

**Rosa Rita Marchese**

**Veniet et vobis furor.**

*Seneca tragico e la perennità del male*

**Abstract**

Seneca's drama leaves up to the following development of this genre an idea of tragic, offering a representation of an impossible atonement from the evil, for men's world, for their passions, for their frameworks; the supposed discontinuity between philosophical project and tragedy keeps on arouse conflict of interpretations. And if the choice of tragedy constitutes the perfect background for the philosopher who believes that neither the "fall" or the "development" are enough to explain the complexity of all that is real? A support persuasive for this working theory comes from the evaluation of the re-writing work on the function of vengeance in *Agamemnon*'s play, both from the reading of *ben.* 1, 10.

Il teatro di Seneca consegna allo sviluppo successivo del genere un'idea di tragico che offre, del mondo degli uomini, delle loro passioni, delle loro costruzioni, l'immagine di una impossibile redenzione dal male; la presunta discontinuità tra progetto filosofico e discorso tragico continua invece a suscitare conflitti di interpretazioni. E se invece la scelta della tragedia costituisse lo scenario complementare ideale per un intellettuale convinto che né la "caduta" né il "progresso" sono categorie sufficienti a interpretare la complessità del reale? Un sostegno convincente a questa ipotesi di lavoro proviene dalla valutazione del lavoro di radicale sperimentazione sul meccanismo e sulle funzioni della vendetta nell'*Agamemnon*, e dalla lettura di *ben.* 1, 10.

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 esso<sup>1</sup>. 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 (*000*, cap. 19 *passim*):

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 [...] che guarda dentro di te non è il rito tutto sommato rassicurante dell'indignazione. Non è la paura che nulla abbia senso. Sarebbe troppo semplice. Sarebbe troppo facile:

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

hai individuato un bersaglio, ora sta a te colpire, sta a te raddrizzare la situazione. 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'abisso.

Il mondo del male pone delle domande, che diventano poi quelle che i cacciatori di mostri formulano con una chiarezza che non salva dallo straniamento, dallo scollamento con la realtà che pure si vuole fatta di altre regole e di altri controllabili meccanismi.

E, 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»<sup>2</sup>, 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*

Vale la pena prendere le mosse dalle considerazioni che Picone (2004) dedica alla storia dell'esegesi delle tragedie senecane<sup>3</sup>. In questo saggio, che inquadra i problemi affrontati nel tempo dagli interpreti del teatro di Seneca, l'autore sottolinea come troppo a lungo gli studiosi siano stati affezionati all'idea che «componendo tragedie, Seneca intendesse esprimere in veste poetica le idee principali dell'etica stoica». Nonostante sia questa una prospettiva metodologica che ci appare lontana nel tempo, neanche interpreti più recenti sono sfuggiti a 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'erotica»<sup>4</sup>. 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

---

<sup>2</sup> NUSSBAUM (2004); nell'edizione originale (1986) *The Fragility of Goodness*.

<sup>3</sup> PICONE (2004, 121).

<sup>4</sup> NUSSBAUM (1998, 487s.).

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 asceti e radicamento nel mondo<sup>5</sup>, 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 disegnano un mondo parallelo, la cui ferocia presta la voce alle domande dall'abisso.

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»<sup>6</sup>, e il motivo di questo peculiare rapporto di innovazione con il genere letterario stava nell'apporto formativo di Seneca padre, il retore: «in tragoediis filium cum patre ipsum conferre debuimus»<sup>7</sup>. La formazione *scholastica* trasforma il genere tragico in qualcosa di molto diverso da quanto era stato in Grecia: «itaque lecta graeci poetae nobili fabula novam suo more Seneca composuit suo proposito inservientem. ut nec de versione nec de imitatione loqui possis, sed de redintegrata eiusdem argumenti tractatione»<sup>8</sup>. Alle considerazioni di Leo sul piano formale andrà forse aggiunto qualche spunto ulteriore sul trattamento del mito greco, riusato come involucro ideologico manipolabile, valorizzato da Seneca per sperimentare nuove soluzioni ai meccanismi drammaturgici già noti, proprio per quel desiderio di *novitas* che egli considerava fattore di progresso, di avanzamento, e di valorizzazione del passato<sup>9</sup>.

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 Tarrant<sup>10</sup>. Ed è proprio intorno al *plot* di questa tragedia<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Mi pare molto più convincente il giudizio di BELLINCIONI (1978) sul presunto dualismo senecano tra anima e corpo; la studiosa (pp. 30-34) individua nella mente l'unico campo ove si combatte il conflitto tra la tendenza al male e l'aspirazione al bene.

<sup>6</sup> LEO (1878, 147).

<sup>7</sup> LEO (1878, 149).

<sup>8</sup> LEO (1878, 159).

<sup>9</sup> Così per esempio in *ad Lucilium*, 64, 7s.: *veneror itaque inventa sapientiae inventoresque; adire tamquam multorum hereditatem iuvat. Mihi ista acquisita, mihi laborata sunt. Sed agamus bonum patrem familiae; faciamus ampliora, quae accepimus. Maior ista hereditas a me ad posteros transeat. Multum adhuc restat operis multumque restabit, nec ulli nato post mille saecula praecludetur occasio aliquid adhuc adiciendi. Sed etiam si omnia a veteribus inventa sunt, hoc semper novum erit, usus et inventorum ab aliis scientia ac dispositio.*

<sup>10</sup> Fondamentale l'edizione commentata della tragedia in TARRANT (1976). È noto che per TARRANT (1978) non è Eschilo il vero antecedente della tragedia senecana; tuttavia, sui modi della ricezione realizzata da Seneca di motivi eschilei si veda anche LAVERY (2004). La posizione di Tarrant appare condivisibile sul piano della ricostruzione dei meccanismi senecani di riutilizzazione degli antecedenti

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.

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

Come notava già proprio Tarrant nel suo importante commento, l'*Agamemnon* è un dramma che non appare dominato da un personaggio centrale, come altre tragedie senecane<sup>12</sup>; possiamo anzi ben dire che il sistema dei personaggi appare soggetto a una decisa azione di frantumazione e frammentazione. Lo ha peraltro messo in luce, a partire da una puntuale valutazione dell'apporto dei cori all'azione complessiva, A. Perutelli, per il quale la tragedia senecana si offre come scena per un «delitto ricorrente» che ha conseguenze concrete e visibili nell'organizzazione drammaturgica del testo<sup>13</sup>. Si tratta, a nostro 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 all'interno di complesse dinamiche familiari: 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 innovativa<sup>14</sup>, 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

---

letterari; in ogni caso, proprio perché della storia mitica narrata nella tragedia la tradizione ha consegnato la versione eschilea, la valutazione delle differenze sul piano della costruzione ideologica e drammaturgica sembra un passo obbligato; su questo si veda anche ARICÒ (2001, 101).

<sup>11</sup> L'*Agamemnon* è, in termini ampiamente riconosciuti dalla critica, un dramma che per tanti versi catalizza l'attenzione degli interpreti; per MAZZOLI (1993, 193) è un testo «di cruciale 'cerniera' all'interno del teatro di Seneca». ARICÒ (2001, 100) rilegge la tragedia, in particolare il prologo, il primo coro, e la descrizione dell'assassinio di Agamennone per bocca di Cassandra, per illustrare il funzionamento della forma tragica senecana: «il ricorso al mito, interrogato come luogo di indagine morale, consente il superamento del livello 'pratico' della parresi e la proiezione della vicenda umana sul piano dell'esemplarità (della *fabula*)».

<sup>12</sup> P. 3: «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*)».

<sup>13</sup> Del peculiare rapporto tra cori e azione Perutelli interpretava gli esiti più rilevanti: «Prima conseguenza è che l'azione è segmentata, dispersa in sezioni profondamente staccate l'una dall'altra: invece di seguire il serrato e lineare succedersi degli eventi del dramma eschileo, assume un ritmo sincopato, fatto di accelerazioni e rallentamenti», PERUTELLI (1995, 7).

<sup>14</sup> 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 (2004, 120).

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 Pelopia<sup>15</sup>. 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<sup>16</sup>, dialoga con la 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, il vendicatore predestinato che entra in scena soltanto al v. 225, presentando se stesso 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 disgregata e frantumata della vendetta, mettendo a confronto 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'irriconeoscibilità da parte di chi legge o assiste allo spettacolo, esito impensabile per i criteri propri delle letterature antiche in merito alla 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

---

<sup>15</sup> Su Egisto vendicatore imperfetto rimando a MARCHESE (2005); una lettura del *plot* alla luce del significato culturale delle vendette nel teatro greco e in quello romano ho condotto in MARCHESE (2009a); a quello studio rinviano le linee interpretative del dramma qui riassunte.

<sup>16</sup> Sul personaggio di Clitemestra si vedano CROISILLE (1964) e MADER (1988).

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 estrema, distruttiva, autoreferenziale di personaggi protesi alla definizione e alla salvaguardia del sé.

La terza linea di vendetta viene messa a punto attraverso il personaggio di Cassandra<sup>17</sup>, 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 nel novero dei figli di Priamo, sappiamo<sup>18</sup> come Paride abbia infine scelto Elena nel corso del famoso giudizio e avviato la guerra di Troia, realizzando l'identità da "distruttore" cui era predestinato<sup>19</sup>. 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 Pelopia<sup>20</sup>. 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:

*haurit trementi semiuir dextra latus,  
nec penitus egit: uulnere in medio stupet. ...  
Armat bipenni Tyndaris dextram furens,  
qualisque ad aras colla taurorum prius  
designat oculis \*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\* antequam ferro petat,  
sic huc et illuc impiam librat manum.  
habet, peractum est. pendet exigua male  
caput amputatum parte et hinc trunco cruor*

<sup>17</sup> Per l'interpretazione delle funzioni complesse svolte da questo personaggio rinvio alla splendida analisi di MAZZOLI (1993).

<sup>18</sup> Hyg. fab. 91, 1: *Priamus Laomedontis filius cum complures liberos haberet ex concubitu Hecubae Cissei siue Dymantis filiae, uxor eius praegnans in quiete uidit se facem ardentem parere ex qua serpentes plurimos exisse. id uisum omnibus coniectoribus cum narratum esset, imperant quicquid pareret, necaret, ne id patriae exitio foret. postquam Hecuba peperit Alexandrum, datur interficiendus, quem satellites misericordia exposuerunt; eum pastores pro suo filio repertum expositum educarunt eumque Parim nominauerunt. is cum ad puberem aetatem peruenisset, habuit taurum in deliciis; quo cum satellites missi a Priamo, ut taurum aliquis adduceret, uenissent, qui in athlo funebri, quod ei fiebat, poneretur, coeperunt Paridis taurum abducere. qui persecutus est eos et inquisiuit quo eum ducerent; illi indicant se eum ad Priamum adducere ei, qui uicisset ludis funebribus Alexandri. ille amore incensus tauri sui descendit in certamen et omnia uicit, fratres quoque suos superauit. indignans Deiphobus gladium ad eum strinxit; at ille in aram Iouis Hercei insiluit; quod cum Cassandra uaticinaretur eum fratrem esse, Priamus eum agnouit regiaque recepit.*

<sup>19</sup> BETTINI – BORGHINI (1979, 249ss.).

<sup>20</sup> Rinvio all'analisi che ho condotto in MARCHESE (2005, 157-74).

*exundat, illinc ora cum fremitu iacent.  
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. C'è infatti da notare un ultimo, impreveduto esito del dramma, reso possibile dal particolare montaggio che Seneca realizza dell'uccisione di Agamennone e di Cassandra; val la pena di parlarne perché consente di percorrere sino in fondo lo scarto attuato, nell'*Agamemnon*, tra Vendetta e Giustizia<sup>21</sup>.

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 ultimo, 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,  
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 impreveduto e del tutto involontario 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.

---

<sup>21</sup> Per un'interpretazione complessiva delle dinamiche di vendetta nel teatro di Seneca rimando a GUASTELLA (2001).

Il parallelismo istituito fra le ceneri di Ilio e la distruzione di Micene<sup>22</sup> introduce in un mondo in cui il disordine è la vera regola<sup>23</sup>, e dopo un atto di violenza se ne attende uno più grande, nel segno e nelle conseguenze: *veniet et vobis furor* (v. 1012) dice infatti Cassandra ai suoi assassini<sup>24</sup>, 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<sup>25</sup>.

#### 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, 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, ma 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 non solo è distrutta dalle fondamenta, ma il suo futuro è dominato dal *furor*. Non è il

---

<sup>22</sup> Su cui si veda anche LOHIKOSKI (1966).

<sup>23</sup> 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», PICONE (1984, 133).

<sup>24</sup> Non intendo con questo operare una radicale identificazione tra il punto di vista di Seneca e le opinioni di uno dei suoi personaggi, errore metodologico di cui giustamente lamenta la diffusione BIONDI (2001, 19): «[...] negli ultimi anni, troppo spesso non pochi studiosi hanno caldeggiato l'idea di un Seneca poeta lontano, per non dire antifrastico, al filosofo, fuorviati spesso da un grave errore di metodo che non tiene conto della differenza tra il pensiero del personaggio e quello dell'autore. Come infatti abbiamo visto finora, non poche volte le battute di alcuni personaggi non solo non rispecchiano il pensare dell'autore ma, deliberatamente da parte dell'autore, lo rovesciano». Condivido semmai l'interpretazione del personaggio di Cassandra sviluppata in MAZZOLI (1993, in part. alle pp. 199-202): la principessa troiana assolve al ruolo di dimostrare il teorema tragico rappresentato.

<sup>25</sup> Già BIRT (1911) individuava nella vendetta delle Troiane il senso più autentico della tragedia senecana, interpretazione che veniva collegata a una tensione positiva nei confronti del *princeps*, esponente di nostalgie filotroiane. È altrettanto noto come secondo CORSARO (1978-1979) il testo senecano veicoli una polemica nei confronti delle tendenze dispotiche di Nerone. Secondo PERUTELLI (1995, 28) «il nuovo spazio drammatico che Seneca si è aperto nell'*Agamemnone* con il conflitto dei Troiani rinvia alla tradizione principe nella cultura romana, quella per cui Troia sconfitta e distrutta ritrovò il modo di risorgere vittoriosa. L'autore tragico ha riprodotto l'assunto fondamentale di quella stessa tradizione, ma conferendole naturalmente tutti i caratteri della fine tragica o recuperando gli spunti che specificamente dalla tradizione tragica gli giungevano».



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 assolvesse 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»<sup>26</sup>. 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 dalla 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»<sup>27</sup>. Che cosa è diventata la tragedia in mano a Seneca? Di quale idea del Bene e del Male può essere a buon diritto considerata portavoce?

A questa domanda hanno provato a fornire risposte tutti quegli studiosi che tra diciannovesimo e ventesimo 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 soluzione dei "due Seneca", nel 1974 questo «mito duro a svanire»<sup>28</sup> 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 razionalistiche esposte nelle opere filosofiche, aprendo una via ampia e comoda per l'analisi e l'interpretazione di tutte le aporie individuabili tra riflessione etica e scrittura tragica. Come è stato messo in luce da Biondi, Dingel ebbe in ogni caso il merito di contrastare, sul piano metodologico, una tradizione consolidata di studi che vedeva nelle tragedie senecane la trasposizione poetica del pensiero stoico<sup>29</sup>; per molti, soprattutto sulla scia delle pagine di Leo e della

---

<sup>26</sup> DI BENEDETTO (2000<sup>6</sup>, 15).

<sup>27</sup> P. 16.

<sup>28</sup> Così MAZZOLI (1997, 80).

<sup>29</sup> «Dopo una lunga stagione critica che andava sempre più raffigurando le tragedie di Seneca come messa in scena del pensiero stoico del filosofo, senza concedere all'opera poetica autonomia di percorsi che non fossero quelli formali, del linguaggio o della composizione, legati peraltro in gran parte al genere letterario non tanto e non soltanto tragico, ma anche e soprattutto declamatorio, il libro di Dingel, *Seneca un die Dichtung*, ha rappresentato il classico sasso gettato nello stagno», BIONDI (2001, 17).

attribuzione di un'etichetta di retoricità a testi che secondo l'illustre filologo risentivano, come abbiamo già riferito più sopra, di una formazione *scholastica*, era stato più agevole percorrere un'altra strada, rammentandosi che il Cordovese faceva professione di Stoicismo, e dunque dovesse essere possibile individuare una continuità tra poesia tragica e filosofia<sup>30</sup>. Più recentemente, l'adozione di una prospettiva filosofica per l'interpretazione dei drammi senecani ha trovato in qualche modo sostegno nel riconoscimento che, storicamente, la tragedia greca era diventata presto per gli stoici un immenso repertorio di conflitti pratici nell'inesco dei quali svolgono un ruolo di primo piano le passioni e 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 razionale<sup>31</sup>. 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 e del vero bene, 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 questa peculiare 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 scorso<sup>32</sup>. Ma questo teatro che mette in primo piano i conflitti scatenati dalle passioni e che contemporaneamente ridimensiona, sino quasi ad azzerarla, la capacità del Bene di agire e di intervenire nella realtà di questi conflitti, evidentemente spiazza le aspettative del lettore proprio sul piano della sua utilizzabilità parenetica. Per tutte queste ragioni continua a generare problemi esegetici quella che appare una irrisolvibile discontinuità tra progetto filosofico e discorso tragico. Come ha recentemente affermato Torre (2007), ripartendo da un provocatorio invito espresso da Schiesaro (2003), «fantasmi neodiongeliani» riappaiono con un certa frequenza negli studi sul teatro senecano,

---

<sup>30</sup> Operazione condotta puntualmente in PRATT (1948, 11), che conclude: «Stoic dogma concerning evil and the conflict between reason and passion lies beneath the plays in various aspects including choral passages, concept of character, introspection, and tone, to a degree which amounts to a distinctive concept of tragic».

<sup>31</sup> NUSSBAUM (1998, 372): «contrariamente a Epicurei e Scettici, e anche a Platone, essi nutrono un alto rispetto per la poesia, in quanto ritengono che essa possa svolgere un ruolo apprezzabile nel promuovere l'autosvelamento dell'uomo a se stesso, specialmente mettendo lo spettatore davanti alle vicissitudini e alle incertezze della vita».

<sup>32</sup> Ho provato a documentare lo sviluppo degli studi su Seneca tragico in Italia in MARCHESE (2012).

dispensando letture del tragico che si fondano sul presupposto postfreudiano che la letteratura esprima quanto è di norma represso nei protocolli logici. In effetti, sottolinea la studiosa, continuare a insistere sul contrasto tra ragione e passioni porta a ignorare le valutazioni più equilibrate, e feconde sul piano ermeneutico, espresse sulla questione da Mazzoli (1997), che suggerisce di cogliere le radici e le ragioni della drammaturgia senecana nelle pagine etiche del filosofo<sup>33</sup> proponendo, in un'ultima analisi, di valutarne le opere poetiche come *tragoedia contexta*, nella quale si presenta, ormai matura, l'associazione interdipendente tra testo pensato per la scena e per la lettura e contesto strutturale che sostituisce alla dimensione lineare del dramma aristotelico sistemi simmetrici fortemente condensati<sup>34</sup>. La sfida rilanciata dalle letture "neodingeliane" può essere raccolta, secondo Torre, nel solco di quella tradizione critica che ha riconosciuto una omogeneità di fondo tra i due Seneca, e infine approdare a una riconsiderazione del problema del rapporto tra prosa e tragedia in Seneca nei termini di una «variegata riflessione sul potere della parola e sulla parola del potere»<sup>35</sup>. E, in effetti, proprio in continuità con la prospettiva adottata da Torre intendo muovermi, consapevole del fatto che «a ben vedere, non si tratta neppure di una novità»<sup>36</sup>.

In questa sede, posso delineare solo alcune delle consonanze individuabili tra riflessione filosofica e scrittura tragica, poiché la questione è talmente complessa da

---

<sup>33</sup> Suggestendo, per cominciare, una «complessiva organicità e coerenza della scrittura senecana, in prosa e in poesia» (p. 79).

<sup>34</sup> Mazzoli rintraccia nella riflessione filosofica di Seneca le più autentiche giustificazioni di un discorso tragico storicamente innovativo: «proponendosi quale luogo letterario dello *scelus iam contextum*, il dramma senecano 'deve' a sua volta farsi *tragoedia contexta*; una definizione che suggerirei di sostituire all'etichetta, ormai logora e sgualcita, del Leo (*tragoedia rhetorica*) per dare adeguato rilievo alle due cifre essenziali che vengono ora, per la prima volta (a quanto ne sappiamo) nella storia del teatro antico, ad assommarsi, l'una in dipendenza dall'altra: testualità spettacolare e 'chiusura' strutturale. Drammaturgia come testo, *tragice grande* (ep. 100.10); pensato certo, e tecnicamente attrezzato, per una scena (la poetica dei generi ha le sue leggi, scritte e non scritte, come è noto); ma dotato sulla *charta* del *volumen* – Orazio non è passato invano – d'una sua fruibilità autonoma di senso, che abilita a una lettura 'tridimensionale' (*léxis, ópsis, akoē*). Tragedia, allora, come contesto, tendente sempre più a opporre all'espansione lineare del dramma aristotelico sistemi simmetrici solidalmente aggrappati ai tralicci corali, dove l'asse di simmetria è generalmente costituito da *rhéseis* di forte condensazione ideologica, gli epiloghi si avvitano in circolo sui prologhi, gli intrecci si prosciugano, ed elaborate nervature sull'asse sintagmatico (prolessi, analessi) e paradigmatico (il Boyle ha parlato di tragedia intertestuale e palimpsestica), concorrono a conferire all'*hólon* il rigore coeso del teorema, logico-fisico-etico», MAZZOLI (1997, 90s.).

<sup>35</sup> TORRE (2007, 80). In conclusione del suo studio, l'autrice propone come chiave di lettura «la scelta di Ulisse»: «per porre correttamente il 'perché' relativo all'opzione tragica di Seneca, credo dunque che sia corretto domandarsi perché abbia fatto la scelta di Ulisse e accettato, in fin dei conti, il rischio del naufragio» (p. 79). Ma pur riconoscendo alla scelta della poesia alcuni fattori propri del processo letterario, ossia la componente a-razionale e l'inganno poetico, l'interprete non può esimersi dal riconoscere che Seneca poeta tragico ha fatto la scelta di Ulisse, inglobando come parte del problema la decisione di legarsi all'albero maestro della filosofia (pp. 78-80).

<sup>36</sup> «[...] da più parti, in questi ultimi anni, si è cercato di smuovere le acque, solo apparentemente chete, delle opere in prosa, per mettere in luce la complessità, quasi contraddittoria, del presunto pensiero 'forte' di Seneca filosofo», TORRE (2007, 51).

essere bisognosa di un posizionamento ben più ampio di quello che propongo qui. Non voglio però sottrarmi alla formulazione di un interrogativo ampio, che scaturisce, per riprendere il filo del discorso, di fronte alle difficoltà di una pacifica utilizzazione parenetica dei contenuti di un dramma come l'*Agamemnon*: e se 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? È noto che Seneca filosofo, nel quadro del pensiero stoico, appare sempre convinto della educabilità dell'uomo, convinzione che, è stato bene messo in luce, deriva da una idea del male che ha origini dall'esterno, che è una *diastrophè tou lógou*<sup>37</sup>, un percorso deviato che, secondo gli stoici, l'uomo imbocca per la seduzione esercitata dalle cose esterne, come applicazione automatica del principio di piacere, e che Seneca interpreta sempre come l'esito dell'influenza dei modelli sbagliati, di una cattiva educazione<sup>38</sup>. La particolare sensibilità, l'originalità con cui Seneca imposta la teoria del male è efficacemente illustrata da *ben.* 1, 10:

[10] *Sed longius nos inpetus euehit prouocante materia; itaque sic finiamus, ne in nostro saeculo culpa subsidat. Hoc maiores nostri questi sunt, hoc nos querimur, hoc posteri 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 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 tribuemusque, non solum si iudicabimus ingratos fore, sed si sciemus fuisse.*

<sup>37</sup> «Il male per Seneca è conseguenza di una *diastrophè* nel senso stoico più tradizionale, nasce dal perversimento di una condizione naturale buona», BELLINCIONI (1978, 33s.); sul concetto di *diastrophè* obbligato il rinvio a GRILLI (1963), che ne offre una puntuale ricostruzione storico-filosofica.

<sup>38</sup> Rimando sull'argomento alle belle pagine di LOTITO (2001, 69-73); proprio alle considerazioni di questo studioso, che citerò più avanti, devo lo spunto che mi ha portato a scegliere la teoria del male come significativa via di accesso allo spazio tragico senecano.

Dopo aver sostanzialmente dimostrato che è sempre possibile, se si usa la ragione, evitare l'ingratitudine ed entrare in un circuito di reciprocità benefica, illustrando questo assunto con l'*exemplum* di Eschine e Socrate<sup>39</sup>, nel capitolo 9 del suo trattato 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 sopra riportato, 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. Non è peggiore degli altri che gli uomini hanno già vissuto e che saranno chiamati a vivere: l'eversione dei *mores*, la sovranità senza contrasto della *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, invitus 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'ingratitudine<sup>40</sup>. Proprio perché il trattato nel quale ci troviamo è finalizzato a ristrutturare la pratica dello scambio dei *beneficia* come dinamica di relazione<sup>41</sup>, 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 redenzione 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. Il *de beneficiis* nasce dall'intenzione di fornire una *lex vitae*, una serie di regole precise e stringenti con le quali gli uomini possano guarire se stessi e ingenerare nella loro vita in comune, in modo durevole, la *fides* necessaria a legarli in schemi di reciprocità

---

<sup>39</sup> Su cui rinvio a LI CAUSI (2008), ma anche al commento tematico del primo libro del trattato in PICONE (2013).

<sup>40</sup> Sull'ingratitudine come «dipendenza ribelle» ho scritto in MARCHESE (2009b). Per un puntuale approfondimento esegetico del capitolo 10 si veda il già menzionato commento in PICONE (2013), dal quale recupero alcuni spunti.

<sup>41</sup> Rinvio per questa convincente interpretazione complessiva del trattato a RACCANELLI (2011).

virtuosi<sup>42</sup>. Eppure qui, in 1, 10, si intravede anche l'apertura di uno spazio secondo, che scaturisce dal 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<sup>43</sup>. Questo spazio secondo è di per sé portatore di contraddizione, sul piano filosofico, perché restituisce al male la possibilità di esistere e di proliferare nonostante esso sia, per il pensiero stoico, ontologicamente debole; per raccontare ciò che è tanto vicino all'esperienza di tutti gli uomini, il trionfo del male e le angustie del bene, si può ricorrere agli strumenti dell'indagine filosofica, oppure si può aprire un sentiero che il poeta attraversa in tutta la sua lunghezza<sup>44</sup>, sottoponendo a una profonda ristrutturazione forme e funzioni ereditate dalla tragedia greca, elaborando un'idea del tragico la cui utilizzabilità per rimettere ordine nelle credenze comuni sul male e sul bene non è immediatamente

---

<sup>42</sup> Sen. *ben.* 1, 4, 3-6: *De beneficiis dicendum est et ordinanda res, quae maxime humanam societatem adligat; danda lex vitae, ne sub specie benignitatis inconsulta facilitas placeat, ne liberalitatem, quam nec deesse oportet nec superfluere, haec ipsa observatio restringat, dum temperat; 3. docendi sunt <libenter dare>, libenter accipere, libenter reddere et magnum ipsis certamen proponere, eos, quibus obligati sunt, re animoque non tantum aequare sed uincere, quia, qui referre gratiam debet, numquam consequitur, nisi praecessit; hi docendi sunt nihil inputare, illi plus debere. Ad hanc honestissimam contentionem beneficiis beneficia uincendi sic nos adhortatur Chrysippus, ut dicat uerendum esse, ne, quia Charites Iouis filiae sunt, parum se grate gerere sacrilegium sit et tam bellis puellis fiat iniuria. 5. Tu me aliquid eorum doce, per quae beneficentior graviorque aduersus bene merentes fiam, per quae obligantium obligatorumque animi certent, ut, qui praestiterunt, obliuiscantur, pertinax sit memoria debentium. Istae uero ineptiae poetis relinquuntur, quibus aures oblectare propositum est et dulcem fabulam nectere. 6. At qui ingenia sanare et fidem in rebus humanis retinere, memoriam officiorum ingerere animis uolunt, serio loquantur et magnis uiribus agant; nisi forte existimas leui ac fabuloso sermone et anilibus argumentis prohiberi posse rem perniciosissimam, beneficiorum nouas tabulas.*

<sup>43</sup> Trovo importanti le considerazioni espresse da BELLINCIONI (1978, 20s.): «il problema del male, così come Seneca lo propone, è d'innegabile drammaticità, anche se egli non giunge mai a darne una illustrazione organica. L'*error*, le *falsae opiniones*, di cui tanto spesso egli parla, sono pur sempre concetti chiave della tradizionale dottrina stoica, ma appaiono caricati di una problematicità che riflette la complessità del reale. [...] Dunque la *malitia* ai suoi occhi è, sì, un morbo dell'anima, è, sì, un giudizio sbagliato, ma è al tempo stesso molto di più». Il «molto di più» di cui parla Bellincioni rappresenta forse, ai fini del nostro discorso, il vero punto di confluenza tra riflessione filosofica e scrittura tragica, in un equilibrio dinamico che mette in gioco, simultaneamente e specularmente, il razionale ottimismo della volontà di bene e l'amara consapevolezza della facilità con la quale il male si contagia e si diffonde nel tempo e nello spazio: «in realtà in tutte le età della storia umana l'umanità è sempre equidistante sia dallo stato di bontà naturale inteso come innata virtualità di bene, sia dall'attuazione della razionalità che rappresenta il suo compito specifico» (p. 29).

<sup>44</sup> «Vi è qui un esito paradossale. Il male non ha origine originariamente dentro l'animo dell'uomo, viene dall'esterno: detto in altri termini il male è ontologicamente debole. Eppure il male dilaga, domina la sterminata massa degli uomini, si insedia al loro interno, assedia i buoni, li contamina e li minaccia ogni giorno, li insidia con il loro stesso corpo in una promiscuità che non è possibile rescindere finché siamo in quello stato che si chiama vita. Il male prolifera nello spazio e nel tempo, noi stessi ne siamo impregnati, lo attingiamo dagli altri e ne siamo veicolo. Trapelano e pullulano in Seneca frammenti di una visione del male dominante nel mondo e in noi che, ricomposti in un quadro, ci restituiscono il senso drammatico che ebbe Seneca del male, della sua pervasività, della durezza della lotta che richiede. Questa desolata ossessione è il punto in cui Seneca filosofo e Seneca tragico arrivano a toccarsi», LOTITO (2001, 73s.).

fruibile, complicata come appare dallo sviluppo di un nuovo linguaggio drammatico<sup>45</sup>, ma feconda di conseguenze significative nella storia futura del genere letterario.

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.* 103<sup>46</sup>. 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 questo appartiene 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 proprio trionfo in personaggi come Egisto e Clitemestra, la cui lucida azione è sempre accompagnata dal *metus*, i cui scopi si risolvono nel vendicarsi dei torti subiti, artefici di quel contagio del male con cui anche gli uomini comuni mostrano di avere familiarità.

---

<sup>45</sup> Lo ha messo bene in luce BIONDI (1989, 37), rappresentando il discorso tragico senecano come «un pensiero non eterogeneo rispetto a quello dei *Dialogi*, delle *Epistulae* e delle *Naturales quaestiones*, ma omogeneo e, per quanto omogeneo, non mimetico ma 'nuovo'. Condivisibili anche le considerazioni di ARICÒ (2001, 94): «i *vitia* e le debolezze umane, l'abbiamo visto, reclamano attenzione, vogliono *monstrari et conspici*; e Seneca filosofo consiglia di neutralizzarli privandoli di uno *spectator* che consenta ad essi questo *fructus*. Seneca poeta accoglie invece la sfida, concedendo ai *vitia* l'onore della scena, ma per continuare a condurre, per altra via e in altre forme, la sua battaglia: non contrastandoli direttamente con la forza della sua dialettica e delle sue proposte morali, ma incarnandoli in *personae* tragiche, dalle cui vicende e dai cui *exitus* lo spettatore (o il lettore) tragga elementi non più soltanto per mostrarli a dito, ma per stimolare e alimentare il proprio giudizio morale».

<sup>46</sup> 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, MAZZOLI (1989); WILSON (2001); INWOOD (2007).

«La scena di Ade»<sup>47</sup>, 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, a manifestare una traboccante e sconvolgente visibilità deterministica che anche altrove, anche quando percorre lo spazio della parinesi e dell'intervento educativo (lo spazio primo del "fare il bene" al quale *ben.* 1, 10 accosta lo spazio secondo in cui il male prolifera), Seneca ha interesse a descrivere, a partire dalla constatazione amara che gli uomini sembrano compiacersi di operare per il danno dei propri simili<sup>48</sup>.

## 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»<sup>49</sup>. 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 una 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 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

---

<sup>47</sup> PICONE (2004). La brillante definizione del teatro di Seneca come «scena di Ade» costituisce forse la svolta più significativa per una più piena comprensione delle qualità drammaturgiche e dei significati ideologici della produzione di Seneca tragico.

<sup>48</sup> *Homini perdere hominem libet* (*ad Lucilium* 103, 2).

<sup>49</sup> GUASTELLA (2006, 19s.).



confrontarci e ripartire, 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 Seneca» (*Vita*, IV 5).

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 mondo<sup>50</sup>.

In questo spazio fatto di profonda differenza, di radicale incomprensione, 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 modelli<sup>51</sup>. 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 ideologica<sup>52</sup>: 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

---

<sup>50</sup> «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 plagiatario”. “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”) e l'acuta intuizione pasqualiana: l'*Agamennone* dell'Alfieri è nato per emulare, sostituire quello di Seneca», VELLI (1964, 48s.). Sulla ricezione della tragedia senecana in Alfieri si veda anche PARATORE (1974).

<sup>51</sup> TARRANT (1978). Gli antecedenti di Seneca, concludeva Tarrant, non sono tanto Sofocle, Eschilo ed Euripide quanto la tragedia d'età augustea, per non parlare di quella tradizione letteraria costituita da Virgilio, da Orazio e da Ovidio che nutre il tessuto della poesia senecana (p. 263).

<sup>52</sup> Un meccanismo che BETTINI (1991) ha messo in luce per il teatro di Plauto.

padronanza rinnovata, nella comprensione della complessità del reale, per provare a rispondere, senza sottrarsi alla sfida di una reciprocità pericolosa, alle insistenti domande formulate dall'abisso.

*riferimenti bibliografici*

ARICÒ 2001

G. Aricò, *La morale della fabula. Su alcuni problemi del teatro di Seneca*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Bari, 87-113.

BELLINCIONI 1978

M. Bellincioni, *Educazione alla sapientia in Seneca*, Brescia.

BETTINI 1991

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino.

BETTINI – BORGHINI 1979

M. Bettini – A. Borghini, *Il bambino e l'eletto. Logica di una peripezia culturale*, «MD» III 121-53.

BIONDI 1989

G.G. Biondi, *Tragoedia, ethos (ed epos) nell'umanesimo senecano*, intr. *Seneca. Medea, Fedra*, trad. di A. Traina, Milano, 35-69.

BIONDI 2001

G.G. Biondi, *Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Bari, 17-34.

BIRT 1911

Th. Birt, *Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum» XXVII 336-64.

CORSARO 1978-1979

F. Corsaro, *L'Iliupersis nell'Agamemnon di Seneca*, «Helikon» XVIII-XIX 301-39.

CROISILLE 1964

J.-M. Croisille, *Le personnage de Clytemnestre dans l'Agamemnon de Sénèque*, «Latomus» XXIII 465-72.

DI BENEDETTO 2000<sup>6</sup>

V. Di Benedetto, *Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche*, in *Eschilo. Oresteia*, introd. di V. Di Benedetto, Milano, 5-190.

DINGEL 1974

J. Dingel, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg.

GRILLI 1963

A. Grilli, *DIASTROPHE*, «ACME» XVI 87-101 (ristampato in A. Grilli, *Stoicismo epicureismo e letteratura*, Brescia, 375-404).

GUASTELLA 2001

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

GUASTELLA 2006

G. Guastella (a cura di), *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, con la collab. di G. Cardinali, Roma.

INWOOD 2007

B. Inwood, *The Importance of Form in Seneca's Philosophical Letters*, in R. Morello – A.D. Morrison (a cura di), *Ancient Letters. Classical and Late Antique Epistolography*, Oxford, 133-48.

LAVERY 2004

J. Lavery, *Some Aeschylean Influences on Seneca's Agamemnon*, «MD» LIII 183-94.

LEO 1878

F. Leo (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Berolini. (rist. anast. Cambridge 2010).

LI CAUSI 2008

P. Li Causi, *La teoria in azione. Il dono di Eschine e la riflessione senecana sui beneficia*, «AOFL» III/1 95-110.

LOHIKOSKI 1966

K.K. Lohikoski, *Der Parallelismus Mykene-Troja in Senecas Agamemnon*, «Arctos» IV 63-70.

LOTITO 2001

G. Lotito, *Suum esse. Forme dell'interiorità senecana*, Bologna.

MADER 1988

G. Mader, *Fluctibus variis agor: an aspect of Seneca's Clytemestra portrait*, «Acta Classica» XXXI 51-70.

MARCHESE 2005

R.R. Marchese, *Figli benefattori, figli straordinari. Rappresentazioni senecane dell' 'essere figlio'*, Palermo.

MARCHESE 2009a

R.R. Marchese, *Il vendicatore imperfetto: Egisto nella riscrittura senecana*, «AOFL» IV/2 205-24.

MARCHESE 2009b

R.R. Marchese, *Dignità e disegualianza. Il rispetto nella relazione tra benefattori e beneficiati*, in G. Picone – L. Beltrami – L. Riccottilli (a cura di), *Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel de beneficiis di Seneca*, Palermo, 245-71.

MARCHESE 2012

R.R. Marchese, *Microcosmi. Il teatro di Seneca a Palermo tra marginalità e canone*, «DeM» III 511-28.

MAZZOLI 1989

G. Mazzoli, *Le Epistulae Morales ad Lucilium di Seneca: valore letterario e filosofico*, «ANRW» II/36.3 1833-77.

MAZZOLI 1991

G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, in P. Grimal (éd.), *Sénèque et la prose latine*, Genève, 177-229.

MAZZOLI 1993

G. Mazzoli, *Cassandra fra tre mondi: l'Agamemnon di Seneca come teorema tragico*, «QCTC» XI 193-214.

MAZZOLI 1997

G. Mazzoli, *Il tragico in Seneca*, «Lexis» XV 79-91.

NIETZSCHE 1977<sup>26</sup>

F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano.

NUSSBAUM 1998

M. Nussbaum, *Terapia del desiderio. Teoria e pratica nell'etica ellenistica*, Milano.

NUSSBAUM 2004

M. Nussbaum, *La fragilità del bene: fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca* (1996), Bologna.

PARATORE 1974

E. Paratore, *L'Agamemnon di Seneca e l'Agamennone di Alfieri*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. I, Roma, 517-56 (ora in E. Paratore, *Seneca tragico. Senso e ricezione di un teatro*, a cura di C. Questa e A. Torino, Urbino 2011).

PERUTELLI 1995

A. Perutelli, *Il delitto ricorrente*, in *Seneca. Agamennone*, Milano, 5-30.

PICONE 1984

G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes*, Palermo.

PICONE 2004

G. Picone, *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze, 117-26.

PICONE 2013

G. Picone (a cura di), *Le regole del beneficio. Commento tematico al primo libro del de beneficiis di Seneca*, Palermo.

PRATT 1948

N.T. Pratt, *The Stoic Base of Senecan Drama*, «TAPhA» LXXIX 1-11.

RACCANELLI 2011

R. Raccanelli, *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel de beneficiis di Seneca*, Palermo.

TARRANT 1976

R.J. Tarrant (ed.), *Agamemnon*, Cambridge.

TARRANT 1978

R.J. Tarrant, *Senecan drama and its antecedents*, «HSPh» LXXXII 213-63.

TORRE 2007

C. Torre, *Alcune riflessioni sui recenti sviluppi della questione dei "due" Seneca (morale e tragico)*, «ACME» LX/1 37-84.

SAVIANO 2013

R. Saviano, *000*, Milano.

SCHIESARO 2003

A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.

VELLI 1964

G. Velli, *Ispirazione e allusività nell'Agamennone dell'Alfieri*, «Italice» XLI/1 47-62.

WILSON 2001

M. Wilson, *Seneca's Epistles Reclassified*, in S.H. Harrison (ed.), *Texts, Ideas and the Classics*, Oxford, 164-87.