

BERNHARD ZIMMERMANN

SENECA E LA TRAGEDIA ROMANA DI ETÀ IMPERIALE*

1. Ancora oggi sulle tragedie di Seneca incombe la definizione che August Wilhelm Schlegel attribuì loro all'inizio del XIX secolo:

A qualunque epoca risalgano le tragedie di Seneca, esse sono di un'affettazione e di una freddezza che superano ogni descrizione, sono prive di autenticità sia nei caratteri che nella trama, sono scandalose per le loro assurde indecenze e così spoglie di una qualunque prospettiva teatrale, da farmi credere, che non furono mai destinate a uscire dalle scuole dei retori per fare il loro ingresso sulla scena teatrale¹.

Nelle *Observationes criticae*, nel primo volume dell'edizione delle tragedie di Seneca, F. Leo coniò, sulla scia di Schlegel, il concetto di *'tragoedia rhetorica'*, decisivo per i successivi sviluppi della ricerca²: le tragedie di Seneca non sarebbero tragedie in senso stretto, ma declamazioni, composte secondo le norme della tragedia e suddivise in atti³.

La definizione data da Leo alle tragedie di Seneca determinò lo sviluppo di due indirizzi di ricerca. Da una parte, il problema centrale fu costituito dall'interrogativo circa l'effettiva destinazione dei drammi di Seneca alla rappresentazione teatrale⁴.

* Per la traduzione del mio contributo ringrazio Beatrice Gavazza (Freiburg im Breisgau-Perugia).

¹ «Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über aller Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschlichkeiten empörend und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten», A.W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, parte I, E. LOHNER (Hrsg.), Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966, p. 234.

² F. LEO, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin 1878 (ristampa Berlino 1973), p. 148.

³ LEO, *op. cit.*, p. 158: «istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae».

⁴ Cfr. per es. M.P. NILSSON, *Zur Geschichte des Bühnenspiels in der römischen Kaiserzeit*, in *Acta Universitatis Lundensis* 40 (1904), Lund 1906, p. 23: «In pochi hanno davvero creduto che siano state recitate o scritte per essere portate in scena» («Wenige haben im Ernste geglaubt, dass sie je gespielt worden sind oder für die Bühne geschrieben sind»). Il problema dell'estraneità del testo rispetto alla scena (*Bühnenfremdheit*) è trattato sinteticamente da O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim 1966; per la posizione contraria, cfr. in particolare L. BRAUN, *Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?*, in *RPL* 5 (1982), pp. 43-52; cfr. inoltre E. FANTHAM, *Seneca's Troades*, Princeton 1982, pp. 34-49; A. DIHLE, *Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie*, in *A&A* 29 (1983), pp. 162-171; D.F. SUTTON, *Seneca on the Stage*, Leiden 1986; G.W. MOST, *Rez. A.J. Boyle, Seneca's Phaedra*, in *AAHG* 41 (1988), pp. 14 s.; B. ZIMMERMANN, *Seneca und der Pantomimus*, in G. VOGT-SPIRA (a cura di), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, pp. 161-167 (= *Seneca and Pantomime*, in E. HALL-R. WILES [eds.], *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 218-226); A.J. BOYLE, *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*, London 1997; T.D. KOHN, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor 2013, pp. 7-13.

Dall'altra, si enfatizzò il contenuto filosofico dei drammi, al fine di – per così dire – riabilitare Seneca e liberarlo da quel giudizio negativo che pendeva su di lui per via della definizione di autore di 'tragedie retoriche' formulata per lui da Leo⁵. I drammi furono considerati come una sorta di commento drammatico, soprattutto alla teoria delle passioni sviluppata da Seneca nel *de ira*, e furono interpretati come «un istituto morale» («eine moralische Anstalt»)⁶ del «filosofo-poeta» («Dichterphilosophen»)⁷, dove Seneca presenterebbe dottrine stoiche a fine esortativo. Attraverso gli esempi della follia di Eracle, della vendetta di Medea o dell'indomabile amore di Fedra, si porterebbero davanti agli occhi del destinatario, in maniera estrema, le terribili conseguenze dell'incapacità di dominare le passioni.

In seguito alle controversie nate all'interno di entrambi gli orientamenti di ricerca, un aspetto fondamentale delle tragedie di Seneca è scivolato sullo sfondo, ossia la domanda circa la collocazione dei drammi entro il panorama della storia della letteratura. Nelle riflessioni delle prossime pagine si affronterà questo problema sotto due punti di vista: si esaminerà da una parte il modo in cui Seneca si pone rispetto alla *tradizione letteraria*, dall'altra il rapporto di questo autore con l'*attività teatrale di epoca neroniana*. Risulterà che entro queste due problematiche si possono inserire anche le questioni della possibilità di messa in scena e della finalità filosofico-esortativa dei drammi.

2. Se si considerano le tragedie di Seneca dal punto di vista della loro collocazione entro la tradizione letteraria⁸, l'inquadramento formale del dramma sembra fornito, a prima vista, dalla tragedia greca di epoca classica. Per le parti dialogate, Seneca sceglie come forma metrica il trimetro giambico, e non il senario della tragedia romana di epoca repubblicana; quindi fa comparire nelle sue tragedie – con l'eccezione delle *Fenicie*, rimaste incompiute – un coro che, attraverso i propri canti, suddivide l'azione⁹. Bisogna notare che sia la forma metrica delle parti dialogate, sia l'impiego del coro, corrispondono ai precetti impartiti da Orazio nell'*ars poetica* relativamente al metro e alla versificazione (251 ss.) e alla funzione del coro (193 ss.).

⁵ La migliore trattazione generale di questo indirizzo di ricerca si trova in E. LEFÈVRE, *Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel der 'Thyestes'*, in *ANRW* II 32, 2 Berlin-New York 1985, pp. 1263-1283 (con bibliografia dettagliata).

⁶ Così C. ZINTZEN, *Griechische Tragödie in römischer Gestalt*, in *Festschrift des Kaiser-Karl-Gymnasiums Aachen*, Aachen 1976, p. 200; cfr. anche ZINTZEN, *Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas 'Hercules Furens'*, in LEFÈVRE (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, pp. 149-209.

⁷ F. EGERMANN, *Seneca als Dichterphilosoph*, in *NJbb* 3 (115), 1940, pp. 18-36 = in LEFÈVRE (Hrsg.), *op. cit.* (1972), pp. 33-57 e in particolare A. SCHIESARO, *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003 e nel recente *Companion* di Brill: G.W.M. HARRISON, *Themes*, in G. DAMSCHEN-A. HEIL (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, pp. 615-638; S.M. GOLDBERG, *Greek and Roman Elements in Senecan Tragedy*, *ibid.* pp. 639-652; F.-R. CHAUMARTIN, *Philosophical Tragedy*, *ibid.*, pp. 653-669.

⁸ Cfr. in particolare R.J. TARRANT, *Senecan Drama and Its Antecedents*, in *HSCP* 82 (1978), pp. 216-263.

⁹ Sul problema del coro nella tragedia di epoca repubblicana cfr. LEO, *Geschichte der römische Literatur*, Berlin 1913, pp. 193-196 (relativamente a Ennio); H.D. JOCELYN, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967, pp. 19, 30 s.

I compiti del coro tragico sono descritti da Orazio con le seguenti parole (vv. 193-201):

*actoris partis chorus officiumque virile
defendat; neu quid medios intercinat actus
quod non proposito¹⁰ conducat et haereat apte.
ille bonis faveatque et consilietur amice
et regat iratos et amet peccare timentis;
ille dapēs laudet mensae brevis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;
ille tegat commissa deosque precetur et oret
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

Le regole esposte da Orazio potrebbero essere esemplificate, verso per verso, con i canti corali di Seneca. Quasi tutti i canti presentano, nel loro contenuto, parecchi punti di contatto con le richieste di Orazio. Il più delle volte compare la lode della vita semplice, che – contrariamente all’esistenza condotta da uomini in posizioni di rilievo – è meno esposta ai turbamenti e ai pericoli della Fortuna; così accade, per esempio, nell’*Agamennone* (57 ss.), dove l’ingannevole successo dei potenti è contrapposto alla condizione, mediocre ma sicura (*modicis rebus*), delle persone comuni.

Un ottimo esempio per la prescrizione di non far cantare al coro dei semplici *embolima*, quanto piuttosto canti che presentino un riferimento all’azione, è il primo canto corale della *Fedra* (274 ss.). Il canto viene dopo il vivace scambio tra la nutrice e Fedra intorno alla natura di Amore, e quindi, attraverso la descrizione del potere dell’amore, rinvia alla discussione della scena precedente. Questo riferimento diventa particolarmente chiaro nel momento in cui le espressioni presenti nel verso di apertura (274) *Diva non miti generata ponto* e nel verso 334 *puer immitis* (= Amore) – dove rispettivamente *non miti* e *immitis* hanno un nesso con l’amore – rimandano alla definizione di Teseo e Ippolito come *immitis* nei versi 226 e 231. Al tempo stesso, la descrizione del potere di Amore, al quale gli dei stessi si sottomettono, esponendosi a ogni possibile trasformazione e umiliazione per correre dietro a esso, prepara la scena successiva, nella quale Fedra si umilia, rivelando il proprio amore al suo figliastro.

Per quanto riguarda i versi parlati, ossia le parti in trimetri, già Bentley sospettava che Seneca si conformasse ai precetti di Orazio persino in alcune particolarità della costruzione del verso¹¹. Se, inoltre, si considera che già i classici della tragedia romana, ossia Ovidio nella sua *Medea* e Vario nel *Tieste*, utilizzavano il trimetro giambico, bisogna correggere l’impressione iniziale che la tragedia greca classica sarebbe stata il modello formale di Seneca in tal senso: la norma è costituita dalla tragedia classica nel modo in cui Orazio la descrive nell’*ars poetica* e nel modo esemplare (secondo il giudizio dei contemporanei) in cui essa compare in due opere, ossia nel *Tieste* di Vario e nella *Medea* di Ovidio.

¹⁰ *propositum* = προκειμενον = trama o ‘plot’ del dramma.

¹¹ Secondo C.O. BRINK, *Horace on Poetry. The ‘Ars Poetica’*, Cambridge 1971, p. 301.

Sia Quintiliano¹² che Tacito¹³ considerano entrambi i drammi all'altezza delle tragedie greche. Poiché Seneca compose una *Medea*, come Ovidio, e un *Tieste*, come Vario, si può presumere che egli cercasse il confronto con questi classici. Tuttavia, accanto a Ovidio e Vario, il classico per eccellenza del genere tragico a Roma restava Accio. In *Accio circaque eum Romana tragoedia est* sono le lusinghiere parole di Velleio Patercolo (1, 17), alle quali si possono affiancare i giudizi altrettanto encomiastici di Columella (*praef.* 30) e Quintiliano (10, 1, 97). E così non è sorprendente che Seneca abbia composto, come Accio, una *Medea* e un *Agamennone*, *Troiane* e *Fenicie*; anzi, tra Accio e Seneca si possono segnalare persino nel contenuto dei punti di contatto, in parte anche letterali¹⁴.

Questo spirito di competizione con i classici della tragedia romana è una caratteristica tipica dei tragici del I sec. d.C., come appare chiaramente osservando il resto della produzione tragica dell'epoca: Lucano si dedicò alla stesura di una *Medea*; Tacito (*Ann.* 6, 29) riporta di un *Atreo* di Emilio Scauro e di un *Agamennone* di un autore anonimo; Curiazio Materno, come si può apprendere dal *Dialogus* (13, 4) di Tacito, lavorò a una *Medea* e a un *Tieste*¹⁵.

Nei suoi drammi, tuttavia, Seneca non si confrontò soltanto con i classici della tragedia romana, ma anche con la letteratura classica di età augustea nel suo complesso. I canti corali evocano spesso, sia nella forma metrica che nel contenuto e nel tono, le *Odi* di Orazio. Un altro punto di riferimento è l'epica augustea, ossia l'*Eneide* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio¹⁶. All'inizio dell'*Hercules furens* a qualunque destinatario viene in mente l'epos di Virgilio. La trama di entrambe le opere si sviluppa sotto la spinta dell'azione di Giunone, che perseguita con il suo odio sia Enea che Eracle; e in entrambi i casi, Giunone, all'inizio, si lamenta in un monologo dell'umiliazione inflittale da Zeus (*Aen.* 1, 46 ~ *H.F.* 1 s.)¹⁷. Il racconto che Teseo fa della discesa negli Inferi, da lui intrapresa insieme a Eracle (*H.F.* 662 ss.), allude al sesto libro dell'*Eneide*, dove si descrive la discesa negli Inferi di Enea. Il messaggio di Euribate nell'*Agamennone* (611 ss.), dove si riporta della spaventosa tempesta che ha distrutto la flotta greca sulla via del ritorno da Troia, trova il suo modello nel temporale epico dei primi due libri dell'*Eneide*. L'atroce fine di Ippolito narrata nella *Fedra* (1000 ss.) ricorda il racconto corrispondente del XV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, mentre la descrizione della stregoneria e della follia di Medea nella *Medea* richiama il VII libro (179 ss.) dell'epos ovidiano. Il prologo e la parodo dell'*Edipo* rielaborano le grandi descrizioni della peste

¹² 10, 1, 98: *Iam Varii Thyestes cui libet Graecarum comparari potest. Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset.*

¹³ *Dial.* 12, 6: *nec ullus Asinii aut Messallae liber tam illustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes.*

¹⁴ Cfr. a questo riguardo A. DE ROSALIA, *Echi acciani in Seneca tragico*, in *Dioniso* 52 (1981), pp. 221 ss.; e J. BLÄNSDORF, *Accius als Vorläufer Senecas*, in *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano 2008, Vol. 1, pp. 177-193.

¹⁵ Cfr. a questo riguardo anche R. MAYER, *Neronian Classicism*, in *AJP* 103 (1982), pp. 305-318.

¹⁶ L'influenza di Ovidio su Seneca è esaminata a fondo da R. JAKOBY, *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.

¹⁷ Cfr. VERG. *Aen.* 1, 46 s. (*ast ego, quae divum incedo regina Iovisque / et soror et coniunx*) con SEN. *H.F.* 1 s. (*soror Tonantis – hoc enim solum mihi / nomen relictum est*). Sui rapporti con Virgilio cfr. M.C.J. PUTNAM, *Virgil's Tragic Future: Senecan Drama and the Aeneid*, in *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, Chapel Hill 1995, pp. 246-285.

presenti nella letteratura greca e romana, dall'*Iliade* di Omero all'*Edipo* di Sofocle e al racconto di Tucidide, da Lucrezio (6, 1138 ss.) alle *Georgiche* di Virgilio (4, 251 ss.) e alle *Metamorfosi* di Ovidio (7, 523 ss.).

Vale qui la pena di ricordare ancora che Seneca apre la tragedia a un genere che non presenta in alcun modo punti di contatto con quello drammatico, ossia il genere della poesia didascalica. All'inizio della *Fedra*, Ippolito canta una lunga aria, dove in un primo momento è presentata la topografia dell'Attica (1-30). Segue una rassegna dei cani da caccia (31-43) e di strumenti per la caccia (44-50), prima di un accenno veloce alla caccia in sé (51-53). La seconda parte dell'aria contiene un catalogo di regioni e di popoli, e delle specie animali che sono presenti in ciascun luogo e che Artemide abbatte con le sue frecce infallibili.

In questa sezione di apertura, Seneca si dedica a un gioco letterario, tipico per il *poeta doctus*, dimostrando la sua bravura nel trasformare l'ardua materia della letteratura specializzata della geografia e i non meno aridi trattati sulla caccia, nella forma lirica di un'aria, e inoltre nel camuffare tutto ciò sotto la forma di una preghiera, di un inno. Certo, l'accento principale di questa panoramica geografico-etnologico-zoologica attraverso l'Impero romano cade sicuramente sul suo carattere di capolavoro letterario, sul piacere intellettuale provato dal poeta al momento di comporre il canto di Ippolito, e dal destinatario al momento di ascoltarlo. Tuttavia, Seneca, al tempo stesso, riesce a integrare l'aria all'interno del dramma, affidandole l'esposizione dell'azione che seguirà. I primi trenta versi trasportano il destinatario sul luogo dei fatti, ossia in Attica. Il catalogo degli strumenti per la caccia pone l'accento sulla passione venatoria e sull'autentico amore per la natura di Ippolito, in contrasto con il finto entusiasmo di Fedra nei confronti di questa.

In questo modo la funzione del prologo corrisponde interamente a quanto preteso da Orazio (*Ep.* 2, 1, 213) nei confronti di un buon tragico: questi deve trasportare il destinatario, con la forza delle proprie parole, «ora a Tebe, ora ad Atene», ossia nei luoghi dove sono ambientate le tragedie più conosciute.

Il confronto di Seneca con la tradizione, però, non emerge solo in questo rapporto diretto con il classicismo augusteo, ma anche in un altro ambito, benché in modo non subito evidente: nella rielaborazione del mito¹⁸.

Gli eroi di Seneca di solito si trovano e agiscono sotto l'influsso di una forza esterna, ossia sotto la pressione esercitata dal ruolo che la tradizione attribuisce loro. Si pensi solo ad alcune affermazioni dei protagonisti, come *Medea fiam* (*Med.* 171) e *Medea nunc sum* (*Med.* 910), *Nunc Hercule opus est* (*H.F.* 1239) o *nunc advoca astus, anime, nunc fraudes, dolos, / nunc totum Ulixem* (*Tro.* 613 s.). Questo cristallizzarsi del carattere e della natura dell'eroe tragico per mezzo della tradizione, trova, ancora una volta, la sua formulazione nell'*ars poetica* (123 s.) di Orazio:

*sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

¹⁸ Cfr. M. FUHRMANN, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*, in FUHRMANN (Hrsg.), *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption* (Poetik und Hermeneutik vol. 4), München 1971, pp. 121-143.

Un'altra caratteristica delle tragedie, che può essere anch'essa considerata nell'ambito del confronto con la tradizione letteraria, è la tendenza ad affrontare l'intero complesso di miti, dal quale il soggetto di ciascun singolo dramma è stato tratto. Vorrei mostrarlo brevemente prendendo come esempio l'*Agamennone*: nel prologo, le parole dell'ombra di Tieste rievocano gli antefatti e il cupo destino che aleggia sopra la casa e la stirpe dei Tantalidi. Con pochi versi sono ricordati entrambi i funesti pasti, la *cena Tantalì* (21) e la *cena Thyestis* (25 ss.)¹⁹. Di conseguenza, gli avvenimenti successivi sono visti come la continuazione dei nefasti eventi svoltisi nel palazzo dei Tantalidi. Nella discussione tra Clitemnestra, risolta ormai a uccidere il suo sposo, e la nutrice, si narra la trama dell'*Ifigenia in Aulide* (158 ss.). Nel rapporto del messaggero Euribate si descrive il ritorno in patria degli eroi greci (421 ss.). Il successivo canto corale delle prigioniere troiane completa il racconto di Euribate con la narrazione della presa di Troia (612 ss.). Nel dialogo tra Cassandra e il coro si tocca brevemente il tema del destino dei Troiani, dopo la distruzione della loro città: questo significa che, con poche parole, si arriva fino alle vicende delle *Troiane* e dell'*Ecuba* (695 ss.). Nel canto corale successivo (808 ss.), rappresentato da un elogio della città di Argo, si passa attraverso un encomio di Eracle al tema della prima distruzione di Troia, a cui l'eroe prese parte. Nei versi 910 ss., Elettra affida il piccolo Oreste a Strofio, affinché questi lo possa mettere al sicuro, al di fuori della regione. Ciò spinge lo sguardo verso il futuro, all'*Oreste matricida*, assassino di sua madre, ossia alla trama delle *Coefore* di Eschilo e dell'*Elettra* di Euripide e Sofocle. In questo modo, l'*Agamennone* non abbraccia solo il racconto del ritorno a casa e della morte del condottiero dei Greci, ma, con uno sguardo rivolto sia al passato che al futuro, attraverso richiami e allusioni, gli avvenimenti sono collocati nel più ampio contesto della stirpe degli Atridi e della maledizione, che continuerà anche dopo la morte di Agamennone, sotto cui si trova la casa di Tantalò.

3. Dopo aver collocato le tragedie di Seneca al loro posto entro la tradizione letteraria, bisogna ora gettare un rapido sguardo all'attività teatrale di età neroniana²⁰. I contemporanei di Seneca, a teatro, avevano familiarità con la materia e la poetica tragica sotto tre diverse forme, che poco o nulla avevano a che fare con le tragedie greche del V sec. a.C.: era possibile ascoltare pezzi magistrali tratti da tragedie conosciute e cantati da un solista accompagnato da un'orchestra (*fabula cantata*), o assistere all'esibizione di un citaredo che, accompagnandosi con la *keithara*, recitava episodi del mito, o ancora andare a vedere pantomimi, dove un danzatore, accompagnato da coro e orchestra, rappresentava in forma mimetica episodi del mito (*fabula saltata*)²¹.

¹⁹ Sulla fortuna del tema di Tieste cfr. P.J. DAVIS, *Seneca's Thyestes and the Political Tradition in Roman tragedy*, in G. HARRISON (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston, 2015, pp. 151-167.

²⁰ Cfr. al riguardo DIHLE, *art. cit.*; sui generi teatrali popolari, cfr. J. FUGMANN, *Römisches Theater in der Provinz*, Freiburg-Berlin-Wien 2013².

²¹ Cfr. al riguardo in primo luogo il *de saltatione* di LUCIANO; cfr. anche FUGMANN, *op. cit.*, pp. 33-36; dettagliatamente V. ROTOLO, *Il pantomimo*, Palermo 1957. Nel frattempo, il genere subletterario del pantomimo ha trovato grande attenzione nella letteratura scientifica; cfr. da ultimo HALL-WILES, *op. cit.*, con un'esauriente discussione sullo stato dell'arte nell'introduzione, alle pp. 1-40. Il mio contributo su Seneca e il pantomimo (in inglese in HALL-WILES, *op. cit.*, pp. 218-226) ha portato evidentemente a una rivalutazione del carattere delle tragedie senecane; cfr. A. ZANOBI, *The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies*,

In età neroniana, l'esecuzione da parte di un solista di un *potpourri* di pezzi tragici conobbe un momento di fioritura, per via delle ambizioni artistiche dell'imperatore. Dalla biografia di Nerone scritta da Svetonio si può apprendere che Nerone eseguì in veste di citaredo una *Niobe* (c. 21) e che conosceva perfettamente parecchi pezzi magistrali tragici²². Come sappiamo da Tacito, non soltanto l'imperatore, ma anche altri uomini eminenti si dilettavano a cantare brani di poesia tragica nel ruolo di solisti²³.

Questo retroscena di storia del teatro permette di spiegare alcune singolarità delle tragedie di Seneca, che hanno suscitato stupore nella ricerca e hanno portato al declassamento dei suoi drammi, considerati come prodotti delle scuole dei retori, estranei alla scena teatrale. Si portava come indizio di questa estraneità la «disgregazione del corpo del dramma in scene singole o collegate solo superficialmente»²⁴. Tuttavia, proprio la presenza degli assoli di cui si è appena parlato può essere spiegata con l'influsso dell'attività teatrale contemporanea. L'aria sulla caccia di Ippolito (*Phdr.* 1 ss.), la scena della follia di Eracle (*H.F.* 895 ss.), il canto “delle streghe” di Medea (*Med.* 740 ss.) o l'assolo di Tieste ubriaco (*Tby.* 920 ss.) sono pezzi di bravura per un solista, come quelli che, all'epoca di Seneca, potevano essere ascoltati in teatro, intonati da virtuosi del canto. Se è vero che queste parti non hanno alcun significato immediato per lo sviluppo dell'azione drammatica, esse esercitano tuttavia una funzione decisiva nel complesso del dramma. In perfetto accordo con la poetica della tragedia di Orazio, esse portano il destinatario sul luogo dell'azione, come fa l'aria della caccia di Ippolito, oppure gettano sui fatti una luce fosca, raccapricciante, in modo da provocare quel *terror* prescritto da Orazio come elemento essenziale di una tragedia²⁵.

in HALL-WILES, *op. cit.*, pp. 227-257; in modo esauriente nella sua monografia ZANOBI, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London-New Delhi-New York Sidney, 2014; cfr. al riguardo la recensione di E. FANTHAM, in *Gnomon* 87 (2015), pp. 712-715. L'obiezione sollevata da C. KUGELMEIER, *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*, München 2007, pp. 132-134, contro la mia impostazione, non è convincente. Kugelmeier segnala che Seneca dà una valutazione negativa del pantomimo in quanto forma letteraria in *nat.* 7, 32, 3 (fatto che segnalo anche io). Tuttavia, questo non esclude in alcun modo che Seneca si serva di una forma subletteraria come mezzo di comunicazione per i suoi obiettivi poetici e filosofici, al fine di rendere ‘semplice’ il contenuto grazie alla forma ‘piacevole’ (per il confronto con la medicina, vedi LUCR. 4, 11-17). In modo simile si comporta Platone, che nel suo ‘teatro della dottrina’ si serve delle forme drammatiche e del mito, da lui rifiutati: grazie all'integrazione nei suoi ‘mimi’ filosofici, queste forme sono in un certo senso depurate; cfr. al riguardo ZIMMERMANN, *Platons Theorie-theater. Einige Gedanken zum Symposion*, in *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 13 (2014), pp. 34-47; ZIMMERMANN, *Theoretbeater: Platon und die Komödie*, in I. MÄNNLEIN-ROBERT-W. ROTHER-S. SCHORN-C. TORNAU (Hrsg.), *Philosophus orator*, Basel 2016, pp. 47-62. Sulla scia del mio lavoro su Seneca, ho segnalato nel 1995 la presenza di simili strutture pantomimiche anche nella commedia plautina, cfr. ZIMMERMANN, *Pantomimische Elemente in den Komödien des Plautus*, in L. BENZ-E. STÄRK-G. VOGT-SPIRA (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen 1995, pp. 193-204; oggi è disponibile una rielaborazione del contributo in lingua inglese: ZIMMERMANN, *Elements of Pantomime in Plautus' Comedies*, in S. FRANGOULIDIS-S.J. HARRISON-G. MANUWALD (eds.), *Roman Drama and its Contexts*, Berlin-Boston 2016, pp. 317-327.

²² SUET. Nero 21, 3: *inter cetera cantavit Canacem parturientem, Oresten matricidam, Oedipoden excaecatam, Herculem insanum*; c. 46 *cantasse eum publice Oedipodem exulem*.

²³ TAC. *Ann.* 15, 65: *quin et verba Flavi vulgabantur, non referre dedecori, si citharoedus demoveretur et tragoedus succederet - quia ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu canebat*; cfr. anche SUET. Nero 20.

²⁴ «Auflösung des Dramenkörpers in einzelne oder nur äußerlich verbundene Szenen», così ZWIERLEIN, *op. cit.*, pp. 88 ss.

²⁵ *Ep.* 2, 1, 210-13: *ille per extentum funem mihi posse videtur / ire poeta, meum qui pectus inaniter angit, / irritat, mulcet, falsis terroribus implet, / ut magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis*.

Accanto all'influsso esercitato dal *potpourri* tragico sulle tragedie di Seneca, si possono inoltre portare come esempio diverse scene, dove si può avvertire l'influenza del pantomimo²⁶. Si tratta di tutte quelle sezioni, nelle quali il coro o un attore descrive i movimenti, la gestualità e la mimica di un altro attore muto, di solito nel ruolo di una donna in preda alla follia. Un esempio particolarmente impressionante sono i versi 710 ss. dell'*Agamennone*, dove il coro illustra la caduta in estasi della veggente Cassandra:

*Silet repente Phoebas et pallor genas
creberque totum possidet corpus tremor
stetere vittae, mollis horrescit coma,
anbela corda murmure incluso fremunt,
incerta nutant lumina et versi retro
torquentur oculi, rursus immoti rigent.
nunc levat in auras altior solito caput
graditurque celsa, nunc reluctantis parat
reserare fauces, verba nunc clauso male
custodit ore maenas impatiens dei.*

Così come gli assoli, anche le inserzioni pantomimiche servono a produrre o ad amplificare l'atmosfera di *terror* che domina l'azione, come accade per esempio nella *Medea* (849 ss.), dove l'aria "delle streghe" di Medea è seguita da una scena pantomimica.

Si presenta qui, piuttosto inaspettatamente, l'occasione di occuparsi del contenuto filosofico delle tragedie: le scene pantomimiche servono soprattutto a rappresentare le passioni, come Seneca le descrive nella sua opera *de ira* (1, 1, 3 s.). Il trattato di Luciano *de saltatione* (c. 67) insegna che la riproduzione dei moti dell'animo è caratteristica propria del pantomimo: non bisogna pertanto stupirsi troppo che Seneca, per la rappresentazione delle passioni, si sia servito di questo genere popolare, che disponeva dei mezzi artistici necessari a tale fine.

4. Per riassumere: a un primo sguardo, può sembrare che i risultati di entrambe le problematiche (ossia il confronto di Seneca da un lato con la tradizione letteraria e dall'altro con l'attività teatrale del suo tempo) non giungano a costituire un quadro unitario e coerente. Questa impressione potrebbe essere provocata in particolar modo dalla lettura delle tragedie di Seneca alla luce dell'*ars poetica* di Orazio. Si vede qui infatti come Seneca, da un lato, segua i precetti di Orazio, per quanto riguarda il metro, la versificazione, la funzione del coro e la tipologia dell'eroe tragico; dall'altro, tuttavia, egli trasgredisce le prescrizioni contenute nell'*ars poetica* in parecchi punti. E così, il raccapricciante fa il suo ingresso sulla scena. Paradigmatica è la fine della *Medea*, dove la protagonista uccide i suoi figli *coram publico* – contro il precetto di Orazio (*a.p.* 185): *ne pueros coram populo Medea trucidet*. Giocasta si toglie la vita di fronte a tutti, e la macabra ricomposizione dei resti dello squartato Ippolito alla fine della *Fedra* sarebbe incorsa senza dubbio nel biasimo di Orazio. Inoltre, nell'*Edipo* la classica struttura del dramma in cinque atti è ampliata di uno, e sempre in questa tragedia

²⁶ Cfr. al riguardo ZIMMERMANN, *art. cit.*

è inserito un quarto attore (291 ss.) – due iniziative che infrangono anch'esse le prescrizioni di Orazio (a.p. 189 s. *neve minor neu sit quinto productior actu / fabula; 192 ...nec quarta loqui persona laboret*).

Eppure, proprio in questa tensione, che si attua attraverso l'imitazione e la ricezione di ciò che è classico da una parte, e la contemporanea infrazione delle regole del dramma classico dall'altra, è possibile riconoscere al meglio gli intenti artistico-letterari di Seneca. Questi, attraverso i suoi drammi, cerca di 'sublimare' la tragedia greca considerata classica e soprattutto la tragedia romana, proprio nel senso hegeliano del verbo sublimare (*aufheben*), ossia realizzando una *nuova tragedia* che, attraverso il continuo confronto con i suoi predecessori, accolga la tradizione assorbendola in sé, e continui a farla trasparire – si pensi al gioco dei ruoli predeterminati e alla tendenza ad abbracciare il contesto mitico nel suo complesso –, ma che al tempo stesso sostituisca i suoi predecessori, e dunque la tradizione, con qualcosa di nuovo.

Questo "qualcosa di nuovo", questa nuova tragedia che Seneca scrive, la vorrei definire come il tentativo di creare un'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*)²⁷, che non s'impegna soltanto con il genere letterario drammatico, ma si apre anche ad altri generi, e presenta elementi dell'epos, della lirica, della poesia didascalica e in particolare dei generi popolari quali gli assoli tragici e il pantomimo, e che – in accordo con il gusto dell'epoca – brilla con i suoi capolavori retorici e non risparmia nemmeno inserzioni filosofiche.

In questo modo, nelle tragedie di Seneca è possibile vedere il tentativo di un poeta di creare un'opera letteraria che, attraverso nuovi espedienti e in particolare attraverso la *commistione di generi* (*Gattungsmischung*), sia adatta alle esigenze del suo tempo. Quest'opera diventa anche espressione consapevole del poeta che, nonostante – o forse proprio grazie a – la predominanza del classico e nonostante il successo dei generi subletterari, ha cercato e ha trovato la propria strada come letterato. Come riassunto da Quintiliano (10, 1, 131): *quod voluit, effecit*.

ABSTRACT

In dem Beitrag werden die Tragödien Senecas sowohl in die Geschichte der Gattung der Tragödie als auch in die der römischen Literatur eingeordnet. Es wird versucht, Besonderheiten der Tragödien Senecas, die in der Forschung in extenso und äußerst kontrovers diskutiert wurden, aus der Auseinandersetzung Senecas mit der klassischen griechisch-römischen Tragödie, der Tragödientheorie des Horaz und den zeitgenössischen sublitterarischen Genres wie Pantomimos und *fabula cantata* zu erklären.

²⁷ Utilizzo il concetto di *opera d'arte totale* (*Gesamtkunstwerk*) nel senso impiegato da R. Wagner; infatti, secondo la mia interpretazione, si è trattato, da parte di Seneca, di un tentativo di realizzare nei suoi drammi una nuova unità a partire da elementi diversi come parola, musica e danza, generi colti e generi popolari, dramma e non-dramma (poesia didascalica, epos), lirico e grottesco, e perfino ripugnante. Sui passaggi macabri e ripugnanti delle tragedie di Seneca cfr. FUHRMANN, *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in H.R. JAUSS (Hrsg.), *Die noch mehr schöne Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Poetik und Hermeneutik vol. 3), Monaco 1968, pp. 23-66.

This article places Seneca's tragedies within the history of the tragic genre, on the one hand, and of Roman literature generally, on the other. I attempt to make sense of various peculiarities in the plays that have inspired extended and substantial scholarly controversy, by considering Seneca in the light of classical Greco-Roman tragedy, Horace's theory of tragedy, and contemporary sub-literary genres such as pantomime and the *fabula cantata*.

KEYWORDS: tragedy; stoicism; pantomime; *fabula cantata*; Horace; *Ars poetica*; Neronian literature.

Bernhard Zimmermann
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
bernhard.zimmermann@altphil.uni-freiburg.de