

Veniet et vobis furor. *Seneca tragico e la perennità del male***

di Rosa Rita Marchese*

1. Domande dall'abisso

Si può analizzare il male da molto vicino senza sentirsene parte? In un inquietante aforisma di *Al di là del bene e del male*, F. Nietzsche ammoniva i “cacciatori di mostri” a non guardare a lungo nell’abisso del male: troppo grande è il rischio di istituire una pericolosa reciprocità con esso¹. È proprio il genere di sfida giocata e, a quanto egli scrive, perduta, da Roberto Saviano, che istituisce con il monito del filosofo uno sconcertante dialogo nella chiusa del suo ultimo libro:

Ho guardato nell’abisso e sono diventato un mostro. Non poteva andare diversamente. Con una mano sfiori l’origine della violenza, con l’altra accarezzi le radici della ferocia. [...] Ti spingi avanti, ti sforzi di chiamare a raccolta i talenti dei tuoi sensi, ti sporgi sull’abisso. [...] E allora capisci che sei passato dall’altra parte, e ora è l’abisso che vuole guardare dentro di te. [...] L’abisso [...] si apre su un mondo che funziona, che è efficiente, che ha delle regole. Un mondo dotato di senso. E allora non ti fidi più di nessuno. [...] Tutti raccontano una realtà che per te è fasulla. Lentamente tutto ti è estraneo e il tuo mondo si popola di nuovi protagonisti. [...] Continui a fare quello che facevi prima, ma adesso le domande che ti poni provengono dall’abisso².

* Università degli Studi di Palermo.

** Una versione più estesa di questo lavoro è comparsa in “*Dionysus ex machina*. Rivista online di studi sul teatro antico”, 4, 2013.

¹ «Chi lotta contro i mostri deve fare attenzione a non diventare lui stesso un mostro. E se tu rigarderai a lungo in un abisso, anche l’abisso vorrà guardare dentro di te».

² R. Saviano, *000*, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 433-4 *passim*.

In un certo modo, domande dall'abisso sono quelle che il teatro di Seneca formula, con quella straordinaria capacità che ha la tragedia di uscire fuori dai confini angusti della cornice storica di riferimento e di parlare un linguaggio che appare universale. In effetti i drammi del filosofo romano portano in scena non tanto, per parafrasare Martha Nussbaum, la "fragilità del bene"³, quanto i meccanismi oliati e perfetti dell'intelligenza malvagia, di quel *furor*, cioè, in grado di imbrigliare perfino le buone intenzioni degli uomini.

2. I nuovi orizzonti della tragedia senecana

Per molto tempo gli studiosi sono stati affezionati all'idea che «componendo tragedie, Seneca intendesse esprimere in veste poetica le idee principali dell'etica stoica»⁴. Nemmeno interpreti più recenti sono sfuggiti alla tentazione di offrire una lettura del discorso tragico senecano nel confronto con lo stoicismo professato dal filosofo di Cordova precettore del principe. Basti pensare a quanto scrive proprio Nussbaum: «Ma allora, ci viene da domandare, chi è Seneca? E che cos'è la tragedia di Seneca? Seneca è, come risulta chiaro a chiunque si accosti a lui con impegno, una figura elusiva, complessa e contraddittoria, una figura profondamente impegnata con lo Stoicismo e nello stesso tempo con il mondo, con la purezza e con l'eroticità»⁵. La studiosa arriva a concludere che nella tragedia Seneca mette a fuoco una tensione profonda con l'etica stoica e i suoi principi fondamentali, come se avesse presenti i limiti di una prospettiva filosofica volta a sradicare le passioni e le emozioni dalla vita umana, e volesse potenziarne, attraverso il discorso tragico, il valore cognitivo.

In realtà, Seneca sembra costruire i propri drammi non sulla polarità tra ascesi e radicamento nel mondo⁶, ma entro un nuovo orizzonte del tragico, a partire dal riconoscimento che il Male può funzionare alla perfezione e tenere sotto scacco il mondo intero anche quando il Bene è conosciuto e praticato. In questo senso, le sue tragedie dise-

³ M. Nussbaum, *La fragilità del bene: fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it., il Mulino, Bologna 2004.

⁴ G. Picone, *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in T. De Robertis, G. Restam (a cura di), *Seneca. Una vicenda testuale*, Mandragora, Firenze 2004, p. 121.

⁵ M. Nussbaum, *Terapia del desiderio. Teoria e pratica nell'etica ellenistica*, trad. it., Vita e Pensiero, Milano 1998, pp. 487-8.

⁶ Rimando alle considerazioni di M. Bellincioni, *Educazione alla sapientia in Seneca*, Paideia, Brescia 1978, in particolare alle pp. 30-4.

gnano un mondo parallelo, la cui ferocia presta la voce alle domande dall'abisso.

3. *Il rapporto con gli antecedenti: il caso dell'Agamemnon*

Che questa possa essere la funzione comunicativa dei drammi senecani nella cornice della nostra contemporaneità mi pare tanto vero almeno quanto a Leo, nella sua, sembrava che esse fossero *rhetoricae*; secondo il grande filologo, infatti, «ille enim nec secutus est Graecos praeter argumenta et utique non tragicam musam carminibus adspirare iussit, sed scholasticam»⁷, e il motivo di questo peculiare rapporto di innovazione con il genere letterario stava nell'apporto formativo di Seneca padre, il rettore: «in tragoediis filium cum patre ipsum conferre debuimus»⁸. Alle considerazioni di Leo sul piano formale andrà forse aggiunto qualche spunto ulteriore sul trattamento del mito greco, riusato come involucro ideologico manipolabile per sperimentare nuove soluzioni ai meccanismi drammaturgici già noti, proprio per quel desiderio di *novitas* che Seneca considerava fattore di progresso⁹. Ne è un buon esempio l'*Agamemnon*, dramma per il quale il confronto con l'antecedente eschileo non pare evitabile, nonostante le raccomandazioni in senso contrario formulate anni fa da Tarrant¹⁰. Ed è proprio intorno al *plot* di questa tragedia che vogliamo far ripartire una interessante storia di ricezione del testo e delle distanze culturali che esso può attraversare, diventando diverso e restando se stesso.

Come notava già proprio Tarrant, si tratta di un dramma che non appare dominato da un personaggio centrale, come altre tragedie senecane¹¹; possiamo anzi ben dire che il sistema dei personaggi appare soggetto a una decisa azione di frantumazione e frammentazione. Si

⁷ F. Leo, L. Annaei Senecae *Tragoediae*, apud Weidmannos, Berolini 1878 (ristampa anastatica Cambridge University Press, Cambridge 2010), p. 147.

⁸ Ivi, p. 149.

⁹ Così per esempio in *ad Lucilium*, 64, 7-8.

¹⁰ Fondamentale l'edizione commentata della tragedia in R. J. Tarrant, *Agamemnon*, Cambridge University Press, Cambridge 1976. È noto che per Tarrant (*Senecan drama and its antecedents*, in "HSPH", LXXXII, 1978, pp. 213-63) non è Eschilo il vero antecedente della tragedia senecana; tuttavia, sui modi della ricezione realizzata da Seneca di motivi eschilei si veda anche J. Lavery, *Some Aeschylean Influences on Seneca's Agamemnon*, in "MD", 53, 2004, pp. 183-94.

¹¹ p. 3 del commento citato nella n. 10: «The play lacks the most obvious agent of unity, a dominant central figure or pair (compare *Medea* and to some extent *Oedipus*, *Phaedra* and *Thyestes*).

tratta, a mio avviso, di un principio compositivo che si riverbera anche su altri aspetti dell'organizzazione testuale: in primo luogo, esso investe la struttura drammaturgica portante della tragedia, che è la vendetta. La saga di Agamennone, come è noto, aveva consentito agli autori tragici che se ne erano occupati di mettere in scena una delle storie più emblematiche di vendetta familiare: in Eschilo, l'assassinio del re è principalmente la punizione inflitta da Clitemestra al marito fedifrago uccisore di una figlia indifesa e ingannata, un delitto nel quale il sangue del padre, versato dalla moglie, chiama Oreste, il figlio maschio, a compensare secondo Giustizia l'equilibrio violato del *ghénos*. Con una scelta decisamente innovativa¹², Seneca "taglia" la storia mitica mantenendo fermo, dello schema originario, il personaggio della vittima, ossia Agamennone, e frantumando intorno a lui le dinamiche di vendetta, affidate ad agenti diversi, mossi da specifiche ragioni, pronti a modificare la propria funzione al bisogno, e addirittura, come vedremo, spettatori e messaggeri di inopinate rivincite postume.

La prima linea di vendetta che Seneca mette in scena è prefigurata dal fantasma di Tieste che recita il prologo. L'ombra del dannato torna sulla terra in tempo per rilanciare i colpi subiti da parte del fratello Atreo, che gli ha fatto divorare i suoi figli; e il rilancio è in effetti l'eredità che questo padre sciagurato ha lasciato al vendicatore predestinato, Egisto, nato dall'incesto con la figlia Pelopia¹³. Il primo filo del *plot* appare ai suoi destinatari lucente e riconoscibile, ma immediatamente ingannevole: il vendicatore predestinato, evocato dal padre nel prologo, compare sulla scena gravato dalla convinzione di essere *per scelera natus*, consapevole di essere dotato di un tocco che non restituisce ordine alle cose, ma al contrario suscita caos e inclassificabilità. Inoltre, prima dell'effettivo ingresso sulla scena dell'eroe che deve compiere la vendetta del padre defunto, i destinatari della tragedia devono fare i conti con la regina Clitemestra che, chiamata a rispondere al ruolo tradizionale di assassina del marito, dialoga con la

¹² Anche se forse non completamente originale: sappiamo che «la tragedia latina arcaica aveva trattato il mito dell'uccisione di Agamennone nell'*Aegisthus* di Livio Andronico, nell'*Aegisthus* e nella *Clutemnestra* di Accio, testi che Seneca ebbe certamente presenti, insieme all'XI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio», Picone, *Il teatro di Seneca*, cit., p. 120.

¹³ Su Egisto vendicatore imperfetto rimando a R. R. Marchese, *Figli benefattori, figli straordinari. Rappresentazioni senecane dell'«essere figlio»*, Palumbo, Palermo 2005; una specifica analisi del *plot* alla luce del significato culturale delle vendette nel teatro greco e in quello romano ho condotto in Id., *Il vendicatore imperfetto: Egisto nella riscrittura senecana*, in "AOFL", 4, 2, 2009, pp. 205-24.

nutrice in preda al dubbio, e oscilla dalla volontà di percorrere sino in fondo la via del delitto (*per scelera semper sceleribus tutum est iter*, v. 115) al turbamento di fronte alle buone ragioni di autocontrollo che la vecchia serva le mette davanti (*Regina, frena temet*, v. 205), perché colpire un reduce vittorioso può essere pericoloso. Una interessante variazione del *plot* è costituita in effetti dal successivo dialogo tra Egisto, che entra in scena soltanto al v. 225, presentandosi come marchiato dallo stigma dell'incesto, e la regina non più disponibile a perseguire i propositi omicidi nei confronti del re dei re. La scena per intero ha un'innegabile qualità retorica, ma consegue per questa via scopi drammaturgici altrettanto chiari. Intanto dipana dinanzi agli occhi del lettore o dello spettatore la rete frantumata della vendetta, presentando un vendicatore predestinato che rinuncia immediatamente al suo ruolo-guida per offrirsi come aiutante che riaccende le luci della memoria della regina sui torti subiti: i ripetuti tradimenti, l'inganno perpetrato ai danni di Ifigenia, il ritorno a casa con una concubina reale, la principessa troiana Cassandra. Sono gli ingredienti che consentono di individuare la seconda linea di vendetta della tragedia. Il dialogo permette ai due personaggi di mettere in gioco la propria identità mitica sino al punto di non ritorno, ossia l'irriconscibilità da parte di chi legge o assiste allo spettacolo, esito impensabile per i criteri propri delle letterature antiche in merito all'originalità artistica. Egisto e Clitemestra portano il loro confronto al limite della rottura della propria *persona* tragica, e tornano indietro solo a patto di continuare ad assecondare il tracciato del proprio disegno vendicativo nei confronti di Agamennone: il gioco di Seneca è stato quello di mostrare gli abissi della fragilità, dell'orgoglio, della perversione dei due, e di renderli parte attiva in un meccanismo di *ultio* che non è un atto di giustizia volto a recuperare un equilibrio perduto, ma l'arma distruttiva e autoreferenziale di personaggi protesi alla definizione e alla salvaguardia di sé.

La terza linea di vendetta viene messa a punto attraverso il personaggio di Cassandra¹⁴, la principessa troiana che torna con Agamennone, il quale appare *victo similis*. Alla sacerdotessa di Apollo tocca la decodifica del ruolo di Egisto come *genus furtivum*, sovrapponibile nelle sue funzioni al fratello Paride. La storia del figlio di Tieste e quella del rapitore di Elena trovano una cifra comune nelle parole dell'eroina: prima esposto perché potenzialmente pericoloso, poi rientrato

¹⁴ Rinvio allo splendido lavoro di G. Mazzoli, *Cassandra fra tre mondi: l'«Agamemnon» di Seneca come teorema tragico*, in "QCTC", 11, 1993, pp. 193-214.

nel novero dei figli di Priamo, sappiamo¹⁵ come Paride abbia infine scelto Elena nel corso del famoso giudizio e avviato la guerra di Troia, realizzando l'identità da "distruttore" cui era predestinato¹⁶. Certo, sulla sovrapposizione tra i due eroi distruttori crea interferenza proprio l'identità di vendicatore predestinato che Tieste ha conferito ad Egisto, facendolo nascere per di più dall'unione incestuosa con la figlia Pelopia¹⁷. Come se non bastasse, Cassandra aggiunge una seconda interferenza, l'intervento armato di una mano di donna, la Tindaride che sferrerà alla vittima il colpo decisivo. Ciascuno risponde al proprio *genus*, sostiene la principessa troiana (vv. 904-907):

Nondum recedunt: ille iam exanimem petit
laceratque corpus, illa fodientem adiuuat.
uterque tanto scelere respondet suis:
est hic Thyestae natus, haec Helenae soror.

In questa corrispondenza al proprio sangue essi trovano appagamento al desiderio di vendetta che li ha armati. E, a questo punto, Cassandra ha buon gioco nell'inserire se stessa e il proprio popolo nel novero dei punitori di Agamennone: un ultimo, imprevisto esito del dramma che consente di percorrere sino in fondo lo scarto attuato, nell'*Agamemnon*, tra Vendetta e Giustizia¹⁸.

A differenza di quanto accade nel dramma eschileo Cassandra resta sulla scena sino alla fine, autentica "spettatrice" dei fatti, come abbiamo visto, e veridica interprete delle dinamiche che i due eroi vendicatori, o presunti tali, pongono in essere assassinando il re e infierendo sul suo cadavere. Proprio nelle battute conclusive della tragedia, infatti, di fronte a una Clitemestra che intende farle *persolvere poenas* del suo essere stata, anche se per poco, *captiva coniunx* del defunto sovrano, la principessa troiana aggiunge un inquietante tassello al sistema delle vendette che la morte di Agamennone sembra placare (vv. 1106-1009):

[...] repletum ratibus euersis mare,
captas Mycenae, mille ductorem ducum,

¹⁵ Hyg. *fab.* 91, 1.

¹⁶ M. Bettini, A. Borghini, *Il bambino e l'eleto. Logica di una peripezia culturale*, in "MD", 3, 1979, pp. 249 ss.

¹⁷ Rinvio all'analisi che ho condotto in Marchese, *Figli benefattori*, cit., pp. 157-74.

¹⁸ Rimando a G. Guastella, *L'ira e l'onore: forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palumbo, Palermo 2001.

ut paria fata Troicis lueret malis,
perisse dono, feminae stupro, dolo.

In questa conclusiva rilettura dei fatti, Agamennone muore non perché sia stato un padre crudele e un marito fedifrago, cui Clitemestra ha buon gioco a sottrarre la propria *fides* per destinarla ad Egisto, e nemmeno muore per restituire al figlio di Tieste il sangue del figlio di Atreo. Agamennone, vittima di un sacrificio invertito di segno, perché distrugge e non fonda, muore certo per mano di una sposa adultera e ingannatrice, ma per compensare, con un destino di morte pari (*paria fata*), le sciagure di Troia. Dunque la vendetta di Clitemestra sortisce, per una bizzarra eterogenesi dei fini, l'effetto non calcolato di creare una compensazione alle ferite mortali inferte ai Troiani. Ma persino in una siffatta dinamica di reciprocità che Cassandra intravede nel destino di Agamennone la Giustizia, il colpo che riporta indietro verso la stabilità perduta una comunità ferita, non compare.

Il parallelismo istituito fra le ceneri di Ilio e la distruzione di Micene¹⁹ introduce in un mondo la cui vera regola è il disordine²⁰: *Veniet et vobis furor* (v. 1012) dice infatti Cassandra ai suoi assassini, e la tragedia si conclude con il sigillo di una passione, il *furor* appunto, che è la marca distintiva dei rilanci nefandi entro cui gli eroi vendicatori senecani orientano la propria azione, realizzando pienamente il trionfo del Male.

4. Il Male, il Bene nella tragedia di Seneca

Per come è costruita sul piano logico, con una struttura seriale e parallela di vendette su un uomo, il re dei re, l'*ultor Graeciae* che ha molte colpe e che pure ritorna dal suo trionfo *victo similis*, l'*Agamemnon* di Seneca parrebbe davvero il testo tragico più adatto a veicolare, in modo paradigmatico ed efficace, il messaggio etico-didattico secondo cui alla colpa tiene sempre seguito una punizione. Ma l'organizzazione drammaturgica delle vendette, come abbiamo visto,

¹⁹ Su cui si veda anche K. K. Lohikoski, *Der Parallelismus Mykene-Troja in Senecas Agamemnon*, in "Arctos", iv, 1966, pp. 63-70.

²⁰ La casa di Pelope e suoi discendenti è anche qui, come anche nell'altra tragedia senecana che mette in scena l'antefatto dell'*Agamemnon*, ossia il *Thyestes*, «il regnum come instaurazione dell'ordine nuovo, infero, in cui l'uomo scaccia il dio dagli altari e si colloca al suo posto», un luogo che è «il male nella sua manifestazione più piena e sovratemporale», G. Picone, *La fabula e il regno*, Palumbo, Palermo 1984, p. 133.

esclude il conseguimento di una Giustizia compensativa, e condanna il mondo degli uomini ad annegare nell'abisso del male mentre, paradossalmente, gli unici vendicatori pienamente soddisfatti, i Troiani e la principessa Cassandra, non fanno più parte di questo mondo, e hanno già abbandonato o stanno per abbandonare (violentemente) i vivi per approdare nell'Ade. Proprio a Cassandra spetta il verdetto più impietoso e crudele sulla condizione di Micene: essa le appare distrutta dalle fondamenta e dominata dal *furor*. Non è il Bene a trionfare, ma il Male, in tutta la sua dolorosa perennità, e nell'immediato futuro non c'è posto per un restauratore dell'ordine, ma per la reiterazione della follia omicida.

Sembra allora necessario chiedersi in quale ordine di credenze sul Bene e sul Male l'autore di questa tragedia intendesse collocare se stesso e i suoi destinatari.

La domanda è legittima: il genere tragico, prima di Seneca, aveva albergato in un contesto nel quale ogni dramma, sia pure in termini complessi e con molti scarti, rispondeva ad un'attesa «perché lo spettacolo assumesse a una funzione stabilizzante», un'attesa che «coinvolgeva anche il poeta stesso, nel senso che ci si aspettava da lui la valorizzazione delle norme che regolano la convivenza degli uomini in una comunità organizzata»²¹. Sia pure facendo salvi i differenti approcci dei diversi autori greci di tragedia, sia pure tenendo presenti tutti gli scarti che essi avevano posto in essere rispetto al compito che il contesto comunicativo dei drammi chiedeva loro di compiere, non v'è in effetti possibilità di dubitare che in Eschilo, in Sofocle, in Euripide «una componente di primaria importanza era costituita dalle consapevolezza delle norme che regolavano la vita della comunità; norme etico-religiose con una lunga storia dietro di sé o anche principi più direttamente collegati alla dimensione del politico»²². Che cosa è diventata la tragedia in mano a Seneca?

A questa domanda hanno provato a fornire risposte tutti quegli studiosi che tra XIX e XX secolo si ponevano l'enorme problema di classificare il *corpus* tragico senecano entro la più ampia produzione filosofica del medesimo autore. Di fronte a una tradizione già antica, poi umanistica, che non aveva esitato a comporre le contraddizioni scaturite dalla lettura e dal confronto delle tragedie giunte sotto il nome di Seneca con le posizioni del filosofo inventando la

²¹ V. Di Benedetto, *Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche*, in Eschilo, *Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, Rizzoli, Milano 2000 (vi ed.), p. 15.

²² Ivi, p. 16.

soluzione dei “due Seneca”, nel 1974 questo «mito duro a svanire»²³ trovò spazio e argomenti nel libro di J. Dingel, che nelle tragedie individuò la negazione della filosofia e un’ispirazione più autentica di quella manifestata nelle dottrine esposte nelle opere filosofiche, aprendo una via ampia e comoda per la soluzione di tutte le aporie individuabili tra riflessione etica e scrittura tragica. Più recentemente, l’adozione di una prospettiva filosofica per l’interpretazione dei drammi senecani è approdata al riconoscimento che, storicamente, la tragedia greca era diventata presto per gli stoici un immenso repertorio di conflitti pratici, nell’innescare dei quali svolgono un ruolo di primo piano le affezioni dell’animo. Nel rapporto stretto tra filosofia stoica e letteratura la tragedia diventava così utile per rappresentare in modo efficace la corretta ortodossia di chi suggeriva come terapia per il raggiungimento della vita buona la rinuncia agli oggetti esterni del mondo e l’abbandono di una prospettiva di lettura della realtà filtrata dalle passioni, gli erronei giudizi dell’anima razionale²⁴. Se dunque le tragedie dei grandi autori del teatro attico erano sentite come utili nel processo educativo di consolidamento nel cammino verso il conseguimento della virtù, ci aspetteremmo di trovare nella produzione drammatica di un filosofo, per di più stoico, l’applicazione sistematica di questo principio educativo. Tuttavia, quello che invece il teatro di Seneca ci consegna, come si è visto a partire dalla forte sperimentazione condotta nell’*Agamemnon* sul meccanismo e sulle funzioni della vendetta, è un’idea di tragico secondo la quale nel mondo reale degli uomini appare molto difficile, se non impossibile, pensare a una redenzione dal male. L’inquadramento di una siffatta concezione del tragico è stato assai faticoso nel dibattito scientifico, e le conseguenze sul piano ideologico, etico, drammaturgico sono state studiate in termini appropriati all’oggetto soltanto nella seconda metà del secolo scorso²⁵. Ma questo teatro che mette in primo piano i conflitti scatenati dalle passioni e che contemporaneamente azzerava la capacità del Bene di agire e di intervenire nella realtà di questi conflitti evidentemente spiazzava le aspettative del lettore proprio sul piano della sua utilizzabilità parenetica, continuando a generare problemi esegetici.

²³ Così G. Mazzoli, *Il tragico in Seneca*, in “Lexis”, xv, 1997, p. 80.

²⁴ Nussbaum, *Terapia del desiderio*, cit., p. 372.

²⁵ Ho provato a documentare lo sviluppo degli studi su Seneca tragico in Italia in R. R. Marchese, *Microcosmi. Il teatro di Seneca a Palermo tra marginalità e canone*, in “DEM”, 3, 2012, pp. 511-28.

E se invece la scelta della tragedia costituisse lo scenario complementare ideale per un intellettuale convinto che né la “caduta” né il “progresso” siano categorie sufficienti a interpretare la complessità del reale? Un sostegno convincente a questa ipotesi proviene dalla lettura di *De beneficiis* 1.10²⁶. Dopo aver sostanzialmente dimostrato che è sempre possibile, se si usa la ragione, evitare l’ingratitude ed entrare in un circuito di reciprocità benefica, illustrando questo assunto con l’*exemplum* di Eschine e Socrate²⁷, nel capitolo 9 Seneca si era concentrato sulla varietà di comportamenti disfunzionali improntati al *vitium* dei suoi contemporanei. All’elencazione, dai toni vagamente sallustiani, delle condotte aggressive pubbliche e private, pone termine il capitolo 10, che attraverso l’artificio retorico del “chiudere una divagazione”, consente in realtà a Seneca di esprimere una sua personale visione del *saeculum* che sta vivendo:

[10] Sed longius nos inpetus euehit prouocante materia; itaque sic finiamus, ne in nostro saeculo culpa subsidat. Hoc maiores nostri questi sunt, hoc nos querimus, hoc posterì nostri querentur, euersos mores, regnare nequitiam, in deterius res humanas et omne nefas labi; at ista eodem stant loco stabuntque, paulum dumtaxat ultro aut citro mota, ut fluctus, quos aestus accedens longius extulit, recedens interiore litorum uestigio tenuit. Nunc in adulteria magis quam in alia peccabitur, abrumpetque frenos pudicitia; nunc conuiuiorum uigebit furor et foedissimum patrimoniorum exitium, culina; nunc cultus corporum nimius et formae cura prae se ferens animi deformitatem; nunc in petulantiam et audaciam erumpet male dispensata libertas; nunc in crudelitatem priuatam ac publicam ibitur bellorumque ciuiliū insaniam, qua omne sanctum ac sacrum profanetur; habebitur aliquando ebrietati honor, et plurimum meri cepisse uirtus erit. Non expectant uno loco uitia, sed mobilia et inter se dissidentia tumultuantur, pellunt in uicem fuganturque; ceterum

²⁶ In questa sede, posso limitarmi a delineare solo alcune delle consonanze individuabili tra riflessione filosofica e scrittura tragica. Seneca filosofo appare convinto della educabilità dell’uomo, convinzione che, è stato bene messo in luce, deriva da una idea del male che, in quanto *diastrophè tou lógou*, ha origini dall’esterno, e che Seneca interpreta sempre come l’esito dell’influenza di modelli educativi sbagliati. Sull’argomento rinvio alle pagine di G. Lotito, Suum esse. *Forme dell’interiorità senecana*, Pàtron, Bologna 2001, pp. 69-73. Sul concetto di *diastrophè* si veda A. Grilli, DIASTROPHE, in «ACME» XVI, 1963, pp. 87-101 (ristampato in Id., *Stoicismo, epicureismo e letteratura*, Paideia, Brescia 1992, pp. 375-404); rimando, infine, a Bellincioni, *Educazione alla sapientia in Seneca*, cit., pp. 33 ss., per alcune importanti valutazioni sull’idea del male in Seneca.

²⁷ Su cui rinvio a P. Li Causi, *La teoria in azione. Il dono di Eschine e la riflessione senecana sui beneficii*, in “AOFL”, 1, 2008, ma anche al commento tematico del primo libro del trattato in G. Picone (a cura di), *Le regole del beneficio*, Palumbo, Palermo 2013.

idem semper de nobis pronuntiare debebimus, malos esse nos, malos fuisse, - inuitus adiciam, et futuros esse. Erunt homicidae, tyranni, fures, adulteri, raptores, sacrilegi, proditores; infra omnia ista ingratus est, nisi quod omnia ista ab ingrato sunt, sine quo uix ullum magnum facinus adcreuit. Hoc tu caue tamquam maximum crimen ne admittas, ignosce tamquam leuissimo, si admissum est. Haec est enim iniuriae summa: beneficium perdidisti. Saluum est enim tibi ex illo, quod est optimum: dedisti. Quemadmodum autem curandum est, ut in eos potissimum beneficia conferamus, qui grate responsuri erunt, ita quaedam, etiam si male de illis sperabitur, faciemus tribuimusque, non solum si iudicabimus ingratos fore, sed si sciemus fuisse.

È un *saeculum* che non è peggiore degli altri che gli uomini hanno già vissuto e che saranno chiamati a vivere: l'eversione dei *mores*, la *nequitia*, la perversione sono tratti distintivi di tutte le epoche, anche di quella dei *maiores*, e continueranno ad esserlo in quella dei *posteriores*. L'eternità del male è rappresentata attraverso la similitudine con i moti delle maree: le onde del mare possono allungarsi e recedere, ma non cesseranno mai di segnare la spiaggia; così accade ai *vitia*, i cui nomi possono variare, ma la cui permanenza nel mondo degli uomini consente a Seneca di affermare *malos esse nos, malos fuisse, inuitus adiciam, et futuros esse*. Nella sua diagnosi impietosa sulla perennità del male, Seneca individua con sicurezza cosa sta nella sentina dei vizi, e cioè il comportamento ribelle e anti-umano dell'ingratitude²⁸. Proprio perché il trattato nel quale ci troviamo è finalizzato a ristrutturare la pratica dello scambio dei *beneficia* come dinamica di relazione²⁹, in questo capitolo Seneca formula la sua proposta di intervento in una realtà perennemente dominata dal male: non comportarsi mai da ingrati, continuare a dare nella consapevolezza di aver salvato la parte migliore delle azioni, quella di fare il bene attraverso l'atto non neutro del donare, e se il mondo non cambia, e il numero degli ingrati non diminuisce, preservare almeno per sé la correttezza del bene, di un bene che può anche non vedersi, ma che è dentro l'anima di chi ha tenuto per sé la parte migliore del fare. La dichiarazione della perennità del male non postula la resa dell'uomo, ma conteggia come dato inequivocabile il fatto che il male sia più visibile del bene, e il riscatto ultimo, la reden-

²⁸ Sull'ingratitude come "dipendenza ribelle" ho scritto in R. R. Marchese, *Dignità e diseguaglianza. Il rispetto nella relazione tra benefattori e beneficiati*, in G. Picone, L. Beltrami, L. Ricottilli (a cura di), *Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel de beneficiis di Seneca*, Palumbo, Palermo 2009.

²⁹ Questa convincente interpretazione complessiva del trattato è di R. Raccanelli, *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel de beneficiis di Seneca*, Palumbo, Palermo 2011.

zione dai *vitia*, in molte circostanze sia possibile solo nel chiuso della propria anima. Non c'è visione più stoica di quella che esalta il valore assoluto del bene nella pratica di ciò che si può controllare; eppure qui, in aggiunta, c'è anche il pieno riconoscimento che non sempre l'esercizio del bene è in grado di contrastare l'avanzare della marea del male, ma può recedere di fronte al predominio di comportamenti volti a far trionfare, nel mondo, il disordine.

La stessa idea della perennità del male e dell'invisibilità del bene domina alcuni quadri presenti nelle *Lettere a Lucilio*, soprattutto nell'*Ep.* 97 e nell'*Ep.* 103³⁰. Nella prima Seneca corregge la prospettiva moralistica tipicamente romana della "caduta" e della degenerazione dei *mores*, che Lucilio condivide; non esistono epoche che non abbiano conosciuto la *neglegentia boni moris*, perché i vizi appartengono alla natura umana: *hominum sunt ista, non temporum* (1). A riprova della limitata capacità del bene di arginare la presenza del male, dopo aver raccontato un emblematico caso di corruzione avvenuto nella tanto osannata età di Cicerone, riguardante l'assoluzione di Clodio dal processo in cui era imputato per empietà, assoluzione ottenuta mediante corruzione dei giudici, Seneca ribadisce che mentre tutte le epoche possono elencare *exempla* di vizio, non tutte possono fare lo stesso con gli *exempla* di virtù: *omne tempus Clodios, non omne Catones feret* (10). In conclusione, analizza con lucidità il dato ricorrente dell'impunità dei comportamenti malvagi (tema che apre anche il *De providentia*), ma aggiunge che, se spesso i vizi riescono a sfuggire alle punizioni degli uomini, non sfuggono mai alla *conscientia* e al *metus* che provano coloro che vivono all'insegna del male (16):

Proprium autem est nocentium trepidare. Mala de nobis actum erat, quod multa scelera legem et vindicem effugiunt et scripta supplicia, nisi illa naturalia et gravia de praesentibus solverent et in locum patientiae timor cederet.

Lo spazio drammaturgico dell'*Agamemnon* è in linea con questa idea complessa del bene e del male: la compensazione che riporta, colpo su colpo, il mondo in equilibrio è possibile solo nell'Ade in cui è Troia e in cui si dirige Cassandra. Sulla terra resta il *furor*, che esprime il pro-

³⁰ Sulle *Epistole*, sul loro valore letterario e filosofico, si è scritto moltissimo; mi limito a citare qui, ben consapevole della decisa selezione operata sulla letteratura disponibile, G. Mazzoli, *Le Epistulae Morales ad Lucilium di Seneca: valore letterario e filosofico*, in ANRW II/36.3, De Gruyter, Berlin-New York 1989, pp. 1833-77.

prio trionfo in personaggi la cui lucida azione è sempre accompagnata dal *metus*.

“La scena di Ade”³¹, il tragico secondo Seneca, diventa così il più coerente ritratto di una realtà nella quale il Bene esiste, ma nelle forme sotterranee e nascoste nel cuore dei pochi che agiscono con volontà guidata dalla ragione, mentre il Male continua a occupare spazi e parole dei vivi, con la traboccante e sconvolgente visibilità deterministica del principio secondo cui *homini perdere hominem libet* (*Ad Lucilium* 103.2).

5. Conclusioni

«Dopo la lunga fase di oblio che avvolse la tragedia nel Medioevo, fra l’inizio del XIV e l’inizio del XV secolo apparvero i primi esempi di una ripresa delle forme tragiche. Se, nel riesumare questa forma letteraria quasi dimenticata, ci si voleva rifare a un’autorità antica, l’unico modello letterario allora disponibile era il *corpus* delle tragedie senecane, che era tornato a circolare solo alla fine del Duecento»³². Soprattutto per la vera ripresa del teatro tragico, nel corso del Cinquecento, è vero che nel legame istituito con la cosiddetta tradizione classica, a fare da “norma” erano i drammi di Seneca. Verrebbe da dire che, ci piaccia o no, non possiamo non dirci senecani, almeno per il modo in cui la cultura teatrale europea ha rielaborato il concetto di tragico.

Ma non è questo, a mio avviso, quello che conta. Quello che conta è ben altro: per esempio, come da un’adeguata contestualizzazione dell’idea del tragico perseguita da Seneca possa scaturire un contributo significativo allo scardinamento di una concezione dell’antico come monolite in sé dotato di senso e pieno di valore assoluto, in cui a definire una volta per tutte i percorsi dei generi e dei percorsi letterari sono stati quelli che per la nostra tradizione vengono per primi, ossia i Greci. Si tratta di un’operazione che rivela tutti gli aspetti positivi che possono derivare dalla relativizzazione delle eredità: in primo luogo, la valorizzazione della storicità che corre, come sangue vivo, nelle vene di una tradizione che giunge sino a noi, e che possiamo ancora interrogare.

Quello che conta, ancora, è che da un più puntuale collegamento istituito tra poesia e filosofia senecana ricaviamo la possibilità di

³¹ Picone, *Il teatro di Seneca*, cit.

³² G. Guastella (a cura di), *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, con la collaborazione di Giacomo Cardinali, Carocci, Roma 2006, pp. 19-20.

recuperare una piattaforma credibile in cui provare a iscrivere le nostre domande di senso sul bene e sul male nella realtà che ci circonda. Una piattaforma credibile con la quale non necessariamente siamo in sintonia, e che certo non ci appartiene fino in fondo, ma con la quale confrontarci anche quando, e soprattutto quando, ci consideriamo insoddisfatti di quanto ritroviamo in un autore antico, come ci rivela in una interessante paginetta Vittorio Alfieri:

Sgravato in tal guisa l'esacerbato mio animo dal lungo e traboccante odio ingenito suo contro la tirannide, io mi sentii tosto richiamato alle opere teatrali; e quel libercoletto, dopo averlo letto all'amico, ed a pochissimi altri, sigillai e posi da parte, né più ci pensai per molti anni. Intanto, ripreso il coturno, rapidissimamente distesi ad un tratto l'*Agamennone*, l'*Oreste*, e la *Virginia*. E circa all'*Oreste*, mi era nato un dubbio prima di stenderlo, ma il dubbio essendo per sé stesso picciolo e vile, mi venne in magnanima guisa disciolto dall'amico. Questa tragedia era stata da me ideata in Pisa l'anno innanzi, e mi avea infiammato di tal soggetto la lettura del pessimo *Agamennone* di Seneca³³.

Possiamo certo comprendere la delusione dell'intellettuale desideroso di trovare nei suoi modelli il meccanismo già oliato della vendetta di Oreste come reazione antitirannica e ripristino di un ordine sconvolto. Alfieri lesse invece in Seneca, come noi pure leggiamo, la sequenza seriale di vendette che bruciano il mondo dei vivi e lo consegnano, secondo le parole conclusive di Cassandra, alla perenne reiterazione del *furor*. Ne fu comunque infiammato a riprendere in mano lo stesso soggetto, per dare seguito alla sua vena, per esprimere la propria immagine del mondo³⁴.

³³ *Vita*, IV 5.

³⁴ «L'*Agamennone*, si è detto, richiama espressamente quello di Seneca. C'è di più: esso fu steso, dice l'autore "senza più nemmeno aprire quello di Seneca, per non divenire plagiatore". "Segno che l'aveva presente e quasi lo sapeva a memoria", ha concluso Giorgio Pasquali – con quello scatto stilisticamente risentito, tipico del discorso critico del grande filologo. Segno anche – aggiungiamo noi – che verso la tragedia antica l'Alfieri ha assunto un atteggiamento di contrasto, di attrazione e insieme di ripulsa, come di chi si ritrovi, ma in parte falsato, in una già composta opera letteraria. Conseguenza, l'audace stroncatura sua ("il pessimo *Agamennone* di Seneca") o l'acuta intuizione pasqualiana: l'*Agamennone* dell'Alfieri è nato per emulare, sostituire quello di Seneca», G. Velli, *Ispirazione e allusività nell'Agamennone dell'Alfieri*, in "Italica", 41, 1, 1964, pp. 48-9. Sulla ricezione della tragedia senecana in Alfieri si veda anche E. Paratore, *L'Agamemnon di Seneca e l'Agamennone di Alfieri*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. 1, Bulzoni, Roma 1974, pp. 517-56; ora in Id., *Seneca tragico. Senso e ricezione di un teatro*, a cura di C. Questa e A. Torino, QuattroVenti, Urbino 2011.

In questo spazio fatto di profonda differenza, di radicale incomprendimento, troviamo i germi di un'operazione culturale che già Seneca aveva compiuto con quelli che giustamente Tarrant ci invita a chiamare i suoi "antecedenti", piuttosto che i suoi modelli³⁵. Una mediazione che portava in scena, attraverso il mito greco, temi e problemi che forse erano addirittura superiori alla propria epoca, in termini di rilevanza ideologica³⁶: per esempio dipingere il trionfo del Male nella vita degli uomini e relegare il Bene e la Giustizia al mondo di sotto, al mondo sotterraneo, al mondo per lo più invisibile dell'interiorità.

Così, lungo i percorsi del tragico, ci si può ritrovare al cuore delle nostre pratiche di studio, delle nostre attività educative. Risalendo tali sentieri pare ancora possibile (e soprattutto utile) recuperare piattaforme diverse dalle nostre per imparare a tuffarsi, con padronanza rinnovata, nella comprensione della complessità del reale, e provare a rispondere, senza sottrarsi alla sfida di una reciprocità pericolosa, alle insistenti domande formulate dall'abisso.

³⁵ Tarrant, *Senecan drama*, cit.

³⁶ Un meccanismo che M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, QuattroVenti, Urbino 1991, ha messo in luce per il teatro di Plauto.

