



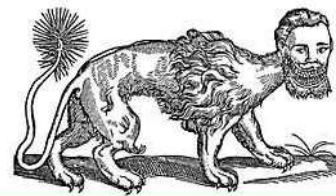
DARIO MIGLIARDI

«HAERET IN VULTU TRUCIS IMAGO FACTI» IL PERSONAGGIO TRAGICO DI SENECA COME SPECCHIO DISTORTO DELL'ANIMO UMANO

Violence is an integral part, if not the main aesthetic nourishment of many of the mass spectacles of the imperial Rome; Horatius, who strenuously objects to that kind of “spectacle of theater” that is the representation of the cruelty and horror that will become ‘the special effects’ most acclaimed by the public of the imperial age – very close to the visual extremism that Ghezzi describes as thrill snuff of some contemporary films –, in the well-known verse of the Ars Poetica tells us: «Non tamen intus / digna geri Promes in scaenam, multaque tolles / ex oculis quae mox narret praesens eloquence. / Ne pueros coram populo trucidet Medea, / aut humana palam coquat exta Nefarius Atreus [...]». These verses cannot but remind Seneca’s work centered as it is, on the obvious transgression by the Neronian playwright about Horatius’s precept of the representativeness of the crime. As the Ostio Quadra’s mirrors of the Naturales Quaestiones, Seneca’s characters amplify and distort the myth and the vision of the viewer/reader, such as reflective surfaces of the famous libertine, Thyestes, Medea enlarge and submit to the public’s contemplation the individual fragments of their psyche possessed by a passion triggering off a wise catoptric play of fear and desire.

La violenza è parte integrante se non il principale nutrimento estetico di molti degli spettacoli di massa della Roma imperiale; Orazio, che si oppone strenuamente a quella sorta di “spettacolarizzazione del teatro” che consiste nella rappresentazione della crudeltà e dell’orrore, nel mostrare cose ripugnanti e vicende “forti” sulla scena – gli ‘effetti speciali’ più acclamati dal pubblico di età imperiale, molto prossimi, per oltranzismo visivo, a quello che Ghezzi descrive come il brivido *snuff* di certe pellicole cinematografiche contemporanee –, nel ben noto verso dell’*Ars Poetica* icasticamente descrive ciò che vuole sia assolutamente sottratto allo sguardo dello spettatore: *non tamen intus / digna geri promes in scaenam, multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens. / Ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus...*¹. Questi versi non possono non richiamare alla mente l’opera senecana, imperniata com’è sulla palese trasgressione del precetto oraziano sulla rappresentabilità del delitto. Di trasgressione si parla e non di mera noncuranza del precetto poetico in questione, poiché, come suggerisce giustamente Rosati (1995: 3), Seneca «parrebbe piuttosto richiamare il monito oraziano per rifiutarlo, per prendere apertamente posizione contro di esso». In molti punti della sua opera il

¹ *Ars poet.* 182-186. Sul Concetto di “spettacolarizzazione del teatro” nella Roma imperiale cfr. Lugaresi 2008: 89.



drammaturgo neroniano avrebbe sacrificato all'efficacia drammatica e alle ragioni profonde del suo senso della visione tragica le ragioni estetiche da addomesticare all'istanza del *decorum* (*ibid.*).

La 'trasgressione' senecana muove di pari passo con la sua critica alla violenza e alla crudeltà degli spettacoli della sua epoca, al gusto della morte come spettacolo, all'ossessiva ricerca di *voluptas* che arriva addirittura a svilire il valore della vita umana. L'uomo «oramai viene ucciso per gioco e divertimento», lo si ferisce moralmente e fisicamente, «lo si espone nudo e inerme al pubblico» e la sua morte «basta a dare spettacolo»². Il filosofo constata che nella sua epoca si celebra un ignobile imeneo, una ferina copula tra *crudelitas* e *voluptas*.³ Tuttavia un tale discorso può facilmente prestarsi a fraintendimenti, a letture semplicistiche; Seneca non intende affatto dire che uccidere in assoluto sia proibito, né proporre l'abolizione degli spettacoli violenti, anzi, la rappresentazione della morte, dell'atto di uccidere o meglio ancora di uccidersi è cosa seria, dotata di una sua dignità; se validamente motivata, essa può anche essere oggetto di uno spettacolo, purché detto spettacolo abbia finalità educative e non si appiattisca sulla mera urgenza di divertimento del pubblico. Sono molte le similitudini con la vita e il coraggio dei gladiatori che il filosofo adopera nei suoi trattati per descrivere la condizione umana o gli obiettivi che un uomo deve prefiggersi, così come molte sono le descrizioni di morti anche violente con protagonisti gladiatori e atleti circensi adoperate come *exempla* di coraggio e dignità⁴.

Seneca, dunque, non condanna senza mezzi termini l'arena e i giochi cruenti che vi si praticano, egli si scaglia contro una tipologia di combattimento molto più prossima all'esecuzione pubblica che alla fiera e coreografica lotta dei gladiatori:

Verso mezzogiorno sono capitato per caso a uno spettacolo; mi attendevo qualche scenetta comica, qualche battuta spiritosa, un momento di distensione che desse pace agli occhi dopo tanto sangue. Tutto al contrario: di fronte a questi i combattimenti precedenti erano atti di pietà; ora niente più scherzi ma veri e propri omicidi. I gladiatori non hanno nulla con cui proteggersi; tutto il corpo è esposto ai colpi e questi non vanno mai a vuoto⁵.

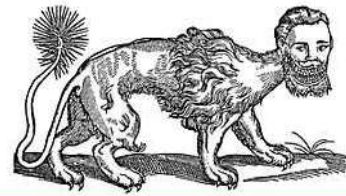
Ma la condanna della banalizzazione della lotta, della riduzione dell'agone a mera macelleria si lega anche e soprattutto alla definizione, e conseguentemente alla stigmatizzazione, di un certo tipo di pubblico. Lo spettatore che ama il sangue 'facile', dunque buona parte del pubblico delle arene, subisce, nelle parole del filosofo, un processo di imbestiamento, viene assimilato ai *leones et ursi* delle *venationes*; gli attori del truce spettacolo vengono letteralmente dati in pasto al suo sguardo avido e infoiato: *mane leonibus et ursis homines, meridie spectatoribus suis obiciuntur*

² Cfr. *Epist.* XVI 95, 33 e Lugaresi 2008: 200.

³ Cfr. *Epist.* XVII 103, 2: *subita est ex homine pernicies, et eo diligentius tegitur quo propius accedit. Erras si istorum tibi qui occurrunt vultibus credis: hominum effigies habent, animos ferarum, nisi quod illarum perniciosus est primus incursum: quos transire non quaerunt. Numquam enim illas ad nocendum nisi necessitas incitat; [haec] aut fame aut timore coguntur ad pugnam: homini perdere hominem libet.*

⁴ Cfr. *Epist.* VIII 70, 20 e 23 ed *epist.* IV 30, 8.

⁵ *Epist.* I, 7, 3 (trad., qui e *infra*, C. Barone).



(*Epist.* I, 7, 4).

A proposito dell'assimilazione del pubblico delle arene alle fiere circensi, è interessante notare come, nel *De ira*, venga descritto relativamente a certi caratteri umani un processo di degenerazione passionale che tramuta la semplice *ira* in *feritas*, l'uomo dunque in 'bestia'; in particolare, Seneca ci dice che certi caratteri assuefatti alla violenza, agli scatti d'ira, spesso precipitano in un tale stato di perversione che l'aggressività che manifestano nei confronti degli altri comincia ad essere mossa quasi esclusivamente dal piacere sadico di distruggere: *nec illi verbera lacerationesque in ultionem petuntur sed in voluptatem*⁶. È questo stato, in cui il soggetto gioisce in maniera parossistica del dolore che infligge impietosamente, che viene distinto nettamente dalla mera *ira*, venendo connotato più precipuamente come *feritas* (ferocia, crudeltà, ferità, natura selvaggia) tipica, quest'ultima, di alcuni uomini potenti. Naturalmente il *topos* in questione è uno dei più adoperati dalla cultura sia greca che latina, ma l'esempio che Seneca adduce per individuare il carattere in questione è utile ai fini del nostro discorso; il filosofo, infatti, utilizza come modello di *feritas* Annibale, ma, significativamente, non ci presenta il ritratto in nero del condottiero attraverso la mera narrazione delle sue imprese violente, bensì ce lo mostra nell'atto di trarre piacere dalla contemplazione delle atrocità da lui stesso commesse. La sua perversione, la sua *feritas*, si colloca *in primis* all'altezza degli occhi, si connota come scopofila:

Raccontano che Annibale, vista una fossa piena di sangue umano, esclamò: "Che bello spettacolo!". Quanto gli sarebbe sembrato più bello se di sangue avesse riempito un fiume e un lago! Che tu goda soprattutto di questo spettacolo non è strano, visto che sei nato nel sangue e fin da bimbo sei stato abituato ai massacri. Per vent'anni ti accompagnerà un destino favorevole alla tua crudeltà (*crudelitati*) e offrirà dovunque ai tuoi occhi uno spettacolo gradito. (*De ira* II 5,4).

Il lemma *spectaculum* ricorre per ben tre volte nel periodo in questione, che è tutto imperniato sulla fame di stragi dello sguardo di Annibale, sguardo che iperbolicamente si pasce di laghi e fiumi di sangue immaginari.

La propensione alla violenza gratuita e il gusto per la contemplazione della sofferenza e degli orrori causati che definiscono il carattere di certi uomini potenti, rendendoli così prossimi alle belve, non sono poi così diversi dalla fame di sangue e dall'insensibilità che caratterizzano la *turba* che popola le arene. È la sola *voluptas* il movente di questi spettatori: come gli uomini che sono precipitati nel gorgo della *feritas*, anch'essi evidentemente attraverso il «continuo esercizio e la sazietà» giungono a cacciare dal loro animo la clemenza e «ogni umano patto» (*De ira* II 5,3). Assuefatti alla brutalità degli spettacoli sempre più espliciti, pornografici – in termini di violenza – delle arene, essi non cercano altro che il massacro, rapido, esponenziale:

La gente per lo più preferisce tali spettacoli alle coppie normali di gladiatori o a quelle su richiesta del popolo. E perché no? Non hanno elmo né scudo contro la lama. Perché schermi

⁶ *De ira* II, 5, 2 (trad., qui e *infra*, C. Ricci).

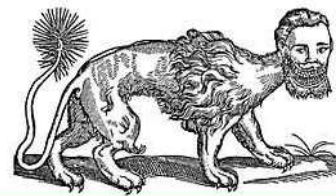


protettivi? Perché virtuosismi? Tutto ciò ritarda la morte [...] “uccidi, frusta, brucia! Perché ha tanta paura a lanciarsi contro la spada? Perché colpisce con poca audacia? Perché va incontro alla morte poco volentieri? Lo si faccia combattere a sferzate, che si feriscano a vicenda affrontandosi a petto nudo”. C’è l’intervallo: “si scanni qualcuno, intanto, per far passare il tempo” (*Epist.* I 7, 5)

Il rapporto tra l’imbestiamento dell’uomo, la sua assimilazione al mondo animale e la dimensione voluttuaria dello sguardo si ritrova anche in quello straordinario *exemplum* di lussuria che è il ritratto del libertino Ostio Quadra nelle *Naturales Quaestiones*. Ostio è schiavo di una passione, è totalmente asservito a un *furor* libidico che, oltre a manifestarsi in una sfrenata ricerca di *partners* sessuali di entrambi i generi (*tam virorum quam faeminarum avidus fuit*) – con tanto di reclutamento, per quanto concerne gli uomini, nelle pubbliche latrine in base alle dimensioni del sesso (*in omnibus quidem balneis agebat ille dilectum et aperta mensura legebat viros*) –, si manifesta anche e soprattutto come una urgenza di guardare, osservare attentamente l’atto sessuale stesso nel momento in cui lo si sta compiendo. In Ostio è presente l’ossessione per lo specchio come strumento indispensabile della lussuria. Lo specchio permette al libertino di spiare tutti quei gesti, quelle movenze dei corpi che il buio delle alcove e la fisiologica natura dei rapporti sessuali tiene celati allo sguardo; non solo, gli specchi che predilige Ostio sono di un tipo particolare, sono specchi ingrandenti (*fecitque specula huius notae, cuius modo rettuli, imagines longe maiores reddentia, in quibus digitus brachi mensuram et crassitudinem excederet*): il libertino gode nel contemplare le parti in movimento dei suoi amanti ingigantite, accrescendo così il suo piacere fisico con quello dell’immaginazione, con l’illusione d’offrire il suo corpo alla mercé di membri di spropositata grandezza (*haec autem ita disponebat, ut cum virum ita pateretur, aversus omnes admissarii sui motus in speculo videret ac deinde falsa magnitudine ipsius membri tamquam vera gaudebat*).

Ostio in realtà non è altri che una sorta di *Overreachear*; lo è nella stessa misura in cui lo sono i personaggi delle opere del marchese De Sade naturalmente. Egli cerca di superare i limiti che la natura ha imposto all’uomo, la sua trasgressione è una catabasi verso la condizione animale dal libertino considerata maggiormente fortunata rispetto a quella umana in materia di accoppiamenti⁷. Non è Seneca dunque ad associare la foia di Ostio a quella animale, non c’è qui una critica similitudine tra il libertino, l’uomo in preda al furore della passione e la bestia; il filosofo lascia

⁷ Le similitudini tra la scabrosa parabola di Ostio e le depravate creature del Marchese de Sade non si limitano naturalmente alla sola ansia di superare i limiti imposti dalla natura alla libido umana, è pur sempre in gioco qui la *gnosis* dell’uomo, Ostio come Justine o i quattro aguzzini delle *120 Giornate di Sodoma* è un *anti-sapiens*: «un esempio di come l’intelligenza più arguta e gli strumenti migliori, se utilizzati per scopi indegni, conducano ai vizi più turpi; lo specchio, altrimenti simbolo della conoscenza virtuosa, qui rappresenta il capovolgimento di essa. Non a caso, è deformante, riproduce immagini dotate di falsa *magnitudo*» (Berno 2003: 228). Se Ostio è il rovescio della figura del filosofo, l’immagine negativa del *sapiens* e quindi di Seneca stesso, le tribadi sadiane, i suoi osceni *raisonneurs* lo sono dei *philosophes* settecenteschi, degli enciclopedisti illuminati. Sia il Divin Marchese che Seneca, con le dovute differenze, offrono *exempla* di come la ragione, annebbiata dalle passioni precipiti in un processo degenerativo che non può che culminare nella distruzione della norma e dell’ordine costituito.



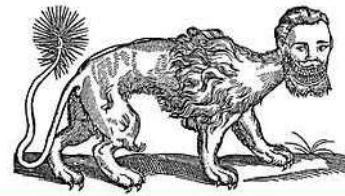
parlare Ostio in prima persona, il quale lamenta l'inadeguatezza degli strumenti libidici dell'uomo se confrontati con quelli degli animali e dichiara apertamente di trarre gran godimento dalla violazione delle leggi della natura: *nil egit natura, quod humanae libidini ministeria tam maligna dedit, quod aliorum animalium concubitus melius instruxit: inventiam, quemadmodum morbo meo et imponam et satisfaciam. Quo nequitiam meam, si ad naturae modum pecco?* Ostio condivide lo stesso *furor* scopofilo della folla che popola le arene, le sue azioni, ma soprattutto il suo sguardo insaziabile sono mossi dalla stessa *voluptas*. La morte e il sesso per questa tipologia di spettatori non hanno più segreti, sono squadernati davanti ai loro occhi che possono liberamente pascersi della propria immaginazione messa in scena. Tuttavia nel caso del libertino rintracciamo una ulteriore sfumatura di senso nel suo ossessivo spiarsi; oltre a adombrare il pubblico delle arene e dei circhi, ossia di quegli spettacoli che non presentano alcun filtro immaginativo che stemperi la crudezza e la realtà delle *performances*, Ostio è assimilabile anche agli spettatori del teatro più 'tradizionale', meno estremo: come, infatti, questi ultimi si compiacciono di vedersi riflessi nei personaggi della scena, con la consapevolezza che quegli stessi personaggi non sono loro, anzi non sono per nulla reali, il perverso filosofo Quadra narcisisticamente si osserva nel riverbero deformante dei suoi specchi cercando, alla stessa stregua dello spettatore teatrale, di sfuggire alla finitezza del mondo materiale, del quotidiano, per rifugiarsi in un altrove illusorio, immaginifico (Cfr. Lugaresi 2008: 119).

Ma la parabola negativa di Ostio si presta anche ad altre letture. L'oscena *fabella* costituisce forse la più teatrale delle narrazioni gnomiche senecane e deriverebbe addirittura, come suggerisce l'autore stesso, da un soggetto mimico.⁸ Ostio non rispecchia soltanto la condizione tipica dello spettatore dei ludi scenici e del teatro, bensì racchiude in sé, adombra anche le altre indispensabili figure che servono ad innescare il meccanismo della messa in scena teatrale: Ostio è, difatti, al contempo, regista, attore e spettatore delle proprie oscenità. La *voluptas* che sostanzia il suo *furor* non è priva di *ratio* - e del resto l'assimilazione al mondo animale che Seneca opera nei confronti di molti dei suoi *exempla* di viziosi e violenti, coinvolgendo quasi sempre anche la componente visiva e contemplativa del soggetto, prevede un alto grado di consapevolezza del medesimo - e gli permette di gestire consapevolmente la scenografia (gli specchi disposti in modo da riflettere determinate parti anatomiche degli attori) e gli attori che in essa si muovono (le innumerevoli combinazioni di corpi e posizioni che Ostio può comporre sulla scena). Dunque non è solo la mera condizione emozionale dello spettatore, il suo voyeuristico *furor* ad esser riflesso, a tratti in iperbolica amplificazione, in alcune delle immagini più suggestive della prosa di Seneca, ma è il gioco catottrico del teatro stesso a rivivere in meccanismi scrittori meta-teatrali⁹.

Se la prosa non teatrale del filosofo si caratterizza per una forte tendenza alla drammatizzazione del racconto di fatti e personaggi a mezzo soprattutto di icastiche descrizioni e

⁸ *Hostius fuit Quadra, obscenitatis in scaenam usque productae (Nat. quaest. I 16).*

⁹ Sul valore performativo della scrittura senecana, cfr. Solimano 1991: 77: «abbiamo anche accennato come l'enunciazione stessa dei fatti del passato e del presente assuma spesso la qualità di una messa in scena; la voce cioè del narratore, ora extra ora intradiegetico, visualizza, fin nei minimi particolari, i personaggi e scandisce teatralmente gli episodi nella sua essenziale funzione di comunicazione».



improvvisi *exploit* mimetici di monologhi o dialoghi veri e propri, se si sostanzia in un apparato lessicale che in buona parte orbita intorno al campo semantico del guardare e della visione, proprio questo tipo di prosa (dunque) può fornirci interessanti elementi di indagine per quanto riguarda le opere propriamente teatrali del filosofo¹⁰.

Teatro pubblico o *recitationes* private, attenzione a una *élite* colta e aristocratica di fruitori o mera corrività verso il più vasto pubblico abituato a un consumo, direbbe Brecht 'digestivo', dello spettacolo: questi più o meno, a voler essere sintetici, sono i modi in cui di volta in volta è stato letta la vocazione teatrale di Seneca¹¹. Senza voler in alcun modo entrare nel merito dell'annosa questione intorno all'effettiva natura delle tragedie del filosofo, qui, sulla scia del prezioso studio della Solimano, ci si sofferma semplicemente sulla oggettiva presenza in queste opere di una forte componente visiva, nonché, sul frequente ricorso all'espedito meta-teatrale come specchio inequivocabile del gioco di sguardi, di desiderio e paura che caratterizza la macchina teatrale vera e propria.

Sulla scena senecana i personaggi sembrano non compiere azioni vere e proprie, il meccanismo tragico sembra reggersi su di un insieme di punti di osservazione disposti in maniera tale da illuminare tutti i recessi della scena interiore dei personaggi e di quella esteriore, il loro *habitus* comportamentale e fisico; interazioni e interferenze di sguardi che non fanno altro che riverberare minuziosamente come lucidi specchi il comportamento e finanche le espressioni facciali o i movimenti del corpo dei singoli personaggi sui quali di volta in volta si focalizza l'attenzione dell'autore. Emblematico esempio di questo modo di articolarsi della tensione tragica è il personaggio della Nutrice che, in tragedie come *Medea* o *Fedra*, anticipa l'ingresso della protagonista dipingendone prima con un accenno di empatica partecipazione lo stato d'animo poi con distacco notomizzante analizzandone i segni della furia sul corpo e nei movimenti del corpo:

Tu che da me fosti nutrita, dove precipiti il tuo passo veloce fuori dalla reggia? Fermati e reprimi la tua ira, frena il tuo impeto. Come incerta trascina i passi pieni del dio la menade, quando accolto il dio dentro di sé si dà alla follia, sulla cima del Pindo nevoso o sui gioghi del Nisa, così costei corre su e giù con un movimento furioso, recando in volto i segni di una forsennata pazzia. Il suo volto è infiammato; prende fiato dal profondo, urla, riga gli occhi di abbondante pianto, ride, assume l'espressione caratteristica di ogni sentimento: esita, minaccia, si agita, si lamenta, geme [...] la sua follia trabocca. Rimugina tra sé un delitto non facile o di media gravità; supererà sé stessa: conosciamo i segni dell'antica ira. Ci sovrasta qualcosa di

¹⁰ Per quanto concerne la presenza di monologhi o dialoghi la cui forza espressiva e mimetica colora di sfumature teatrali la prosa del Seneca non teatrale si vedano due significativi esempi, rispettivamente in *Nat. quaest.* I 16, 7-9 e *Epist.* I 7, 5. Anche a questo proposito, il riferimento a Sade risulta fruttifero; difatti, buona parte delle opere di finzione dello scrittore libertino hanno carattere programmatico, sono concepite come veri e propri manifesti delle sue teorie socio-politiche e sessuali, tuttavia la componente dialogica in questi testi assume un ruolo preponderante vivacizzandone in chiave performativa la superficie meramente epidittica.

¹¹ Sulla questione, cfr. Grimal 1982 nonché Herrison & Lapis 2013 e Sutton 1986.



enorme, feroce, selvaggio, empio; discerno il volto della follia¹².

In una recente trasposizione teatrale della *Medea* l'attrice che interpreta il ruolo della Nutrice recita i versi succitati in una sorta di stato di *trance*, senza alcuna intonazione, un automa impazzito che ripete una nenia insensata, o meglio, un mero contenitore, uno strumento funzionale alla descrizione dello stato d'animo di Medea. L'attrice con gli occhi bistrati di nero e il viso smunto rigato dal trucco sciolto, come un alienato Pierrot gira su se stessa, trascina il suo corpo vuoto sulla scena trovando di volta in volta punti d'appoggio contro i quali sostenersi; non c'è vita in lei se non quella che può esserci in uno specchio¹³.

Il discorso non cambia di molto se ci si concentra sulla narrazione/descrizione delle scene di violenza. In linea di massima possiamo individuare due tipologie di approccio alla materia scabrosa del delitto e delle mutilazioni tragiche da parte dell'autore. Un primo tipo è rintracciabile in quelle scene in cui sono gli oggetti stessi, i corpi e le membra che li compongono, a significare sulla scena testuale la loro evidenza di corpi e membra materializzati dalla deissi ostensiva del discorso. È questo il caso delle *reliquiae* dei figli di Tieste: *expedi amplexus, pater; venere. Natos equid agnoscis tuos?* (*Thy.*, 1004-1005); non è difficile immaginare la battuta accompagnata da un gesto paralinguistico come un'indicazione, una mano aperta che virtualmente offre lo spettacolo atroce allo sguardo di Tieste, o anche, perché no, il lancio delle teste e delle mani dei fanciulli sulla tavola dell'immondo banchetto. Altro esempio significativo di questo modo di procedere è quel sapiente susseguirsi anaforico di avverbi di luogo e pronomi dimostrativi che sottolinea, anzi attualizza l'epifania del corpo di Ippolito sulla scena nella *Fedra*: *huc, huc reliquias vehite cari corporis / pondusque et artus temere congestos date [...] fortis hic dextrae locus, / hic laeva frenis docta moderandis manus / ponenda* (*Phaed.* 1247-1248 e 1258-1259); qui il racconto stesso della morte di Ippolito rischia di passare in secondo piano rispetto al *pathos* della ricomposizione dei suoi *dissecta membra* da parte del padre, una scena quest'ultima in cui l'uso dei deittici con funzione ostensiva è massiccio, ma ancor più evidente è la tramatura dei gesti paralinguistici che sottende l'intero passo¹⁴.

L'altra tipologia di approccio, quella di maggior interesse per il presente lavoro, è quella che prevede l'ingresso in scena del classico messaggero, del *nuntius* o di figure che all'uopo svolgono tale funzione. Alcuni elementi che caratterizzano gli atroci resoconti di questi personaggi, la

¹² *Med.* 382-386 (trad., qui e infra, a cura di Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni), da confrontarsi con l'analogo passo della *Fedra* (*Phaed.* 362-383). Sulla questione cfr. Solimano 1991: 82.

¹³ Facciamo riferimento qui alla *Medea* del regista napoletano Pierpaolo Sepe, che, fatta salva la vieta e inutile attualizzazione, per alcune intuizioni riuscite, come questa appunto della nutrice/specchio, può essere considerata una pregevole trasposizione del testo senecano. Lo spettacolo di Sepe è andato in scena, in prima nazionale, al Piccolo Teatro Grassi di Milano dal 17 ottobre al 3 novembre 2013.

¹⁴ Naturalmente sono da includersi in questo tipo di rappresentazione anche tutte le scene di violenza che si consumano direttamente sulla scena senza l'ausilio di messaggeri, *verbi gratia* l'uccisione dei figli da parte di Medea e, in un certo qual modo, anche la strage dei familiari da parte di Ercole. Anche se quest'ultimo caso meriterebbe una analisi a parte perché in realtà per quanto la scena venga esposta nel suo svolgersi son comunque presenti narratori secondari che hanno la funzione di esporre i dettagli più raccapriccianti della strage.



distanza emotiva del narratore, il dettaglio realistico ai limiti del ripugnante con l'uso di vocaboli specifici che non risparmiano nulla all'immaginazione del lettore/spettatore, aggredendone letteralmente gli occhi, sono finalizzati a vivificare la visione, a far acquisire concretezza al racconto per trasformarlo in azione. Esempi di questo meccanismo narrativo/teatrale sono, tanto per citarne dei più significativi, il personaggio di Cassandra nell'*Agamennone* e quelli del Nunzio e di Atreo nel *Tieste*.

Tam clara numquam providae mentis furor ostendit oculis: video et intersum et fruor; imago visus dubia non fallit meos: spectemus (Ag. 872 ss.). La lotta tra l'interdetto oraziano e l'ansia di mostrare - quel profondo sadismo voyeuristico che permea tutte le tragedie di Seneca - trova in questi versi una sua lucida sintesi, una tregua sublime e al contempo perversa. «Mai una visione così chiara...»: l'indiamiento della pizia - che fino a qualche verso prima aveva pur mostrato una sorta di reticenza a lasciarsi andare all'invasamento e alla visione - perde in questi versi tutta la sua violenza; l'altro, il dio che abusa della mente della povera fanciulla, che infrange le deboli difese della sua psiche per instillarle orride visioni senza tempo, viene ad essere assorbito dalla visione stessa, dall'urgenza senecana di donare quanta più oggettività possibile al suo dire descrittivo, di colorire di maggior intensità il suo gusto per il particolare truculento, la forza grandguignolesca delle sue visioni. Cassandra/dio diviene superficie meramente riflettente, *speculum* dell'orrore che sta avvenendo nella reggia. Il passaggio è sancito dal verbo *spectemus* alla prima plurale: da questo momento in poi - fatti salvi alcuni incisi che esprimono riprovazione per quanto sta accadendo (e.g. v. 883) - il tono della pizia si fa quasi cronachistico, senza particolari coloriture né di sdegno né di approvazione. Tolta di mezzo, assorbita nella visione l'istanza fàtica, sulla scena non resta che l'azione, che l'atto in quanto tale.

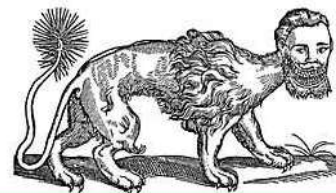
Nel *Tieste* abbiamo una situazione analoga allorché il Nunzio descrive all'incredulo e inorridito coro il rituale sacrilego di Atreo; se tuttavia in Cassandra registriamo, almeno inizialmente, nell'approccio alla visione un certo compiacimento dettato dall'urgenza di vendetta che la fanciulla, schiava frigia, nutre nei confronti della casa argiva - in parte giustificando dunque il suo distacco emotivo con la sua condizione di cattività - qui l'impetoso racconto particolareggiato delle atrocità commesse da Atreo non trova giustificazione alcuna se non nel rapporto del messaggero con la sua funzione originaria, spinta tuttavia in Seneca fino al limite della propria natura, attraverso quel processo di vivificazione oggettiva delle immagini in cui la parola si trasforma in visione e infine in atto puro. Per comprendere appieno questo processo di trasfigurazione verbale non privo di interesse sarà confrontare i versi in questione con la loro fonte diretta; tutta la seconda parte del racconto del nunzio è difatti modellata sull'episodio dell'uccisione di Itys così come viene narrato nel VI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. In particolare i versi che descrivono lo scempio del cadavere del figlio di Tereo da parte di Procne e Filomela costituiscono la nervatura sulla quale si innesta il flusso versificatorio dell'analogo smembramento dei figli di Tieste: in entrambi i casi abbiamo due scene molto violente, scabrose, macabre, la tavolozza dei due poeti è ricca di immagini intense, colori sanguigni, tuttavia alla compostezza emotiva e descrittiva del modello ovidiano (*vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra dilaniant*, *Met.* 644-45) Seneca oppone il suo tratto notomizzante, la sua più volte menzionata ossessione per il dettaglio



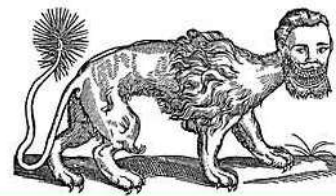
realistico orripilante, la prospettiva ravvicinata che come una macchina da presa segue passo passo i gesti dell'aguzzino (*erepta vivis exta pectoribus tremunt spirantque venae corque adhuc pavidum salit, Thy. 755-56*) nonché le varie fasi del banchetto antropofago. Illuminanti in proposito le notazioni di Concetto Marchesi:

In Ovidio è serrata brevità d'immagini e contrazione di sentimenti: il tocco è rapido e vivamente descrittivo. Ma nell'episodio di Philomela è il poeta che narra; nel Tieste è il Nunzio. La brevità nervosa di Ovidio: *pars... pars*, si allunga e si estenua nelle parole del Nunzio che niente vuole omettere dei particolari: *haec... viscera... illa*. Ovidio non si trattiene a descrivere lo stillare dei pezzi agli spiedi e l'ondeggiare impressionante della fiamma; ha solo *pars veribus stridunt*, dov'è addensata una doppia immagine visiva e auditiva. Nella frase ovidiana c'è solo un rincorrersi, un ribollire dei pezzi nella bronzea caldaia; Seneca ha voluto compiere l'immagine e ha introdotto l'acqua bollente che mena su e giù le carni degli uccisi dentro il rame, che ha vibrazioni di lamento [...] In Ovidio all'arrostire delle carni negli spiedi scorre tutt'intorno quell'intimo focolare del sangue corrotto e commisto [...] Seneca ha voluto esser più vero e fa stillare il succo dei muscoli sulla ostinata brace fiammeggiante [...] Nella brevissima descrizione della cena, Seneca ha tuttavia più nervi e più brividi del suo modello. Tereo sedendo in alto, sopra il trono, mangia e accumula nel ventre suo quelle carni che sono sue [...] il Nunzio lascia intatto il concetto e l'antitesi ovidiana, ma narrando accompagna il moto dei denti e delle mandibole (778-79: *lancinat gnatos pater – artusque mandit ore funesto suos*). (Traina 1976: 187)

Dunque è nel "compiere l'immagine", per usare la suggestiva espressione di Marchesi, che Cassandra e il Nunzio si fanno *speculum horroris*; la loro funzione diegetica arretra a una bidimensionalità speculare scabrosa e impietosa tale da permetterci di sentire il moto dei denti e delle mandibole, di spiare voluttuosi l'orrore uxoricida. Se in alcuni degli scritti non teatrali di Seneca (*verbi gratia* la parabola di Ostio), come si è visto, è possibile individuare un meccanismo speculare delle dinamiche emotive e prospettiche tipiche della macchina teatrale, in particolar modo per ciò che riguarda il rapporto scena/pubblico, non sarà complicato rintracciare questo medesimo meccanismo operante negli scritti propriamente teatrali, in particolare nel precipuo atteggiamento scenico di alcuni personaggi tragici. Al riguardo due studiosi, Cedric A. J. Littlewood e Shadi Bartsch, sollevano alcune questioni importanti relative al grado di compiacimento del messaggero, o meglio, nel caso della Bartsch, al livello di compiacimento che la rappresentazione del delitto stimolerebbe in colui che lo descrive e indirettamente nell'ascoltatore/spettatore. La Bartsch muove dalla constatazione di una apparente incongruenza filosofica nel sistema degli *exempla* senecani. La studiosa argomenta partendo dal noto passo del *De ira* (III 3,2) che recita: *necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque impetu ruat non sine perniciose sua perniciosus et ea deprimens quae mergi nisi cum mergente non possunt*; l'interpretazione del passo in questione è altrettanto nota: in sostanza è necessario che l'uomo sia messo di fronte a un'immagine della sua stessa mostruosità innescata dall'ira affinché se ne possa purificare del tutto. Ora, secondo la Bartsch, la suggestiva definizione



lascia irrisolto il problema del «self-satisfied self-viewer». Non è affatto detto che mostrare un essere difettoso a se stesso stimoli in quest'ultimo il desiderio di migliorarsi: Ostio Quadra, Medea, Atreo, sono tutti spettatori compiaciuti dell'orrore che hanno generato, godono nell'osservare la loro immagine riflessa nel dolore arrecato agli altri, essi amano ciò che vedono riflesso nello specchio. A proposito di Medea, in particolare, la Bartsch ritiene che «it is not so clear that Medea can serve as sobering example to her viewers» e aggiunge che il finale della tragedia ci lascia con un inquietante interrogativo: «did Medea indeed sink, or did she rise while wreckage was strewn around her, even if it was *voluptas*, not *gaudium*, that filled this un-sage with rapture?» (Bartsch 2006: 280). Il problema sta, secondo la studiosa, nel fatto che non vige alcun controllo sulla volontà del personaggio tragico, non possono esserci delle sanzioni imposte dal suo stesso ambiente etico. Questo perché in Seneca «his dramatic characters run amok»; nella tragedia senecana, differentemente da quanto avviene nelle *Epistole*, la voce della *ratio* non si impone monologante e titanica sulle forze del *furor* quando queste stesse forze sfiorano i limiti della disumanità: qui il *furor* è un urlo incontrollato la cui disumanità sfiora il grottesco (Traina 1976: 163). Dunque, ancora secondo la Bartsch, Medea e, aggiungiamo, gli altri campioni del *furor* tragico senecano, rappresentano un vero e proprio problema per una filosofia che dipende interamente dal giudizio del soggetto su se stesso; essi sono pienamente consapevoli dei loro atti, giudicano questi stessi atti come frutto della depravazione, ciononostante volontariamente e volentieri li commettono (Traina 1976: 163). Che la Bartsch ritenga la cosa conseguenza di come l'autolegislazione del soggetto facilmente possa sconfinare in un insensato grado di egoismo morale in questa sede è cosa poco rilevante (*ibid.*), quel che conta è il livello di consapevolezza dei personaggi, l'immagine che offrono di sé al pubblico, o meglio la sostanza del riflesso che essi, in quanto specchio deformante della natura umana restituiscono agli spettatori, nonché il valore del compiacimento e della *voluptas* implicati in questo gioco di *videri* e *videre* che li caratterizza. Essi amano l'immagine mostruosa di se stessi che possono osservare, ammirare nelle loro azioni depravate, ma soprattutto sentono il desiderio di avere un pubblico, che la loro opera e dunque l'*imago* performativa di se stessi possa godere di un terzo soggetto osservante, di uno spettatore. Di qui veniamo alle considerazioni del Littlewood. Questi, non discostandosi inizialmente dalle riflessioni della Bartsch, parte da un altro passo del *De ira* in cui ritorna la metafora dello specchio come strumento di conoscenza, con la differenza che qui si fa un esplicito riferimento allo *speculum* (che nel passo citato dalla Bartsch era soltanto richiamato dall'atto di porre *ante oculos* del soggetto osservante l'immagine della propria dismisura emotiva): *quibusdam, ut ait Sextius, iratis profuit aspexisse speculum. Perturbavit illos tanta mutatio sui; velut in rem praesentem adducti non agnoverunt se* (*De ira* II, 36, 1-2). Anche il Littlewood dunque argomenta partendo proprio dal presunto valore catartico dell'immagine poetica del *furor*, dal valore terapeutico dell'osservarsi in preda all'ira. Tuttavia lo studioso anziché mettere in evidenza le aporie di tale principio, ne sfrutta le sfumature a favore della sua teoria dell'«audience response». Egli ci dice che soltanto alcuni soggetti traggono beneficio dal processo autoscopico, per altri invece «an understanding of the criminality and the horror of the scene is essential to their satisfaction» (Littlewood 2004: 209-210). È lo stesso Seneca, ci dice lo studioso, a riconoscere la varietà dei caratteri umani e dunque la diversa maniera di recepire l'immagine



negativa di se stessi, laddove, sempre nel *De ira*, riconosce che: *quid ad speculum venerat ut se muteret, iam mutaverat: iratis quidem nulla est formosior effigies quam atrox et horrida qualesque esse etiam videri volunt* (*De ira* II, 36, 3). Dunque, se alcuni soggetti guardando l'immagine riflessa della loro stessa rabbia, sconvolti dalla mostruosità della visione non vi si sono riconosciuti e hanno ritratto lo sguardo, altri, Atreo e Medea ad esempio, riconoscono se stessi e sono riconosciuti dagli altri proprio nell'atrocità della vendetta che mettono in atto¹⁵. Si tratta di punti di vista differenti, di prospettive diverse, forse di tipi diversi di pubblico. A tal proposito lo studioso identifica nel comportamento di Atreo, ad esempio, nel suo grado di consapevolezza – non solo quella relativa alle sue azioni, ma anche e soprattutto quella concernente la conoscenza di eventi e fatti che la sua vittima ignora – nel piacere sadico che prova di fronte ai suoi delitti e all'insipienza del suo malcapitato antagonista un possibile modello speculare del sistema percettivo dello spettatore. La macchina del delitto è stata avviata, Atreo ne è il regista e si pone quindi in una prospettiva di distacco da quello che sta avvenendo, egli gode di tutta l'immunità che gli fornisce l'ironia tragica proprio come il suo pubblico, il suo piacere sadico è lo stesso del pubblico. Altrettanto succede con i personaggi di Cassandra in *Agamennone* e del Nunzio nel *Tieste*, se la prima: «participates in the events but as someone who is not threatened by them, someone for whose entertainment they are enacted, and as such a spectator she enjoys a powerful detachment» (Littlewood 2004: 220); per quanto concerne il secondo, questi subisce una trasformazione: «has been transformed from a figure paralysed by the murders he has seen to one who take pleasure in watching a worse crime and who, not without malice, insists that it must be watched». Abbiamo dunque il modello del messaggero che muta in un modello di percezione “spettatoriale” di tipo sadico (*ivi*: 239-240).

Come gli specchi dell'Ostio Quadra delle *Naturales Quaestiones* i personaggi di Seneca amplificano e riflettono deformandoli il mito e la visione dello spettatore/lettore; come le superfici riflettenti del famoso libertino, Tieste, Medea ingrandiscono e rimettono alla contemplazione del pubblico i singoli frammenti della loro psiche invasata dalla passione ingaggiando con quest'ultimo, immaginario o concreto che sia, un sapiente gioco catottrico di paura e desiderio.

Per quanto si vogliano leggere le tragedie di Seneca come prodotti per una *élite* colta, come tragedie retoriche e barocche destinate ad una semplice lettura privata, non si può in nessun modo prescindere dalla loro patente e vigorosa tessitura spettacolare e meta-teatrale, dalla violenza delle immagini che ne sono sprigionate. Forse non completamente errato sarebbe provare a leggerle come specchio – in grado forse di agire davvero in maniera catartica sul destinatario dell'immagine – di quella crescente ansia di violenza che stava contagiando il pubblico di epoca imperiale: in fondo, come suggerisce il Littlewood, l'*habet* di Cassandra al v. 901 non è altro che l'urlo che proviene dalla folla che assiste alle gare dei gladiatori (*ivi*: 223).

¹⁵ «While those shocked by the image of their own anger did not recognize themselves it is in the severed heads and hands of his children that Thyestes recognizes Atreus (Atreus. *natos ecquid agnoscis tuos?* Thyestes. *agnosco fratrem* 1005-1006) and in Medea's revenge that she looks to be recognized (*coniugem agnoscis tuam?* 1021)», Littlewood 2004: 210.



Bibliografia

- Andò, V. (2010), *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore;
- Argyle, M. (1992), *Il corpo e il suo linguaggio. Studi sulla comunicazione non verbale*, Bologna, Zanichelli;
- Baltrušaitis, J. (2007), *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e scienze-fiction*, Milano, Adelphi;
- Bartsch, J. (2006), *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago, The University of Chicago Press;
- Beare, W. (2010), *I Romani a teatro*, Roma-Bari, Laterza;
- Berno, F. (2003), *Lo specchio, il vizio e la virtù: studio sulle Naturales Quaestiones di Seneca*, Bologna, Pàtron Editore;
- Braun, L. (1981), *La forza del visibile nelle tragedie di Seneca*, in «Dioniso», vol. 52, pp. 109-124;
- Fredrik, D. (2002), *The Roman Gaze: vision, power and the body*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press;
- Ghezzi, E. (2000), *Paura e desiderio*, Milano, Bompiani;
- Giancotti, F. (1953), *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri;
- Grimal, P. (1982), *Sénèque: le théâtre latin entre la scène et le livre*, in «Didactica classica Gandesiana», vol. 22, pp. 93-105;
- Harrison, G. e Liapis, V. (2013), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Boston, Brill;
- Littlewood, C. A. J. (2004), *Self-representation and Illusion in Senecan Tragedy*, New York, Oxford University Press;
- Lugaresi, L. (2008), *Il teatro di Dio: il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico*, Brescia, Morcelliana;
- Rosati, G. (1995), *Sangue sulla scena. Un precetto oraziano (A.P. 185) e la Medea di Seneca*, in «Arachnion. A Journal of Ancient Literature and History on the Web», n. 2. (<http://www.cisi.unito.it/arachne/num2/rosati.html>);
- Solimano, G. (1991), *La prepotenza dell'occhio: riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova, D.AR.FI.CL.ET.;
- Sutton, D. F. (1986), *Seneca on the Stage*, Leiden, Brill;
- Traina A. (1976), *Seneca: letture critiche*, Milano, Mursia.