *REL* 9, 1931, pp. 62-67.

132. Tac. *Ann.* 6.54 [48].4.

133. Cousin és confús: sembla que parla de discursos escrits («Introduction», pp. XIV-XV), i després (XVII), del procés mateix.

134. Tac. *Ann.* 13.33.2.

135. O. c. pp. 493-94.

néixer en 30, era *puer* en 36 (procés de Volusè) i *adulescentulus* c. 56 i que el debat entre Pomponi i Sèneca devia ser a principis del regnat de Neró¹³⁶.

És veritat que, en una classificació més o menys formal, la *pueritia* acabava cap als setze anys, amb la presa de la toga viril, i que la *iuuentus*, sobretot a la milícia, arribava als quaranta-sis¹³⁷; però això no és aplicable als usos més genèrics o col·loquials, com aquí¹³⁸, i més considerant que Quintilià, quan va escriure la *Institutio*, ja era un ancià a qui tothom devia semblar jove i fins i tot infant, inclòs ell mateix en un remot passat.

El magisteri de Domici Afre té un simple *terminus ante quem*: la seva mort en 59. Però podem, i potser cal, referir-lo a alguns anys abans. En efecte, quan Quintilià, *adulescentulus* o *iuuenis*, seguia les lliçons de Domici, aquest ja era *senex*; però això no vol dir que fos en els últims anys de la vida de Domici, quan, *ualde senex*, anava perdent dia a dia les seves facultats i el seu prestigi¹³⁹. En canvi, el procés contra Cossucià Capitó té una data precisa, el 57, i Quintilià, *adulescens*, hi va assistir sens dubte, ja que no s'hi refereix amb una citació textual, sinó de memòria, pel sentit. Aquesta és l'única dada segura¹⁴⁰. I, en conclusió, si era *adulescens* en 57, tant podia haver nascut (en xifres aproximades) en 35 com en 30 o en 25 i, fins i tot, sense forçar gaire, en 40; és a dir que aleshores podia haver tingut una edat que s'acostava a la vintena o que passava de la trentena. Per consegüent, pel que fa al debat entre Pomponi i Sèneca, l'edat de Quintilià, indeterminada, no pot servir per a establir-ne la data.

c. La mort de Pomponi

Punt principal per a la datació del debat és determinar l'any de la mort de Pomponi, que n'és el *terminus ante quem*. En els anys 50-51, Pomponi, com a *legatus Augusti pro praetore* a la Germània Superior, va comandar amb èxit la campanya contra els cats¹⁴¹. Com a colofó del relat de la campanya, Tàcit afegeix l'última notícia positiva que es té sobre ell: *decretusque Pomponio triumphalis honos, modica pars famae eius apud posteros, in quis carminum gloria praecellit* (*Ann.* 12.28.2).

Tanmateix Cichorius allarga la vida de Pomponi molt més enllà, fins als úl-

136. O. c., pp. XV-XVIII.

137. Cf. Gell. 10.28.1.

138. Sense voler acumular més exemples, recordem que Horaci parla de l'*imberbus iuuenis* (*Ars* 161), i Quintilià dels *iuuenes nondum scholam egressi* (*IO* 5.10.96).

139. Qvint. *IO* 12.11.3. El context ens remet al fòrum, no a l'escola.

140. Després, no es sap quan, Quintilià va tornar a Hispània. La notícia següent que se'n té és que va tornar a Roma en el seguici de Galba, proclamat emperador (Hieron. *Chron.*, any 2084 (= 68 dC) *M. Fabius Quintilianus Romam a Galba perducitur*). Galba va ser governador de la Tarraconense de 60 a 68; es creu que va conèixer Quintilià durant el seu comandament. Sugeriríem —tot i que no és possible demostrar-ho— que ja abans Quintilià, a títol de *comes*, podria haver acompanyat Galba, en ser nomenat governador, a la seva província: les dates donen peu a pensar-ho.

141. Tac. *Ann.* 12.27-28.

tims anys del regnat de Neró; però la seva opinió, basada en càlculs i en interpretacions massa simplistes, ha estat rebatuda, amb una argumentació rigorosa, per Otto¹⁴². Segons Otto, a falta de qualsevol altra menció posterior a l'any 51, Pomponi probablement va morir poc després d'aquest any; en tot cas, la seva vida no s'hauria allargat més enllà de finals dels 50¹⁴³.

El que ens sembla absolutament inadmissible és la possibilitat, suggerida per alguns¹⁴⁴, que Pomponi morís a Germània, encara durant el seu comandament. Si hagués estat així, com podria haver omès Tàcit, en el seu elogi abans citat, aquest fet tan rellevant i gloriós? s'haurien concedit a Pomponi els honors triomfals a títol pòstum?

I, en efecte, l'elogi de Tàcit ha estat interpretat per Syme com una necrologia no gaire posterior a la campanya de Germània¹⁴⁵. Otto interpreta també com un homenatge necrològic la perduda biografia de Pomponi escrita pel seu amic i subordinat a Germània Plini el Vell, com s'infereix del catàleg cronològic de les seves obres redactat per Plini el Jove: *'De uita Pomponi Secundi duo [libri]; a quo singulariter amatus hoc memoriae amici quasi debitum munus exsoluit (Ep. 3.5.3)*¹⁴⁶. Comptat i debatut, doncs, l'opinió d'Otto ens sembla ben fundada i sòlida.

142. Cichorius (o. c., pp. 425-6) es basa en una notícia de Plini el Vell, que, parlant de manuscrits antics, diu: *Tiberi Gaique Gracchorum manus apud Pomponium Secundum uatem ciuemque clarissimum uidi annos fere post ducentos (NH 13.83)*; comptant a partir de la mort de Tiberi (134 aC) i de Gai (121 aC), l'examen dels manuscrits, al cap de dos-cents anys, hauria tingut lloc els anys 67 o 79, però el segon queda exclòs per la data de publicació de la *NH* (77). Amb tota la raó, Otto (o. c., pp. 483-4) argumenta que l'antiguitat dels manuscrits és només aproximada (*fere*) i que aquests no havien de datar necessàriament de l'any de la mort de l'un o de l'altre Grac; l'examen dels manuscrits es pot endarrerir, doncs, fins a principis dels 50. D'altra banda, Cichorius (o. c., 423-4) addueix un passatge de Carisi (*GLK* 1.137): *Monteis. licet Pomponius Secundus poeta, ut refert Plinius, propter homonymum nominatiui accusatiuo casu omnes non putet dici, sed omnes*; la referència de Carisi procedeix del *Dubius sermo*, un tractat gramatical en vuit llibres, obra que Plini, segons el seu nebot (*Ep.* 3.5.5), va escriure en els últims anys de Neró; de l'ús del present (*putet*), Cichorius dedueix que l'opinió de Pomponi era verbal, no escrita, i, per tant, ell era viu quan es va compondre l'obra de Plini. Però Otto argüeix (o. c., 484-7) que l'opinió de Pomponi pot igualment procedir d'un escrit i, per tant, no contenir cap connotació de simultaneïtat amb l'obra de Plini. Al nostre parer, és arriscat especular sobre la notícia de Carisi, que és una citació de segona mà; en tot cas, *putet*, en el seu context, és un present *pro perfecto* (com el *refert* de Carisi mateix).

143. O. c. pp. 492-3.

144. HANSLIK, R., i SCHMIDT, P. L., «Pomponius Secundus», respectivament, en *RE* XXI, 2, 1952, i *KP* 4, 1979.

145. Tàcit «adds a disguised obituary notice in the form of tribute to his literary talent [...]. It may be taken that he died not long after» (SYME, R., «Domitius Corbulo», en *Roman Papers* 2, Oxford 1979, p. 812).

146. O. c., p. 492. Com que el catàleg dels llibres està ordenat cronològicament (*Ep.* 3.5.2 *quo sint ordine scripti*) i la biografia de Pomponi és la segona obra, sorgeix un aparent problema de precedència: la tercera obra ressenyada, els vint llibres dels *Bella Germanica*, Plini la va començar a Germània, durant la guerra, i la degué acabar a Roma a finals dels 50 o a principis dels 60. En opinió d'Otto (*ibid.*, pp. 488-92), la biografia, una obra breu dictada per les circumstàncies, devia escriure's amb urgència, interrompent la redacció dels voluminosos *Bella Germanica*, i ser publicada abans; per això figura abans en el catàleg.

d. Pomponi i Tràsea

Un punt que convé aduir per a la datació de la mort de Pomponi Secund és la seva relació amb Tràsea Petus, l'exemplar polític que es va distingir com a opositor de Neró. Alguns gramàtics¹⁴⁷ citen un escrit de Pomponi *ad Thraseam*: podria consistir en un breu tractat o, més probablement, en una carta en què potser s'abordaven qüestions històriques o lingüístiques. Carisi diu: *Cetariis Pomponius Secundus ad Thraseam, 'cum ratio cetaribus' inquit Plinius 'poscat, ut moenia moenibus, ilia ilibus, Parilia Parilibus. ea nomina quae i ante a habent, ut cetaria, in bus necesse est desinant.'* És a dir que Plini el Vell¹⁴⁸ discrepava de Pomponi en aquesta qüestió morfològica.

Aquest text s'ha de posar en relació¹⁴⁹ amb el passatge de Tàcit en què s'expliquen els motius que Neró va tenir, l'any 66, per a perseguir Tràsea (*Ann.* 16.21), entre els quals, *quodque [Thrusea] Iuuenalium ludicro parum spectabilem operam praebuerat; eaque offensio altius penetrabat, quia idem Thrusea Patavi, unde ortus erat, ludis Cetastis a Troiano Antenore institutis habitu tragico cecinerat* (ibid. 1). Dels *Cetaria* o *ludi Cetasti* (tots dos mots són *bapax*), se'n té ben poca informació: uns jocs que es feien remuntar a Antenor, fundador de Patavi, aparentment relacionats amb la pesca i que incloïen representacions teatrals; Cassi Dió hi afegeix que es celebraven cada trenta anys¹⁵⁰. La participació forçada de Tràsea en els Jocs Juvenals era un dels motius del ressentiment de Neró, que n'anava acumulant des d'anys enrere¹⁵¹.

Pomponi i Tràsea, doncs, van intercanviar opinions sobre els *Cetaria*. És molt versemblant que això fos a propòsit de la festivitat trentenal en què Tràsea va prendre part. Tàcit relaciona aquesta celebració amb la dels *Iuuenalia*, instituïts l'any 59¹⁵². En primer lloc, la successió de fets és evident: el que irrita Neró és que Tràsea hagués actuat de grat en els *Cetaria* i després participés poc i de mala gana en els *Iuuenalia*. En segon lloc, sembla molt probable que la celebració dels *Iuuenalia* a què es refereix Tàcit sigui justament la de la seva sonada i escandalosa institució, en la qual l'historiador subratlla la participació massiva de tothom, com a actors i espectadors, sense distinció d'estament ni d'edat, incloses les dones il·lustres, en un ambient de

147. Carisi (*GLK* 1.125 = Barwick 160.3-7), Diomedes (*GLK* 1.371), Priscià (*GLK* 2.538).

148. Probablement en el *Dubius sermo* (cf. n. 142).

149. No ho fan ni Cichorius, que només tracta del contingut de l'*Ad Thruseam* (o. c., pp. 424-5), ni Otto, que considera irrellevant aquesta qüestió (o. c., p. 487 i n. 8).

150. 62.26.4.

151. A més (Tac. *Ann.* 16.21.1-2): l'abandonament de la sessió del senat en què es justificava l'assassinat d'Agripina (any 59, cf. 14.12.1); la mitigació de la condemna d'Antisti, acusat de lesa majestat (any 62, cf. 14.48); l'absència en la cerimònia fúnebre en què es concedien honors divins a Popea (any 65, cf. 16.6.2); per la seva part, Cossucià Capitó (16.21.3) no comportava que Neró oblidés aquests fets, perquè ell era qui havia acusat Antisti (cf. 14.48.1) i sobretot perquè Tràsea havia donat suport a l'acusació dels cilicis, a resultes de la qual ell havia estat condemnat *de repetundis* (any 57, cf. 13.33.2). Cassi Dió (62.26.3-4) resumeix les motivacions reportades per Tàcit.

152. *Ann.* 14.15.

disbauxa general¹⁵³. Inclinen a pensar-ho l'economia al·lusiva de Tàcit i la manca de qualsevol altra indicació al respecte.

Tot i que no sabem quin any es van celebrar els *Cetaria*, en tot cas, sí que podem concloure amb molta probabilitat que Pomponi va escriure *Ad Thraseam* abans del 59. Aquest *terminus* —és una objecció raonable— podria endarrerir la mort de Pomponi fins a la segona meitat dels 50. Però no necessariament. En efecte, l'intercanvi d'opinions podia haver-se esdevingut abans de la celebració; i, encara que no fos així, Tràsea era un personatge il·lustre i la seva actuació als *Cetaria* devia ser un fet notori, motiu de xafardeig en la societat romana¹⁵⁴, i ben recordat per Neró, un diletant amb pretensions. Per tant, encara que no es pugui assegurar, almenys és admissible que la festa i la carta es remuntin a uns quants anys abans, a principis dels 50.

e. Datació del debat entre Pomponi i Sèneca

Comptat i debatut, opinem que són incorrectes metodològicament les conclusions de Cichorius, és a dir que Pomponi visqués fins a finals dels 60 i que el debat entre ell i Sèneca tingués lloc a principis dels 50 perquè aleshores Quintilià devia tenir entre disset i vint anys¹⁵⁵. En canvi, ens sembla més plausible en conjunt l'opinió d'Otto, és a dir que el debat entre Pomponi i Sèneca i la mort del primer pogueren tenir lloc en qualsevol moment dels anys 50, fins i tot en la segona meitat¹⁵⁶. Però hi podem fer algunes observacions.

Primera, que no es pot descartar del tot la possibilitat que el debat hagués tingut lloc abans de l'exili de Sèneca, c. 41. Si s'avança la data de naixement de Quintilià fins a l'any 25, aleshores hauria tingut uns setze anys.

Segona, que es pot prendre com a *terminus post quem* la fi de l'exili de Sèneca (principis del 49). En efecte, no consta quan Pomponi va succeir a Curci Rufus, el seu antecessor en el càrrec a la Germània Superior¹⁵⁷; si el relleu s'hagués produït tard, Pomponi i Sèneca coincidirien a Roma l'any 49 i el debat podria haver tingut lloc aleshores¹⁵⁸.

153. Cf. també Svet. *Nero* 11.2.

154. L'actuació teatral d'un personatge il·lustre com Tràsea potser no tenia res d'escandalós a Patavi, en el marc d'una festa folklòrica. En canvi, a la capital resultava ofensiva per als costums tradicionals: Tàcit recull el rumor que, quan es tramava la conjuració de l'any 65, Subri Flavius, tribú de cohort pretoriana, es proposava substituir Neró per Pisó, com a home de palla, i definitivament per Sèneca; i que el tribú va comentar amb sarcasme *non referre dedecori si citharoedus demoueretur et tragoedus succederet, quia ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu canebat* (*Ann.* 15.65.2).

155. O. c., pp. 423-6, 428-9.

156. O. c., pp. 493-4.

157. En Tac. *Ann.* 11.20.1 es diu que a Curci, que era *legatus* en 47, se li van concedir els *insignia triumphi*—és de suposar que en un moment més o menys pròxim a la fi del seu càrrec. I en *Ann.* 12.27.1 es presenta Pomponi *mediis rebus*, actuant en la revolta dels cats de l'any 50.

158. Zwierlein suggereix també aquesta possibilitat, però segueix Cichorius en la datació posterior a 51 (o. c., p. 244).

Tercera, que, si bé la datació a partir del 51 resta més oberta, no creiem que les dates del debat i de la mort de Pomponi es puguin retardar tant com ho permeten les dades objectives; i això, per raons literàries. En efecte, tenint en compte el lloc on insereix l'elogi a Pomponi (*Ann.* 12.28.2), Tàcit no diu explícitament —és cert— que morís immediatament després del seu triomf, perquè l'ordre temàtic s'hi sobreposa al cronològic¹⁵⁹; ho hauria fet igualment tant si fos així com si, havent mort algun temps més tard, no hi havia més fets notables seus a ressenyar. Ara bé, el mètode narratiu de Tàcit sembla excloure que la mort es produís molt més tard: tractant-se d'un personatge il·lustre, l'historiador ho hauria referit al seu lloc, ni que fos de passada, com ho fa prou sovint, i amb personatges de menor relleu, mencionats abans o no, especialment a la fi del report de cada any, on sol posar una mena d'apèndix amb fets diversos i, en particulars, morts¹⁶⁰.

Per tant, a part de les possibilitats dels anys c. 41 i 49, opinem que el debat i la mort de Pomponi no es poden posposar gaire més enllà del 51: aquest any mateix o potser un o dos més — la nostra concordança amb Cichorius en aquest punt és pura coincidència. Aleshores Quintilià, *iuuenis admodum* — si acceptem com a data del seu naixement qualsevol any entre el 25 i el 35 i n'excloem el 40 per massa pròxim—, devia tenir entre vint-i-sis i setze anys.

f. L'activitat tragediogràfica de Sèneca

De Pomponi sabem que era un ciutadà i tragediògraf eminent l'any 47, quan Claudi *theatralis populi lasciuam seueris edictis increpuit, quod in Publicum Pomponium consularem (is carmina scaenae dabat) inque feminas illustri probra iecerat* (Tac. *Ann.* 11.13.1). Era més o menys de la mateixa edat que Sèneca¹⁶¹. La seva activitat com a tragediògraf no és necessàriament anterior a la de Sèneca¹⁶². Del debat entre tots dos, tal com l'esbossa Quintilià, se'n dedueix que, en aquell moment, els adversaris eren ja experts en l'ofici, probablement tragediògrafs en actiu¹⁶³. Sèneca no podia ser aleshores

159. De fet, la campanya contra els cats s'inclou en l'any 50, quan va començar, no en 51, quan va acabar; Tàcit mateix adverteix (*Ann.* 12.40.5) que el report de les guerres a diversos llocs de l'imperi l'han forçat a alterar l'ordre temporal.

160. Cf. per exemple *Ann.* 13.30, 14.19, 14.28, 14.47, 15.22. També menciona la mort de Curci Rufus, després d'un esbós biogràfic (*Ann.* 11.21).

161. Es creu que va néixer c. 12 aC, però Syme (o. c., p. 813) suggereix que el seu naixement potser s'hauria d'endarrerir una dotzena d'anys. El naixement de Sèneca sol situar-se actualment en 1 a/dC (cf. ABEL, K., «Seneca. Leben und Leistung», en *ANRW* II. 32.2, p. 656).

162. El testimoni de Terent. Mavr. 2135-6 *in tragicis iunxere choris hunc saepe deserti* | *Annaeus Seneca et Pomponius ante Secundus*, referit al tetràmetre dactílic (*bunc*), interpretat estrictament, vol dir que Pomponi va usar aquest vers abans que Sèneca (abans de la composició de *Phaed.* i *Oed.*, les úniques tragèdies senecanes que en contenen). Encara que s'interpretés d'una manera més laxa, és a dir que Pomponi precedís Sèneca en la composició de tragèdies, almenys una part de la producció de tots dos va ser contemporània.

163. Això seria igualment vàlid encara que l'estil tràgic no fos el tema principal del debat, sinó

un principiant. És possible que comencés a dedicar-se a la tragèdia després de la tornada de l'exili, l'any 49 mateix, però res no impedeix de suposar que, més que no pas d'un començament, es tractés d'una represa, és a dir que ja s'hi hagués dedicat abans.

Ara bé, el que, en la nostra opinió, gairebé s'ha d'excloure —o almenys s'ha de considerar indemostrat i inversemblant— és que Sèneca escrivís tragèdies durant l'exili mateix, a Còrsega, opinió que donen com a probable no pocs crítics¹⁶⁴. Això només es pot inferir d'una mala interpretació d'un passatge de la *Consolatio ad Heluiam*, escrita en els primers anys de l'exili: *animus, omnis occupationis expers, operibus suis uacat et modo se leuioribus studiis oblectat, modo ad considerandam suam uniuersique naturam, ueri auidus, insurgit* (20.1). En aquesta frase o, més aviat, en uns mots aïllats i trets de context (*animus [...] se leuioribus studiis oblectat*), alguns hi han volgut veure una al·lusió a la producció tràgica i poètica. Que els *leuiora studia* es refereixin a tragèdies, és inadmissible: Sèneca oposa aquests *studia* a la reflexió seriosa, a la contemplació interior i de l'univers. I, això, ho desenvolupa amb tota claredat en el paràgraf següent: d'una banda, l'observació de la natura (*terras, condicionem maris, quicquid inter caelum terrasque iacet*) —aquests són els *leuiora studia*—¹⁶⁵; d'altra banda, l'elevació a un pla superior (*summa*), al *diuinorum spectaculum*, en la contemplació de l'eternitat de l'anima i del món. És clar que no es pot negar absolutament la possibilitat que Sèneca escrivís tragèdies durant aquests anys; però sí, i sense reserves, que això es pugui deduir del text comentat. Si bé es mira, és molt forçat pensar que, a Còrsega, Sèneca s'esplaiés component tragèdies: com l'oratòria, la tragèdia —tant si es destina a la representació com si, segons alguns, es destina a la recitació— reclama un públic, un auditori de gent culta, molt difícil o impossible de trobar en una illa salvatge¹⁶⁶. L'exili havia de comportar una interrupció de la seva carrera de tragediògraf, si ja havia començat, com també de la carrera d'orador. Des de la nostra perspectiva, l'exili és una mena de parèntesi en la vida de Sèneca, però per a ell devia representar un present penós, sense fi previsible, i un avenir incert: les vergonyoses llagoterries a Polibi i a Claudi no van donar fruit; no hi ha indicis que Sèneca les repetís ni que fes altres gestions per obtenir el perdó. Imaginar que aleshores escrivís alguna tragèdia preparant la *rentrée* ja fóra portar les coses massa lluny. Si això s'ha volgut aplicar en particular a la *Medea*, és per la presumpta al·lusió a la conquesta de Britànnia de què hem parlat més amunt, amb la suposada adulació a Claudi que tindria un paral·lel en alguns epigrames¹⁶⁷; que aquests

una referència incidental, i que la *recitatio* següent no fos una mostra d'una tragèdia. També en aquest cas s'hauria de suposar un coneixement i una experiència en el gènere.

164. Entre els quals, ZWIERLEIN (o. c., p. 245) i TARRANT (ed. de *Thyestes*, Atlanta, 1985, «Introduction», p. 12).

165. Es pot pensar, a aquest propòsit, en algunes obres de tema naturalista perdudes, com *De lapidum natura*, *De piscium natura*, *De forma mundi*.

166. Cf. *Helu.* 6.5 *quid ad homines immansuetius [quam hoc saxum]?* i *Epigr.* 16 i 17 Mariné.

167. f. 1. a.

epigrames —si realment són de Sèneca i pertanyen a aquesta època— hi tinguin en comú un punt temàtic no implica que la tragèdia s'escrivís al mateix temps. A més, les gestes ultramarines de Claudi només podrien donar un *terminus post quem* i la seva celebració es podria haver fet en qualsevol moment fins a la fi del seu regnat.

Els motius pels quals Agripina demana a Claudi el perdó de Sèneca i la missió que es confia a aquest signifiquen el reconeixement d'un prestigi anterior, d'unes qualitats que es malbarataven a Còrsega i que serien molt aprofitables a la cort. En la intenció d'Agripina, es reclamava el retorn de Sèneca *ob claritudinem studiorum eius utque Domitii pueritia tali magistro adolesceret et consiliis eiusdem ad spem dominationis uterentur* (TAC., *Ann.* 12.8.2); en la ploma de Tàcit, la bona influència del filòsof s'exercia *praeceptis eloquentiae et comitate honesta* (13.2.1); en boca de Sèneca, la seva aportació com a tutor va consistir en els *studia, ut sic dixerim, in umbra educata, et quibus claritudo uenit quod iuuentae tuae rudimentis adfuisse uideor* (14.53.4). Això no demostra, és clar, el tancament d'un parèntesi en la dedicació a cap gènere literari, i al drama en particular, però, en un ensenyament alhora teòric i pràctic, fa versemblant tant l'aprofitament de l'experiència del mestre com la represa de la producció.

L'única altra notícia sobre l'activitat tragediogràfica de Sèneca situable en un context temporal definit és ja molt tardana: es refereix a la retirada de la cort, l'any 62. Afirmar Tàcit que els enemics retreien al filòsof les seves riqueses, el seu afany de popularitat, el luxe principesc de les seves possessions; i continua: *obiciebant etiam eloquentiae laudem uni sibi adsciscere et carmina crebrius factitare postquam Neroni amor eorum uenisset. nam oblectamentis principis palam iniquum detrectare uim eius equos regentis, includere uocem quoties caneret* (*Ann.* 14.52.3).

Aquests *carmina* poden referir-se a qualsevol composició en vers, consevada o no; entre les quals, potser alguns dels epigrames d'incerta atribució i sens dubte les tragèdies. Són les composicions que Quintilià, en enumerar els gèneres cultivats per Sèneca, inclou en *poemata*¹⁶⁸. Que els termes *carmen* i *poema* s'aplicaven, a més de la poesia, a les composicions escèniques, és cosa clara¹⁶⁹.

En *Ann.* 14.52 Tàcit transmet el pretext dels enemics de Sèneca per a desfer-se de la seva influència sobre l'emperador i, de manera escaient per a la narració, el suma als fets que li serveixen per a situar en l'any 62 un tomb en el regnat de Neró; assenyala com a causa immediata d'aquest canvi bruscat el relleu de consellers: la influència concorde de Burrus i Sèneca, els *rectores imperatoriae iuuentae*, havia evitat mals majors; la mort del primer motiva l'arraconament del segon (*mors Burri infregit Senecae potentiam*, *ibid.* 1) i

168. *Nam et orationes eius et poemata et epistolae et dialogi feruntur* (IO 10.1.129).

169. A més dels llocs citats aquí, cf. Cic. *Sen.* 22, Sen. *Epist.* 115.15 (*carmen*) i Hor. S. 1.4.45 (*poema*).

deixa pas als *deteriores*, encapçalats per Tigel·lí, que veien en el filòsof l'últim obstacle. Però Cassi Dió, amb un judici no gens favorable a tots dos tutors, no distingeix etapes ni trencament en el regnat. I Tàcit mateix mostra indicis que contradiuen el viratge del 62 i l'avancen almenys fins a l'assassinat d'Agripina, en 59¹⁷⁰. Sembla prou clar que, a partir d'aquest fet, hi ha una degradació progressiva en la conducta de Neró i un retraïment gradual de Sèneca; la famosa entrevista, del 62¹⁷¹, marca —sempre seguint Tàcit— una ruptura formal i irreparable entre tots dos i la retirada definitiva del tutor¹⁷². Tàcit és molt benèvol envers Burrus i Sèneca en no blasmar obertament el vil paper que havien assumit en l'assassinat de la seva antiga protectora, i encara més envers el segon, que, com a redactor del missatge de Neró al senat que pretenia donar una aparença de justificació al crim¹⁷³, havia compromès la seva honorabilitat; la digna reacció de Tràsea Petus va ser encara prematura¹⁷⁴. Però el trencament que l'assassinat va comportar resultarà palès en la resposta del conjurat Subri Flavius¹⁷⁵. Pel que fa a Neró, tot responia a un pla premeditat. Per això es mostra tan agraït envers el llibert Anicet, autor material del crim: *Nero illo sibi die dari imperium auctoremque tanti muneris libertum profitetur* (*Ann.* 14.7.5). A partir d'ara, viurà al seu aire: *segue in omnis libidines effudit, quas male coercitas qualiscumque matris reuerentia tardauerat* (*Ann.* 14.13.2). L'entrevista de Sèneca amb Neró, una magnífica peça retòrica, representa un reconeixement de fets, l'erupció d'un procés que venia d'abans: el canvi d'amics i consellers, que minaven el terreny a Sèneca¹⁷⁶; un canvi disfressat de maduresa personal i d'experiència en el govern negades amb falsa modèstia per Neró¹⁷⁷. Justament era aquest l'argument amb què els *deteriores* incitaven Neró: *certe finitam Neronis pueritiam et robur iuuentae adesse: exueret magistrum* (*Ann.* 14.52.4). La nova dèria per la poesia, l'havia covada i fomentada Neró immediatament

170. Sobre aquestes qüestions, a part dels ja clàssics GRIFFIN, M., *Seneca: A Philosopher in Politics*, Oxford 1976, i *Nero: The End of a Dynasty*, Londres 1984, cf. les precisions de KLEIJWEGT, M., «Nero's Helpers: The Role of the Neronian Courtier in Tacitus' *Annals*», *Classics Ireland* (rev. electr.), 7, 2000.

171. *Ann.* 14.53-56.

172. Segons Tàcit, després del comiat falsament afectuós de Neró, Sèneca renuncia a la vida pública (*Ann.* 14.56.3); només es tornen a veure una vegada, l'any següent (15.23.4); quan, en 64, Sèneca, rebutjant els sacrilegis de Neró, vol retirar-se a una masia, Neró li'n denega el permís i intenta enverinar-lo (15.45.3); Sèneca, en 62, ja s'havia defensat de l'acusació de conspirar amb Pisó (14.65.2), però la delació de Natal, tres anys més tard, tindrà fatals conseqüències perquè Neró *infensus Senecae omnis ad eum opprimendum artes conquirebat* (15.56.2).

173. *Ann.* 14.11.3, Qvint. *IO* 8.5.18.

174. *Ann.* 14.12.1.

175. *Ann.* 14.67.2: *odisse coepi postquam parricida matris et uxoris [...] exstitisti*.

176. *Ann.* 14.53,1: *at Seneca criminantium non ignarus [...] et familiaritatem eius magis aspernante Caesare*.

177. (Sèneca a Neró) *superest tibi robur et tot per annos uisum summi fastigii regimen* (*Ann.* 14.54.3); (Neró a Sèneca) *nos prima imperii spatia ingredimur [...] quin, si qua in parte lubricum adulescentiae nostrae declinat, reuocas ornatumque robur subsidio impensius regis?* (14.56.1).

després de l'assassinat d'Agripina, al cenacle de la cort: *carminum quoque studium affectavit, contractis quibus aliqua pangendi facultas necdum insignis erat* (*Ann.* 14.16.1); hi proposava als convidats lligar o completar versos que ell havia improvisat; hi aplegava també filòsofs, autèntics o fingits, pel gust de veure'ls contradir-se¹⁷⁸. És a dir que Neró, si podíem dir-ho així, havia fundat una mena de cercle de *poetae novi* en el qual ell era el cappare. Aquell no era lloc per a Sèneca, ni com a poeta ni com a filòsof. L'únic tret senecà que s'hi detecta és l'art de la improvisació, que Neró havia après del seu mestre¹⁷⁹. Això a part, és inversemblant que Sèneca participés en les vetllades d'aquest cercle de poetes novençans¹⁸⁰, però també fóra estrany que se'n desentengués i que no estigués informat de les seves activitats, potser per mitjà del seu nebot Lucà¹⁸¹: el terreny de les lletres era el seu, era la competència per la qual havia estat nomenat tutor de Neró.

De les *uariae criminationes* que s'esgrimien contra Sèneca, la que menys encaixa en el conjunt és la de la composició més assídua de poemes. Com hem d'entendre *carmina crebrius factitare postquam Neroni amor eorum uenisse?* En la interpretació corrent, s'entén com un afalac per a seguir la veta a Neró en la seva nova dèria poètica. Una contribució, doncs, als *studia* del cercle? Això és possible, però contradiu el sentit del context immediat: Sèneca hi col·laboraria alhora que s'atribuïa tots els mèrits de l'eloqüència i es burlava dels dots de Neró com a auriga i com a cantant. Al costat d'aquesta interpretació, Sullivan n'ha suggerit la contrària: «Seneca had written more verse —or plays— either as contributions to these literary symposia or to co-undertact them by his independent productions. In either event he would be trying to safeguard his standing with the artistically-minded emperor»¹⁸². Una rivalitat d'escoles, doncs, una vindicació de magisteri, una defensa zelosa de la pròpia fama literària. I fins i tot, anant més enllà, hom hi pot imaginar amb Tarrant¹⁸³ l'inici d'un corrent d'oposició literària, combinat o almenys simultani amb el moviment polític que aviat desembocarà en la conjura de Pisó; imaginar que Sèneca compongués aleshores les tragèdies més punyents contra els tirans. Però la crítica subversiva i la burla, en aquestes circumstàncies, semblen demanar, més que no pas obres destinades a l'escena i a les sales de

178. *Ibid.* 2. I també, sens dubte, per contravenir una directriu imposada en la infància per Agripina: *a philosophia eum mater auertit monens imperaturo contrariam esse* (Svet. *Nero* 52.1).

179. Cf. *Ann.* 14.55.1.

180. Tàcit, que devia tenir a mà mostres de la producció del cercle, hi assenyala un defecte derivat de la improvisació: *quod species ipsa carminum docet, non impetu et instinctu nec ore uno fluens* (*ibid.*). Aquest defecte no s'adverteix en les composicions subsistents atribuïdes a Sèneca.

181. Lucà aleshores, si és que no formava part del cercle, almenys pertanyia a la *cobors amicorum* de Neró, presentat pel seu oncle o pels seus propis mèrits. Havia rebut notables favors de l'emperador i es va distingir com a poeta en els *Neronia* del 60 amb unes *Laudes Neronis* (Svet. *Vita Luc.*).

182. SULLIVAN, J. P., «Petronius, Seneca, and Lucan: A Neronian Literary Feud?», *TAPhA* 99, 1968, pp. 453-67 (p. 456).

183. Cf. *infra*.

lectura, el pamflet clandestí, la sàtira, en la qual Sèneca ja havia donat mostra d'habilitat contra Claudi.

El testimoni de Tàcit en *Ann.* 14.52 potser s'ha volgut esprémer massa. Al capdavant, l'historiador no hi expressa una opinió pròpia, contrastada, sinó que hi transmet el pretext, dubtós quant al fons i imprecís quant al temps¹⁸⁴, dels enemics de Sèneca, els *deteriores*, ara afavorits per l'emperador, que de fet ja han guanyat la partida. En un context difús, *carmina crebrius factitare* (sigui el que sigui allò que *carmina* signifiqui) pot ser un rumor, una mitja veritat, una exageració o una mentida.

Tanmateix, si els *carmina* de Sèneca es refereixen a les tragèdies, més que amb el cenacle poètic, cal relacionar-los amb les actuacions escèniques de Neró, en un cercle restringit o en un teatre públic. L'ambient favorable a les arts escèniques és palès durant tot el regnat. L'afecció de Neró al cant, ja manifestada en la infància i alimentada als primers temps del principat¹⁸⁵, després augmenta més i més fins a esdevenir exhibicionisme en recitals de cant i en obres escèniques; s'institueixen els Jocs Juvenals (any 59) i els Quinquennals o *Neronia* (60); nobles empobrits i ancians són obligats a envilir-se pujant a l'escenari amb el pretext de l'eloqüència i de la poesia. L'emperador, que només s'havia exhibit en ambients privats, gosa fer-ho també en públic, al teatre de Nàpols; i també —poc després de la mort de Sèneca— a Roma, malgrat les maniobres del senat per impedir l'escàndol, va participar en un concurs de cant, amb gran èxit provocat per la coacció dels soldats¹⁸⁶.

El testimoni de Suetoni, no subjecte al mètode annalístic, no reflecteix tan bé el canvi d'actitud de Neró, però ofereix dades dignes de consideració. Parla de l'admiració de Neró per Sèneca, el seu mestre d'oratòria, de l'afecció a la poesia, dels recitals poètics en privat i al teatre, a Nàpols i a Roma¹⁸⁷. Però, mentre que Tàcit es refereix només a recitals de cant acompanyat de cítara¹⁸⁸, Suetoni va més enllà: *tragoedias quoque cantauit personatus* (21.4); i afegeix els títols o temes d'algunes d'aquestes "tragèdies": *cantauit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum* (21.5) i també *Oedipodem exulem* (46.6)—tres d'aquests temes, senecons. Ara bé, això eren autèntiques tragèdies? No ho sembla en absolut. Un altre passatge il·lustra ben clarament la natura i les circumstàncies de les exhibicions neronianes: *in tragico quodam actu, cum elapsus baculum cito resumpsisset, pauidus et metuens ne ob delictum certamine submoueretur, non aliter confirmatus est quam adiurante hypocrita non animaduersum id inter exsultationes succlamationesque populi* (24.1)¹⁸⁹. És a dir que aquesta

184. Cf. ZWIERLEIN, o. c., p. 246: «muss man [...] die sachliche Richtigkeit dieser *uariae criminationes* als durchaus fragwürdig und die chronologische Fixierung als sehr unbestimmt einschätzen».

185. Svet. *Nero* 20,1.

186. Tac. *Ann.* 14.14-16, 20-21; 15.33-34; 16.4-5, 21; Svet. *Nero* 11.1-2; 12.7-8; 21.1-2.

187. Svet. *Nero* 52; 10.5; 21.1-3.

188. *Ann.* 14.14.1, 15.4; 16.4.1-2.

189. Cf. Tac. *Ann.* 16.4.1-2.

“acció tràgica”, en un concurs, consistia en el cant d’un passatge o d’un poema de tema tràgic, un solo, mentre l’*hypocrites* acompanyava amb dansa i gestos les paraules: una mena de pantomima. En una altra ocasió, Neró havia promès assumir l’altre paper, rivalitzant amb el pantomim Paris, en un tema èpic: *proditurum se bistrionem saltaturumque Vergili Turnum* (54.1).

Tot això ens porta a un entorn molt diferent de la representació completa i seriosa d’autèntiques tragèdies. Que Sèneca hagués compost tragèdies durant el regnat, en un ambient propici, o ja abans no implica que intervingués en les exhibicions neronianes. En què i com hi va participar, si és que ho va fer? Tàcit no en diu res, mentre que assenyala la presència de Burrus, *maerrens ac laudans*¹⁹⁰, en la sorollosa primera actuació de Neró al teatre. Es podria admetre que Sèneca proporcionés algun poema per a un recital o que Neró escollís algun passatge de les tragèdies —hi abunden els *pezzi di bravura*, aptíssims per al lluïment—; també és admissible que Neró, volent emular el seu mestre, tractés els mateixos temes en composicions pròpies. Però cal reconèixer, en contra del que podria semblar a primera vista, que les circumstàncies en què es produïen les actuacions neronianes distaven molt de ser adients per a la representació d’autèntiques tragèdies, i més encara perquè se’n componguessin de noves destinades a aquesta mena d’exhibicions¹⁹¹.

El període de la vida de Sèneca que menys partidaris té, pel que fa a la datació de les tragèdies, és el del retir. Ni tan sols les *Phoenissae*, pel fet d’estar inacabades —tant si són dos fragments de la mateixa tragèdia com si ho són de dues—, no s’han de situar forçosament en el darrer lloc, immediatament abans o després del retir: una obra esbossada es pot abandonar en qualsevol moment. Fins i tot la manca de notícies positives sobre composició de tragèdies té una rellevància menor en aquest període. El retir representa un trencament radical i definitiu i una nova orientació en els interessos de Sèneca, ara allunyats del ressò mundà de les produccions teatrals i centrats en la reflexió filosòfica estricta.

Això, que des del punt de vista psicològic és molt versemblant, es confirma per la temàtica i per l’elevat nombre d’obres datades en els darrers anys de vida —només tres—: el tractat *De providentia*, l’últim o els últims llibres del *De beneficiis*, les àmplies *Naturales quaestiones*, l’obra principal de les *Epistulae*, la perduda *Moralis philosophia* i potser també *De constantia sapientis*, *De tranquillitate animi*, *De otio* i alguna de les obres perdudes¹⁹². No hi ha aquí ni lloc ni temps per a tragèdies.

D’altra banda, s’han assenyalat en el *Bellum ciuile* de Lucà diverses imitacions i ecos de les tragèdies —en particular de *Phoen.*, que tracten d’un con-

190. *Ann.* 14.15.4.

191. En canvi, sí que és versemblant que s’hi destinessin algunes de les obres perdudes de Lucà: els poemes èpics (*Iliacon*, *Catachthonion*, *Orpheus*) i sobretot les catorze *fabulae salticae* (*libretti* de pantomines).

192. Cf. ABEL, «Seneca. Leben und Leistung» cit., pp. 703-11.

frontament “civil”, però també de les altres—, a part de la tradició dels escoliastes segons la qual els primers versos (1.1-7) haurien estat compostos per Sèneca. Aquesta influència, en la mesura que la comparació de passatges és un mètode fiable, és admissible en general: aquí la relació és prou sòlida, ja que només pot anar en una direcció. Ara, l'edició dels tres primers llibres de l'epopeia sol datar-se c. 62; això voldria dir que quan Lucà la redactava, ja s'haurien compost totes les tragèdies¹⁹³.

D'acord amb els testimonis comentats, arribem, doncs, a les següents conclusions sobre l'activitat tragediogràfica de Sèneca: és possible i versemblant abans de l'exili; molt improbable, gairebé impossible, durant l'exili; molt probable a la tornada, durant la tutoria i els primers temps del regnat de Neró; cada vegada més improbable segons s'avança després de la mort d'Agripina; molt improbable, gairebé impossible, després del retir. Això donaria dues etapes probables, que anirien l'una fins a l'any 41 i l'altra des del 49 fins al 59 o poc més enllà.

4. *Plura sciri nequeunt*

«Somnia sunt nugaeque merae», deia Leo sobre les datacions fetes a partir de suposades al·lusions a fets històrics¹⁹⁴. El mateix gosaríem dir, *animo bono i cum grano salis*, dels mètodes i resultats examinats aquí. A falta d'elements objectius suficients, els estudiosos han esmerçat molta erudició i molt enginy en l'exegesi i en la connexió de dades. En tals circumstàncies, la conjectura i la inferència són recursos, en principi, no solament lícits, sinó necessaris, però arriscats; i, a més, il·lusoris i imprudents si es pretén presentar com a resultats segurs o molt probables certes hipòtesis i relacions que en realitat no passen de ser més o menys versemblants o purament imaginàries—com més comprensives i globals, més improbables.

Les al·lusions històriques, que havien esdevingut gairebé un joc d'enginy¹⁹⁵, darrerament s'han abandonat en general¹⁹⁶, tot i que de tant en tant tornen a aflorar-ne algunes, renovades o noves¹⁹⁷. Moltes potser són suggestives; fins

193. Cf. ZWIERLEIN, o. c., pp. 246-48.

194. *Observationes criticae*, p. 134, n. 28, a propòsit de Peiper.

195. Bastin com a mostra les recollides en HERRMANN, L., o. c., pp. 85-99.

196. Un rar cas extrem és el de J. D. BISHOP (*Seneca's Daggered Stylus: Political Code in the Tragedies*, Meisenheim, 1985), que veu en les tragèdies, escrites com a literatura d'oposició en els tres últims anys de Sèneca, tota una xarxa de referències secretes en un codi que desxifra amb procediments poc rigorosos. Ha estat criticat severament.

197. E. FANTHAM, en la seva edició de *Troades* (Princeton 1982, pp. 13-14), opina, com ja ho havia fet Peiper, que la referència al *Troicus lusus* dels vv. 777-79 conté una al·lusió al *lusus Troiae* menat l'any 47 per Britànnic i Neró (cf. Tac. *Ann.* 11.11.2, Svet. *Nero* 7.11), cosa que marcaria un *terminus post quem*; quan es va celebrar aquesta tradicional parada, Sèneca encara era a Còrsega. W. M. CALDER «Seneca's Agamemnon», *CPh* 71, 1976, pp. 27-36 (p. 28) veu en *Med.* 35-6 una referència al projecte de Neró d'obrir un canal a l'ist-

i tot se'n podria admetre alguna com a possible. Però, si s'examinen estrictament, no s'hi detecten connexions necessàries entre la literalitat de les tragèdies i els esdeveniments històrics. Sovint es força el sentit de frases plenament justificades pel context per extreure'n suposicions especioses. En la nostra opinió, resta dempeus el judici de Leo.

L'*Apocolocyntosis*, donada la seva data de composició, prou segura, ha esdevingut una mena d'àncora de salvació: per la "paròdia" i pels "ecos" que s'hi han assenyalat, permetria establir un *terminus ante quem* (finals de l'any 54) per a l'*Hercules furens* i també per a les *Troades*. Això es considera un punt fix, fins i tot l'únic segur: «the only fixed point», «is widely accepted», «seems nearly certain», «mit Sicherheit»¹⁹⁸. Res de fix, de cert, de segur no ens sembla que pugui desprendre's de l'anàlisi que n'hem fet: ni paròdia en sentit estricte ni relació més necessària entre *loci paralleli* que la que es troba en tants altres de les tragèdies. Al nostre parer, l'*Apocolocyntosis* com a paròdia d'aquestes dues tragèdies és un dogma inconsistent, sostingut per comoditat o per conveniència.

Pel que fa a les relacions intertextuals, la disparitat de criteris i de resultats que hem vist, entre altres, en Herrmann i Zwierlein —el segon, però, un crític molt més rigorós— ja és un bon indicatiu de la propensió d'aquest procediment a la subjectivitat¹⁹⁹. Zwierlein mateix ha advertit, de passada, del risc que comporta: «Methode, die freilich äusserst umsichtig anzuwenden ist»²⁰⁰. A vegades el crític, habitualment professor, imagina l'escriptor com un alumne avantatjat que, com faria ell mateix, no escriuria una frase sense tenir oberta davant seu tota la literatura precedent per anar espigolant ací i allà. El "caçador" de *loci paralleli* ha de distingir amb cura, si pot, la imitació, l'al·lusió, la paròdia, el record inconscient, la coincidència per associació lingüística o pel tema o per pur atzar i ha de tenir molt en compte el context gene-

me de Corint (cf. Svet. *Nero* 19.3); però aquest projecte ja l'havien concebut abans Demetri Poliorcetes, Juli Cèsar i Calígula (cf. Svet. *Cal.* 21.4, Pln. *NH* 4.10). R. J. TARRANT troba en la menció als alans, entre altres pobles, de *Thyestes* 630 (ed. cit., «Introd.», p. 12 i com. *ad loc.*), una possible al·lusió a la primera topada dels romans amb aquest poble (c. any 57); val a dir que, més tard («Greek and Roman in Seneca's Tragedies», *HSPb* 97, 1995, pp. 215-330) omet aquesta forçada referència.

198. Cf., entre altres, FITCH, o. c., p. 289; COFFEY, en COFFEY-MAYER, ed. de *Phaedra* cit., «Introd.», p. 4; TARRANT, «Greek and Roman», p. 219; ZWIERLEIN, o. c., p. 244.

199. Dos exemples il·lustratius més. CALDER (o. c., pp. 29-30), després d'observar que hi ha una notable similitud entre els pròlegs d'*Ag.* i de *Thy.*, es pregunta i respon: «Which prologue is the earlier? Surely the one that fits better the subsequent action»; és a dir, segons ell, el de *Thy.* I conclou: «Clearly the *Agamemnon* prologue was a Senecan innovation, [...] modeled on the *Thyestes* prologue [...]. *Agamemnon* was at best Seneca's second tragedy. Leo should be corrected» (això últim, per l'afirmació de Leo que *Ag.* és la primera tragèdia composta per Sèneca: cf. 2. *d*). Per la seva part, R. G. TANNER («Stoic Philosophy and Roman Tradition», en *ANRW* 32, 2, 1100-33, pp. 1130-31) afirma que cinc tragèdies (*Thy.*, *Med.*, *Ag.*, *Oed.* i *Phaed.*), concebudes, segons ell, per a ser representades sense màscares, es deuen a Sèneca, en l'època de l'exili; quatre (*Oct.*, *Tr.*, *HF* i *HO*), a representar amb màscares, haurien estat escrites per un Pseudo-Sèneca (Curiaci Matern?) entre els anys 70 i 80; en queda al marge la fragmentària *Phoen.*

200. O. c., p. 239.

ral. Molt sovint, en lloc d'inclinar-se per la "Sicherheit", convindrà que empri generosament el signe d'interrogació.

El criteri de la polimetria és un *Ianus bifrons*: tan versemblant és que un poeta temptegi en els seus inicis en cerca d'estructures mètriques originals com que ho faci ja avançada la seva carrera per obrir nous camins. I això, independentment dels resultats, feliços o fallits.

Fitch va saber trobar una atractiva novetat amb dos dels seus tres criteris principals: el de les pauses internes i el de l'abreviació de *-o*. Hi lligava dos fets heterogenis que feia confluïr en el mateix resultat. A més, refermava la seva argumentació amb càlculs estadístics. A primera vista, hipòtesis i mètodes hi semblen raonables i sòlids. La seva aparent objectivitat i també—val a dir-ho—la feina fatigosa de comprovar els seus càlculs en les tragèdies i comparar-los amb els d'obres d'altres autors inclinaven a donar-hi crèdit.

No és d'estranyar, doncs, que les hipòtesis de Fitch sobre la datació relativa, amb la seva repercussió en l'absoluta²⁰¹, hagin tingut considerable acceptació, amb algunes reserves, especialment entre els anglosaxons. Segons Hine, marcaven un «new momentum»²⁰². Coffey, sense corregir el seu conegut punt de vista anterior, és a dir que «in general the tragedies may have belonged to any stage of Seneca's literary career»²⁰³, no considera vàlid el criteri de les pauses de sentit, però troba més convincent el de l'abreviació de *-o*, i admet com a probable la posterioritat de *Thy.* i *Phoen.*²⁰⁴ Més destacable és la "conversió" d'un crític, d'altra banda tan caute, com R. J. Tarrant. Temps abans havia arribat a la següent conclusió: «What should be clear, however, is that the fashionable interpretation of these works as 'Neronian' has no secure basis in fact; they could with equal justification be regarded as Claudian, Gaian, or even Tiberian».²⁰⁵ Però el seu punt de vista canvia radicalment arran de la publicació de l'estudi de Fitch, que «may represent a breakthrough»²⁰⁶. No es pot saber quan va començar Sèneca a escriure tragèdies, potser en època de Calígula o de Claudi; la cronologia absoluta és impossible d'establir, ara com ara, amb excepció del *terminus ante quem* marcat per *Apoc.*; les al·lusions a fets contemporanis, si n'hi ha, no són recognoscibles²⁰⁷. El gros de les tragèdies podria haver estat escrit ja abans de l'any 54, potser durant l'exili²⁰⁸; aleshores la frase de Tàcit *carmina crebrius factitare* es podria interpretar, en congruència amb les opinions de Fitch, com un interès renovat, posterior,

201. És a dir que, si *HF* té com a *terminus ante quem* l'any 54 i pertany al grup 2, tant aquesta tragèdia com les del grup 1 deuen ser anteriors al regnat de Neró (o. c., p. 307).

202. H. M. HINE, recensió en *JRS* 77, 1987, p. 256.

203. COFFEY, M., «Seneca *Tragedies*» cit., p. 150.

204. Ed. de *Phaedra*, «Introd.», p. 4.

205. Ed. d'*Agamemnon* cit., «Introd.», p. 7.

206. Ed. de *Thyestes*, «Introd.», p. 11; de manera semblant en «Greek and Roman», p. 219.

207. «Greek and Roman», pp. 218, 228. Això no obstant, un dels motius pels qual rebutja el paral·lelisme d'*Oed.* 1038-9 (*bunc pete | uterum*) amb *Ann.* 14.8.6 (*uentrem feri*) és que aquesta suposada al·lusió implicaria que la tragèdia seria posterior a l'any 59, mentre que en la classificació de Fitch és de les primeres (*ibid.* p. 227).

208. Ed. de *Thy.*, «Introd.», p. 12.

de Sèneca per la tragèdia, el fruit del qual serien les dues últimes, amb característiques diferenciades, *Thy.* i *Phoen.*, que es podrien datar entre 60 i 62; que Sèneca hagués compost aleshores *Thy.*, l'atac més dur contra la tirania, és una hipòtesi que conté «an undeniable fascination»²⁰⁹. Tot plegat fa que Tarrant, convertit pels arguments de Fitch, entoni una palinòdia: «The Pyrrhonian skepticism about chronology expressed in my *Agamemnon* [...] 6-7 now seems excessive»²¹⁰.

Ara bé, la solidesa de les hipòtesis de Fitch és pura aparença. La suposició que les pauses internes hagin d'augmentar indefinidament al llarg de la producció d'un autor i que per elles soles impliquin posterioritat és falsa. Quant a l'abreviació de -o, són errors de mètode no precisar el moment concret de la història de la llengua en què s'escriu l'obra i el gènere al qual pertany i prescindir de la inserció dels mots en l'estructura del vers; també és fals que l'augment de nombre d'abreviacions indiqui per ell sol posterioritat. Abans d'assenyalar una presumpta excepció i de treure'n conseqüències, cal determinar la regla, el sistema. L'estadística pot ser un instrument auxiliar útil si s'aplica amb molta cura («äusserst umsichtig»), no mecànicament, en una apreciació global dels fets d'estil. D'altra banda, resulta molt agosarat afirmar, com ho fa Fitch, que, amb la combinació dels seus tres arguments principals, el grau de probabilitat de la seva teoria es pot elevar «to the level of near certainty»²¹¹. La suma de dues o més hipòtesis insegures no dóna una nova seguretat; a tot estirar, si es revesteix de l'aparat adient, dóna un miratge, un εἶδωλον filològic. I encara menys acceptable que aquesta pretensió és l'argument *ad hominem*: «it would be a contentious person who denied any chronological significance to the figures» (els tants per cent de les pauses internes)²¹². Més importuna i pertorbadora que la intuïció improvisada és una tesi especiosa, amb una demostració insuficient i defectuosa, que obliga a una àrdua refutació, com si, invertint el vell aforisme, la prova hagués de recaure en qui nega i no en qui afirma.

Vistes en conjunt, les conclusions que s'extreuen de l'anàlisi interna presenten moltes contradiccions, tant si s'empra el mateix criteri, per exemple la intertextualitat, com si se n'empren més, per exemple la intertextualitat i les pauses internes. N'és la prova el fet que, molt sovint, tot i basar-se en les mateixes dades, les hipòtesis d'uns crítics contradiuen marcadament les d'altres o en divergeixen. El quadre dels resultats de Zwierlein i d'altres difereix molt de l'ofert per Fitch, sobretot pel que fa a la situació tardana de *Thy.* i de *Phoen.* La discrepància, en si, no implica error d'una hipòtesi determinada, si aquesta té una base segura. Ara bé, no és aquest el cas en la qüestió que ens

209. *Ibid.*, pp. 12-13.

210. «Greek and Roman», p. 219, n. 18.

211. O. c., p. 302. Deixem de banda aquí dos arguments secundaris, l'un sobre tècnica dramàtica i l'altre sobre el tractament de *retro*, formulats de passada (*ibid.* pp. 306-7), que requeririen, sobretot el primer, un examen detingut. La singularitat de *Thy.* i *Phoen.*, «Seneca's last plays» (*ibid.*, p. 305), ha suggerit una notable posterioritat.

212. *Ibid.*, p. 294.

ocupa: hi ha opinions potser millor fundades que altres, però cap de decisiva. Què hem de pensar, doncs, si tesis contradictòries no són convincents per elles soles i s'exclouen mútuament? Mal apuntalades per fets insegurs i heterogenis, aquestes datacions de les tragèdies són castells de cartes.

En la nostra opinió, cal deixar de banda definitivament diversos punts admesos sense gaire discussió per la *communis opinio*, emparats sota l'argument d'autoritat o com a tòpics còmodes. Potser el principal és la presumpta paròdia d'*HF* en *Apoc.* També els judicis de Leo sobre la precedència d'*Oed.* respecte a *Phoen.* i sobre la composició juvenil dels cants polimètrics. Les opinions de Cichorius sobre les dates de la mort de Pomponi i del seu debat amb Sèneca haurien de cedir davant les millor fundades d'Otto. Sortiríem guanyant si les hipòtesis de Fitch no es revesteixen d'autoritat. En general, sobren induccions mecàniques obtingudes de dades aïllades o tretes de context; sobren també intuïcions fantasioses²¹³. El procediment invers, és a dir, partir d'una interpretació de les tragèdies i voler confirmar-la amb dades cronològiques incertes és pura especulació.

Convé, però, no menystenir les notícies externes: si bé són escasses i vagues, tanmateix, amb les dades objectives que contenen, ofereixen alguns indicis que permeten formular hipòtesis no completes ni del tot satisfactòries, però sí prou ben fundades i amb un grau acceptable de probabilitat.

Del testimoni de Quintilià, per ell sol, és ben poc el que se'n pot extreure: només que el debat entre Pomponi Secund i Sèneca va ser una polèmica oral entre dos experts en tragèdia; però la dificultat insuperable d'establir la data de naixement de Quintilià i l'ambigüitat de l'expressió *iuuenis admodum* impedeixen determinar quan es va celebrar.

A part del buit informatiu sobre l'època de l'exili en la qüestió que ens interessa, la font principal és Tàcit, completat amb Suetoni i Cassi Dió. Però tampoc Tacit no dona respostes directes: cal interpretar les notícies en el context en què apareixen i d'acord amb les tesis, els mètodes i l'estil de l'historiador. Pel que fa a Pomponi, hi ha motius suficients per a datar la seva mort a principis dels 50, sense que la seva carta a Tràsea tingui prou pes en contra. Això permet situar en aquests anys el debat amb Sèneca, però no es pot excloure que tingués lloc cap a l'any 41 o en 49. Hi ha, d'altra banda, nombrosos indicis que inviten a avançar a l'any 59 la marginació de Sèneca —voluntària o provocada per Neró, o totes dues coses—: des de la mort d'Agripina, es trasllueix una separació progressiva que culmina en el trencament escenificat en l'entrevista del 62, envoltada de rumors dels nous amics de l'emperador. A partir d'aquella data clau s'inicia el desenfrenament de Neró i esclaten les seves dèries poètiques i l'exhibicionisme escènic, allunyat de la tragèdia seriosa; no s'hi detecta mestratge o col·laboració de Sèneca —com no fos secundària i incidental—, sinó, si de cas, rivalitat literària o emulació.

213. Un exemple recent: A. GALIMBERTI pretén atribuir a Pomponi l'autoria de l'*Octavia* («Publio Pomponio Secondo autore dell'*Octavia?*», *Aevum* 75, 2001, pp. 93-9). Òbviamment, segueix la datació de Cichorius.

Així doncs, opinem que, exclosos els anys de l'exili i els del retir, Sèneca va compondre les tragèdies probablement o abans del 41 o en el lapse aproximat entre el 49 i el 59 o en totes dues etapes, i que no se'n pot datar cap en un moment determinat ni s'hi pot establir un ordre relatiu. Aquesta conclusió, que no va més enllà de fixar uns períodes en què la composició de tragèdies és molt improbable, resulta decebedora, ho admetem; però no creiem que es pugui anar més enllà. "Plura sciri nequeunt." Si això és escepticisme, ens declarem de grat seguidors de Pirró.

Sens dubte, no es pot negar —fins i tot deixant al marge les presumptes al·lusions històriques— que la temàtica de les tragèdies, presa en conjunt, reflecteix l'època i l'entorn de Sèneca. Però també això s'ha de precisar dins d'un quadre més ampli. No és fàcil de discernir en les tragèdies què es deu a un reflex directe de les circumstàncies contemporànies i què procedeix d'una llarga tradició literària. No s'ha d'oblidar que els temes tràgics senecans provenen dels mites, ja cruentos de si mateixos, i dels tragediògrafs grecs i que la preferència d'uns temes sobre altres i el seu tractament (l'extremitud, el patetisme, la truculència, etc.) està en consonància amb la tradició tràgica romana des d'època arcaica. Això dilueix el retrat d'època.

Remetre's en la interpretació a l'entorn de Claudi i sobretot de Neró és temptador, massa i tot. Però Sèneca mateix estava implicat en les intrigues i en els crims de la cort. La seva actitud no podia ser més ambigua: s'havia rebaixat adulant Polibi i Claudi, i quan aquest va morir, no li va estalviar els sarcasmes més mordaços; i com a conseller de Neró, en un difícil equilibri entre els principis morals i el pragmatisme en nom del mal menor, havia afavorit l'adulteri amb Acte, havia elogiat l'emperador en el *De clementia* després de l'assassinat de Britànnic, havia cooperat en l'assassinat d'Agripina i l'havia justificat almenys per escrit.

Potser són consideracions d'aquesta mena les que indueixen Tarrant, en "felicitat" concordança amb Fitch, a distingir una última etapa en la composició de tragèdies (*carmina denuo factitare?*), la de *Thy.* i *Phoen.*; en particular del *Thyestes*, «which contains Seneca's most harrowing depiction of pathological tyranny»²¹⁴. Sèneca, apartat de la cort, dirigiria les seves fletxes contra l'emperador. Literatura escènica de combat, doncs, d'"oposició estoica"? Un fet, no mencionat per Tarrant, podria abonar aquesta hipòtesi. L'any 34 Mamerc Emili Escaure s'havia avançat amb el suïcidi a la condemna a mort, decidida, entre altres raons, per *argumentum tragoediae a Scauro scriptae, additis uersibus qui in Tiberium flecterentur* (Tac., *Ann.* 6.35[29].3). Cassi Dió en dóna més detalls: la tragèdia era un *Atreus*; Tiberi va interpretar com una al·lusió a ell mateix i als seus crims uns versos en què s'aconsellava suportar les arbitrietats reials; si ell era un Atreu, faria d'Escaure un Àiax, un suïcida²¹⁵. Però també Pomponi Secund havia escrit un *Atreus*, sense que això fos un

214. Cf. supra i n. 209.

215. Cass. D. 58.24.3-4.

obstacle perquè Claudi, que tampoc no era un model de monarca just, li donés proves d'un gran respecte²¹⁶; si és que hi havia al·lusions polítiques en aquesta tragèdia²¹⁷, Claudi no se'n va sentir, encara que qualsevol atac a la tirania en general és un atac a tot tirà; val a dir que Claudi no era tan suspicax com Tiberi, ni va perseguir com ell amb la mort o l'exili dramaturgs, historiadors o autors de *carmina probrosa*. De tota manera, convé recordar que el d'Atreu-Tiestes és, amb el de Medea, el tema favorit de la tragediografia d'època imperial: dels poc més de vint títols coneguts, hi ha sis *Thyestes* i tres *Atreus*; no tenim indicis d'una especial intencionalitat política; potser era la truculència del mite el que atreïa. Pel que fa al *Thyestes* de Sèneca, el tema principal és l'odi entre germans i la venjança, no la tirania. Aquesta apareix primer en el diàleg de l'acte II entre Atreu i el Servent (un servent acomodaticí que s'adapta sense resistència al plans d'Atreu, no un personatge íntegre que s'hi oposa) i, en menor mesura, en l'àgon entre Atreu i Tiestes en el III. Sens dubte, el Licus d'*HF* és un tirà més pur. Per tant, si és que en el *Thyestes* hi ha un atac contra Neró —qui, d'altra banda, no va reprimir la llibertat de paraula fins després de la conjura de Pisó—, ha d'entendre's que és per via indirecta, al·lusiva, és a dir com podria ser en qualsevol altra tragèdia, sense cap canvi notable d'estratègia. Una hipòtesi remotament possible, sí; però “fascinant”?

El marc històric, el color d'època que les tragèdies transmeten no és exclusivament neronià: no costaria gens de trobar referències equivalents, pel que fa al desenfrenament de les passions en general, al *furor*, i en particular al poder tirànic, en els principats anteriors i encara més lluny — sense perdre de vista que hi ha aquí, a més, un component poètic i retòric tradicional.

Una cronologia segura, si l'haguéssim pogut establir, ens hauria permès determinar les circumstàncies concretes en què es van escriure les tragèdies i les intencions directes i immediates de l'autor. No és aquest el cas, però. No sabem tampoc, d'altra banda, com van ser rebudes aquestes obres pels destinataris ni si aquest hi veien alguna referència a fets històrics o alguna al·lusió a persones o algun dard subversiu que se'ns escapen a nosaltres. Ignorem, malauradament, un capítol d'història. Però, si bé hem de llegir les tragèdies deslligades d'un context precís del tot, resta encara un sentit més ampli, el literari, potser equívoc a vegades, però obert als variats suggeriments del text. I això pot contribuir també a corregir, en la interpretació, la freqüent tendència de reduir-les a una o molt poques dimensions: tragèdies històriques, polítiques, didàctiques, retòriques, morals, filosòfiques? Quan s'entra en el joc literari, els límits es difuminen.

216. Tac. *Ann.* 11.13.1.

217. De l'*Atreus* de Pomponi, no en sabem res, ni sobre el contingut ni sobre la data de composició. L'autor havia estat empresonat per Tiberi l'any 31, a la caiguda de Sejà (cf. Tac. *Ann.* 6.3 [5.8]).

ABSTRACT

The lack of clear information has made the chronology of Seneca's tragedies a hotly-debated question. The diverse methods that have been used to resolve it, based on the internal analysis and on the study of external witnesses, with diverging results, are examined in this article, with the following conclusions. Regarding the internal analysis: A. On the absolute dating: 1. the allusions to historic events which have been offered as proof lack the necessary connection; 2. the consideration, widely accepted, of the *Apocolocyntosis* as a *terminus ante quem* (year 54), above all of *HF*, as a supposed parody, is inconsistent dogma. B. On the relative dating: 1. the intertextual relations that have been established are often contradictory and subjective in nature; 2. the increase in the number of pauses within the verse as a sign of posteriority is an erroneous criterion; 3. another erroneous criterion is that of the number of abbreviations of *-o*, a phenomenon that, in the view of the history of the language, of the literary genre and of the insertion of words into the verse, shows a coherent and closed non-chronological system; 4. the variation represented by the polymetric songs could have occurred at any stage of the tragediographic trajectory. Regarding the external testimony: 1. it is not possible to establish a precise date for the *praefationes* of Pomponius Secundus and of Seneca; 2. Pomponius must have died shortly after the year 51; 3. the debate between the two tragediographs could have taken place c. 41, c. 49 or c. 51; 4. Seneca's tragediographic activity could have occurred before 41, during the period 49-59 or in both periods. Seneca's tragedies reflect a historic framework which is not exclusively Neronian. We do not know the author's direct intentions and the impressions of the audience; the weight of the interpretation should be moved from the historical field to the literary field.