

SENECA TRAGICO VS. SENECA FILOSOFO

NUOVI APPROCCI A UNA VECCHIA *QUERELLE*

In una nota marginale di un manoscritto della Bibliothèque Royale di Bruxelles, un anonimo postillatore polemizza con Petrarca in merito all'attribuzione delle dieci tragedie, trasmesse sotto il nome di Seneca, al più celebre omonimo, il filosofo Seneca:

Hic Petrarca erravit, quia dixit Senecam moralem tragedias composuisse, quia in Sidonio et alibi reperitur quod fuit nepos eius, qui Mella Seneca est vocatus.¹

Questa è solo una delle numerose testimonianze della *querelle* che impegnò i primi Umanisti in merito alla possibilità o meno di identificare nel filosofo Lucio Anneo Seneca l'autore delle dieci tragedie tramandate sotto il suo nome e riscoperte a partire dal XIII secolo (con qualche eccezione nei due secoli precedenti).

Il mito umanistico dei 'due' Seneca è erede di una confusione biografica già tardoantica e poi medievale tra Lucio Anneo Seneca padre (il retore), Lucio Anneo Seneca figlio (il filosofo e tragediografo), Lucio Anneo Mela (fratello del filosofo) e il figlio di questi, Anneo Lucano (il poeta).

Se il problema schiettamente biografico è ormai risolto da secoli, tuttavia il mito dei 'due' Seneca è duro a morire, al punto che nella moder-

¹ "In questo Petrarca si sbagliò, poiché affermò che fu Seneca il filosofo ad aver composto le tragedie, mentre in Sidonio e altrove si trova attestato che fu suo nipote, il quale si chiamava Mela Seneca". Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9476-9478, c. 127v (nota a FRANCESCO PETRARCA, *Familiari*, IV 16, 8).

na letteratura scientifica lo si ritrova sotto nuove spoglie. Così lontane eppure così vicine, le opere filosofiche e le tragedie senecane suscitano insieme disagio e curiosità nel lettore quando questi si accinga a coglierne i reciproci nessi: se dal quadro delle opere in prosa emerge una saldatura tra etica e poetica che sembra assegnare all'arte una funzione pedagogica e, addirittura, riconoscerle validità soltanto nella misura in cui essa concordi con gli intenti che l'etica si propone, tuttavia proprio le tragedie sembrano sottrarsi a un assoggettamento di questo tipo.

Il disagio è acuito dall'incertezza che regna intorno alla cronologia delle opere senecane e che rende più complicato valutare il significato della produzione tragica nell'ambito del pensiero dell'autore.

All'interno di un panorama critico vasto e variamente stratificato, tenteremo di evidenziare alcuni nuclei attorno ai quali la vecchia *querelle* sul rapporto tra tragedia e filosofia in Seneca potrebbe conoscere nuovi sviluppi.

Lo status quaestionis

Come si è ora accennato, di fronte alla percezione di una marcata alterità tra le due facce della produzione senecana, il primo Umanesimo aveva risolto il problema alla radice: oltre a Seneca padre, il retore, ci furono altri due Seneca, il filosofo e il tragediografo.

Questa soluzione, che nella forma in cui fu espressa pare oggi molto ingenua, nella sua sostanza è ancora praticata da tutti coloro che rinunciano a priori a mettere in relazione i due aspetti della scrittura senecana, ritenendo che le tragedie vadano indagate solo ed esclusivamente all'interno del loro codice poetico. In effetti, mettere in relazione i due aspetti della produzione di Seneca è in sé una *petitio principii*: ci domandiamo come le tragedie possano essere compatibili con la filosofia del loro autore, quando abbiamo già deciso che esse devono esserlo per forza perché sono state scritte dalla stessa persona.

D'altra parte, è difficile sottrarsi al fascino della ricerca di questi nessi: da un lato, per l'inevitabile complessità di pensiero che, nel mondo antico, comporta il fare tragedia (e le tragedie senecane – è bene non dimenticarlo – sono l'unico documento superstite di questo genere letterario in lingua latina, se escludiamo i frammenti dei tragici di età repubblicana); dall'altro, perché il pensiero e l'immaginario del filosofo Seneca sono così fortemente connotati in senso visivo e spettacola-

re,² che è stimolante ricercare nella prosa filosofica le radici dell'immaginario tragico o gli snodi attraverso i quali la filosofia si fa teatro (e viceversa).

Ecco perché il fronte più cospicuo dei critici è tuttora costituito da coloro che cercano di mettere in relazione, in modi diversi, i due lati della produzione senecana. Come in ogni *querelle* filologica che si rispetti ci sono i separatisti e gli unitari, ma bisogna intendersi sui termini. Definiamo allora 'fronte degli unitari' quel ricco panorama di studi a favore della coerenza tra Seneca tragico e Seneca prosatore, che registra anche posizioni estreme e non condivisibili, riconducibili all'interpretazione dei drammi senecani come lezioni stoiche in versi o allegorie morali destinate alla *parenesis* (un'interpretazione che spesso va di pari passo con la svalutazione della loro qualità poetica). Tralasciando queste forzature e rivendicando alle tragedie senecane lo specifico statuto poetico e l'originalità creativa che sono loro proprie, le posizioni più equilibrate sul fronte unitario sono quelle espresse dalla critica nostrana: in particolare, la tesi di Giancarlo Mazzoli, che ammette una "serena distanza" tra le opere in prosa e le tragedie ed esprime la fiducia di poter assumere l'intero teatro senecano in un quadro ermeneutico certamente peculiare e altro rispetto alla prosa morale, e tuttavia omogeneo alla finalità di quest'ultima, cioè l'educazione alla *sapientia*.³

In sintesi, secondo questo studioso il quadro di riferimento per comprendere il rapporto tra poesia e filosofia in Seneca è indicato dall'epistola 75, con la distinzione dei tre gradi del progresso morale e delle tre classi, gerarchicamente ordinate, di coloro che sono in cammino verso la

² GIANNINA SOLIMANO, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova, Pubblicazioni del Darficlet, 1991.

³ Il rapporto tra filosofia e poesia in Seneca è sempre stato uno dei temi di ricerca privilegiati da Giancarlo Mazzoli a partire dalla pubblicazione del 'classico' *Seneca e la poesia* (Varese - Milano, Ceschina, 1970) fino a interventi più recenti, tra i quali si devono menzionare almeno i seguenti: ID., *Il gioco delle parti: un tema gnomico senecano e le sue ridondanze metateatrali*, in "Quaderni di cultura e di tradizione classica", VIII (1990), pp. 87-100; ID., *Seneca e la poesia*, in *Sénèque et la prose latine, Neuf exposés suivis de discussions (Vandoeuvres-Genève, 14-18 août 1991)*, a c. di Pierre Grimal, Genève, Fondation Hardt, 1991, pp. 177-219; ID., *Il tragico in Seneca*, in "Lexis", XV (1997), pp. 79-91; ID., *Demistificazione del mito e mitizzazione della storia nello stoicismo di Seneca*, in *Filosofia, storia, immaginario mitologico*, a c. di Marcella Guglielmo e Gian Franco Gianotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, pp. 149-153.

sapienza ma ancora non l'hanno raggiunta. Applicata alle classi inferiori dei *proficientes*, l'interazione tra filosofia e poesia sarebbe affidata non soltanto all'iniziativa del filosofo-poeta, che compone il suo alto *carmen* (come fece Cleante con l'*Inno a Zeus*, citato e tradotto da Seneca stesso),⁴ ma si sfaccetterebbe nell'opera del filosofo-critico, che esercita una lettura simbolico-morale dei testi poetici (come molte volte fa Seneca, con il suo amato Virgilio e con il suo meno amato Ovidio); e infine, al livello più 'torbido', nell'opera del poeta *tout court*, a cui Seneca assegnerebbe un'azione di denuncia dei *vitia* mirata, per così dire, verso il basso, qualitativamente diversa rispetto all'*admonitio* del filosofo; a differenza di quest'ultima, la denuncia del poeta sarebbe finalizzata non alla *pars construens* ma alla *pars destruens* e, dunque, sarebbe legittimata a ricorrere al *pathos*. Drammaticamente sensibile ai paradigmi del tragico sovvertimento operato dall'irrazionale, nel mondo e nella storia, l'opera del poeta (e quindi di Seneca stesso nel momento in cui scelse di scrivere tragedie) sarebbe chiamata a smascherare questa stessa inversione, "spingendo a fondo sul pedale della *Pathetisierung*".⁵

Il nucleo delle tesi di Mazzoli risiede nell'idea che la drammaturgia del filosofo sia una sorta di "laboratorio nel quale *in vitro* il microbiologo prepara il terreno di coltura e i reagenti più adatti a sviluppare e a studiare i suoi agenti patogeni e ne sperimenta, su cavie scelte *ad hoc*, il micidiale effetto, non certo per *libido necandi* ("il piacere di uccidere") ma per provare a trarne infine un vaccino atto a immunizzare, se non in tutto almeno in parte, l'uomo".⁶

Venendo invece al fronte (minoritario ma agguerrito) dei 'separatisti', raggruppiamo sotto questa etichetta gli studiosi che vedono una scissione più o meno profonda in Seneca: da un lato, il filosofo, anzi lo stoico, con il suo incrollabile ottimismo nel *logos*; dall'altro l'uomo lacerato da un senso tragico della vita, che nega in forma più o meno conscia i principi filosofici difesi nelle opere in prosa e dà quindi voce al Seneca autentico. Il sasso nello stagno fu lanciato, più di trent'anni fa, da Joachim Dingel,⁷ secondo il quale le tragedie esprimerebbero l'autentica e profonda *Weltanschauung* senecana in opposizione alla mascheratura raziona-

⁴ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, 107, 11.

⁵ MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, p. 204.

⁶ MAZZOLI, *Il tragico in Seneca*, p. 79.

⁷ JOACHIM DINGEL, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg, Winter, 1974.

lizzante delle opere filosofiche. Dopo gli attacchi durissimi alle tesi di Dingel provenienti dagli studiosi del fronte opposto, il *côté* dei 'separatisti' ha recentemente ripreso forza grazie a un libro di Alessandro Schiesaro dedicato al *Tieste* ma ricco di osservazioni tratte dall'analisi dell'intero *corpus* delle tragedie.⁸ L'opera presenta stimolanti novità, che si possono senz'altro discutere o contestare, ma non ignorare, perché hanno il pregio di aprire alla *querelle* importanti orizzonti.⁹

Per quanto riguarda i punti di contatto con Dingel, noteremo anzitutto che anche nel libro di Schiesaro giocano un ruolo importante gli sviluppi della ricerca postfreudiana sull'inconscio come assetto di protocolli logici alternativi e la concezione della letteratura come ritorno del represso; ed è inoltre comune a entrambi gli autori la volontà di evidenziare nella tragedia di Seneca una serie di aporie di non facile soluzione.

Ma proprio qui sta anche la novità. La prima, macroscopica aporia è sintetizzata già nel titolo del libro, *The Passions in Play*, apparentemente familiare al lettore di Seneca – un lettore avvezzo alla strenua lotta tra *ratio* e *furor* inscenata nelle tragedie senecane –: con esso, tuttavia, Schiesaro allude all'ipotesi secondo cui le passioni parteciperebbero al gioco teatrale del *Tieste* non tanto (o non solo) nel senso che esse muovono ossessivamente i personaggi, ma perché proprio i protagonisti di questa *pièce* rifletterebbero nei loro gesti e nelle loro parole la primigenia connessione tra creazione poetica e passioni, problematizzando la relazione tra queste e il piacere estetico.

Il contrasto tra ragione e passioni è chiamato in causa come la tensione cruciale che anima il teatro senecano; ma è bene ribadire che Schiesaro indaga se e in che misura le passioni possano essere interpretate come la forza trainante non solo delle azioni dei personaggi, ma della stessa possibilità della parola tragica; e specialmente come questa loro funzione genetica sia messa in scena nel *Tieste* o, per introdurre una categoria cara allo studioso, vi sia riflessa in termini metadrammatici. In questa prospettiva, il *Tieste* non inscena soltanto il *furor* del tiranno Atreo, scatenato dalla sua sete di vendetta nei confronti del fratello Tieste; ma, più in

⁸ ALESSANDRO SCHIESARO, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁹ Per una più ampia discussione delle tesi di Schiesaro si veda CHIARA TORRE, "Alia temptanda est via". Alcune riflessioni sui recenti sviluppi della questione dei "due" Seneca (morale e tragico), in "Acme", LX (2007) 1, pp. 37-84.

generale, fin dal prologo dialogico tra la Furia e il fantasma di Tantalò, la tragedia inscena il conflitto tra il desiderio di parlare e il bisogno di rimanere in silenzio, tra la repressione e la sua rimozione, tra il desiderio di vedere e l'orrore di ciò che viene rappresentato.

L'analisi di Schiesaro ripropone quindi in forma più scaltrita la frattura dingeliana tra i 'due' Seneca e mette in crisi alcune strategie più o meno felicemente collaudate sul fronte della tesi unitaria. Se Dingel confondeva il punto di vista del personaggio e quello dell'autore e, di conseguenza, finiva per attribuire a Seneca, in maniera arbitraria, alcune idee eterodosse espresse dai personaggi negativi, Schiesaro si affranca da questa confusione perché sa riconoscere, attraverso precise spie metadrammatiche, la funzione autoriale di alcuni personaggi delle tragedie: Atreo, Giunone, Medea, e fino a un certo punto Edipo, nel processo di rappresentazione dell'evoluzione delle loro trame – trame che coincidono con la *fabula* stessa di cui sono protagonisti – indicano nelle passioni le fonti privilegiate della loro conoscenza superiore a-razionale che si configura come del tutto omologa, per natura, efficacia e godimento estetico, al sapere del poeta.

La contraddizione rispetto al Seneca morale non è dunque in ciò che tali personaggi autoriali dicono in preda alla passione, ma nel fatto che essi dicano perché in preda alla passione, e che questa loro parola, ispirata e sublime, metta in moto la *pièce* tragica e finisca per identificarsi con l'origine stessa della poesia.

Delle passioni viene esaltata la valenza cognitiva, di tipo non razionale ma di straordinaria efficacia euristica: oltre al *furor* di Atreo, si può citare anche il caso di Edipo che, a dispetto del suo *status* di astuto osservatore, si fa condurre dalla paura – una paura segreta, un'angoscia profonda, dapprima quasi inconscia poi sempre più consapevole – a conoscere la verità. La paura di Edipo si trasmette a una catena di personaggi tra loro collegati in una sorta di *mise en abyme* sempre più irrazionale: Edipo consulta Creonte, che si rivolge al vate Tiresia, che si affida alla figlia Manto per ispezionare a scopo vaticinatorio le viscere delle vittime sacrificali; ma Tiresia, constatata la propria incapacità di scoprire le cause della peste di Tebe, esorta a “tentare un'altra via” (“*alia temptanda est via*”), a incominciare, cioè, il *carmen* negromantico e il rito dell'evocazione dell'ombra di Laio (una scena del tutto assente nel modello greco), che porterà finalmente allo svelamento della verità.

Tutti i personaggi di questa catena della paura, che coincide con il progressivo dipanarsi della *fabula*, sono accomunati dal fatto di esprimer-

si *rabido ore* (“con voce rabbiosa”) e incarnano a vari livelli la disperata ricerca della verità; ma soltanto il nuovo *carmen* di Tiresia, figura di una poesia che sgorga da un coinvolgimento profondo delle forze ctonie e risveglia i fantasmi terribili del passato, può essere la sorgente di una conoscenza più profonda che la razionalità di Edipo non può afferrare.

Per quanto riguarda le strategie già elaborate dal ‘fronte unitario’, che vengono messe in crisi dalle tesi di Schiesaro, mi limito a menzionare la possibilità di risemantizzare la categoria del tragico alla luce delle opere in prosa: è sostanzialmente la tesi di Mazzoli, secondo cui Seneca avrebbe assegnato alla poesia tragica il diritto e il dovere di smascherare – mediante operazioni sì catastrofiche e dissolutrici, ma pur sempre funzionali a spianare la strada alla ricostruzione filosofica del mondo – i terribili *vitia* che, in quanto tali, rivendicano a sé il palcoscenico.

Tuttavia, alla luce delle dinamiche che muovono il gioco teatrale delle passioni in Seneca, una strategia come questa rischia di risultare inefficace: anzitutto perché nel sistema dei personaggi del *Tieste* (come delle altre tragedie senecane) non risulta esserci lo spazio necessario per una ‘voce fuori campo’ (quasi un “suggeritore” o *monitor*), cui affidare lo smascheramento dei *vitia* e della *personata felicitas* (“felicità mascherata”, “felicità di facciata”) dei potenti.¹⁰

Inoltre, proprio la presenza del metadramma ha una funzione contraddittoria rispetto alla parenesi filosofica: lungi dal creare una salutare distanza critica dai *vitia* della scena, il metadramma è deputato allo svelamento di meccanismi irrazionali sottesi alla creazione poetica e quindi è destinato a suscitare nel pubblico pulsioni estremamente coinvolgenti, quale è appunto il piacere della partecipazione alla ‘creazione poetica’ del tiranno.

A questo punto, un ragionamento come quello di Mazzoli, da cui siamo partiti, avrebbe un esito inaccettabile: i fruitori della mimesi tragica (i *proficientes* al più basso gradino dell’*iter* di perfezione morale), chiamati a operare un salutare processo di smascheramento dei *vitia* in scena e ad ascoltare la voce contrastiva del *monitor*, sarebbero privati di questa stessa voce e sarebbero lasciati in balia della forza seducente delle passio-

¹⁰ Neppure il Coro, che a prima vista appare come il più convincente candidato per rappresentare un punto fermo nel contesto eticamente destabilizzante del *Tieste*, si sottrarrebbe del tutto al gioco delle passioni interpretato da Atreo. SCHIESARO, *The Passions in Play*, pp. 163-176.

ni; questo gioco delle passioni, percepito nel suo stesso dipanarsi, finirebbe per coinvolgere un pubblico di sprovveduti (almeno dal punto di vista della preparazione filosofica) a partecipare alla creazione artistica del *nefas* (“scelleratezza”) e quindi negherebbe loro non solo la capacità di giudizio critico ma anche l’innocenza della visione o dell’ascolto.

Nuove domande per una vecchia querelle

Per salvaguardare una serena distanza tra le tragedie e le opere filosofiche, si può provare a replicare contestando l’approccio metadrammatico: i presunti riflessi della concezione senecana della poesia, che lo svolgimento del *Tieste* lascerebbe baluginare, sarebbero puri abbagli di Schiesaro; viceversa, le riflessioni sparse sulla poesia che si riscontrano nelle opere in prosa sarebbero di per sé sufficienti a giustificare la posizione conciliativa.

Si può al contrario evitare il muro contro muro, acconsentendo a tornare all’interrogativo di fondo: perché la scelta della parola tragica (infernale e sublime) da parte del filosofo Seneca?

In altra sede¹¹ ho tentato di rispondervi, contestualizzando l’approccio metadrammatico in un orizzonte più ampio, senza limitarlo alle tragedie ma applicandolo anche alla prassi della citazione poetica all’interno della prosa. Suggestivo allora di rintracciare, in alcune modalità delle citazioni poetiche in Seneca filosofo, la costruzione di un’estetica della *sapientia* speculare e, perciò stesso, omogenea all’analisi di Schiesaro in merito all’estetica tragica della tirannia. Nel tentativo di comprendere perché Seneca scriva tragedie e metta in scena il sublime Atreo, invitavo a riflettere sul fatto che egli ha scritto filosofia mettendo in scena, talvolta, anche un ‘sublime’ *sapiens*: una *par condicio* che, usata come strumento critico, avrebbe forse contribuito a riequilibrare i termini del problema.

Senza addentrarmi nuovamente nella questione del sublime in Seneca e del possibile ruolo di *trait-d’union* tra la sua poetica e la sua filosofia, vorrei svolgere una più circoscritta riflessione sull’aspetto cognitivo della mimesi tragica, cui l’autore non sembra essere stato indifferente e che rappresenta in certo qual modo un elemento filosofico del suo teatro.

¹¹ TORRE, “*Alia temptanda est via*”, in part. pp. 52 ss.

Non so se tale elemento sia a sua volta in grado di garantire un'interpretazione unitaria dei due aspetti della sua produzione, ma mi accontenterei di aver suggerito un altro punto di partenza per tentare nuovi approcci alla vecchia *querelle*.

Negli studi sul teatro senecano tale aspetto cognitivo, quando viene preso in considerazione, è trattato in relazione alle passioni che la tragedia mette in moto. Si è già detto di come il legame tra passioni e conoscenza venga problematizzato nell'analisi di Schiesaro; ora aggiungiamo che questo nesso costituisce un tema tipico della riflessione stoica sul teatro e, come tale, viene analizzato da Martha Nussbaum¹² in uno studio dedicato al rapporto tra Stoicismo e poesia drammatica.

Tale rapporto, nutrito di profonda ammirazione, fu coltivato anche dagli Stoici più ortodossi i quali, fedeli alla lezione crisippea, avevano una concezione cognitiva delle passioni, ritenute giudizi errati della ragione e non moti irrazionali dell'animo; e, conseguentemente, avevano assai chiaro il nesso esistente tra il processo di formazione delle passioni e la fruizione dell'opera teatrale, non tanto in relazione ai suoi elementi immediatamente psicagogici (la componente musicale, ad esempio), quanto alle sue componenti strutturali (la coesione della trama, la coerenza dei personaggi, il rapporto simpatetico che si crea con lo spettatore) e ai rischi collaterali legati al processo di identificazione del pubblico con le azioni e i ruoli rappresentati sulla scena, cioè, sostanzialmente, la formazione di falsi giudizi sui presunti beni e sui presunti mali della vita umana.

D'altra parte, proprio la valenza paradigmatica delle vicende tragiche, quale si esprime nei suoi elementi strutturali (quelli che aristotelicamente chiameremo mito, caratteri e discorsi) avrebbe spinto gli Stoici della via cognitiva a elaborare una serie di strategie per contenere i rischi e rilanciare i benefici di una sorta di *partnership* tra filosofia e poesia. Tra queste strategie figurerebbe appunto il tentativo di una riforma del teatro, incentrata sulla formazione di uno spettatore 'critico', che Nussbaum dipinge in termini volutamente anacronistici come spettatore 'brechtiano'.

Pur riconoscendo che si trattò essenzialmente di una riforma velleitaria (proponendosi di riformare l'esperienza poetica senza riformare la poesia, il teatro stoico risultò in pratica un fallimento, anche se di note-

¹² MARTHA C. NUSSBAUM, *Poetry and passions: two Stoics views*, in *Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, a c. di Jacques Brunschwig e M.C. Nussbaum, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 97-149.

vole portata teorica), la studiosa si spinge tuttavia ad affermare che il sofisticato teatro senecano riuscì, in qualche modo, a promuovere l'avvento dello spettatore critico: la struttura drammatica di questo teatro, così diverso rispetto alla tradizione greca, sembra infatti contrastare l'identificazione simpatetica del pubblico e stimolare viceversa una riflessione critica sulla genesi delle passioni rappresentate in scena come giudizi errati di fronte agli eventi che si succedono in sequenza, producendo nello spettatore un atteggiamento diagnostico simile a quello di un medico (attento ai meccanismi patologici ma non coinvolto passivamente dalla sofferenza altrui, anzi capace di elaborare una terapia da sperimentare contro quelle stesse patologie che ha attentamente osservato).

In particolare, tutti quegli aspetti, strani e incongruenti, della tecnica drammatica senecana che sfidano tuttora esegeti e registi – l'eccessiva indipendenza delle singole scene, la struttura coscientemente ripetitiva e regressiva dell'azione drammatica, la sospensione inopinata del tempo prodotta dai lunghi monologhi di entrata dei personaggi e dall'abuso degli *a parte*, il trattamento retorico dei discorsi –, sarebbero da interpretarsi come strumenti di straniamento e di educazione critica dello spettatore.

Ora, il ricorso al concetto di teatro dello straniamento per definire il senso dell'operazione tragica senecana, per quanto suggestivo, non so se colga nel segno. In altre parole, se merita grande attenzione l'ipotesi che Seneca sia interessato all'aspetto cognitivo del teatro per come questo è costruito, tuttavia, prima di scomodare Brecht, varrebbe forse la pena di indagare più a fondo quanto è rimasto in Seneca della lezione aristotelica, non soltanto di quella retorica, filtrata dall'*Ars poetica* di Orazio per il tramite di Neottolemo di Pario, ma anche della più filosofica lezione della *Poetica* (e qui ci si dovrà addentrare nel campo ancora nebbioso della fortuna di quest'opera aristotelica a Roma).¹³ Seneca cioè potrebbe non essere molto distante dal cercare come effetto complessivo dell'opera teatrale un'integrazione di conoscenza ed emozioni in linea con le riflessio-

¹³ Qualche significativo progresso in questo campo è stato presentato al Convegno "Aristoteles Romanus". *La réception de la science aristotélicienne dans l'Empire gréco-romain*, Université de Strasbourg, 19-21 ottobre 2009. Citiamo in particolare l'intervento di MARY-ANNE ZAGDOUN, *Echos de la Poétique d'Aristote a Rome*, che ha posto l'accento sulla *koiné* stoico-aristotelica in materia di poetica, formatasi dopo l'edizione di Andronico di Rodi; per l'intervento, annunciato ma non presentato, di JACQUELINE DANGEL, *Aristote revisité dans la tragédie impériale romaine*, si dovrà attendere la pubblicazione degli atti.

ni aristoteliche, pur se complicate da altri spunti di diversa matrice filosofica.¹⁴

Se questo sospetto fosse destinato, almeno in parte, a trovare conferma, si dovrà inevitabilmente riconoscere che l'operazione senecana, così indirizzata, poggia su basi assai più esili di quelle aristoteliche, perché lo spazio concesso alla manipolazione delle passioni dal monismo psicologico di ascendenza crisippea, che Seneca sostanzialmente condivide senza derive di tipo dualistico e platonizzante,¹⁵ è davvero molto angusto.

Non è facile rintracciare i tasselli di una riflessione senecana sul piacere cognitivo della mimesi tragica; si può forse ripartire da alcuni passi celebri, che sono già stati studiati in relazione al tema che ci interessa ma che forse potrebbero dire qualcosa di più se letti da questa particolare angolazione.

Prendiamo in considerazione una sezione dell'epistola 108 (§§6-12 *passim*) delle *Lettere a Lucilio* che si configura come lo *specimen* di un *de audiendis philosophis* ("come ascoltare i filosofi") costruito sulla falsariga di un *de audiendis poetis* ("come ascoltare i poeti"). Seneca passa in rassegna, non senza vena polemica, i diversi atteggiamenti di coloro che frequentano la scuola del filosofo, prendendo come termine di confronto le disposizioni degli spettatori a teatro. Nello sviluppo di questo ampio paragone assistiamo al trapasso, quasi per osmosi, del *comparatum* nel *comparandum* e viceversa, così che risulta metodologicamente corretto riferire osservazioni, propriamente dirette a uno dei due termini, anche all'altro.

La maggior parte degli uomini – afferma Seneca (§5-6 *passim*) – sono inquilini, non discepoli delle scuole filosofiche ("ego non discipulos philosophorum sed inquilinos voco") e vi si recano per ascoltare e non per imparare, cioè per il piacere e non per la conoscenza, proprio come la gente si reca a teatro per il piacere di farsi solleticare gli orecchi o da un discorso o da una bella voce o da una bella storia ("Quidam veniunt ut audiant,

¹⁴ PIERLUIGI DONINI, *Introduzione*, in ARISTOTELE, *Poetica*, traduz. e cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008, pp. LXII-LXIX; XCII-XCV. L'interpretazione della *Poetica* offerta da questo studioso (con l'esclusione della catarsi dall'orizzonte del trattato e l'attenzione dedicata al rapporto tra il piacere cognitivo della mimesi tragica e le emozioni) costituisce il quadro di riferimento entro il quale tenterò una lettura per certi aspetti 'aristotelica' del teatro senecano.

¹⁵ BRAD INWOOD, *Reading Seneca. Stoic Philosophy at Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 23-64.

non ut discant, sicut in theatrum voluptatis causa ad delectandas aures oratione vel voce vel fabulis ducimur”). Nella rigida trama moralistica vediamo affacciarsi una sorta di distinzione dei piaceri corrispondenti a vari livelli della rappresentazione teatrale: l'*oratio* sembra rimandare alla *lexis* (“dettato”, “stile”), la *vox* agli effetti della *recitatio* (che nella visione senecana ha di fatto sostituito la *opsis* o “allestimento scenico”, come si dirà tra breve), mentre la *fabula* è la trama (cioè il *mythos*).

Nel prosieguo del brano, Seneca distingue diversi livelli di spettatori a seconda del piacere che essi riescono a percepire (sono propriamente gli uditori dei filosofi, ma possiamo ritenere valida l'osservazione anche per gli spettatori del teatro):

Magnam hanc auditorum partem videbis cui philosophi schola deversorium otii sit. Non id agunt ut aliqua illo vitia deponant, ut aliquam legem vitae accipiant qua mores suos exigant, sed ut oblectamento aurium perfruantur. Aliqui tamen et cum pugillaribus veniunt, non ut res excipiant, sed ut verba, quae tam sine profectu alieno dicant quam sine suo audiunt. Quidam ad magnificas voces excitantur et transeunt in adfectum dicentium alacres vultu et animo, nec aliter concitantur quam solent Phrygii tibicinis sono semiviri et ex imperio furentes. Rapit illos instigatque rerum pulchritudo, non verborum inanium sonitus. Si quid acriter contra mortem dictum est, si quid contra fortunam contumaciter, iuvat protinus quae audias facere. Adficiuntur illis et sunt quales iubentur, si illa animo forma permaneat, si non impetum insignem protinus populus, honesti dissuasor, excipiat: pauci illam quam conceperant mentem domum perferre potuerunt.¹⁶

¹⁶ SENECA L. ANNEO, *Epistulae ad Lucilium*, 108, 6-7: “È grande, come potrai vedere, la parte di uditori per i quali la scuola del filosofo è un posto dove trascorrere il tempo libero. Non lo fanno per liberarsi, in quel luogo, di qualche loro vizio né per ricevere una norma di vita sulla quale regolare la propria condotta, ma per godere del piacere degli orecchi. Alcuni, comunque, vengono anche con le tavolette per scrivere, ma non per annotare idee bensì parole, da ripetere senza alcun giovamento per gli altri proprio come, senza alcun proprio giovamento, le ascoltano. Certuni si esaltano davanti a magnifici detti e provano, per così dire, le stesse passioni di chi parla, eccitati nel volto e nell'animo, e si dimenano non altrimenti di quanto sono soliti fare gli eunuchi frigi al suono del flauto, uscendo di senno al segnale comandato. È la bellezza delle idee a rapirli ed eccitarli, non il suono di vuote parole. Se viene pronunciato qualcosa di fiero contro la morte o di coraggioso contro la fortuna, piace loro mettere subito in pratica quello che ascoltano. Sono come contagiati da quei detti e si atteggiano secondo gli

L'esperienza percepita è di tipo generalmente emozionale, ma vi si coglie una sorta di *climax* che va dalla superficiale e passiva lusinga dei sensi ("ut oblectamento aurium perfruantur"), legata non agli aspetti del racconto ma esclusivamente alla *lexis* ("non ut res excipiant, sed ut verba"), a una più profonda immedesimazione, quasi un *transfert* emotivo, e al concepimento di un entusiasmo sublime ("quidam ad magnificas voces excitantur et transeunt in adfectum dicentium");¹⁷ in terzo luogo, il paragone con l'invasamento dei sacerdoti della dea Cibele rimanda a un'esperienza ancora diversa, estatica e irrazionale (*furentes*), alla quale tuttavia non è estraneo né un aspetto cognitivo (si precisa che è la bellezza delle *res*, non il suono delle parole a rapire gli uditori) né la possibilità di trasformarsi in un più duraturo stato d'animo, quasi un *habitus* (se soltanto la fine dello spettacolo e il ritorno alla quotidianità non ne impedissero il radicamento).

La *climax* descritta da Seneca arriva fino al pieno godimento, che si esprime nell'applauso finale e si configura, nel tratto conclusivo del lungo paragone, come l'esito di un ragionamento che va ancora oltre l'esperienza emozionale ("Non vides quemadmodum theatra consonent quotiens aliqua dicta sunt quae publice adgnosimus et consensu vera esse testamur?").¹⁸ Il piacere (*gaudet*) sta nel fatto che il pubblico riconosce come universalmente valide (*publice adgnosimus*) le cose dette sulla scena, ne attesta mediante il *consensus* la verità, cioè la corrispondenza con la realtà della vita di tutti e di ognuno.¹⁹

Tale corrispondenza risulta così piacevole che ciò che dovrebbe dispiacerci, anzi francamente ripugnarci (la denuncia e quindi la presa di coscienza dei nostri vizi), produce invece piacere proprio perché ne rico-

ammonimenti ricevuti, se mai tale impronta rimanga nell'animo o il volgo, che dissuade dall'onestà, non soffochi quel nobile slancio: pochi riescono a riportare a casa i pensieri che hanno concepito". Qui e in seguito, la traduzione in italiano dei passi delle *Epistulae* è opera di chi scrive.

¹⁷ Alcuni dei termini utilizzati (*magnificae voces, excitantur, rapit rerum pulchritudo, impetus insignis*) rimandano alla sfera del sublime; in particolare, l'espressione *concipere mentem* viene altrove adoperata da Seneca in riferimento all'atto della creazione artistica ispirata ai principi estetici del sublime. TORRE, "Alia temptanda est via", p. 71 e n. 100.

¹⁸ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, 108, 8: "Ma non vedi come i teatri risuonino di applausi ogniquale volta siano pronunciate cose che tutti universalmente ammettiamo e che, con la nostra approvazione, attestiamo essere vere?"

¹⁹ Concetto ribadito poco dopo (§ 12): "Quando ascoltiamo queste massime o altre di questo genere, siamo indotti a confessare la verità".

nosciamo la verità (“Ad hos versus ille sordidissimus plaudit et vitiis suis fieri convicium gaudet”).²⁰ Trasferito sul piano morale, è un piacere analogo a quello che si coglie nella rappresentazione del brutto, qualora se ne percepisca l’aderenza mimetica: qui è l’animo, non l’aspetto dei *sordidissimi* a essere ripugnante e tuttavia, se ben rappresentato, può strappare l’applauso perfino a chi lo possiede.

Certamente, il ragionamento viene subito riassorbito all’interno della trama del moralismo stoico, dove il *verum* finisce per coincidere con il *rectum*, e l’*enthousiasmós* è messo al servizio della dottrina dei *semina virtutum* (“semi delle virtù”) presenti nell’animo di ciascuno di noi.²¹

Il discorso viene poi complicato dalla citazione di un detto del filosofo stoico, e poeta, Cleante: sia perché esso introduce un aspetto non cognitivo della ricezione poetica (i nostri sensi sono come più limpidi e ricettivi se stimolati dalla forma metrica, ritmica e concisa) sia perché sposta il discorso dalla mimesi drammatica a una forma di poesia sentenziosa, che pare essere di esclusivo appannaggio del filosofo.²²

Eppure, in questo *pastiche* dove confluiscono suggestioni di provenienza molto diversa, mi pare emergere tra le altre l’idea – già aristotelica –²³ di un’esperienza drammatica differenziata in funzione del raggiungimento di diversi tipi di piaceri da essa veicolati e gerarchicamente ordinati a seconda del livello di pubblico.

²⁰ Ivi, § 9: “A questi versi applaude anche il più gretto degli spettatori e si compiace che i suoi vizi vengano messi alla berlina”.

²¹ Ivi, § 8: “È facile eccitare l’uditore a desiderare il bene: la natura infatti ha dato a tutti i principi e i semi della virtù. Tutti siamo nati per tutte queste cose: quando si accosta uno capace di stimolarci, allora quelle buone tendenze dell’animo, che erano come assopite, si ridestano”.

²² Ivi, §§ 9-10: “A questi versi applaude anche il più gretto degli spettatori e si compiace che i suoi vizi vengano messi alla berlina: non pensi allora che questo succeda, a maggior ragione, quando è un filosofo a dire certe cose, quando agli ammaestramenti salutari si aggiungono i versi, capaci di farli penetrare più facilmente nell’animo? Infatti, diceva Cleante, ‘come il nostro fiato restituisce un suono più limpido se la tromba lo incanala attraverso uno stretto e lungo tubo e poi lo emette da un’apertura finale più larga, così anche i nostri sensi sono resi più tersi dalla rigida costrizione del metro’. I medesimi precetti si ascoltano più svogliatamente e colpiscono meno fintantoché vengono espressi in prosa: quando però si aggiungono i ritmi e uno schema metrico ben riconoscibile racchiude un nobile pensiero, quella stessa massima è come se venisse scagliata da un braccio più energico”.

²³ DONINI, *Introduzione*, p. CXXXVI.

Se letti in quest'ottica, i passi ora analizzati dell'epistola 108 ci spingono a domandarci quale livello di maturità Seneca richieda al suo spettatore come garanzia della destinazione etica della sua tragedia: probabilmente, un livello alto e raffinato, confermato del resto dalla svalutazione della *opsis* intesa come mero "apparato scenografico", che si coglie ad esempio in un passo dell'epistola 88:²⁴ un'arte drammatica affidata soltanto ai *machinatores* è per ignoranti perché nega la possibilità di *noscere causas* ("conoscere le cause") non solo (mi piace pensare) di conoscere le 'cause' dei movimenti repentini assicurati dalle *machinae* – cosa che produce un effetto di meraviglia e quindi un piacere di bassa lega (destinato agli occhi e alle orecchie, non all'intelligenza) – ma anche di conoscere i nessi causali e consequenziali degli eventi rappresentati dalla *fabula*. Un'arte affidata alla *opsis* finirebbe insomma per stroncare alla radice il processo cognitivo che è il nucleo dell'esperienza drammatica.

Ma sarà ormai chiaro che queste considerazioni ci trascinano verso l'altra, e forse ancora più annosa *querelle* degli studi sul teatro senecano: la questione, cioè, se le tragedie siano da ritenere opere destinate alla rappresentazione scenica oppure siano state concepite per un altro tipo di fruizione, diversa dal palcoscenico. Si tende oggi a vedere nella positiva influenza del modello declamatorio la sperimentazione, da parte di Seneca, di un teatro di parola, concepito per piccoli *auditoria* e destinato non alla scena esteriore e visibile, bensì a quella 'interiore', creata nella fantasia dell'ascoltatore: un teatro assimilabile, per molti aspetti, ai moderni drammi acustici.²⁵

Da questo punto di vista, le tragedie di Seneca si trovano al crocevia di una svolta storica,²⁶ cioè il ritorno della centralità del testo nella frui-

²⁴ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, 88, 22: "Le arti ricreative [*ludicrae artes*] sono quelle che mirano al piacere degli occhi e degli orecchi; si potrebbero annoverare tra queste l'arte degli scenografi [*machinatores*] che inventano ordigni che si alzano da sé e palchi che sorgono senza fare rumore e altri stratagemmi inattesi, ad esempio quando si disgiungono parti saldate tra loro o se ne uniscono spontaneamente altre che erano separate o, ancora, se ricadono su se stesse parti che stavano in alto. Da questi trucchi sono colpiti gli occhi degli ignoranti, che si meravigliano di tutti gli effetti inattesi perché non ne conoscono le cause [*His imperitorum feriuntur oculi, omnia subita quia causas non noverent mirantium*]".

²⁵ CHRISTOPH KUGELMEIER, *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*, München, C. H. Beck, 2007.

²⁶ Una svolta storica per certi versi assimilabile (pur non avendone la stessa porta-

zione della poesia drammatica e il risorgere del genere tragico, così riformato, presso un pubblico colto, in netta opposizione alle forme di intrattenimento di massa sempre più spettacolari.²⁷

Una tragedia in fin dei conti aristotelica?

Concludiamo con alcune suggestioni aristoteliche che mi paiono espresse in forma metadrammatica nel *Tieste* senecano e che sono legate alle modalità di costruzione del *mythos* tragico.

Nel capitolo XIV della *Poetica* Aristotele individua la fonte più autentica delle passioni tragiche, la paura e la pietà, nella composizione dei fatti. Subito dopo, il filosofo indica quale tipo di rapporto debba preferibilmente legare i personaggi che compiono o subiscono le azioni tragiche, perché queste ultime siano più efficacemente compassionevoli o paurose. E conclude affermando che:

[...] quando gli eventi patetici si producano nei rapporti affettivi, per esempio se un fratello uccide un fratello, o sta per ucciderlo o fa qualche atto simile verso di lui – oppure un figlio verso il padre, una madre verso il figlio, o un figlio verso la madre – queste sono le situazioni da ricercarsi. Ora non è possibile alterare i miti tramandati [...]; ma il poeta stesso deve trovare il modo di usare bene anche le storie tramandate.²⁸

Se già nella *Poetica* il *pathos* scaturito dalla violazione di relazioni consanguinee, da nucleo teorico si traduce, a livello testuale, in un preciso modulo stilistico (una serie di poliptoti e un doppio chiasmo sono chiamati a esprimere icasticamente la somiglianza e la specularità dei personaggi coinvolti e, quindi, a rendere più grave la violazione di questo tipo

ta epocale) al passaggio dall'età dell'oralità a quella della scrittura, di cui la concezione aristotelica del teatro conserva traccia significativa nell'oscillazione tra un tipo di fruizione scenica della tragedia e un accesso mediante la lettura privata. DONINI, *Introduzione*, pp. CXXII-CXXIV).

²⁷ Sul tema si veda SANDER GOLDBERG, *The Fall and Rise of Roman Tragedy*, in "Transactions of the American Philological Association", CXXVI (1996), pp. 265-286.

²⁸ ARISTOTELE, *Poetica*, XIV 1453 b, 19-22, p. 97.

di rapporti), nel prologo del *Tieste* senecano assistiamo a un processo per certi aspetti inverso:

FVRIA: [...] nihil sit ira quod uetitum putet: / fratrem expauescat frater et gnatum parens / gnatusque patrem, liberi pereant male, / peius tamen nascantur; immineat uiro / infesta coniunx, bella trans pontum uehant, / effusus omnis irriget terras cruor, / supraque magnos gentium exultet duces / Libido uictrix: impia stuprum in domo / leuissimum sit fratris; et fas et fides / iusque omne pereat.²⁹

Un modulo stilistico molto simile (ancora, poliptoto e parallelismi) deputato a esprimere, mediante l'enfatizzazione della corrispondenza affettiva e della somiglianza, la gravità della violazione di vincoli di parentela, consanguinea o acquisita, diventa l'enunciato del racconto in procinto di dipanarsi, anzi è a tutti gli effetti il manifesto poetico della *fabula* che la Furia intende mettere in scena risvegliando Tantalo dagli Inferi e che di lì a poco affiderà alla creatività del sublime Atreo.

Seneca potrebbe pertanto alludere in forma metadrammatica (attraverso la mediazione di un intertesto ovidiano)³⁰ proprio alla lezione impartita da Aristotele sul modo di produrre le passioni tragiche: e chi, d'altronde, potrebbe enunciare la teoria aristotelica sulle fonti del *pathos* meglio di una Furia prologante – a un tempo ipotiposi del *pathos* e dell'ispirazione poetica – in procinto di costruire un *mythos* di delitti familiari?

Ma a interpretare in senso aristotelico il ruolo autoriale della Furia si è indotti anche da un'altra considerazione. Nella congerie di dati mitici

²⁹ LUCIO ANNEO SENECA, *Tieste* (testo latino a fronte), introduzione, traduzione e note di Francesca Nenci, vv. 39 ss., p. 110 “La Furia [...] Niente l'ira ritenga proibito: / il fratello paventi il fratello, e il padre il figlio, / e il figlio il padre, i figli periscano maledetti, / ma nascano peggiori: / incomba sul marito nemica la moglie, trasportino / guerre oltre il mare, il sangue trabocchi e copra di rivoli / tutte le terre, e sopra grandi duci di popoli / danzi il suo trionfo vincitrice la Libidine: / l'adulterio sia il delitto più lieve nella casa sacrilega; / e la norma divina e la fede giurata / e ogni diritto umano periscano”.

³⁰ OVIDIO P. NASONE, *Metamorfosi* (testo latino a fronte), traduz. di Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007, I 144-150: “L'ospite non è al sicuro dall'ospite, / il suocero dal genero, e anche tra i fratelli di rado / c'è affetto. Il marito trama la morte alla moglie, la moglie / al marito, le matrigne mestano orrendi veleni, / il figlio fa i conti prima del tempo sugli anni del padre. / La pietà giace vinta, la vergine Astrea abbandona / per ultima tra gli dei le terre bagnate di sangue”.

relativi alla stirpe dei Pelopidi, che si affollano alla sua mente come allucinate visioni,³¹ la Furia arriva progressivamente a selezionare un segmento della saga che costituirà la specifica *fabula* del *Tieste*, e quindi a delineare nei dettagli le modalità del delitto di Atreo.³² Questo processo pare mettere in scena la prescrizione aristotelica di scegliere con cura un inizio e una fine nel *continuum* mitico e di imprimere una misura precisa al *mythos* quand'esso si faccia, appunto, trama della tragedia.³³

Infine, sia il fantasma di Tantalo sia Atreo, impossibilitati a cambiare il mito di famiglia, cioè la maledizione del tantalico banchetto, da bravi 'poeti' sapranno sfruttare bene le storie tramandate, per costruire una perfetta tragedia 'patetica', proprio come raccomandava Aristotele.³⁴

Anche per questa via metadrammatica, dunque, una lettura aristotelica e non brechtiana (filosofica sì, ma non del tutto stoica) del teatro senecano potrebbe rivelarsi, al di là delle aspettative, non così insensata; a patto, però, di riconoscere che proprio l'ultimo Seneca, nel *Tieste*,³⁵ ha praticato questa soluzione aristotelica fin quasi al punto di rottura.

La fuga di Helios e la fine del teatro classico

L'eclissi solare è un dato tradizionale nel mito dei Pelopidi, solitamente associato al momento del banchetto cannibalico, e come tale viene presentato dal Messaggero nell'atto quarto.³⁶ La sua ripetizione ossessiva in cinque punti diversi del *Tieste* (nel prologo, nel quarto atto, nella quarta ode e per due volte nel quinto atto) non suscita solo perplessità riguardo al trattamento disturbante del tempo drammatico, ma ha anche un ruolo cruciale nella rappresentazione della psicologia dei personaggi,

³¹ SENECA, *Tieste*, 23-51.

³² Ivi, 52-67.

³³ ARISTOTELE, *Poetica*, VII 1450 b, 32-33; 1451 a, 6-16.

³⁴ Ivi, XIV 1454 a, 9-14.

³⁵ Nonostante le incertezze sulla cronologia senecana, si ritiene che il *Tieste* risalga agli anni del ritiro dalla scena politica. Cfr. ROBIN GEORGE MURDOCH NISBET, *The Dating of Seneca's Tragedies, with special reference to "Thyestes"*, in *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, vol. 6: *Roman poetry and drama. Greek epic, comedy, rhetoric*, a c. di Francis Cairns e Malcolm Heath, Leeds, F. Cairns, 1990, pp. 95-114.

³⁶ SENECA, *Tieste*, 776-788.

dei quali vengono in tal modo dipinte le diverse reazioni di fronte al medesimo fatto, che coincide con lo svelamento della catastrofe.³⁷

Tale ruolo però può essere apprezzato anche in senso metadrammatico, a partire dalla conclusione del discorso del Messaggero, dove questi afferma che è necessario continuare a vedere e che il male sia completamente svelato, nonostante che il buio sia calato sulla scena (788: "tamen videndum est. Tota patefient mala"). L'invito è seguito da una serie di indicazioni di regia (778-782) sul luogo e persino sulla postura che, di lì a poco, il personaggio di Tieste (ancora assente dalla scena) dovrà assumere: il Messaggero anticipa così le indicazioni che il vero 'regista', cioè il tiranno Atreo, fornirà al suo pubblico spalancando le porte della reggia e dando inizio all'ultimo atto della sua atroce *fabula* (893 ss.), quando svelerà a Tieste quale orrendo cibo (le carni dei suoi proprio figli) egli abbia appena ingerito a banchetto.

In mezzo a questi due momenti 'registici', interviene la reazione fortemente contrastiva del Coro al racconto del Messaggero: come se avesse rimosso d'un tratto l'orrore appena ascoltato, il Coro non esprime parole di commento all'atroce delitto ma un'angosciata riflessione sulle cause dell'improvviso oscurarsi del sole a metà del giorno, ignorando peraltro il nesso, chiaramente stabilito dal nunzio (775 ss.), tra la cena di Tieste e la fuga del Sole. Il Coro, dunque, reagisce al dato tradizionale del mito ma nello stesso tempo ne rifiuta una spiegazione contingente; ostinandosi a cercare la causa del buio improvviso oltre il piano della *fabula*, interpreta l'eclissi quale segno della fine del mondo, descritta come una caduta a rotazione delle costellazioni che, in un'ultima corsa lungo l'asse dello Zodiaco, precipiteranno ad una ad una in un'immensa voragine

Nella sua assurda contrastività e nel suo esasperato anacronismo, la quarta ode corale rappresenta quindi il tentativo di risemantizzare il mito, trasferendolo dal piano del contingente a un senso universale: il *nefas* di cui Atreo è insieme oracolo, sacerdote, divinità ed esecutore, acquista il suo significato più autentico come rottura dell'ordine cosmico e rovesciamento tra mondo infernale e mondo terreno.³⁸ Tale tentati-

³⁷ KATHARINA VOLK, *Cosmic disruption in Seneca's "Thyestes": two ways of looking at an eclipse*, in *Seeing Seneca whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, a c. di K. Volk - Gareth D. Williams, Leiden-Boston, Brill, 2006, p. 184.

³⁸ GIUSTO PICONE, *La fabula e il regno. Studi sul "Thyestes" di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 27 ss., 50 ss., 117 ss.

vo avviene proprio nel cuore dell'intreccio, quando il *mythos* stesso, cioè la *fabula*, pretende il suo scioglimento.

Più in generale, la fuga del Sole assume un valore fortemente simbolico nei confronti della tragedia come rappresentazione. A un primo livello, il buio generato dall'eclisse sembra avere il compito, già insito implicitamente nel mito dei Pelopidi, di negare spazio alla *opsis*, allorché questa superi i limiti accettabili e raggiunga il piano del mostruoso: l'eclisse nel *Tieste* problematizza ancora in senso aristotelico le strategie di rappresentazione dell'orrore.

A un secondo livello, l'eclisse è avvertita come minaccia perché, negando la visione in sé, pare negare la possibilità della tragedia come tale: per questo sia il Messaggero che Atreo ribadiscono con forza la necessità di squarciare le tenebre per portare avanti la *fabula*, per salvare per così dire la possibilità del *mythos* in sé e portarlo allo scioglimento (*Tieste* deve conoscere per intero tutto il male di cui è vittima). È il problema cruciale della rappresentazione del male e del negativo.

Infine – e siamo al livello dell'ode corale – la fuga del Sole permette di attingere il significato universale della *fabula* nel momento stesso in cui questa pretende il suo scioglimento, cioè proprio nel punto in cui deve avvenire la piena e piacevole comprensione della catena necessitante delle cause e degli effetti. Però, per effettuare questa operazione di universalizzazione (quindi, 'filosofica' nel senso aristotelico del termine),³⁹ il Coro deve immergersi nel buio e nel terrore che esso ispira, e accettare in fin dei conti di essere cieco proprio sul piano dell'intreccio: dopotutto, come sanno bene gli spettatori, quella non è la fine del mondo.

La fuga del Sole porta dunque la teoria e la pratica del teatro classico al suo punto di rottura, senza tuttavia oltrepassarlo ma aprendo la strada per un nuovo teatro della *phantasia*.⁴⁰

Chiara Torre

Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università degli Studi di Milano

³⁹ DONINI, *Introduzione*, xxxiii-xl.

⁴⁰ Come sostiene, sulla base di differenti argomentazioni, KUGELMEIER, *Die innere Vergegenwärtigung*, pp. 235 ss.

ABSTRACT

“Seneca the Tragedian” against “Seneca the Philosopher”. New Approaches to an Old Querelle

Seneca’s philosophical works and tragedies, so distant yet so near, have always troubled as well as intrigued readers who aim at grasping the connection between them.

Though the philosophical works clearly establish a hard soldering of poetics to Stoic values, bestowing a pedagogic function to art and particularly poetry, it is the tragedies, where the passions play an ambiguous, metadramatic role, as dangerous as fascinating, that seem to reject this forced submission to be controlled by ethics.

Among a vast, manifold and increasing background of critical studies, this paper goes to the heart of the well-worn *querelle* about the relationship between tragedies and philosophical works in Seneca, attempting to discover some unexplored paths to go through. In particular, the research will concern the epistemological value of the mimesis as well as of the tragic passions that Seneca might have conferred to his own theatre. The “Aristotelian” and not completely orthodox interpretation that this paper aims to give of Senecan theatre, may represent a new, fruitful approach to the old *querelle* or at least a way of reducing the gap between “Seneca the tragedian” and “Seneca the philosopher”.
