

«ALIA TEMPTANDA EST VIA»
Alcune riflessioni sui recenti sviluppi
della questione dei “due” Seneca (morale e tragico)

Fantasm (neo)dingeliani

[...] we are forced to face a set of familiar questions about the relationship between the tragedies and the rest of Seneca's *corpus*. Yet one could reasonably claim that those questions are, in a sense, irrelevant. For instance, it could be argued that [...] the attempt to relate the tragedies at any cost to Senecan philosophy is a *petitio principii*: we ask how the tragedies can be compatible with the author's philosophy because we have already decided that they should be since they were written by the same person. But, in a sense, to do so would take away much of the fun.

Questo provocatorio invito a non privarci del piacere di affrontare una questione tra le più annose nel panorama degli studi senecani – quale sia, cioè, il rapporto tra opere filosofiche e produzione tragica dell'autore – è stato recentemente formulato da Alessandro Schiesaro in una scomoda monografia dedicata al *Tieste*¹, che torna clamorosamente ad agitare alcuni fantasmi del passato, non del tutto esorcizzati: *in primis*, la tesi di Joachim Dingel, secondo cui le tragedie esprimerebbero l'autentica e profonda *Weltanschauung* senecana in opposizione alla mascheratura razionalizzante

¹) Schiesaro 2003, p. 20. Nel volume Schiesaro rielabora alcuni dei suoi più importanti contributi sul teatro di Seneca (apparsi in sedi diverse tra il 1992 e il 1998), coagulandoli intorno a una specifica *pièce* e sottoponendoli al vaglio dell'interpretazione di un singolo dramma, delle sue dinamiche, del complesso sistema dei personaggi e dei temi messi in scena; ma i riferimenti all'intero *corpus* tragico rimangono ugualmente il punto di forza di una monografia che, come recita il sottotitolo, è dedicata a studiare il *Tieste* in rapporto alle dinamiche del teatro senecano.

delle opere filosofiche². Nella versione più scaltrita e raffinata di questa tesi, riproposta da Schiesaro, la prima, macroscopica aporia del tragico senecano in relazione al credo stoico dell'autore riguarderebbe un aspetto universalmente noto del teatro di Seneca, cioè il «gioco delle passioni», la strenua lotta tra bene e male, tra *ratio* e *furor*: le passioni parteciperebbero al gioco teatrale del *Tieste* non tanto (o non solo) nel senso che esse muovono ossessivamente i personaggi, ma perché proprio i protagonisti di questa *pièce* rifletterebbero nei loro gesti e nelle loro parole la primigenia connessione tra la creazione poetica e le passioni, problematizzando la relazione tra queste e il piacere estetico.

Il contrasto tra la ragione e gli *adfectus* è dunque chiamato in causa come la tensione cruciale che anima il teatro senecano; ed è bene ribadire che Schiesaro indaga se e in che misura le passioni possano essere interpretate come la forza trainante non solo delle azioni dei personaggi, ma anche della stessa possibilità della parola tragica; e specialmente come questa loro funzione genetica sia messa in scena nel *Tieste* o, per introdurre una categoria cara allo studioso, vi sia riflessa in termini metadrammatici.

In questa prospettiva, il *Tieste* non inscena soltanto il *furor* di Atreo, scatenato dalla sua sete di vendetta, ma più in generale il conflitto tragico tra il desiderio di parlare e il bisogno di rimanere in silenzio, tra la repressione e la sua rimozione, tra il desiderio di vedere e l'orrore di ciò che viene rappresentato. Tale conflitto prende forma fin dal prologo dialogico fra la Furia e Tantalo, espressione della nascita del dramma e scorcio sulle forze infernali che ne presiedono la creazione. La vittoria della Furia, che costringe Tantalo a ispirare ai suoi discendenti la reiterazione dell'antico *scelus* – ma in forma più grande e più terribile –, è anche la vittoria della poesia contro il silenzio passivo e repressivo invocato, ma invano, dall'ombra infernale.

Ora, accogliere l'ipotesi che nel teatro di Seneca il gioco («the play») delle passioni irrompa sulla scena come ritorno del represso e costituisca la radice stessa della possibilità del rappresentare («to play») la tragedia, non è una cosa pacifica. Significherebbe anzitutto rinunciare a uno degli assunti

²) Dingel 1974. A definire Schiesaro un “dingeliano” mi autorizza la semplice constatazione che, nella sua monografia, giocano un ruolo importante sia le teorie di Freud sulla temporalità sia gli sviluppi della ricerca postfreudiana sull'inconscio come assetto alternativo di protocolli logici e sulla letteratura come ritorno del represso: tali teorie vengono considerate da Schiesaro un valido orientamento per accostarsi a una tragedia, il *Tieste*, che è segnata da discontinuità temporali e da forti scarti di logica, e a un personaggio, come Atreo, che è incapace di stabilire chiari confini tra lui stesso e il suo fratello-doppio. Notevole è, al proposito, l'influsso delle teorie di Francesco Orlando e degli studi sulla «bi-logic» di I. Matte Blanco: già Timpanaro 1981, p. 117 nt. 6, in un breve ma acuto giudizio sul libro di J. Dingel, espresso a margine di una recensione dedicata ad altro, ne indicava quali tratti specifici sia l'influsso freudiano sia il debito contratto con la teoria della poesia come ritorno del represso dovuta proprio a F. Orlando.

più equilibrati che sia scaturito dal recente dibattito nostrano, proprio in reazione alle posizioni di Dingel³: l'asserzione, da parte di Giancarlo Mazzoli, di una «serena distanza» tra le opere in prosa e le tragedie⁴, basata a sua volta sulla fiducia di poter assumere l'intero teatro senecano in un quadro ermeneutico certamente peculiare e «altro» rispetto alla prosa morale, e tuttavia omogeneo alle finalità di quest'ultima⁵.

In linea generale, secondo Mazzoli, il quadro ermeneutico di riferimento per comprendere il rapporto tra poesia e filosofia in Seneca è indicato dall'epistola 75, con la ben nota distinzione dei tre gradi del progresso morale e delle tre classi di *proficientes*, gerarchicamente ordinate. In relazione alle classi dei *proficientes*, l'interazione tra filosofia e poesia sarebbe affidata non soltanto all'iniziativa del filosofo-poeta, che compone il suo alto *carmen*, ma si sfaccetterebbe nell'opera del filosofo-critico, che esercita una lettura simbolico-morale dei testi poetici, e infine, al livello più torbido, del poeta *tout court*, a cui Seneca assegnerebbe un'azione di denuncia dei *vitia* mirata, per così dire, verso il basso, qualitativamente diversa rispetto all'*admonitio* del filosofo, finalizzata non alla *pars construens* ma alla *pars destruens* e, dunque, legittimata a ricorrere al *πάθος*. Drammaticamente sensibile ai paradigmi del tragico sovvertimento operato dall'*ἄλογον* nel mondo, l'opera del poeta sarebbe chiamata da Seneca a smascherare questa stessa inversione, «spingendo a fondo sul pedale della *Pathetisierung* per aprire vie di fuga allo *scelus iam contextum*»⁶.

Un'interpretazione analogica, in senso unitario, dell'orizzonte ermeneutico entro cui valutare i rapporti tra prosa e poesia senecane, si deve a Giuseppe Gilberto Biondi, che prospetta «l'ipotesi, in Seneca tragico, di un pensiero poetico non *alius* ma *alter* rispetto al dogma (e al cherigma) del filosofo *tout-court*»: un pensiero omogeneo rispetto al pensiero filosofico ma anche «nuovo», proprio perché trasposto in poesia; e sostiene che le tragedie rappresentano la catabasi senecana «nelle pieghe più nascoste della paranoica crudeltà di Atreo, della mostruosa ira di Medea, della profonda e dolorosa ferita amorosa di Fedra», non però volta a celebrare i trionfi terribili del *pathos* ma «per riportarne alla luce – alla luce del *logos*, della *ratio*, della

³) Un coro di critiche ha sempre accompagnato, fin dalla sua uscita, il saggio senecano di Dingel; tuttavia, qualche studioso ne ha riconosciuto anche alcuni aspetti positivi, ad esempio l'«aver mostrato la duttilità [...] della ermeneutica psicologica ed esistenziale di Seneca poeta, fino a percorrere, attraverso la psicologia dei suoi personaggi, itinerari negativi e addirittura infernali» (Biondi 2001, p. 17; prima di lui, già Timpanaro 1981 e Mazzoli 1991, pp. 203-205, ne avevano moderatamente rivalutato qualche aspetto).

⁴) Mazzoli 1991, p. 203; 1997¹, pp. 79-80.

⁵) Mazzoli 1997¹, p. 86.

⁶) Id. 1991, p. 204.

parola –, le spoglie infernali»⁷. Anche per Biondi, dunque, la parola tragica senecana rappresenta, in certo qual modo, un ritorno del represso, caricato tuttavia di un valore catartico, decisamente negato da Schiesaro.

Al contrario, la fosca prospettiva ctonia, in cui questi torna ad allocare la genesi della poesia senecana, non lascia adito ad alcuna serena valutazione; anzi, le crepe che si riaprono rischiano di essere più pericolose in quanto, come mi pare, non si possono rimarginare ricorrendo alle medesime obiezioni con le quali la minaccia dingeliana era stata più o meno efficacemente esorcizzata in passato.

Non c'è più traccia, infatti, nell'interpretazione di Schiesaro, dei noti punti deboli della tesi di Dingel: oltre all'eccessiva genericità e generalizzazione, è opportuno ricordare⁸ la confusione tra il punto di vista del personaggio e quello dell'autore e, di conseguenza, l'attribuzione (evidentemente arbitraria) a quest'ultimo di alcune idee eterodosse espresse dai personaggi negativi. Ad essa, Schiesaro oppone il riconoscimento, attraverso precise spie metadrammatiche, della funzione autoriale di alcuni personaggi delle tragedie: Atreo, Giunone, Medea e, fino a un certo punto Edipo, nel processo di rappresentazione dell'evoluzione delle loro trame indicano nelle passioni le fonti privilegiate della loro conoscenza superiore a-razionale, che segue protocolli diversi da quelli logici, e si configura come del tutto omologa, per natura, efficacia e godimento estetico, al sapere del poeta⁹. La contraddizione rispetto al Seneca morale non sarebbe dunque in ciò che

⁷) Biondi 1989, pp. 35-69. Le riflessioni di Mazzoli e di Biondi rappresentano, pur tra sfumature diverse, l'esito più illuminato nel ricco panorama degli studi a favore della coerenza e dell'unità tra Seneca tragico e Seneca prosatore, che registra tuttavia anche posizioni estreme e non condivisibili, variamente riconducibili all'interpretazione dei drammi senecani come lezioni stoiche in versi o come allegorie morali destinate alla paronesi: per un'approfondita ricognizione di queste interpretazioni filosofiche, stoiche e anti-stoiche, rimando a Hine 2004, pp. 173-174, 192 ss., 201 nt. 50; uno *status quaestionis* si può leggere anche in Armisen Marchetti 1989, pp. 345-346; Aricò 2001, p. 100 nt. 44.

⁸) Con Biondi 2001, pp. 17-18.

⁹) Il carattere metapoetico del *Tieste*, in cui il protagonista negativo Atreo concepisce e inscena il suo *nefas* come opera d'arte in aderenza all'estetica del sublime (*infra*, p. 46), è da tempo stabile acquisizione degli studi sul teatro di Seneca (per tutti rimando a Picone 1984, p. 51 ss.): la novità di Schiesaro consiste però nell'aver assegnato alla cifra metapoetica di questo e altri drammi senecani la possibilità di ritrovare le tracce più autentiche della riflessione sulla natura della poesia. Come si vede, un tale approccio investe la radice stessa del fatto poetico, ponendosi a monte di ogni riflessione sul rapporto tra filosofia e poesia in Seneca; e, in virtù del suo carattere metapoetico, finisce anche per sottrarsi all'etichetta di "diagnosi" con la quale Hine 2004 ha classificato la maggior parte delle interpretazioni ideologiche del teatro senecano (siano esse stoiche, antistoiche o, come è il caso di Dingel, nichilistiche), intendendo con questo termine qualsiasi lettura storicamente elaborata in base a un dato quadro morale e antropologico di riferimento e non necessariamente coincidente con un intenzionale messaggio autoriale.

tali personaggi dicono in preda alla passione, ma nel fatto che essi dicano *perché* in preda alla passione, e che questa loro parola, ispirata ed esteticamente efficace, metta in moto la *pièce* tragica e finisca per identificarsi con l'origine stessa della poesia.

Si consideri poi, l'incapacità di Dingel di comprendere il complesso statuto letterario delle tragedie senecane: Schiesaro, viceversa, fonda le proprie argomentazioni sull'analisi della struttura metadrammatica e della trama intertestuale del *Tieste*, e rivendica con convinzione il principio per cui le numerose riflessioni sulla natura della poesia, che egli crede di scoprire nelle tragedie senecane, sono in sé autonome e sufficienti a fornire ai loro lettori una straordinaria profondità e ampiezza di campo per qualsiasi esplorazione esegetica; e di conseguenza, non richiedono alcun confronto, in senso positivo o negativo, con teorie o riflessioni – per quanto esplicite e dirette – che si incontrano nelle opere in prosa.

Ora, tale posizione risulta perfettamente antitetica a quella cui è recentemente approdato Mazzoli: dopo aver sondato «il “cuore di tenebra” del tragico senecano per vie interne, prendendo le mosse dagli elementi strutturali dei drammi stessi (prologhi, cori, personaggi, epiloghi, ῥήσεις, opposizioni tematiche, moduli e registri retorici)», questi dichiara di voler privilegiare un'analisi «diretta alle pagine etiche del filosofo, per cogliere lì le radici e e ragioni di quella drammaturgia», nella profonda convinzione «della complessiva organicità e coerenza della scrittura senecana, in prosa e poesia, contro il mito, già tardoantico e poi umanistico, dei “due Seneca”, morale e tragico: un mito duro a svanire, visto che ancora si ripropone, assumendo sostanza critica, nella moderna letteratura scientifica»¹⁰.

In conclusione la tesi di Schiesaro, riproponendo in forma assai più scaltrita la frattura dingeliana tra i “due” Seneca, si configura come diametralmente opposta ad alcune soluzioni specifiche, che in anni recenti altri studiosi hanno elaborato per ricomporre quella stessa dicotomia; ma che, come vorrei illustrare nelle pagine seguenti, non paiono uscire del tutto indenni dall'urto provocato dall'interpretazione di Schiesaro.

Non è tuttavia mia intenzione riproporre in termini rigidi il confronto tra separatisti e unitari né, tantomeno, emettere verdetti a favore dell'una o dell'altra posizione. Piuttosto, vorrei dimostrare che, se adeguatamente raccolta, la sfida “neodingeliana” restituisce senz'altro la curiosità e il divertimento di tornare a indagare la relazione intercorrente tra Seneca prosatore e Seneca tragico: quand'anche il disagio, scaturito dalle aporie che vengono evidenziate, ci costringa ad arretrare di qualche posizione a cui siamo (forse) un po' troppo affezionati.

¹⁰) Mazzoli 1997¹, pp. 79-80 (con riferimento a Dingel 1974); ma vd. già Mazzoli 1990¹.

Tale confronto può infatti rappresentare un'occasione propizia per verificare la praticabilità di percorsi alternativi all'interno del grande solco, ben tracciato e, a mio parere, tuttora affidabile, di quella tradizione critica che riconosce un'omogeneità di fondo tra poesia e filosofia in Seneca.

La poetica delle passioni

Ripercorrendo quindi, per sommi capi, l'articolata proposta di lettura del *Tieste* elaborata da Schiesaro, è opportuno soffermarci sulla definizione della poetica senecana come «poetica delle passioni».

Come si è accennato, la funzione genetica delle passioni nei confronti della poesia viene rintracciata in forma autoriflessa nel tessuto stesso del dramma; e viene esplorata in rapporto agli effetti che essa produce sugli spettatori, mediante alcuni specifici indicatori metadrammatici: nella fattispecie, alcuni passi¹¹ in cui le reazioni del pubblico sarebbero colte in tempo reale, perché alcuni personaggi vi sono rappresentati come spettatori di un'azione secondaria che si sta svolgendo all'interno dell'azione primaria. Attraverso questo «spettacolo degli spettatori»¹² si svelerebbe l'immagine di un pubblico caleidoscopico, il cui unico tratto comune risiede nel suo coinvolgimento emotivo, tanto forte da annullare quasi completamente la distanza necessaria per un giudizio morale; e si dedurrebbe che Seneca fosse perfettamente consapevole di misurarsi con un pubblico aperto, non omogeneo, in ultima istanza non controllato né controllabile. Tale consapevolezza non avrebbe soltanto un valore storico-culturale (per la valutazione di un fenomeno in crescente sviluppo a partire dall'età augustea), ma presenterebbe anche un importante risvolto ermeneutico: veri (e pericolosi) messaggi in bottiglia, le tragedie si radicano nella lucida accettazione, da parte del loro autore, dell'impossibilità di una loro destinazione educativa, del fallimento, insomma, della riforma stoica del teatro, imperniata sulla possibilità di uno «spettatore critico», al quale assegnare la responsabilità della valutazione morale di ciò che viene rappresentato¹³.

¹¹) In particolare, la ῥήσις del messaggero che descrive il massacro compiuto da Atreo, intercalata da brevi interventi del Coro (*Thy.* 623-788); e la scena finale delle *Troiane* con il dialogo a tre voci (del messaggero, di Ecuba e di Andromaca) sulla fine di Astianatte (*Tro.* 1056-1164).

¹²) O, secondo la suggestiva definizione di Schiesaro, «allegories of the spectatorship».

¹³) L'orizzonte concettuale entro cui si snoda, qui e altrove, il ragionamento di Schiesaro è costituito dalle riflessioni di M. Nussbaum (il rimando specifico è Nussbaum 1993,

Metadramma e intertestualità

Da quanto si è detto, si evince l'importanza cruciale che le categorie di metadramma¹⁴ e di intertestualità rivestono per questo tipo di lettura, particolarmente sensibile nei riguardi di quell'intensa modalità allusiva del *Tieste* (una «self-conscious, metadramatic intertextuality»¹⁵), che rinvierebbe costantemente alla genesi e alla natura della stessa poesia tragica¹⁶.

pp. 97-149) in merito al rapporto che lo Stoicismo ebbe con la poesia e, in particolare, con la poesia drammatica: un rapporto nutrito di profonda ammirazione e dalla consapevolezza del valore storico-culturale e antropologico della tradizione poetica, tanto più sorprendente in quanto venne coltivato anche dagli Stoici più ortodossi che, fedeli alla lezione crisippea, ebbero una concezione “cognitiva” delle passioni, ritenute giudizi errati della ragione e non semplici moti irrazionali dell'animo; e, conseguentemente, ebbero molto chiaro il nesso esistente tra il processo di formazione delle passioni e la fruizione dell'opera poetica, non soltanto in relazione ai suoi elementi immediatamente psicagogici (la componente musicale, ad esempio) ma anche e soprattutto alle sue componenti strutturali (la trama, la coerenza artistica dei personaggi, il processo di identificazione del pubblico con le azioni, con i ruoli, con i rapporti gerarchici rappresentati in scena). Secondo la studiosa, proprio gli Stoici della via cognitiva elaborarono nel tempo una serie di strategie per contenere i rischi e rilanciare i benefici di una sorta di «partnership» tra filosofia e poesia: tra esse, figurerebbe appunto il tentativo di una riforma del teatro, incentrata sulla formazione di uno «spettatore critico», che Nussbaum dipinge in termini volutamente anacronistici come spettatore «brechtiano» (con riferimento all'opposizione tra il teatro borghese o della identificazione e il teatro brechtiano dell'alienazione, che nega allo spettatore di identificarsi con ciò che si rappresenta e ne sollecita al contrario la risposta critica). Pur riconoscendo che si trattò essenzialmente di una riforma velleitaria (proponendosi di riformare l'esperienza poetica senza riformare la poesia, il teatro stoico risultò in pratica un fallimento, anche se di eccezionale portata teorica), la studiosa si spinge tuttavia ad affermare che soltanto il sofisticato teatro senecano riuscì, in qualche modo, a promuovere l'avvento dello spettatore critico: la struttura drammatica di questo teatro, così diversa rispetto alla tradizione greca, sembra infatti contrastare l'identificazione simpatetica del pubblico e stimolare viceversa una riflessione critica sulle passioni, molto avanzata per quanto riguarda la lucida descrizione dei processi psicopatogenetici. Proprio qui si inserisce la critica di Schiesaro alle tesi di Nussbaum: per lo studioso, infatti, il teatro senecano produce alienazione, ma non nel senso brechtiano del termine, bensì come uno straniamento portato alle estreme conseguenze che finisce per negare il distacco da ciò che si rappresenta e, viceversa, risucchia gli spettatori nel labirinto dell'inconscio e dell'a-logico. In questo senso il teatro di Seneca non è quello epico brechtiano, ma è quello cangiante, illusorio, instabile, difratto delle *Metamorfosi* di Ovidio.

¹⁴) Con un'avvertenza da parte dell'autore (Schiesaro 2003, pp. 13-15): metadramma in Seneca non vuol dire metateatro perché nel teatro di Seneca, e nel *Tieste* in particolare, non compaiono elementi metateatrali né rotture dirette o violazioni dei confini stabiliti dallo spazio scenico. Piuttosto, il metadramma è da intendere come equivalente di metapoesia, a indicare tutti i momenti in cui il dramma, attraverso una varietà di congegni, riflette se stesso e i suoi meccanismi di funzionamento.

¹⁵) Schiesaro 2003, p. 224.

¹⁶) Così, p.es. (*ivi*, pp. 32-36), l'intertesto del prologo del *Tieste* e del “prologo” di quella “tragedia nella tragedia” costituita dall'orchestrazione del *nefas* di Atreo (*Thy.* 267 ss.)

Il carattere metadrammatico del *Tieste* viene evidenziato da Schiesaro attraverso l'analisi della complessa struttura a cornici concentriche di questa tragedia: la tortuosa relazione esistente tra i differenti livelli dell'azione drammatica acuisce la percezione, da parte del pubblico, che la *pièce* sia un prodotto artificiale, un'entità non compiuta, una specie di «work in progress». Non si tratta tuttavia della distanza salutare che, almeno in teoria, l'ortodossia stoica poneva come condizione per un certo teatro etico (quello stacco necessario a che lo spettatore negasse l'assenso alle passioni, di cui pure veniva via via scoprendo il ruolo nella costruzione stessa della tragedia); al contrario, la moltiplicazione ossessiva delle cornici e l'effetto di fuga prospettica, che Seneca crea nel *Tieste*, annullerebbero quella distanza critica, vanificandola nel momento stesso in cui la realizzano; e priverebbero il dramma di uno sbocco teleologico, trasformandolo in una tragedia aperta, non finita, reiterata¹⁷.

è rappresentato dal libro settimo dell'*Eneide* (in particolare, dalla scena d'apertura, in cui Giunone incita Aletto a suscitare discordia, e dalle successive visite di Aletto ad Amata e a Turno): questa trama intertestuale, sostenuta in entrambi i passi da una serie di «markers» metadrammatici, indicherebbe il riconoscimento, da parte di Seneca, del ruolo archetipico di Virgilio come poeta del *furor* e delle guerre fratricide, cantate appunto nella seconda parte dell'*Eneide*. In quest'ottica, anche lo sconcerto espresso da Tantalò all'apparizione della Furia, che lo costringe a tornare sulla terra e a reiterare il *nefas*, viene interpretato da Schiesaro come l'interrogativo, sconcertante e provocatorio insieme, che Seneca propone al suo pubblico: perché ripetere l'atto poetico e trasgredire il *decorum* del silenzio? Perché riaprire le vene della poesia, feconde solo di orrore e di odi fratricidi? Analogamente, l'altro principale intertesto del prologo del *Tieste*, cioè l'episodio di Tereo, Procne e Filomela (Ov. *met.* 6.412-674: cfr. *Thy.* 56-57: *Thracium fiat nefas / maiore numero*), veicolerebbe una riflessione su un certo tipo di poesia prodotta dal disordine delle relazioni e dalla confusione di identità, e alimentata dalle forze oscure della vendetta e della violenza. In Ovidio il gesto metapoetico si esprimerebbe nella creazione della tela di Filomela, che è *carmen* capace di vincere la repressione (il taglio della lingua) e di vendicare l'atrocità subito producendo una disastrosa confusione tra *fas* e *nefas*: Filomela stabilirebbe così quella connessione tra parola poetica e ritorno del represso, che funziona come motore della vicenda tragica del *Tieste* senecano.

¹⁷ Vd. nt. 13 per il debito e, insieme, la critica di Schiesaro nei confronti delle tesi di M. Nussbaum sulla riforma stoica della poesia drammatica. Prendendo confidenza con il linguaggio, i temi e i percorsi ermeneutici praticati da Schiesaro, è altresì possibile rintracciare l'origine della lettura metadrammatica, che egli offre della struttura a cornici del *Tieste*, in un concetto sul quale proprio questa studiosa richiama insistentemente l'attenzione: per gli Stoici della «via cognitiva» il teatro induce forti passioni nello spettatore in quanto provoca in lui la formazione di giudizi errati attraverso i meccanismi stessi del processo drammatico (l'identificazione, la parabola tragica, ἔκτασις, la catastrofe); secondo Nussbaum, quindi, la riforma stoica del teatro si imperniò sul tentativo di mettere a nudo questi meccanismi drammatici, al fine di indurre lo spettatore a prenderne coscienza e a elaborare una distanza critica capace di interrompere il processo generativo delle passioni. Quindi, il tipo di analisi metadrammatica svolta da Schiesaro, pur orientata in senso opposto (e volta piuttosto a definire la tragedia senecana come negazione del teatro stoico), appare tuttavia come l'applicazione in chiave metodologico-letteraria di quello stesso dato storico-filosofico evidenziato

L'attenzione sulla semantica del tempo drammatico – caratterizzato da alterazioni, disgiunzioni e discrepanze nella sequenza cronologica – si salda strettamente all'analisi intertestuale: l'alterazione del tempo e la trama allusiva sono per Schiesaro fenomeni correlati, perché rappresentano due aspetti della medesima ossessione senecana nei confronti del passato. Il gesto intertestuale affiancherebbe il trattamento paratattico del tempo accordando al passato un ruolo decisivo (tragico, appunto) nel modellare il presente e il futuro; e si rivela il sintomo più evidente della natura coscientemente regressiva e ripetitiva di questo teatro¹⁸.

Atreus rex

La poetica delle passioni trova la sua perfetta incarnazione scenica nella *persona* di Atreo, che Schiesaro rivaluta come la figura più ricca e complessa dell'intero teatro senecano, in contrasto con la tendenza, diffusa nella recente critica senecana, ad appiattare il suo personaggio sul *cliché* retorico del tiranno.

Il ruolo regale di Atreo, secondo Schiesaro, investe l'intero sistema dei personaggi, che sono chiamati a misurarsi con la terribile attrazione estetica della tirannia. Si ripropone così, con specifico riferimento al *Tieste*, una rivisitazione del rapporto tra intellettuale e potere alla luce di un'antica identità, al tempo stesso estetica e antropologica, tra il poeta e il tiranno.

Stabilita per la prima volta da Platone e ripresa con forza a Roma, tra I secolo a.C. e I secolo d. C., tale identità porta a considerare la poesia come l'omologo espressivo di quel cedimento all'irrazionale costituito, sul piano politico, dal carattere tirannico, a sua volta costitutivamente legato

da Nussbaum: per questo motivo non è possibile liquidare la categoria ermeneutica del metadramma come indebito strumento critico moderno, ma si deve viceversa riconoscere che, almeno per quanto riguarda la sua applicazione al teatro senecano, esso risulta connaturato alla cultura letteraria dello Stoicismo e, dunque, al *background* di Seneca.

¹⁸) Nel teatro senecano il simbolo di questa dimensione originaria, da cui tutto scaturisce e a cui tutto ritorna, è l'Ade: non solo il mondo infero, ma anche l'abisso di pulsioni ancestrali e represses che è in ogni uomo. Ciò è evidente nel prologo del *Tieste* (*Thy.* 1-6), ma si ritrova in forma emblematica anche altrove: nell'*Agamennone*, ad esempio, quando Cassandra conclude la sua profezia (*Ag.* 720-774) evocando lo sconvolgimento della continuità lineare del tempo; ed esprime altresì il desiderio che le porte dell'Acheronte si dischiudano, per permettere ai Troiani defunti di assistere al rovesciamento della vicenda storica che aveva determinato la loro fine (*Ag.* 758: *spectate miseri: fata se vertunt retro*). Cassandra guarda indietro (*Ag.* 714-715: *incerta nutant lumina, et versi retro torquentur oculi, rursus inmites rigent*) come i morti guardano dall'Oltretomba: un modo di vedere, innaturale ed eccezionale, che ipotoca il futuro dei vinti e dei vincitori.

alla trasgressione dei limiti del λόγος e del νόμος. Ne consegue, secondo Schiesaro, che la figura letteraria del tiranno mobilita un'attrazione radicata nell'affinità esistente tra chi esercita il potere politico e il vate: entrambi sono *auctores* ed entrambi condividono, ciascuno nella sua sfera di azione, il potere di vita e di morte, di creare e di distruggere. All'interno di questo orizzonte, Schiesaro interpreta il *Tieste* senecano e, in particolare, la figura di Atreo, come straordinaria espressione dell'analogia tra vate e tiranno, capace di veicolare riflessioni metaletterarie su alcune zone d'ombra della poetica senecana.

Atreo è insieme autore, regista e spettatore di sé e degli altri, ed occupa interamente lo spazio scenico. Il suo potere si esprime soprattutto nell'arte della dissimulazione, con cui attira la vittima in trappola. Poiché ci fa assistere all'ideazione del suo *nefas*, coincidente con lo sviluppo della *fabula* tragica, Atreo risulta quasi un'allucinante contraffazione del *servus-poeta* plautino, che parla della propria attività creativa e si rappresenta in scena. Onnipotente per il *regnum* e per i *verba*, egli incarna in forma emblematica il nesso tra tirannia e poesia.

Finalmente, Atreo è "sublime", perché proclama di ispirarsi a principi di azione, e quindi di poetica, grandiosi, intensamente passionali, capaci di suscitare, mediante l'eccellenza del linguaggio, emozioni incontrollabili. Il suo progetto "artistico" richiama perciò quella dottrina estetica che prende il nome dall'anonimo trattato greco Περὶ ὕψους, alla quale Seneca si rivelerrebbe molto sensibile anche in alcune parti delle sue opere in prosa. In particolare, la difesa che Seneca attua del fascino sublime nell'epistola 41, unitamente all'identificazione di naturalità e attrazione estetica, secondo Schiesaro apre la strada alla fruizione artistica del potenziale psicagogico ed artistico di personaggi negativi, di cui Atreo è esempio inquietante. Il sublime presuppone dunque non solo la *magnanimitas* del *sapiens*, ma anche la *magnanimitas* del tiranno che, sia pure indice dell'abissale profondità e non dell'altezza dell'*animus*, produce tuttavia simpatia negli spettatori.

Per quanto riguarda l'impatto destabilizzante del *rex* sul sistema dei personaggi, Schiesaro lo attribuisce a una specifica strategia di indebolimento gnoseologico, evidente soprattutto ai danni del personaggio di Tieste, ridotto a caricatura del *sapiens* stoico¹⁹, dal difettoso passato intertestuale, sia prossimo (rispetto al proemio della tragedia, Tieste fa il verso a Tantalo senza accorgersene²⁰) che remoto (Tieste ha letto male Ovidio e Virgilio e crea imbarazzanti legami intertestuali a suo discapito²¹).

¹⁹) Schiesaro 2003, pp. 147-149.

²⁰) *Ivi*, p. 149.

²¹) *Ivi*, pp. 115-116. Al contrario del fratello, Atreo mostra di conoscere bene Ovidio e di sapersi muovere come Filomela e Procne: un Atreo "al femminile" dunque, che per

La svalutazione di Tieste, in ultima analisi, lo renderebbe interscambiabile con il tiranno sul piano morale: secondo Schiesaro, infatti, il carattere allucinante della tragedia si riassume nel fatto che Seneca scoraggia definizioni nette dei personaggi, impedendone l'identificazione con corrispondenti tipi etici e costringendo il pubblico a dar credito alle implacabili ossessioni di Atreo, quando, ragionando secondo una logica simmetrica²² affine ai protocolli epistemici dell'inconscio, egli identifica suo fratello con se stesso; e queste intime dinamiche, lungi dall'essere sconfessate, vengono rinforzate e confermate dalla struttura ciclica del *Tieste*, tragedie delle *alternae vices*.

Strategie in crisi:

la catarsi, il gioco delle parti, la demifisticazione del mito

Risulta evidente, a questo punto, che Schiesaro pone una seria ipoteca sulla relazione biunivoca tra Seneca tragico e Seneca prosatore soprattutto perché pretende di illuminare alcune zone d'ombra della concezione senecana della poesia, riflesse nelle pieghe dell'espressione tragica; tale approccio metadrammatico, coinvolgendo le radici stesse della tragedia senecana, configura quest'ultima come incarnazione stessa del *nefas*, come parola contaminata, incontrollata, sfuggita alla repressione della *ratio*; e minaccia di sgretolare alcune strategie già elaborate per salvaguardare – se non un'improbabile identità – almeno una sostanziale omogeneità tra la parola tragica e la parola del filosofo.

Riconoscere ad esempio che Seneca, nella sua rappresentazione scarificante del cuore umano, si sia spinto sino alla soglia del delirio e dell'inconscio, affidando a precisi strumenti morfologici (come la congestione dell'azione verso la peripezia) la codificazione dei suoi profondi sondaggi psicologici, e abbia spalancato lo spazio strutturale del dramma alla conquista di nuovi spazi psichici (il *canticum*, come spazio metrico e strutturale deliberatamente investito di una funzione semiologica per il delirio)²³, è

Schiesaro esibisce un'astutissima capacità di usare protocolli non razionali ma ugualmente logici, di fiutare le tracce, di intuire associazioni insolite ma vere tra gli eventi. Il gioco delle corrispondenze con l'episodio delle *Metamorfosi* produce anche un'inquietante familiarità tra Tieste e Tereo, che riflette sul volto del primo alcuni tratti inumani e ne altera l'immagine consolidata di vittima: il passato ovidiano dell'Atreo senecano, un po' Filomela e un po' Procne, invita il lettore a dar credito al tiranno, quando ricorda, a giustificazione della sua vendetta, la mostruosa sofferenza da lui stesso patita a causa dell'incesto di Tieste.

²²) «Bi-logic» secondo la formulazione di Matte Blanco, cui si richiama Schiesaro 2003, p. 143 nt. 9.

²³) Biondi 1998, pp. 61-68.

una strategia da tempo collaudata sul fronte della tesi unitaria; a patto però di assegnare all'atto della creazione poetica il senso di uno spiraglio, per quanto esiguo, lasciato a una risposta etica dell'animo umano (della *ratio* o della *voluntas*), che si configurerebbe come una «estenuante guerra di trincea» da combattere nelle profondità della coscienza, «contro le forze imperanti e imperiali del male»²⁴.

Ora, invece, tale spiraglio viene soffocato dall'emergere, nell'intera tessitura metadrammatica del *Tieste*, della concezione della tragedia come ritorno del *nefas* represso, come affermazione della sua abbagliante qualità estetica e come ammissione di una solidarietà latente tra il potere del tiranno e il potere della poesia.

Un'altra strategia messa in crisi dall'approccio "neodingeliano" riguarda la possibilità di sfruttare in chiave metateatrale un tema gnomico – l'eccesso di potere o di ricchezza o di fortuna come fattore di squilibrio e di rovina – presente non solo nelle tragedie (e nel *Tieste* in particolare), ma anche nelle opere in prosa, dove appunto Seneca lo salda al motivo del *mimus humanae vitae*, della *personata felicitas*, della *scaena vitiorum*²⁵. La cruda rottura dell'illusione scenica, cui Seneca ricorre metaforicamente in tali contesti etici per smascherare impietosamente i falsi valori che abbagliano gli uomini, ci autorizzerebbe a risemantizzare la categoria del tragico nel suo complesso: come se Seneca avesse assegnato alla poesia tragica il diritto e il dovere di smascherare («scoronare», con termine che Giancarlo Mazzoli prende in prestito da Bachtin) – mediante operazioni sì catastrofiche e dissolutrici, ma pur sempre funzionali a spianare la strada alla ricostruzione filosofica del mondo – i terribili *vitia* che, in quanto tali, rivendicano a sé il palcoscenico.

Tuttavia, alla luce delle dinamiche che muovono il gioco teatrale delle passioni in Seneca, una strategia come quella ora descritta rischia di risultare inefficace: anzitutto perché, secondo Schiesaro, nel sistema dei personaggi del *Tieste* non risulta esserci lo spazio necessario per una "voce fuori campo" (quasi un suggeritore, un *monitor*), cui affidare lo smascheramento dei *vitia* e della *personata felicitas* dei potenti, dato il processo di grave scadimento gnoseologico di tutti i possibili candidati per questo ruolo (il Coro, il *sattelles* o *Tieste* stesso)²⁶; in secondo luogo, perché proprio la componente

²⁴) *Ivi*, pp. 68-69; vd. anche Id. 1989, p. 61.

²⁵) Mazzoli 1990¹; Id. 1997, p. 87 ss. Tra i passi in cui è presente questa strategia cfr. p.es. *ira* 2.9.2; *ep.* 76.31 ss., 80.7-10.

²⁶) Secondo Mazzoli 1990¹, p. 99, la costante presenza, nelle tragedie senecane, di un *monitor* posto a *latere*, è essenziale per avviare il processo di «smascheramento» dei *felices* e dei vizi; nel caso del Coro, in particolare (Id. 1986-87, p. 108), la funzione decostruttiva si percepirebbe non sull'asse paradigmatico (le odi corali non sono «monadi intruse frigidamente o addirittura alogicamente nel corpo dell'azione»), bensì su quello sintagmatico («i cori orga-

metateatrale, cui si vorrebbe affidare la possibilità di demistificare la categoria del tragico, è in realtà assente nelle tragedie, dove Schiesaro individua piuttosto la presenza del metadramma, con funzioni eterodosse rispetto alla parenesi filosofica: non già la creazione di una salutare distanza critica dai *vitia* della scena e neppure la ricerca di una «via aspra» attraverso la quale «la *inmanis et invisiva materia* verrebbe ascritta al servizio della costruzione morale»²⁷; bensì il pericoloso svelamento di meccanismi irrazionali sottesi alla creazione poetica (il gioco delle passioni, appunto), che muoverebbe pulsioni altrettanto profonde nel pubblico.

Sottoposto alla critica di Schiesaro, il gioco delle parti in valenza metateatrale avrebbe un esito inaccettabile: i fruitori della mimesi tragica senecana (i *proficientes* al più basso gradino dell'*iter* di perfezione morale) sarebbero chiamati ad operare un salutare processo di smascheramento dei *vitia* in scena e di ascoltare la voce contrastiva del *monitor* perché avvertiti dalla rottura dell'illusione teatrale, che tuttavia Seneca compie soltanto nell'ambito della parenesi morale, e a cui invece abdica completamente nell'universo tragico; dove, al contrario, quella stessa voce è lasciata in balia della forza seducente delle passioni, che trascina il pubblico a partecipare alla creazione artistica del *nefas*, negando loro l'innocenza della visione o dell'ascolto.

nizzano un sistema semantico che attraverso le connotazioni, gli scarti, le dislocazioni, si oppone – nel senso strutturale del termine –, a quello della *fabula*» e veicola «una fuga dal mito che non approda al *logos*» ma, al contrario, investe «di ideologia miti consunti dalla secolare tradizione tragica». Proprio il rapporto contrastivo che il Coro intrattiene con l'azione tragica lo renderebbe il candidato più credibile per il ruolo di *monitor*, quale unico punto di riferimento nel contesto altrimenti destabilizzato e destabilizzante del *Tieste*: nella quarta ode, per esempio, esso assurgerebbe al massimo grado di comprensione degli eventi, alla veggenza assoluta della fine del mondo, cui perviene con «folgorante scarto» rispetto allo «sguardo azzerato dal buio del *timor*» (*ivi*, pp. 104-105). Tuttavia, neppure la folgorante profezia dell'ἔκπύρωσις, espressa in quest'ode, è sufficiente secondo Schiesaro 2003 (pp. 170-174) a colmare le lacune gnoseologiche del Coro e la sua incapacità di un'interpretazione globale: il Coro, insomma, crede finita per sempre – sarebbe appunto una fine da «fine del mondo» – la tragedia delle *alternae vices*, che è invece destinata a reiterarsi perpetuamente. Anche la contrastività della seconda ode corale, dedicata ad elaborare un modello ideale di regalità subito dopo che il pubblico è stato testimone della profondità dell'inganno di Atreo, non avrebbe, secondo Schiesaro 2003 (pp. 174-175), alcun potere di organizzare un superiore o sottostante o comunque «altro» sistema semantico, opposto alla *fabula*, ma dimostrerebbe piuttosto che il Coro è la prima vittima della dissimulazione di Atreo: la dettagliata comparazione degli *standards* del buon governo, qui celebrati dal Coro, con il comportamento di Atreo e di Tieste, si allinea solo apparentemente sul discorso di Tieste, ma in realtà rivela una visione autarchica del potere incentrata sui *facta regis* e ben più consona alla cinica prassi di Atreo che al moralismo di Tieste. La seconda ode tenderebbe così a configurarsi quale (paradossale) commento al comportamento di Atreo e le *sententiae* stoicheggianti del Coro definirebbero, in ultima analisi, il potere assoluto del tiranno!

²⁷) Mazzoli 1997¹, p. 87.

Anche lo sfasamento rispetto al proprio mitologema, che sembra caratterizzare i personaggi tragici senecani, nel caso di Atreo risponderebbe a una precisa strategia, volta a comunicare agli spettatori il piacere che il personaggio-*auctor* prova nel riappropriarsi del suo ruolo, e non già il disagio di una parte non ben recitata.

Infine, la stessa struttura a cornici concentriche, comunicando alla *pièce* il senso di una fuga prospettica all'infinito e di una reiterazione incessante del *nefas*, lascerebbe spazio soltanto a una *καταστροφή* dei valori che coinvolge lo stesso piano escatologico (la stessa fine non è più tale, ma è solo un inizio); e, viceversa, negherebbe la possibilità dell'Ade come termine estremo, come *linea rerum*, come scioglimento (*λύσις*) del nodo tragico che possa riscattare da tanto disperante aporia: secondo Schiesaro, insomma, la parola tragica senecana non può seppellire se stessa nell'Ade, ma dall'Ade continuamente si rigenera²⁸.

Nella prospettiva di Schiesaro, in conclusione, la complessa «demistificazione del mito» condotta da Seneca nelle opere in prosa non avrebbe alcuna ripercussione sulla fruizione del mito nella poesia tragica né, tantomeno, potrebbe valere come presupposto per una «radicale rifondazione semantica del mito stesso» o «rimitificazione del mito», volta a disinnescare e a rimuovere dalle fondamenta del nuovo edificio filosofico l'impressionante repertorio di universali negativi (*πάθος* e *furor*), che la tradizione tragica gli offriva²⁹.

Il dilemma di Tantalò

Naturalmente, è lecito rifiutare a priori l'approccio metadrammatico di Schiesaro e contestare singolarmente o nel loro insieme, quali puri abbagli dello studioso, i presunti riflessi della concezione senecana della poesia, che lo svolgimento drammatico del *Tieste* lascerebbe baluginare.

Tuttavia, coerentemente con quanto sopra affermato, ritengo più opportuno accettare la sfida rinunciando a percorrere sentieri che conducano su fronti diametralmente opposti e acconsentendo, viceversa, a tornare al punto di partenza, alla domanda che Schiesaro muove dall'interpretazione metapoetica del discorso dell'ombra di Tantalò nel prologo: perché la scelta della parola poetica da parte del filosofo Seneca?

Per tentare di rispondere occorre anzitutto contestualizzare in un più ampio orizzonte quello stesso approccio metadrammatico: l'attenzione

²⁸) Parafrasando alcune espressioni di Mazzoli 1988-89, pp. 284-286, ma volgendole in senso contrario.

²⁹) Mazzoli 1997², pp. 149-153.

a ciò che la poesia tragica senecana svelerebbe di se stessa è condizione senz'altro importante e perfino necessaria, ma non sufficiente a risolvere il tantalico dilemma; altrove, infatti, e specificamente nella prassi della citazione poetica all'interno della prosa filosofica³⁰, si possono cogliere i riflessi di importanti e, per certi aspetti, omologhe considerazioni sulla natura della poesia.

Si potrebbe obiettare, a questo punto, che è paradossale voler complicare il quadro delle opere filosofiche per risolvere le aporie della fosca produzione tragica: tuttavia, proprio il paradosso potrebbe rivelarsi la più efficace via di uscita da un simile *empasse*.

A ben vedere, non si tratta neppure di una novità: 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. Sta perciò maturando, in diversi studiosi, una più profonda comprensione sia del significato che, nell'universo morale senecano, assumono le categorie del positivo, del virtuoso, della *sapientia*, della verità, sia degli effetti speculari ivi prodotti dalle categorie del negativo; ed è viva, oggi, l'attenzione verso le zone di maggiore tensione delle pagine del prosatore, nel tentativo di ritracciare possibili punti di contatto con il tragediografo e, per così dire, le fonti del tragico senecano³¹.

³⁰) Sulle forme e i significati della prassi senecana della citazione poetica, tanto consapevole da sfiorare il livello di una codificazione teorica (propriamente assente nel mondo antico), rimando a Mazzoli 1970; Timpanaro 1984; De Vivo 1992 (in part. pp. 21-74); Setaioli 2004 (in part. pp. 364-367).

³¹) Biondi 2001; Mazzoli 2001; qualche suggerimento in questa direzione (le immagini animali come "specchio" in cui si riflettono, si incontrano e si scontrano il tiranno e il *sapiens*) anche in Torre 1995, p. 364 ss. L'esito più avanzato di questo filone di ricerca è rappresentato attualmente da Berno 2003: applicando sistematicamente il modulo dell'inversione, la studiosa evidenzia il rapporto funzionale intercorrente tra i passi a carattere moralistico e il contesto scientifico dei singoli libri delle *Naturales* in cui essi si iscrivono; rintraccia quindi, all'interno del trattato, una costante specularità tra vizio e virtù, tra le strategie gnoseologiche della *sapientia* e quelle del vizio; approfondisce poi tale rapporto speculare sia sul versante delle opere in prosa (*De providentia* ed *Epistulae* in particolare) evidenziando come Seneca si riferisca al saggio negli stessi termini che caratterizzano i viziosi del trattato scientifico; sia in direzione delle tragedie, operando interessanti confronti tra i perversi protagonisti dei passi moralistici delle *Naturales* e i personaggi tragici senecani; e conclude (p. 325) che «il quadro tratteggiato in questo lavoro presenta un fitto intreccio di corrispondenze e opposizioni. Per rappresentarle, nessun simbolo è più indicato dello specchio [...]: emblema di somiglianza, ma anche di rovesciamento e di illusione. E delle mille sfaccettature che la realtà (in questo caso il vizio) può presentare». Non dimentichiamo infine che il modulo dell'inversione è stabile acquisizione sul versante degli studi dedicati specificamente al teatro di Seneca (p.es. Picone 1984; Id. 1986-87; Petrone 1986-87, in part. pp. 140-141), dove tuttavia non sembra aver mai alimentato riflessioni problematiche in merito al rapporto tra tragedie e opere morali.

Delle varie strategie fin qui analizzate, proprio l'adozione del modulo dell'inversione (o "dello specchio") sembra reggere, più di altre, all'offensiva "neodingeliana"; è da qui, dunque, che suggerirei di ripartire per uscire dal vicolo cieco cui l'autore vuole costringerci.

Con un'avvertenza, però. Se applicata unilateralmente (accentuando cioè solo gli effetti deformanti che la prospettiva speculare produce sulle pagine del filosofo), tale strategia rischia di essere controproducente, perché finisce per trasformare ampie aree dell'opera senecana (ben oltre lo spazio tutto sommato ristretto delle tragedie) in territori "carsici", costellati di zone in cui riaffiora dal profondo ogni sorta di sommerso³².

Per ridurre al minimo questo rischio, suggerirei allora di non limitare l'indagine all'incidenza che, nelle opere in prosa, hanno alcuni temi o immagini presenti nelle tragedie, ma di provare a verificare se, quanto e come siano operative, nelle prime, alcune delle categorie che costituiscono gli assi portanti dell'analisi di Schiesaro, come ad esempio l'intertestualità e la poetica del sublime; e di tentare di rintracciare, in base alle indicazioni che scaturiscono dalla prassi della citazione poetica in Seneca filosofo, la costruzione di un'estetica della *sapientia* speculare e, perciò stesso, omogenea all'estetica tragica della tirannia.

Qualora se ne cogliessero le tracce, tale *pars construens* potrebbe offrire un buon punto di partenza per intraprendere da un nuovo (e forse più agevole) versante la ricerca di una risposta a quel tantalico "perché"³³.

Una questione sublime. Le premesse teoriche

Nel tentativo di comprendere perché Seneca scriva tragedie e metta in scena il sublime Atreo, comincerei a osservare che egli ha scritto filosofia

³²) Per esempio implicazioni favorevoli alle tesi di Schiesaro potrebbero scaturire dalle stesse conclusioni di Berno 2003, pp. 325-326, anche per la specifica allusione al paradigma teatrale: «Di questo gioco di specchi, come delle meraviglie della natura, Seneca si fa *curiosus spectator* (*nat. 1 praef. 12*) e lo presenta al lettore in modo tale da ottenere il medesimo risultato di certe meraviglie della natura, le quali *curiosos nos esse cogunt* (*nat. 7.25.5*). Con un pericoloso effetto collaterale [da qui in poi lo spaziatò è mio]: il rischio che il vizio messo in scena nelle *Quaestiones*, tanto simile alla virtù, risulti alla fine, almeno dal punto di vista letterario, più affascinante di quest'ultima, (rigida e sempre uguale a se stessa): arricchito com'è dei colori cangianti delle triglie morenti, dei banchetti lussuosi, delle pietre preziose, delle vesti di seta». Proprio l'ammissione di questo pericoloso rischio collaterale potrebbe dare adito – contro le intenzioni della studiosa – a interpretazioni neo-dingeliane delle stesse opere in prosa.

³³) Poco tempo prima dell'uscita di Schiesaro 2003 avevo intessuto su questi temi una sorta di dialogo a distanza con l'autore (vd. Torre 2003): ne riprendo qui alcuni spunti, per svilupparli in relazione al nuovo contesto.

mettendo in scena, talvolta, anche un sublime *sapiens*: una *par condicio* che, usata come strumento critico, potrà forse contribuire a riequilibrare i termini del problema, prima di procedere a ulteriori indagini in merito.

Così, partendo dalla considerazione che molte delle definizioni attribuite da Schiesaro alla *persona* di Atreo si possono applicare al *sapiens* (o *vir bonus*) o ai suoi corrispettivi femminili (*sapientia, ratio, virtus, philosophia*) o alle sue emanazioni (il filosofo, il *proficiens*, il *magister*) o ancora alle sue incarnazioni storiche (Catone Uticense, Socrate ecc.)³⁴, in una parola, a tutte le *personae* positive della *fabula* morale allestita da Seneca nelle opere in prosa³⁵, mi chiedo se anche la sublimità del tiranno (e dei *verba* tragici) non abbia un suo corrispettivo nella sublimità della *sapientia* (e dei *verba* filosofici).

Com'è noto, ogni riflessione sul tema del sublime in Seneca non può prescindere dal quadro di riferimento che si è venuto delineando nel corso della discussione – esemplare per capacità di dialogo e fecondità di risultati – svoltasi negli ultimi vent'anni tra Giancarlo Mazzoli e Aldo Setaioli³⁶: pur partiti da posizioni assai distanti (in merito alla valutazione della presenza o meno di elementi irrazionali nella concezione senecana della poesia), i due studiosi sono recentemente approdati ad alcune significative convergenze, che rappresentano a tutt'oggi le coordinate di fondo per orientarsi in una materia tanto delicata.

Ricorrendo dunque alla categoria del “sublime senecano”, ci riferiamo anzitutto alla possibilità di inquadrare alcune idee di Seneca sull'attività artistica (da intendersi come giudizi senecani sulla poesia e sulle arti, come principi ispiratori del suo fare poesia, come rapporti tra le sue tragedie, da un lato, e la sua complessiva teoria estetico-stilistica, dall'altro) nell'ambito di quelle correnti, a lui coeve, rappresentate per noi principalmente dal Περὶ ὕψους: le quali indicavano, quale suprema meta estetica, la grandiosità

³⁴) Anche il *sapiens* è protagonista di un grande spettacolo, spesso cruento, che lo vede proteso alla conquista del cielo: uno spettacolo di cui, come Atreo, egli è regista, attore e spettatore, e che coinvolge, come pubblico d'eccezione, gli dei (Solimano 1991, pp. 38 ss., 70 ss.). Anche il *sapiens* è maestro di travestimenti e di metamorfosi, prime tra tutte quelle animali che condivide proprio con il tiranno (Torre 1995, pp. 349-369; Solimano 1998, p. 248). Anche il *sapiens* produce negli ascoltatori più ricettivi un'eccitazione parossistica, simile all'invasamento dionisiaco, e sa manipolare le emozioni degli animi, che plasma – per non dire plagia – e contagia (Mazzoli 1970, pp. 47-48 e nt. 84; Id. 1990², in part. p. 91 ss.; Armisen Marchetti 1989, pp. 57 e 66 nt. 103). Anche il *sapiens* e la sua corte sono *domini* che esercitano un reale potere sui loro sudditi (sul *regnum sapientiae*: Solimano 1995, pp. 152-153; Schiesaro 1996, pp. 23-24).

³⁵) Per il “teatro interiore” di Seneca, vd. Armisen Marchetti 1989, p. 258 ss.; per la componente drammaturgica degli scritti filosofici, vd. Mazzoli 2000.

³⁶) Per ricostruirne le tappe, vd. soprattutto Setaioli 2000, pp. 141-155, 242-254, 374-378.

dell'ispirazione e dell'immaginazione, e la capacità di trascinare i propri ascoltatori all'esaltazione, anche – ma non esclusivamente – ricorrendo a veementi passioni. L'adesione di Seneca a questa temperie culturale risulta coerente (secondo Mazzoli) con il tirocinio del filosofo presso la scuola dei Sestii, sensibile a istanze volontaristiche; ma è compatibile anche con i principi dello Stoicismo, sia interpretandola come riedizione originale di spunti già presenti nell'Antica Stoa, dalle teorie di Cleante sull'ispirazione artistica al postulato della sublimità del saggio, sia configurandola più specificamente (come insiste Setaioli) quale eredità del Medio Stoicismo, e di Panezio in particolare, che aveva associato la teoria democriteo-platonica dell'*enthousiasmos* e della *megalopsychia* alla dottrina dell'*euthumia* o serenità dell'animo.

Da un lato, dunque, non si deve ridurre la categoria del sublime a un invasamento di tipo mistico-religioso, ma va accolto l'invito di Setaioli a riconoscere nel complesso delle teorie letterarie senecane una «tendenziale unità dinamica, che è la risultante di tanti atteggiamenti diversi e spesso contraddittori e propone punti d'arrivo sempre precari e mai definitivi, ciascuno dotato di una propria validità contingente e che tuttavia si compongono in [...] una delle riflessioni più stimolanti sul fatto letterario fra quante ne offre l'antichità classica»; dall'altro, proprio nel rispetto di questa varietà di componenti e, insieme, dell'imprescindibile unità di estetica ed etica che è tratto fondante del pensiero paneziano (come Setaioli stesso più volte ribadisce), vorrei attribuire al sublime senecano una valenza più ampia rispetto a quella di esclusiva pertinenza artistico-retorica che le viene in generale attribuita³⁷.

Proporrei dunque di riconoscere nel sublime uno (ma non l'unico) dei tratti dell'*admonitio* senecana (cioè di quella modalità della parola filosofica, dagli effetti accentuatamente psicagogici, che Seneca sperimenterebbe accanto e insieme al più pacato e raziocinante *sermo*³⁸) e, nel contempo,

³⁷ Superando, d'accordo con Mazzoli 1990², p. 90, l'«ipercorrettismo» di Setaioli.

³⁸ Con un'avvertenza preliminare: contrariamente a Setaioli 2000, pp. 117-124 (che enfatizza soprattutto gli enunciati dell'epistola 38, pur non trascurando altri documenti senecani) non mi pare opportuno distinguere i due stili secondo due differenti livelli dell'*iter* filosofico, confinando l'*admonitio* alla prima fase (proselitismo) e riservando il *sermo* alla vera e propria istruzione filosofica di pochi e scelti discepoli, già avviati sulla via della saggezza; credo piuttosto che, per Seneca, le due modalità entrino in gioco a tutti i livelli dell'*iter virtutis*, perché altro non sono che il risvolto espressivo della continua e feconda dialettica tra i due metodi di comunicazione della *sapientia*, i *decreta* e i *praecepta*, sulla quale il filosofo ci consegna una magistrale riflessione nelle epistole 94 e 95. Ricordo brevemente che, anteriormente alla disputa di cui sopra, il capitolo delle convergenze tra la poetica di Seneca e il Περὶ ὑψους fu aperto da Guillemin 1954, p. 270 e, più decisamente, da Michel 1969, pp. 245-257, il quale ravvisò tratti di questa estetica in diversi luoghi senecani, anche se l'incerta cronologia del trattato greco gli impedì di considerare quest'ultimo una fonte

uno dei tratti più originali dell'*identikit* senecano del saggio: anche se, naturalmente, pretendere di rintracciare qua e là, nelle opere in prosa, il profilo di un *sapiens* in grado di competere con la straordinaria creatività poetica di un tiranno invasato, quale è l'Atreo del *Tieste*, rischia di configurarsi come un'ipotesi di ricerca scorretta, perché, almeno apparentemente, ammetterebbe anche per il saggio la possibilità di una *mota mens* che, tutt'al più, si può concedere al *proficiens*.

Al proposito, vorrei precisare che non ci si riferisce alla concezione filosofica del *sapiens* in assoluto, ma più specificamente a una delle svariate modalità della sua rappresentazione letteraria in Seneca. Se da un lato è senz'altro corretto affermare che, in base all'originaria valenza fisica del termine ("a metà tra cielo e terra"), il sublime in Seneca denota il mondo dei *proficientes*, in cammino verso la sapienza, ma non riguarda la celeste tranquillità del *sapiens*, perfettamente sereno, proprio come le sedi astrali sono al di sopra dello spazio meteorologico dei turbamenti atmosferici³⁹; e se è altrettanto legittimo, richiamandosi all'etimologia dell'aggettivo *sublimis* ("che sale in linea obliqua"), riconoscere come tratti salienti del sublime l'elatività («un fattore di trascendenza, che riguarda il punto d'arrivo del moto ascensionale») e la relatività («il punto di partenza o di vista "basso", dunque un fattore di immanenza»), indicando nel secondo tratto il limite per cui il sublime non può coincidere con il celeste⁴⁰; d'altro lato, tuttavia, rimarcando il legame della concezione senecana del *sapiens* con la dimensione delle immagini e ribadendo l'importanza dello sguardo poetico con cui Seneca sa vedere quell'ideale e rappresentarlo nella sua pagina, perché trasfonda energia alla conversione dell'uomo, allora la caratteristica ascensionale del sublime è particolarmente adatta a questo saggio.

Vorrei dunque ipotizzare che Seneca abbia a tratti inglobato il sublime nel suo quadro etico-stoico di riferimento come modalità privilegiata di rappresentazione del saggio: la sola, forse, capace di comunicare a quel *τέλος* etico, a fini squisitamente psicagogici, la fiducia nella sua realizzabilità e l'afflato necessario per conquistarlo⁴¹.

diretta di Seneca; tra gli studiosi che si sono via via allineati su questa posizione (oltre a Mazzoli), citiamo almeno Picone 1984, pp. 56-61; Armisen Marchetti 1989, pp. 53-60; Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 179-192 (convergenza di teorie estetiche tra Seneca e l'Anonimo, e adozione di un'affine terminologia critico-letteraria per descrivere e interpretare i processi della creazione artistica); Solimano 1991, pp. 68-69. Una posizione a parte è quella di Donini 1979, pp. 161-165, che valorizza le consonanze tra Seneca e il trattato greco nel quadro delle teorie medioplatoniche a cui l'ultimo Seneca (*Naturales Quaestiones* ed *Epistulae ad Lucilium*) sarebbe stato particolarmente sensibile (*infra*, nt. 41).

³⁹) Mazzoli 1991, pp. 177-187.

⁴⁰) Mazzoli 1990², pp. 89-90.

⁴¹) Questa operazione culturale, né banale né incoerente (perché, come vedremo tra poco, depurando la sublimità del saggio di ogni scoria di irrazionalità, Seneca non trasgredi-

Lungi dall'essere due spinte contraddittorie, l'elatività e la relatività del sublime concorrono a questa rappresentazione del *sapiens*. In effetti, ciò a cui Seneca sembra maggiormente interessato, è la creazione di una dinamica ascensionale⁴² e, oserei dire, simpatetica, tra la sublimità dello spettacolo di cui il *sapiens* è protagonista e l'entusiasmo di uno spettatore altrettanto sublime⁴³: una dinamica, a dire il vero, non molto diversa dal gioco delle passioni nelle tragedie e, paradossalmente, assai lontana dall'opzione stoicamente corretta, l'educazione, cioè, di uno "spettatore critico".

Tuttavia, proprio uno sguardo al complesso modello psicopatogenetico che Seneca lascia trapelare in diversi punti della sua opera (e particolarmente nel *De ira*) può contribuire non solo a sciogliere i dubbi in proposito ma anche a ricavare, dall'approfondimento della nozione senecana di passione⁴⁴, un nuovo terreno di confronto tra poesia e filosofia.

sce la dottrina ortodossa delle εὐπάθειαι) sembra identificare nel sublime anche un'efficace modalità per restituire calore e dinamicità al dogma stoico dell'identificazione del saggio con Dio. Credo che sia a questo punto evidente la mia intenzione di accogliere, con le dovute cautele, alcuni spunti avanzati da Donini 1979, p. 161: in particolare, l'idea che il sublime sia stato concepito da Seneca come una via di mediazione per il divino, se interpretata sul piano rigorosamente etico (senza implicazioni riguardo a presunte incrinature del monismo ontologico stoico a favore dell'immagine medioplatonica del mondo scisso in livelli separati) mi sembra del tutto compatibile con il punto di arrivo della riflessione di Mazzoli 1990², p. 95: «Nell'atmosfera rarefatta ma respirabile del sublime senecano due grandi speranze si toccano; che la pienezza spirituale del saggio non sia a distanza infinita dall'uomo; e che per quella meta possa una volta essere la parola il suo cavallo alato». È invece un vero peccato che, nelle serrate critiche rivolte da molti (tra cui Setaioli e Mazzoli) alle tesi di Donini in merito alla convergenza tra Seneca e il platonismo medio (Donini 1979, pp. 151-273), si sia sempre persa di vista la premessa fondamentalmente corretta su cui quelle si imperniano: l'attribuzione, a Seneca, di una grande curiosità teorica nei confronti delle convinzioni altrui, delle loro possibili aree di sovrapposizione o di combinazione o di coincidenza; tale curiosità, secondo Donini, può sfociare ora nella ragionevole deduzione di tesi morali proprie dello Stoicismo partendo da premesse non stoiche e magari non specificamente etiche; ora – ma non è, a mio parere, il caso del sublime – in una crisi più profonda, nella produzione di immagini del mondo potenzialmente contraddittorie, sul filo di un difficilissimo equilibrio (ed è questo il punto più controverso delle tesi dello studioso).

⁴² Sul versante estetico si giunge così a evidenziare la medesima dinamica che, sul piano etico-didattico, già Bellincioni 1978 (pp. 100-101, 157-159) aveva riconosciuto quale cifra dell'educazione senecana alla *sapientia*: una «dialettica ascensionale» di *actio* e *contemplatio*, di umano e divino, di cielo e terra.

⁴³ Si tratta appunto dei due aspetti del sublime, tra loro strettamente correlati come due facce della stessa medaglia (cfr. *subl.* 7.3-4: vd. Michel 1969, p. 253; Mazzoli 1990², p. 92).

⁴⁴ Condivido l'enfasi con cui Nussbaum 1993 ribadisce a più riprese la necessità di innestare ogni riflessione in merito al rapporto degli Stoici con la poesia su un'analisi approfondita dei principali modelli psicologici e psicopatogenetici elaborati dalle varie correnti dello Stoicismo; del resto, è proprio su questo punto che si gioca l'unica possibilità di allargare l'orizzonte dell'interpretazione di Schiesaro, riassorbendone la prospettiva metaletteraria in un discorso più vasto e multiforme.

Senza voler ipotizzare la presenza in Seneca di una teoria psicologica di tipo composito⁴⁵ e ribadendo, viceversa, che la sua concezione delle passioni si iscrive entro l'orizzonte del monismo crisippeo, è lecito tuttavia scorgere in essa le tracce di uno sviluppo originale della teoria stoica ortodossa, ma del tutto immune da derive di tipo dualistico e platonizzante.

Tale sviluppo pare imperniato sulla rivisitazione critica del concetto di *προπάθειαι*, da intendersi come quelle reazioni affettive che, a guisa di fenomeni fisici spontanei e incontrollabili (e, talvolta, a questi associate)⁴⁶, paiono nascere altrettanto spontaneamente nell'animo dell'uomo (e del *sapiens* stesso, in quanto partecipe della natura umana) di fronte a stimoli repentini di varia natura⁴⁷.

La sfida che Seneca eredita dai suoi predecessori consiste appunto nel tentativo di giustificare le dinamiche e l'esistenza stessa di questi aspetti, non controllabili e non eliminabili dell'affettività umana, alla luce della dottrina stoica che affermava invece la "razionalità" delle passioni in quanto prodotti di un giudizio e, come tali, passibili di controllo da parte dell'*ἡγεμονικόν*.

La soluzione prospettata investe il punto cruciale della questione, cioè il tipo di relazione intercorrente tra le *προπάθειαι* e la *ratio*: Seneca restringe il criterio di razionalità alla sola condizione che quelle prime reazioni vengano approvate e assecondate da un giudizio consapevole e volontario

⁴⁵ Secondo le note tesi di Fillion-Lahille 1984, Seneca avrebbe recepito da Posidonio il tentativo di temperare il monismo psicologico crisippeo mediante il recupero di una facoltà irrazionale autonoma nell'*animus* e, di conseguenza, la distinzione tra *adfectus* o passioni (giudizi erronei della *ratio*, inammissibili per il saggio stoico) e *adfectiones* o emozioni a-morali (che non presuppongono in alcun modo il giudizio della ragione e sono proprie del *sapiens* in quanto partecipe della natura umana); sulla scia di Fillion-Lahille e, specificamente, in base all'interpretazione dell'epistola 92 offerta da questa studiosa, Armisen Marchetti 1989, pp. 53-60, ha argomentato l'adesione senecana alla teoria del sublime.

⁴⁶ È bene specificare che le *προπάθειαι* non si limitano a semplici reazioni fisiche, ma investono pienamente la sfera cognitiva dell'uomo (Inwood 1993, pp. 174 nt. 45, 179-180). Il richiamo insistente, da parte di Seneca, alla sfera dei fenomeni corporei come termine di paragone per le *προπάθειαι*, sembra piuttosto rientrare in una strategia di presentazione del problema, volta a sottolineare nettamente la differenza tra queste reazioni affettive di secondo tipo, a-razionali e a-morali, e le passioni vere e proprie, che la ragione deve e può reprimere perché rientrano nella sfera dei suoi giudizi (vd. qui sotto nel testo). Ciò non significa dunque che le *προπάθειαι* siano considerate da Seneca alla guisa di fenomeni di intensità trascurabile; ma piuttosto che, dal punto di vista del processo di formazione della passione, pensato nella sua globalità, esse rappresentano il primo (e perciò non ancora determinante) gradino verso il baratro.

⁴⁷ Inwood 1993, pp. 150-183, ha contestato la tesi conciliativa di Fillion-Lahille, riaffermando la profonda dicotomia tra la psicologia crisippea e quella posidoniana e ribadendo la dipendenza senecana dall'orizzonte stoico ortodosso: questa dipendenza non sarebbe compromessa ma, al contrario, confermata dall'originale approfondimento del concetto di *προπάθειαι*, cui il filosofo latino sottopose la teoria crisippea sulle passioni.

della ragione⁴⁸; e, di conseguenza, esclude da questa sfera un insieme molto vasto di fenomeni e comportamenti di varia natura e intensità, raggruppati insieme sotto l'unica definizione di *fortuiti motus*: moti non volontari e quindi non passionali, semplicemente irrilevanti dal punto di vista morale, ma non per questo privi di consistenza sul piano psicologico⁴⁹.

In Seneca si configura dunque il riconoscimento di uno spazio moralmente "indifferente" ma dotato di notevoli potenzialità sul piano psicagogico, perché comprendente una gamma vasta e variegata di reazioni affettive e di altrettante modalità comunicative, ad esse correlate; uno spazio in cui si apre la possibilità della fruizione estetica delle passioni tragiche⁵⁰ ma anche di un certo tipo di affezioni suscitate dalla rappresentazione del saggio sublime; e dove si gioca buona parte della sfida senecana per la conversione dell'animo umano.

Una questione sublime. I sondaggi testuali

Per tornare, confortati da questa sosta teorica, all'impertinente interrogativo di cui sopra – se esistano, cioè, nell'opera senecana le tracce di una rappresentazione del *sapiens* capace di affrontare ad armi pari il sublime Atreo – ritengo che una risposta affermativa potrebbe giungere dall'analisi di alcuni, notissimi passi che esprimono il protagonismo teatrale del *sapiens* in chiari termini di sublime⁵¹.

⁴⁸) Seneca modificherebbe perciò «il criterio vetero-stoico di ciò che è ἐφ' ἡμῶν (che dipende da noi, che è in nostro potere): non si tratterebbe più di ciò che è razionalmente esprimibile in formulazioni proposizionali (i λεκτά, insomma), ma di ciò che può scaturire soltanto da una decisione razionale. Ciò permetterebbe a Seneca di legare la razionalità al suo concetto di volontà e di allargare, rispetto allo stoicismo antico, la sfera dei comportamenti non razionali, e perciò non moralmente giudicabili perché involontari» (così Donini 2006, recensendo Inwood 2005: ringrazio il dott. M. Bonazzi del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, che mi ha permesso di leggere il testo in bozze, e con il quale ho avuto un proficuo scambio di idee su questi temi).

⁴⁹) Questa, in sintesi, la conclusione di Inwood 1993, pp. 175-183, che identifica la complessità della riflessione senecana non in una presunta distinzione eclettica di "parti" o "forze" differenti nell'*animus*, ma nella piena rivalutazione dei fattori dinamici del processo di formazione della passione (compatibili con la tesi di Inwood mi paiono le conclusioni cui approda, in via del tutto indipendente, Ramondetti 1996, in part. pp. 11-27, 85-87).

⁵⁰) Come del resto aveva intuito Mazzoli 1970, p. 126 ss. (vd. Ramondetti 1996, p. 26): l'ottima intuizione mi pare corroborata dagli sviluppi più recenti degli studi sulla psicologia senecana, ora citati.

⁵¹) Tralascio di proposito i brani che sono stati al centro della disputa tra Mazzoli e Setaioli (in particolare *tranq.* 1.13, 17.10-12 ed *ep.* 108.7 ss.) sia per evitare di ripetere cose

Il potere del *sapiens*, concepito come forza di ispirazione che genera estasi ed è generata nella dimensione estatica, implica in tali contesti, quale proprio mezzo di espressione, una parola che ripete, supera e inverte la parola *poetica* dei *vates*; quest'ultima, a sua volta, lungi dal limitarsi a una semplice citazione ornamentale, ne costituisce l'eco intertestuale, non priva di valenze metaletterarie.

«(*Quis deus incertum est*) *habitat deus*»

Cominciamo dal testo che, a ragione, è considerato il manifesto del sublime senecano: l'epistola 41⁵², dove Seneca, volendo tradurre la scoperta dell'interiorità nei termini di un'esperienza religiosa, descrive l'*animus* del *vir bonus* come uno spazio sacro capace, per lo spettacolo sovranaturale che offre, di suscitare venerazione e terrore religioso più di qualsiasi altro sublime spettacolo di Natura (ad esempio, un bosco denso e scuro di alberi secolari e smisurati; una grotta naturale di rocce corrose, o un altissimo dirupo; sorgenti copiose, acque termali, laghi opachi e profondi), e di configurarsi come il penetrale di un tempio, dove si può conversare con la divinità.

già note sia perché, trattandosi di passi concernenti l'aspetto retorico-stilistico del sublime, sono forse meno utili a impostare un ragionamento più generale sull'estetica di *sapientia*.

⁵² ep. 41.2-5: *Ita dico, Lucili: sacer intra nos spiritus sedet, malorum bonorumque nostrorum observator et custos; hic prout a nobis tractatus est, ita nos ipse tractat. Bonus vero vir sine deo nemo est: an potest aliquis supra fortunam nisi ab illo adiutus adsurgere? Ille dat consilia magnifica et erecta. In unoquoque virorum bonorum " (quis deus incertum est) habitat deus" [= Verg. Aen. 8.352]. Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli <densitate> ramorum aliorum alios protegentium summovens, illa proceritas silvae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numinis faciet. Si quis specus saxi penitus exesis montem suspenderit, non manu factus, sed naturalibus causis in tantam laxitatem excavatus, animum tuum quadam religionis suspicione percutiet. Magnorum fluminum capita veneramur; subita ex abdito vasti amnis eruptio aras habet; coluntur aquarum calentium fontes, et stagna quaedam vel opacitas vel immensa altitudo sacravit. Si hominem videris interritum periculis, intactum cupiditatibus, inter adversa felicem, in mediis tempestatibus placidum, ex superiore loco homines videntem, ex aequo deos, non subibit te veneratio eius? non dices «ista res maior est altiorque quam ut credi similis huic in quo est corpusculo possit?». Vis isto divina descendit; animum excellentem, moderatum, omnia tamquam minora transeuntem, quidquid timemus optamusque ridentem, caelestis potentia agit. Non potest res tanta sine adminiculo numinis stare; itaque maiore sui parte illic est unde descendit. Quemadmodum radii solis contingunt quidem terram sed ibi sunt unde mittuntur, sic animus magnus et sacer et in hoc demissus, ut propius divina nossemus, conversatur quidem nobiscum sed haeret origini suae; illinc pendet, illuc spectat ac nititur, nostris tamquam melior interest.*

È questo il perfetto capovolgimento del sublime messo in scena nel *Tieste*. L'agghiacciante *fabula* nella *fabula* rappresentata dal sacrificio dei figli di Tieste ad opera di Atreo, si svolge in una *scaena* orrorosa, un segreto penetrale della reggia, che riproduce i tratti sublimi enunciati nell'epistola 41: un bosco antico e scuro, chiuso in una profonda valle, impenetrabile al sole per la densità degli alberi maestosi e secolari; una fonte nera, un'oscura palude; la presenza misteriosa di forze sovranaturali, fenomeni oracolari⁵³. Questo luogo sublime, che ospita il *maius nefas* del tiranno, ne è anche funesto presagio; ma, una volta che Atreo lo ha occupato, cacciandone le presenze divine che lo abitano⁵⁴, esso sembra sbiadire, sostituito com'è dall'abisso dell'animo del tiranno, agitato da una presenza divina⁵⁵ e santuario di un'empia *religio*⁵⁶. Con dinamica analoga, nell'epistola 41 il sublime della Natura si configura quale termine di paragone minore per il luogo veramente sublime, l'*animus* del *sapiens*, agitato da una *caelestis potentia*, teatro di un'azione sovrumana che si fa spettacolo⁵⁷, tempio della vera *religio*⁵⁸.

Se Atreo, per certi aspetti, è portavoce delle presenze infernali (la Furia, l'ombra di Tantalo) che sono salite sulla terra a mettere in moto la *fabula*, per tornare subito dopo all'inferno, il *vir bonus* è tempio di una presenza celeste, scesa sulla terra a conversare con gli uomini, anzi, chinatasi dal cielo a riversare sulla terra i suoi benefici raggi. Atreo tenta la scalata al cielo, continuando la catena dei delitti della sua stirpe, che lo legano all'inferno; il *vir bonus* vive sulla terra, ma la sua *origo* lo lega al cielo.

Infine, come nota già Schiesaro⁵⁹, la medesima similitudine che paragona entrambi al leone, spaventoso ma bello proprio perché realizza la sua propria natura, suggella il rapporto speculare tra l'eroe tragico e il protagonista dell'epistola: Atreo è sublime perché potente, e la sua sublimità

⁵³) *Thy.* 650-683.

⁵⁴) *Thy.* 704 ss.

⁵⁵) Atreo è *furens* e, al suo ingresso, l'oracolo fa risonare l'antra (*Thy.* 681-683); al momento del sacrificio, l'invasamento si deduce dal fatto che egli canta *ore violento* la formula di rito (*Thy.* 692). A proposito del penetrale dove Atreo compie il sacrificio, Petrone 1986-87, p. 138) parla di «spelunca oracolare», costruita sul modello dell'antra della Sibilla virgiliana. Sul ruolo metapoetico della grotta come elemento-chiave della *scaena* infera delle tragedie senecane rimando a Schiesaro 2006 (sul *penetrale* di Atreo: p. 441; sul dionisiaco poetico della grotta: p. 445 ss.).

⁵⁶) *Thy.* 685 ss.

⁵⁷) *ep.* 41.4-5: la venerazione è innescata dalla visione di un uomo impavido di fronte ai pericoli, libero dalle passioni, felice nelle avversità, tranquillo nelle tempeste, capace di guardare gli uomini dall'alto e gli dei alla pari.

⁵⁸) *ep.* 41.1: *Non sunt ad caelum elevandae manus nec exorandus aedituus ut nos ad aurem simulacri, quasi magis exaudiri possimus, admittat: prope est a te deus, tecum est, intus est.*

⁵⁹) Schiesaro 2003, p. 122 ss. (a proposito di *Thy.* 732-741 e di *ep.* 41.6).

risiede anzitutto nella capacità di realizzare la sua vera natura; il *vir bonus* è sublime, perché brilla del suo proprio bene, e in questo sta il segreto della sua *vis divina*.

In effetti, quella *caelestis potentia*, che agita l'animo grande ed eccelso⁶⁰ sembra dapprima una specie di demone, ospite del *vir bonus*; tuttavia, nel seguito dell'epistola⁶¹, Seneca indica chiaramente che il *deus* interno altri non è che l'*animus* stesso quando sia perfettamente in possesso dell'unico suo bene inalienabile, la *ratio perfecta*, che a sua volta esige dall'animo di non avere altro bene all'infuori di sé. L'epistola assume così un andamento tautologico, che non consiste soltanto nella dimostrazione dell'autarchia della *bona mens*, enunciata nell'*incipit*, ma anche nella rappresentazione formale del vasto, ma chiuso spazio dell'animo, il simbolo dell'interiorità concepita come autopossesso⁶².

Al sublime dell'epistola 41 contribuisce senz'altro la citazione del verso virgiliano⁶³: non solo perché provoca e insieme giustifica il passaggio dal piano argomentativo alla comunicazione dell'esperienza religiosa⁶⁴, ma anche perché, nel Περὶ ὕψους, si definiscono sublimi i versi in cui la divinità viene presentata come qualcosa di incontaminato, di grande e senza commistioni antropomorfe⁶⁵. In più, a garantire la patente di sublimità al verso è il contesto a cui esso appartiene: conducendo Enea a visitare i luoghi del suo piccolo regno, dove un giorno sarebbe sorta Roma, Evandro gli mostra, tra gli altri, un bosco antico, una rupe scoscesa, luoghi numinosi che sono teatro di misteriose epifanie⁶⁶ (sono, come si nota, i medesimi tratti sublimi di *ep.* 41.3).

⁶⁰ L'antifrasi *animum ... moderatum ... caelestis potentia agitat*, riferita al *sapiens* (*ep.* 41.5), corrisponde alla presenza di due definizioni antifrastiche dello stato psichico di Atreo durante il sacrificio: *furens* (*Thy.* 682) e, insieme, *solus sibi immotus* (*Thy.* 703-704).

⁶¹ *ep.* 41.6-8.

⁶² Secondo Traina 1987, pp. 19-23, Seneca evade dalla concezione dell'interiorità come monade solipsitica non per la tangente del divino, ma dell'umano: «se il suo stile rispecchia nel linguaggio dell'interiorità un movimento centripeto, rispecchia un movimento centrifugo nel linguaggio della predicazione». Aggiungerei tuttavia che la via di fuga è rappresentata, a tratti, anche dalla dimensione e dal linguaggio del sublime.

⁶³ Verg. *Aen.* 8.352: *Quis deus incertum est, habitat deus*.

⁶⁴ Per l'esperienza religiosa dell'*ep.* 41 rimando a Andreoni Fontecedro 2000, pp. 187-191.

⁶⁵ *subl.* 9.8-9.

⁶⁶ Verg. *Aen.* 8.342-354: *hinc lucum ingentem, quem Romulus acer asyllum / rettulit, et gelida monstrat sub rupe Lupercal / Parrhasio dictum Panos de more Lycaei. / nec non et sacri monstrat nemus Argileti / testaturque locum et letum docet hospitibus Argi. / hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit / aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis. / iam tum religio pavidos terrebat agrestis / dira loci, iam tum silvam saxumque tremebant. / «hoc nemus, hunc» inquit «frondoso vertice collem / (quis deus incertum est) habitat deus; Arcades ipsum / credunt se vidisse Iovem, cum saepe nigrantem / Aegida concuteret dextra nimboque cieret».*

Non solo il testo, dunque, ma anche il contesto poetico virgiliano agisce in Seneca come produttore di immagini visive⁶⁷: il verso, con tutta la sua memoria, è stimolo necessario a che la parola filosofica sprigioni la sua forza poetica trasformando il dettato in visione⁶⁸.

Il passo dell'epistola si configura, a questo punto, come una vera e propria "variazione" su un accordo virgiliano, che complica ulteriormente il raffinato «intreccio di riferimenti virgiliani contaminati e restituiti a opposti significati»⁶⁹ esistente, com'è noto, dietro alla *descriptio loci* del *Tieste*: la scena orrorosa del sacrificio di Atreo, riprendendo i tratti sia del celebre luogo dell'oltretomba virgiliano dove si svolgeva la rassegna della discendenza di Enea, sia della reggia di Latino che è, a sua volta, "figura" del palazzo di Augusto sul Palatino⁷⁰, riflette un'immagine dissacrante e terribile del potere, veicolata – Schiesaro *docet* – proprio dalla poesia epica; ma la medesima scena orrorosa, in virtù della stessa poesia epica, è anche il teatro numinoso del potere divino del *sapiens*.

Quis deus incertum est: il poeta non trovava risposta all'interrogativo sospeso; o, al più, la intuiva, generando l'ambigua ed incerta epifania⁷¹. Il filosofo non si limita a duplicare la rappresentazione poetica del paesaggio sublime abitato da un dio misterioso, ma produce la chiara epifania della *caelestis potentia*, che risiede nell'animo del *vir bonus*: questi, sì, sicura *imago dei* in atto di lottare eroicamente contro le avversità, e non già di adunare tempeste come il Giove virgiliano, ma – dice Seneca in questo stesso passo – di rimanere tranquillo in mezzo ad esse.

Conclusa l'esperienza estatica, la parola di *sapientia* ritorna al ritmo piano dell'argomentazione⁷² per rispondere razionalmente al medesimo interrogativo lasciato in sospeso dal verso poetico.

«*Namque haud tibi vultus mortalis, nec vox hominem sonat*»

Nell'epistola 115.1-2 l'assunto da dimostrare è la relazione tra *compositio* retorico-letteraria e assetto morale dell'*animus* di chi scrive, secondo la nota corrispondenza tra stile e vita: se dunque l'*oratio* è il *cultus animi*,

⁶⁷) Secondo una delle tipiche modalità che, a livello generale, regolano la citazione poetica in Seneca (vd. nt. 30).

⁶⁸) È il procedimento retorico della *phantasia* connesso al sublime (*subl.* 15: vd. Armisen Marchetti 1989, p. 58).

⁶⁹) Petrone 1986-87, pp. 137-138.

⁷⁰) *Ivi*, p. 138 nt. 16.

⁷¹) Verg. *Aen.* 8.351-354.

⁷²) Mazzoli 1970, p. 229.

un'*oratio* eccessivamente ricercata maschererà qualche brutto difetto della *facies animi*; al contrario, una *facies animi* naturalmente bella si manifesterà nel tessuto della pagina senza ornamenti o belletti, perché è *cultus* a se stessa. Il campo metaforico, qui impiegato, della bellezza femminile dà poi vita (115.3) al ritratto della *facies* dell'*animus*, adorna di ogni virtù e in tutto amabile: in questo contesto si verifica un'epifania divina molto simile a quella dell'epistola 41 (4-6)⁷³.

In questo passo, molto noto⁷⁴, mi limito a rimarcare alcune corrispondenze con il trattato *Del Sublime*. Qui vengono contrapposte la vera sublimità letteraria, scaturita dalla magnanimità, e la posticcia grandezza di uno stile carico di fronzoli e di esuberanti artifici, che producono un effetto puerile (*subl.* 3-7): proprio il paragone (*subl.* 7.1-3) tra falsa sublimità (piano estetico) e falsi beni (piano etico), tra cui le ricchezze, la fama, gli onori, il potere, che abbagliano l'uomo con il loro sfarzo da teatro, richiama assai da vicino la seconda parte (7-18) dell'epistola di Seneca. In essa (7-11), conclusa l'epifania dell'*animus* del *vir bonus*, Seneca esorta per antifrasi Lucilio a scoprire la vera *facies* di un animo brutto anche sotto lo splendore della ricchezza, degli onori e dei grandi poteri, da cui veniamo abbagliati, proprio come i bambini da luccicanti perline (piano etico); quindi (12-18), egli stigmatizza alcuni brani poetici, di vari autori, in cui la ricchezza è lodata come unico *decus* e *ornamentum* della vita; e suggerisce nel contempo una corrispondenza tra l'aberrante contenuto di questi versi e la loro esuberanza formale, esempio di *oratio* troppo sfarzosa per essere sublime (piano estetico)⁷⁵. Nell'epistola senecana, altri tratti sublimi sono evidenti nella reazione di chi assiste all'epifania: dallo sbigottimento improvviso al rapimento silenzioso ed estatico, dalla percezione paurosa del sacro alla preghiera piena di gratitudine, ispirata dalle parole del *vates* Virgilio che, a differenza dell'epistola 41, intervengono non a innescare,

⁷³) *ep.* 115.4-6: *Nemo illam amabilem qui non simul venerabilem diceret. Si quis viderit hanc faciem altiore[m] fulgentiore[m]que quam cerni inter humana consuevit, nonne velut numinis occursu obstupefactus resistat et ut fas sit vidisse tacitus precetur, tum evocante ipsa vultus benignitate productus adoret ac supplicet, et diu contemplatus multum extantem superque mensuram solitorum inter nos aspici elatam, oculis mite quiddam sed nihilominus vivido igne flagrantibus, tunc deinde illam Vergili nostri vocem verens atque attonitus emitat? "O quam te memorem, virgo? namque haut tibi vultus / mortalis nec vox hominem sonat / ... sis felix nostrumque leves quaecumque laborem"* [= Verg. *Aen.* 1.327-328, 330]. *Aderit levabitque, si colere eam voluerimus. Colitur autem non taurorum opimis corporibus contrucidatis nec auro argentoque suspenso nec in thesauros stipe infusa, sed pia et recta voluntate. Nemo, inquam, non amore eius arderet si nobis illam videre contingeret; nunc enim multa obstrigillat et aciem nostram aut splendore nimio repercutiunt aut obscuritate retinent.*

⁷⁴) Per tutti rimando a Mazzoli 1970, pp. 21, 31-32, 44, 49, 58, 217 nt. 9 (*contra* Setaioli 2000, p. 146 nt. 184); Armisen Marchetti 1989, pp. 255-256; Solimano 1991, pp. 39-40.

⁷⁵) Mazzoli 1970, p. 245.

ma a coronare l'esperienza religiosa. L'estasi degli spettatori è riflesso della sublimità dello spettacolo, cioè del *vir bonus*, sublime fin nei tratti "somatici" del suo *animus* (non è solo più vivido e più splendente, ma anche più alto e più grande delle realtà umane). I versi virgiliani qui citati da Seneca sono pronunciati da Enea in presenza della madre Venere, che gli appare nel bosco nell'aspetto di una vergine punica. L'eroe è vittima di un duplice inganno: dapprima, scambia un travestimento da cacciatrice per l'*habitus* di Artemide o di una delle ninfe compagne, e viene smentito dalla madre ingannatrice; poi, quando ormai crede all'inganno, viene nuovamente smentito dalla stessa Venere, che gli si svela, fuggacemente, nelle vere sembianze di dea. L'ambiguo gioco dei travestimenti divini dell'episodio virgiliano si riverbera nella pagina senecana, dove la suggestione dell'epifania dipende in gran parte dal pervasivo illusionismo: la *facies* dell'animo saggio è amabile ma anche venerabile, ora mite ora fiammante, ora terribile ora benigna, e perfino un po' umana e un po' divina, come appunto la Venere virgiliana. Ritrovo qui alcune caratteristiche del *sapiens* senecano che ho creduto di ritracciare in alcune metafore animali di cui è protagonista: l'ambiguo trasformismo e l'incerto statuto antropologico, a metà tra cielo e terra ⁷⁶.

È così possibile, anche per questa via, rinsaldare l'analogia con Atreo. Se, come afferma Schiesaro, tiranni e poeti ingannano o rivelano il vero a momenti alterni, questo vale anche per il *sapiens* senecano, e per il filosofo che lo mette in scena: il travestimento della virtù, come quello di Natura e di Dio ⁷⁷, è infatti condizione necessaria per il loro riconoscimento, per la visione che svela e che salva.

Torniamo alla citazione poetica virgiliana, opportunamente scelta da Seneca per illustrare la perfetta simbiosi di un contenuto eticamente ispirato e di uno stile sublime. O meglio, quasi perfetta poiché Enea-Virgilio non riesce né a percepire né tantomeno a descrivere la *facies* divina, e può solo limitarsi a formulare un pio auspicio. Come nell'epistola 41, anche qui l'epifania del dio non è portata a termine dalla parola del poeta, ma da quella del filosofo, che inverte la prima piegandola al *verum*. «Chi sei, o dea?» si chiedeva il poeta. «Sei la virtù divina dell'animo saggio», pare rispondergli il filosofo che, a differenza di Enea, non si fa ingannare, non solo dai panni di una bella cacciatrice ma neppure dai cenci di un povero mendicante ⁷⁸.

⁷⁶) Torre 1995, pp. 360-362, 367-369.

⁷⁷) Cfr. p.es. *nat.* 7.30.2-4 (sul tema, vd. Berno 2003, pp. 195, 305, 317-318).

⁷⁸) *ep.* 115.6-7: *Sed si, quemadmodum visus oculorum quibusdam medicamentis acui solet et repurgari, sic nos aciem animi liberare impeditis voluerimus, poterimus perspicere virtutem etiam obrutam corpore, etiam paupertate opposita, etiam humilitate et infamia obiacentibus. Cernemus, inquam, pulchritudinem illam quamvis sordido obtectam.*

Il volo di Fetonte

E veniamo al passo del *De providentia*⁷⁹ in cui Seneca assume il mito di Fetonte⁸⁰, nella versione ovidiana, a ipotiposi del sublime filosofico, proprio come l'Anonimo leggeva il medesimo mito, nella versione euripidea, a simbolo di quello letterario⁸¹.

Curiosamente, né Ovidio né Euripide, per rispettive dichiarazioni dei due autori, sono magnanimi, e pertanto non sarebbero indicati a veicolare un'estetica e un'etica sublimi; tuttavia, si riconosce a entrambi la capacità di adeguarsi di tanto in tanto al fervore dell'ispirazione e alla dignità dell'argomento e, in via eccezionale, di raggiungere il sublime⁸². Il paradosso è tanto più acuto, in quanto i versi ovidiani relativi all'episodio di Fetonte e alla descrizione della reggia del Sole, nell'epistola 115 erano addotti a esempio di poesia indecente, sia per il contenuto che per la forma; e tuttavia,

⁷⁹⁾ *prov.* 5.9-11: *Non erit illi planum iter: sursum oportet ac deorsum eat, fluctuetur ac nauigium in turbido regat. Contra fortunam illi tenendus est cursus; multa accident dura, aspera, sed quae molliat et conplanet ipse. Ignis aurum probat, miseria fortes uiros. Vide quam alte escendere debeat uirtus: scies illi non per secura uadendum. «Ardua prima uia est et quam uix mane recentes / enituntur equi; medio est altissima caelo, / unde mare et terras ipsi mihi saepe videre / sit timor et pauida trepidet formidine pectus. / ultima prona uia est et eget moderamine certo; / tunc etiam quae me subiectis excipit undis, / ne ferar in praeceps, Tethys solet ima uereri» [= Ov. met. 2.63-39]. Haec cum audisset ille generosus adulescens, «placet» inquit «uia, escendo; est tanti per ista ire casuro». Non desinit acrem animum metu territare: «utque uiam teneas nulloque errore traharis, / per tamen aduersi gradieris cornua tauri / Haemoniosque arcus uiolentique ora leonis» [= Ov. met. 2.79-81]. Post haec ait: «iunge datos currus [cfr. Ov. met. 2.74: *finje datos currus*]: his quibus deterreri me putas incitor; libet illic stare ubi ipse Sol trepidat». *Humilis et inertis est tuta sectari: per alta uirtus it.**

⁸⁰⁾ Per le interpretazioni letterarie del mito di Fetonte nella letteratura greca e latina e, più specificamente, per le frequenti riprese, allusioni e citazioni in Seneca (dove si registra sia la topica polemica contro la *hybris* sia un atteggiamento di ammirazione, che si riallaccia alla tradizione del *magnanimus* Fetonte confluita in Lucrezio, in Manilio e, assai probabilmente, in Vagellio) rimando a Berno 2003, pp. 261-263 (nelle note, ricchi riferimenti bibliografici, ai quali aggiungerei soltanto La Penna 2001). Osservo con piacere che, a proposito del titanismo del *sapiens*-Fetonte in Seneca (Berno 2003, p. 263: «si tratta in entrambi i casi [con riferimento a *prov.* 5.10-11 e *nat.* 6.2.9] di *hybris* sublimata [...] il titanismo, sia pure a fin di bene, permane tutt'altro che sopito: non a caso, a detta di Seneca, un *sapiens* con tali caratteristiche [...] può gareggiare con gli Dei»), l'amica studiosa ha raggiunto in via del tutto indipendente conclusioni compatibili con le mie (già espresse in Torre 2003).

⁸¹⁾ *subl.* 15.3-4. Il confronto con questo passo del Περὶ ὕψους e la conseguente individuazione in Seneca del volo celeste quale ipotiposi del sublime letterario, sono già stati proposti in relazione all'epilogo del *De tranquillitate animi* (17.10-12) da altri studiosi (Mazzoli 1970, pp. 50-51 e nt. 91; Id. 1990², pp. 94-95; Cavalca Schirotti 1979, p. 140); ora, proprio il confronto con l'Anonimo mi induce a ipotizzare che anche in *tranq.* 17.10-12, oltre all'evidente richiamo al mito platonico dei cavalli dell'anima (da tutti sottolineato), ci sia un'allusione al volo di Fetonte alla guida dei cavalli del Sole.

⁸²⁾ Per Seneca e Ovidio, rimando a Mazzoli 1970, p. 238 ss.; Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 177-250.

opportunamente corretti dal filosofo, nel *De providentia* si trasformano in un inno alla *virtus*, che tenta il volo al cielo per il gusto del volo stesso, nonostante il rischio certo della caduta. La correzione è incisiva per la coloritura prometeica conferita all'episodio mediante alcuni mirati stragemmi⁸³. Applicati alla *virtus* e riscritti, per così dire, dal filosofo, i versi ovidiani accentuano la valenza sublime di cui sono portatori⁸⁴, e meritano quel giudizio che il trattato *Del Sublime* riservava al mito euripideo di Fetonte: «Non diresti che l'anima dello scrittore sale con Fetonte sul carro e avventurandosi insieme con lui ha messo le ali al pari dei cavalli? No, simili immagini non avrebbero mai potuto essere concepite, se il suo spirito non fosse stato trascinato in quella medesima corsa celeste»⁸⁵.

Nella riscrittura senecana, il *sapiens*-Fetonte sale più in alto di quanto il Sole abbia il coraggio di fare: proprio come il sublime Atreo campeggia, in divina solitudine, in un cielo senza sole e si sostituisce ad esso, provocando (novello Fetonte⁸⁶), una serie di sconvolgimenti astrali che preludono al crollo dell'universo⁸⁷; e se nel *De providentia*, poco prima di introdurre il mito, Seneca indica come massimo conforto di *sapientia* la capacità di offrire se stessi al fato per essere rapiti insieme all'universo⁸⁸,

⁸³) Tra essi, notiamo anzitutto l'inserzione della prima risposta di Fetonte «*placet via, escendo: est tanti per ista ire casuro*», in cui il participio futuro è condanna e, insieme, stimolo al folle volo: la risposta sembra l'eco impertinente degli ammonimenti del Sole a Fetonte in Ovidio (*met.* 2.57-59: *plus etiam quam quod superis contingere fas sit / nescius adfectas; placeat sibi quisque licebit*) e funesta allusione all'epigrafe delle Eliadi, anch'essa "prometeica" (*met.* 2.326-327: *Hic situs est Phaeton currus auriga paterni / quem si non tenuit magnis tamen excidit ausis*); ricordiamo inoltre l'inversione dell'ordine dei versi, la diversa attribuzione delle battute; e, infine, un piccolo ma significativo adattamento di citazione (Traina 1997, p. 120 nt. *ad loc.*): il v. 74 (*Finge datos currus*) originalmente pronunciato dal Sole subito prima di enumerare al figlio i *monstra* dello Zodiaco, è trasformato da Seneca in *Iunge datos currus* e attribuito quindi a Fetonte, che si dice esaltato dalla descrizione dello Zodiaco.

⁸⁴) «In tutta la storia [di Fetonte nella versione ovidiana] la ricerca di altezza e sublimità ha implicazioni morali, politiche ed estetiche» (Barchiesi 2005, nt. *ad met.* 1.19-20, p. 240).

⁸⁵) *subl.* 15.4 (la traduzione citata nel testo è di C.M. Mazzucchi). Questo passo del Περὶ ὕψους è stato addotto a confronto con *Sen. nat.* 3.27.15 da Degl'Innocenti Pierini 1990, p. 189 nt. 27.

⁸⁶) Non è superfluo ricordare che i due miti – di Fetonte e di Tieste – nella tradizione astronomica antica erano in qualche modo associati tra loro in relazione all'ipotesi sull'origine della Galassia: questa si sarebbe formata per la reiterata combustione della volta celeste ad opera dei cavalli del Sole, il quale, in epoche remote, conduceva il suo carro per quella parte di cielo finché, inorridito dal banchetto di Tieste, non prese una diversa direzione, lungo lo Zodiaco; ovvero, essa sarebbe il risultato dell'incendio provocato dalla disastrosa rotta di Fetonte. Per tutti, cfr. Man. 1.729-749 con il commento *ad locum* di Feraboli - Scarcia 1996, p. 261.

⁸⁷) *Thy.* 766-768, 784-884, 891-897.

⁸⁸) *prov.* 5.8: *Quid itaque indignamur? quid querimus? ... Quid est boni viri? praeberere se fato. Grande solacium est cum universo rapi; quidquid est quod nos sic vivere, sic mori iussit, eadem necessitate et deos alligat.* Puntuale anche il confronto con *nat.* 6.2.9 proposto da Berno 2003, p. 263.

nel *Tieste* il Coro, sgomento di fronte alla catastrofe astrale provocata da Atreo, propone un'analogia *sententia*⁸⁹. Il primo insegnamento, filosofico, si esplica nell'*exemplum* del sublime *sapiens*-Fetonte; il secondo scaturisce dall'*exemplum* del sublime Atreo; il primo libera, il secondo annulla: tra i due potenti dell'universo morale senecano intercorre una sconcertante identità.

Tale identità si riconferma in base a un'altra considerazione: il mito di Fetonte ci parla di un saggio destinato a cadere dai *fastigia* raggiunti, esattamente come tutti i potenti di questo mondo⁹⁰, anche se, a differenza di essi, egli sa di poter cadere. In ogni caso mai, come nel passo del *De providentia*, Seneca si è spinto ad annullare la doppia valenza dell'immagine della verticalità, presente nel resto della sua opera: i comparanti che rimandano a una verticalità precaria, implicante la minaccia della caduta, designano i *fastigia* dei poteri della terra, mentre alle altezze della *sapientia* sono riservate le immagini di verticalità "solida", dalla quale non si può franare⁹¹.

Infine, come già osservato per i passi sopra analizzati, anche nel *De Providentia* la parola del filosofo affronta compiutamente la medesima questione, che era sollevata ma non risolta dalla parola del poeta, ossia il riconoscimento del vero volto del dio, dell'autentica essenza del divino. Se dunque Evandro intuisce ma non coglie l'epifania del dio e se Enea non è in grado di svelare il volto della dea sua madre, così il Fetonte ovidiano (nel *De providentia*) non può che risolvere in tragedia la questione della propria origine divina.

Il problema, tutto ovidiano e ricco di inquietanti riflessi politici, «di come regolare i rapporti tra natura umana e ascendenza divina»⁹², permea

⁸⁹) *Thy.* 882-884.

⁹⁰) Citiamo per tutti Caligola, che nella *Consolatio ad Polybium* (17.3) viene appunto assimilato a Fetonte: questa allegoria, in chiave politica e catastrofica, è stata interpretata da Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 251-270, come un'originale risposta senecana all'ideologia solare del buon sovrano; tuttavia la sua tesi, secondo cui «Seneca nell'*ad Polybium* offrirebbe il primo esempio di una simile valenza del mito in riferimento all'azione del governare, del reggere le redini dello stato» e, insieme, in riferimento al «problema della successione dinastica, che com'è noto, portò al potere Caligola, e che era almeno adombrato nella versione euripidea del mito» va parzialmente corretta alla luce della nuova interpretazione dell'episodio ovidiano di Fetonte avanzata da A. Barchiesi (*Fetonte e i mostri*, conferenza tenuta all'Università degli Studi di Milano il 21 febbraio 2006; e, in generale, cfr. le note di commento a *met.* 2.1-400, in Barchiesi 2005), che fa risalire già alle *Metamorfosi* la funzionalità politica del mito di Fetonte in relazione alla questione dinastica augustea, e alla problematica "occupazione" della simbologia solare e apollinea da parte del *princeps*.

⁹¹) Armisen Marchetti 1989, pp. 169-171, 269-270.

⁹²) Barchiesi 2005, nt. *ad met.* 2.38, p. 242.

di sé in senso filosofico – ma è sempre, in certo qual modo, ancora una questione di potere – il dialogo senecano: fin dalle prime battute Seneca vi affronta infatti il problema della filiazione divina del saggio, alludendo in forma implicita, attraverso un richiamo interno e un'eco ovidiana, al paradigma di Fetonte poi esplicitato in chiusura⁹³. La soluzione adottata nel *De providentia* (il tracotante volo del saggio verso quelle altezze che neppure un dio può raggiungere) è certo più eclatante, ma non più audace di quella già emersa nei passi precedentemente analizzati: al volto di Dio, qui come là, Seneca sostituisce il volto del *sapiens*.

Se dunque, come afferma Schiesaro, il poeta è come il tiranno e il tiranno veste i panni del poeta, possiamo altresì concludere che il filosofo non sembra essere da meno quanto alla capacità di appropriarsi del potere della poesia, per indossare la *persona* del *sapiens*.

⁹³) Cfr. *prov.* 1.5-6: *inter bonos uiros ac deos amicitia est conciliante uirtute. Amicitiam dico? immo etiam necessitudo et similitudo, quoniam quidem bonus tempore tantum a deo differt, discipulus eius aemulatorque et uera progenies, quam parens ille magnificus, uirtutum non lenis exactor, sicut seueri patres, durius educat. Itaque cum uideris bonos uiros acceptosque dis laborare sudare, per arduum escendere ...* Come notano generalmente i commentatori, *per arduum escendere* anticipa l'espressione *uide quam alte escendere debeat uirtus* (*prov.* 5.10), che più avanti introduce la citazione esplicita del Fetonte ovidiano (*met.* 2.63-69, 79-81): ma essa conserva anche un'eco ovidiana diretta (cfr. *met.* 2.63: *Ardua prima via est*). Aggiungerei che la stessa definizione del *uir bonus* come *aemulator dei* e come *uera progenies* del dio conferma la presenza del paradigma di Fetonte già all'inizio del dialogo e proprio in connessione con il tema della filiazione divina del saggio, perché allude in maniera scoperta al personaggio delle *Metamorfosi*, del quale Ovidio non solo narrava l'*aemulatio* divina (l'impresa del carro) ma, soprattutto, proclamava l'identità quale *uera propago* del Sole (*met.* 2.38) e certa *progenies* del dio (*met.* 2.34). Mi chiedo, allora, in via dubitativa, se anche dietro all'immagine del *parens magnificus* (*prov.* 1.5) non ci sia un'eco della *facies* luminosa e veneranda del Sole ovidiano (*met.* 2.21-24): tanto più che lo stesso aggettivo ricorre altrove in Seneca a proposito della *facies* dell'animo del *sapiens* (*ep.* 115.3: *Si nobis animum boni viri liceret inspicere, o quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico placidoque fulgentem uideremus*), il cui bagliore è opposto al falso fulgore dell'oro, che ricopre la reggia e il carro del dio Sole ovidiano (*ep.* 115.12-13, con citazione di *met.* 2.1-2, 107-108: *supra*, p. 65). A conferma della grande pervasività dell'episodio ovidiano di Fetonte nel *De providentia* si potrebbero avanzare altri due suggerimenti: il ricorso di Seneca alla similitudine della navigazione difficoltosa, per delineare il *non planum iter* che gli dei destinano al *uir fortis* (*prov.* 5.9: *Non erit illi planum iter: sursum oportet ac deorsum eat, fluctuetur ac nauigium in turbido regat*) rimanda forse al paragone del carro di Fetonte con la nave sballottata dalle onde (*met.* 2.163-166, 184-186; a cui si aggiunga 2.206-207: *et modo summa petunt, modo per decliue viasque/ praecipites spatio terrae propiore feruntur*); il tema senecano del *cum universo rapi* pare quasi il rovesciamento della lezione di guida cosmica del Sole al figlio: in entrambi i casi ricorre l'idea dell'incessante ruotare dell'universo, ma opposto è l'atteggiamento che viene richiesto (*prov.* 5.8: *Grande solacium est cum universo rapi ... Inrevocabilis humana pariter ac divina cursus uehit: ille ipse omnium conditor et rector scripsit quidem fata sed sequitur*; cfr. *met.* 2.70-73: *Adde quod adsidua rapitur vertigine caelum / sideraque alta trahit celerique volumine torquet. / nitor in aduersum nec me, qui cetera, vincit / impetus et rapido contrario euehor orbi*).

«*Magnis tamen excidit ausis*»

Ciò emerge con chiarezza in un passo del *De vita beata*⁹⁴ dove Seneca, mediante il ricorso a una citazione ovidiana, tratta anch'essa dall'episodio di Fetonte, attiva una sorprendente sovrapposizione tra il piano del reale e il piano dell'ideale, trasfigurando progressivamente il ritratto (anzi, l'autoritratto) non impeccabile del *proficiens* nella sacra icona del saggio (il *cultor virtutis*).

All'obiezione che i filosofi non fanno quel che dicono (*non praestant philosophi quae loquuntur*) Seneca ribatte che essi fanno molto proprio perché dicono (*multum tamen praestant quod loquuntur*) e perché pensano cose moralmente buone (*honestam mentem concipiunt*).

Questa tesi, in apparenza debole e fin pretestuosa, viene in realtà sviluppata in maniera assai convincente ed originale.

Siamo infatti invitati ad assistere all'allestimento di uno *specimen* di discorso moralmente valido ed efficace dal punto di vista psicagogico – nel caso specifico, una catena di *sententiae* confezionate mediante il ricorso a tutte le risorse del linguaggio senecano della predicazione⁹⁵ – che sviluppa la trattazione del secondo punto della *divisio* iniziale⁹⁶ e dunque ascrive a merito del filosofo almeno il fatto di conoscere la giusta e ripidissima via da seguire per realizzare la vita beata.

Ma siamo altresì indotti a riconoscere che la forza di un discorso sif-fatto reca il sigillo di un autore sublime, al quale (nella cornice entro cui le *sententiae* sono incastonate⁹⁷), Seneca attribuisce ancora una volta i tratti di

⁹⁴) *vit.* 20.1-6.

⁹⁵) *vit.* 20.3-5.

⁹⁶) *vit.* 1.1 (Ramondetti 1999, p. 586 nt. 5).

⁹⁷) *vit.* 20.2: *Quid mirum, si non escendunt in altum ardua adgressi? Sed si uir es, suspice, etiam si decidunt, magna conantis. Generosa res est respicientem non ad suas sed ad naturae suae vires conari alta temptare et mente maiora concipere quam quae etiam ingenti animo adornatis effici possunt; vit.* 20.5-6: *qui haec facere proponet, uolet, temptabit, ad deos iter faciet, ne ille, etiam si non tenuerit, "magnis tamen excidit ausis" [= Ov. met. 2.328]. Vos quidem, quod uirtutem cultoremque eius odistis, nihil noui facitis. Nam et solem lumina aegra formidant et auersantur diem splendidum nocturna animalia.* Anche in questo caso (come nel *De providentia*) la tramatura dell'episodio di Fetonte è sensibile oltre i limiti della citazione ovidiana esplicita: una prima allusione al viaggio celeste si coglie in *vit.* 20.2 *Quid mirum, si non escendunt in altum ardua adgressi?* (cfr. *prov.* 1.6: *per arduum escendere* e *prov.* 5.10: *Vide quam alte escendere debeat uirtus: scies illi non per secura vadendum.* "Ardua prima via est", su cui *supra*, nt. 93); nel prosieguo, si scorgono i tratti del magnanimo Fetonte, che ricorrono anche nel *De providentia* (cfr. *vit.* 20.2: *si uir es, suspice, etiam si decidunt, magna conantis. Generosa res est respicientem non ad suas sed ad naturae suae vires conari alta temptare* e *prov.* 5.11: *generosus adulescens*; cfr. anche *Ov. met.* 2.111: *magnanimus Phaeton*); si intuisce inoltre, nell'opposizione tra le proprie forze e la forza della natura (*vit.* 20.2: *respicientem non ad suas sed ad naturae suae vires conari alta temptare*) non soltanto l'influenza del pensiero

Fetonte, e di cui esalta la magnanimità in virtù della grandezza dell'impresa, non dell'esito della stessa (*qui haec facere proponere, volet, temptabit, ad deos iter faciet; ne ille, etiam si non tenuerit, "magnis tamen excidit ausis"*).

Grazie alla sua valenza sublime il mito del saggio-Fetonte trascina al cielo l'animo di chi ascolta: tale mito non è perciò solo la metafora della via ardua attraverso cui il *proficiens* tende al cielo, ma è *iter ad deos* a tutti gli effetti. C'è dunque una via lunga, per arrivare agli dei (la faticosa scalata dei proponimenti che devono coerentemente realizzarsi); ma c'è anche una via più breve (la scorciatoia del sublime), che non esclude la prima ma, per così dire, offre speranza e conforto al viaggiatore.

Per tornare allo *specimen* di lezione etico-filosofica, allestito da Seneca nella parte centrale del passo in esame, possiamo allora interpretare in senso rovesciato il rapporto che esso intrattiene con la sua cornice: quelle *sententiae* sono efficaci non tanto per il loro contenuto moralmente corretto, ma in quanto pronunciate da un personaggio sublime, nel cui volto trasfigurato ora non si scorgono più i tratti meschini del *proficiens*. Così, la violazione del *decorum* tra *vita* e *oratio*, insistentemente rinfacciata al filosofo dai suoi detrattori, viene annullata dalla conquista di un altro *decorum*, tra *res* e *verba*, nella sua pagina sublime.

Del resto, il proposito senecano di saldare il piano etico a quello estetico mi pare già racchiuso, fin dalle battute iniziali, nel significativo richiamo all'operazione, tutta mentale, di "concepire" onesti e grandi propositi⁹⁸: non solo un invito a elaborare pensieri moralmente buoni ma, forse, anche un riferimento al proposito del Fetonte ovidiano di "immaginare il cielo con la sua mente" (lo slancio sublime)⁹⁹ e, insieme, un'allusione alla creatività dello scrittore che concepisce una nuova immagine di saggio, ispirata a un principio estetico di grandiosità. In particolare, l'invito a immaginare (*mente concipere*) qualcosa di più grande (*maiora*) persino di ciò che hanno già raggiunto uomini dotati di un animo immenso (*ingenti animo adornatis*),

morale paneziano (Ramondetti 1999, p. 586 nt. 4 con rimando a *vit.* 3.3 e ntt. 5-6, p. 548), ma anche il tema intorno a cui ruota l'episodio ovidiano di Fetonte, la difficile conciliazione tra i limiti mortali e la sua vera natura divina. Infine, non dimentichiamo che il mito del saggio-Fetonte è la risposta senecana ai detrattori che accusano i filosofi di non essere all'altezza degli ideali sovrumani da essi predicati (*vit.* 19.3: *cum loquantur fortia ingentia, omnis humanas tempestates evadentia*): proprio come l'episodio, che lo vede protagonista in Ovidio, rappresenta la reazione di Fetonte all'accusa, che Epafo gli ha rivolto, di vantare false pretese divine (*met.* 1.750 ss.).

⁹⁸ *vit.* 20.1: *honestam mentem concipiunt*; 20.2: *mente maiora concipere quam quae etiam ingenti animo adornatis effici possunt*.

⁹⁹ *met.* 1.777: *et concipit aethera mente*. Cfr. Barchiesi 2005, nt. *ad. loc.*: «Fetonte ha aspirazioni superumane, cerca il respiro sublime»: un'affermazione che possiamo intendere anche in senso metaletterario (scorci metaletterari, del resto, Barchiesi riconosce in *met.* 2.167 e 2.328).

richiama il principio estetico del *maius* che impronta la *fabula* messa in scena da Atreo; ma può essere altresì accostato all'espressione *imaginem concipere* cui Seneca conferisce altrove, proprio in un contesto di critica letteraria a Ovidio, un'accezione tecnica in riferimento all'estetica della *phantasia* e del sublime¹⁰⁰.

Sotto questo aspetto l'interferenza tra la sfera estetica e la sfera etica che, come generalmente si ammette, rappresenta l'orientamento di fondo della poetica senecana, non si configura tanto nel senso di una visione pedagogica e moralistica dell'arte, quanto di una manipolazione della realtà da parte di un filosofo che vuole (e che sa) gareggiare ad armi pari con il poeta delle *Metamorfosi*.

«*Tollimus ingentes animos*»

Il cerchio di chiude. Se il potere del *sapiens* può essere definito, almeno in qualche episodio della sua *fabula*, il potere del sublime, del quale il filosofo è il vero *vates*, il *verbum* filosofico, che a tratti è autentica parola alata e tramite tra il cielo e la terra, sarà il solo a poter celebrare le meraviglie dell'*artifex* supremo, Dio. Non a caso, a insegna dell'impegno letterario e scientifico delle *Naturales Quaestiones*, Seneca sceglie una citazione poetica

¹⁰⁰ nat. 3.27.14-15: *Dixit ingentia et tantae confusionis imaginem cepit ... Concepisti imaginem quantum debeas, obrutis omnibus terris caelo ipso in terram ruente*: vd. Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 181-192 (con specifici confronti tra Seneca e il Περὶ ὕψους). I versi ovidiani fatti oggetto della critica senecana alla fine del terzo libro delle *Naturales*, sono tratti tutti dall'episodio del diluvio universale narrato nel primo libro (in ordine, Seneca cita Ov. *met.* 1.292, 304, 285-290, 272-273), con l'unica eccezione di *met.* 2.264, che appartiene invece all'episodio di Fetonte. Il lapsus mnemonico viene giustamente spiegato con l'analogia di situazioni narrative (evidente in Ovidio e puntualmente ripresa da Seneca anche in senso scientifico) tra il diluvio universale e la conflagrazione cosmica, quest'ultima miticamente rappresentata dal folle volo di Fetonte (Degl'Innocenti Pierini 1990, p. 178; Berno 2003, pp. 93-94 nt. 103). Personalmente, ritengo che questa spiegazione sia in grado di giustificare anche la mancanza di puntuali riscontri nel testo ovidiano dell'immagine espressa da Seneca con le parole *caelo ipso in terram ruente* (Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 188-189: «quando Seneca sostiene che Ovidio è stato in grado di corrispondere pienamente sul piano dell'immaginazione poetica [*concepisti imaginem*] alla grandezza del tema cantato [*quantum debeas*], i riferimenti successivi [*obrutis ... ruente*] non trovano precisa rispondenza nella narrazione ovidiana del diluvio»): pur senza negare il fatto che Seneca stia qui alludendo alla *phantasia* poetica, che ha sede nella mente del poeta e si colloca a monte della concreta realizzazione artistica, suggerirei tuttavia che l'*imago* in questione – il cielo che precipita sulla terra – sia già presente nel testo ovidiano, non però riferita al diluvio ma appunto al volo di Fetonte (cfr. *met.* 2.295-299: ... *uterque polus. quos si vitaverit ignis / atria vestra ruent. / Atlas en ipse laborat / vixque suis umeris candentem sustinet axem. si freta, si terrae pereunt, si regia caeli / in Chaos antiquum confundimur*).

sublime (*Tollimus ingentes animos et maxima parvo / tempore molimur*), e confessa di esaltarsi ogni volta che si volge a considerare la grandezza dell'opera intrapresa, valutando quanto manca alla realizzazione del progetto, non quanto gli resta da vivere¹⁰¹: risulta, al proposito, assai stimolante la congettura che questa citazione derivi da un *carmen* di Vagellio dedicato al mito di Fetonte¹⁰², in parziale *aemulatio* con Ovidio¹⁰³.

Se il potere sublime del *sapiens* lo avvicina a Dio, l'espressione sublime di quel potere, cioè la parola del filosofo, ha in sé la forza demiurgica e

¹⁰¹ *nat. 3 praef. 1-4* (un'ipotesi generalmente accreditata vuole che il libro III sia in realtà il primo nell'ordine originale dell'opera): *Non praeterit me, Lucili uirorum optime, quam magnarum rerum fundamenta ponam senex, qui mundum circuire constitui et causas secretaque eius eruere atque aliis noscenda prodero. Quando tam multa consequar, tam sparsa colligam, tam occulta perspiciam? Premit a tergo senectus et obicit annos inter uana studia consumptos. Tanto magis urgeamus et damna aetatis male exemptae labor sarciat; nox ad diem accedat, occupationes recidantur, patrimonii longe a domino iacentis cura soluat, sibi totus animus uacet et ad contemplationem sui saltem in ipso fine respiciat. Faciet ac sibi instabit et cotidie breuitatem temporis metietur. Quicquid amissum est, id diligenti usu praesentis uitae recolliget; fidelissimus est ad honesta ex paenitentia transitus. Libet igitur mihi exclamare illum poetae incliti uersum: "Tollimus ingentes animos et maxima paruo / tempore molimur". Hoc dicerem, si puer iuuenisque molirer (nullum enim non tam magnis rebus tempus angustum est); nunc uero ad rem seriam, grauem, immensam post meridianas horas accessimus. Faciamus quod in itinere fieri solet: qui tardius exierunt, uelocitate pensant moram. Festinemus et opus nescio an insuperabile, magnum certe, sine aetatis excusatione tractemus. Crescit animus, quotiens coepti magnitudinem aspexit et cogitat quantum proposito, non quantum sibi supersit.*

¹⁰² L'ipotesi risale a Mazzoli 1970, pp. 257-258 (discussione in Berno 2003, p. 261 nt. 78).

¹⁰³ D'altra parte, nel passo sopra citato (*nat. 3 praef. 1-4*) non si possono escludere neppure allusioni all'episodio ovidiano di Fetonte: ad esempio, la misurazione del cielo da parte dello scienziato che, quasi con gesto demiurgico, pone le fondamenta della *descriptio mundi* e sembra andare in cerca dei frammenti sparsi e nascosti dell'universo da raccogliere nella sua opera (*quam magnarum rerum fundamenta ponam senex, qui mundum circuire constitui ... Quando tam multa consequar, tam sparsa colligam, tam occulta perspiciam*), ricorda il gesto di Giove che va in giro per il cielo a controllare i danni provocati dalla folle cavalcata di Fetonte (*met. 2.401-405: At pater omnipotens ingentia moenia caeli / circuit et, ne quid labefactum uiribus ignis / corruat, explorat*); l'afflato sublime di Seneca scienziato (*crescit animus quotiens coepti magnitudinem aspexit*) richiama l'ispirazione altrettanto sublime che muove Fetonte (*met. 1.775: si modo fert animus; 1.777: concipit aethera mente; 2.157: facta est immensi copia caeli*); e tuttavia la supera, perché Fetonte, lui sì *iuuenis* e *puer*, arrivato a metà dell'eclittica si smarrisce nel contemplare esterefatto quanto tratto di cielo deve ancora percorrere (*met. 2.187 ss.: multum caeli post terga relictum / ante oculos plus est, animo metitur utrumque / et modo quos illi fatum contingere non est / prospicit occasus, interdum respicit ortus / quidque agat ignarus stupet*), mentre il vecchio Seneca, forte della *contemplatio* del proprio *animus*, sa trarre il vigore necessario a realizzare il proposito di misurare il *mundus* proprio dalla considerazione di quanto gli manca al termine dell'impresa, non della vita (*sibi totus animus uacet et ad contemplationem sui saltem in ipso fine respiciat. Faciet ac sibi instabit et cotidie breuitatem temporis metietur ... et cogitat quantum proposito non quantum sibi supersit*).

creatrice di Dio stesso, tant'è vero che essa è in grado di esaltarsi nella celebrazione delle opere del supremo *artifex*.

E come il Dio stoico – la *nimum potens Natura* – ha in sé una forte carica di ambiguità, ed è a un tempo potere creativo e distruttivo, potere del *cosmos* e potere del *chaos*, così *sapiens* e tiranno sembrano incarnare queste due facce, certamente opposte, della stessa medaglia: per Seneca, il risvolto estetico dell'*indifferentia* etica del potere si configura finalmente come immagine e percezione di un unico, irresistibile potere sublime, che trascende ogni distinzione tra bello e brutto, tra buono e cattivo.

«*Sic itur ad astra*»

Se dunque è possibile cogliere tracce sensibili del sublime in Seneca, mi sembra altresì ragionevole concludere che esso non impronta di sé solo l'estetica tragica della tirannia, ma anche l'estetica della *sapientia*.

Di riflesso, potrebbe scaturirne una concezione della poesia, genuinamente senecana, come *medium* non solo per l'inferno – secondo l'assunto centrale dell'interpretazione di Schiesaro – ma anche per il cielo.

Al proposito, Schiesaro accorda un valore fortemente metapoetico alla scena centrale dell'*Edipo*, dove l'indovino Tiresia, constatata la propria incapacità di scoprire le cause della peste di Tebe, esorta a tentare un'altra via (*alia temptanda est via*), a incominciare, cioè, il *carmen* negromantico e il rito dell'evocazione dell'ombra di Laio¹⁰⁴.

La valenza metaletteraria di questo passo, garantita dal riecheggiamento di alcuni versi tratti dal proemio del terzo libro delle *Georgiche* – il noto manifesto virgiliano di una nuova poesia¹⁰⁵ –, non andrebbe compresa soltanto come allusione all'intenzione innovatrice senecana rispetto allo schema drammaturgico classico (la scena della negromanzia è assente dall'archetipo sofocleo della saga tebana)¹⁰⁶; ma, soprattutto, il *carmen* negromantico rivelerebbe una visione sconvolgente (e anti-virgiliana) della

¹⁰⁴) *Oed.* 390-397: *Nec alta caeli quae levi pinna secant / nec fibra vivis rapta pectoribus potest / ciere nomen; alia temptanda est via: / ipse evocandus noctis aeternae plagis, / emissus Erebo ut caedis auctorem indicet. / Reseranda tellus, Ditis implacabile / numen precandum, populus infernae Stygis / huc extrahendus: ede cui mandes sacrum; / nam te, penes quem summa regnorum, nefas / invisere umbras.*

¹⁰⁵) *Verg. ge.* 3.8-11: *... temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora. / primus ego in patriam mecum, modo vita supersit, / Aonio rediens deducam vertice Musas.*

¹⁰⁶) Schiesaro 2003, p. 226 nt. 10, rimanda a Palmieri 1989.

creazione poetica, come esplorazione delle tenebre dell'Acheronte volta all'acquisizione di un livello superiore e alternativo di conoscenza.

Questo nuovo tipo di poesia negherebbe recisamente il sogno del cielo (il desiderio, espresso proprio nel citato proemio virgiliano, di librarsi in volo), sgorgherebbe da un coinvolgimento profondo delle forze ctonie, risveglierebbe i fantasmi terribili del passato e si configurerebbe come il *medium* che consente al mondo terreno e a quello infernale – anche e soprattutto all'inferno che è dentro di noi – di entrare in comunicazione, trasgredendo «i limiti espressivi ed etici che di norma garantiscono la separazione di quei due mondi»¹⁰⁷.

C'è però almeno un luogo, in Seneca morale, dove proprio una citazione virgiliana mi sembra veicolare un'allusione alla via poetica non nei termini di una catabasi infernale bensì come *iter ad astra*: a patto che il canto sia affidato non già al *vates* Tiresia, ma al filosofo “entusiastico” Quinto Sestio padre¹⁰⁸.

Cantore epico del *sapiens*, nell'epistola 73 Sestio ne celebra appunto con accenti virgiliani (*hac itur ad astra*)¹⁰⁹ l'ascesa al cielo, accanto e al di sopra di Giove stesso, compiuta grazie alla forza trascinate della *virtus*¹¹⁰:

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 226 ss.

¹⁰⁸ Tralascio volutamente la questione della definizione dei rapporti tra Seneca e la scuola dei Sestii e dei caratteri storicamente ricostruibili di questa *secta* e dei suoi principali rappresentanti. Piuttosto, mi interessa sottolineare qui i tratti entusiastici della *persona* di Sestio nelle pagine senecane, dove appunto questi incarna il filosofo che non si limita a disputare intorno alla meta suprema della virtù, ma sa infondere nei discepoli il nerbo e il vigore necessari per salire alle sue vertiginose altezze: protagonista, in *ep.* 64.2-5, di una nuova caccia epica, nuovo e più animoso Ascanio in cerca non già di spumanti cinghiali o di fulvi leoni ma di *ferae* ben più terribili (Fortuna con il suo codazzo di mali), Sestio sa infondere nel suo insegnamento un ardore straordinario e, come ogni autore sublime, innesca un processo di identificazione simpatetica negli spettatori delle sue gesta.

¹⁰⁹ Come si è detto nella nota precedente, Sestio stesso viene descritto da Seneca con accenti virgiliani in *ep.* 64.4 (*Illius animum induo qui quaerit ubi se experitur, ubi virtutem suam ostendat* “*spumantemque dari pecora inter inertia votis / optat aprum aut fulvum descendere monte leonem*” [= Verg. *Aen.* 4.158-159]).

¹¹⁰ *ep.* 73.12-16: *Ita dico, Lucili, et te in caelum compendiario voco. Solebat Sextius dicere Iovem plus non posse quam bonum virum. ... Iuppiter quo antecedit virum bonum? diutius bonus est: sapiens nihilo se minoris aestimat quod virtutes eius spatio brevior cluduntur ... non est virtus maior quae longior. Iuppiter omnia habet, sed nempe aliis tradidit habenda: ad ipsum hic unus usus pertinet, quod utendi omnibus causa est: sapiens tam aequo animo omnia apud alios videt contemnitque quam Iuppiter et hoc se magis suspicit quod Iuppiter uti illis non potest, sapiens non vult. Credamus itaque Sextio monstranti pulcherrimum iter et clamanti “hac itur ad astra” [= Verg. *Aen.* 9.641] *hac secundum frugalitatem, hac secundum temperantiam, hac secundum fortitudinem. Non sunt dii fastidiosi, non invidi: admittunt et ascendentibus manum porrigunt. Miraris hominem ad deos ire? Deus ad homines venit, immo quod est propius, in homines venit: nulla sine deo mens bona est.**

non si tratta, come nel contesto epico, del primo atto di valore (la *nova virtus*) di un figlio di dei e capostipite di dei, la cui discendenza è destinata a un futuro di gloria¹¹¹; ma di una *virtus* veramente *nova*, che porta l'uomo a farsi simile al dio, anzi a racchiudere dio stesso nel proprio animo¹¹².

Ora, al di là di questa interpretazione simbolica in linea con le finalità etiche dell'epistola, ritengo che il confronto con il testo virgiliano si giochi anche su un altro livello, approdando a una concezione della poesia non affatto antitetica rispetto a quella di cui è possibile cogliere i riflessi nel luogo virgiliano.

È stato osservato al proposito¹¹³ che la lode della *nova virtus* di Ascanio è attribuita da Virgilio a un Apollo dai pronunciati tratti callimachei¹¹⁴ e aziaci¹¹⁵: il quale, in questo snodo del poema, avrebbe la funzione di escludere dalla narrazione epica il figlio di Enea, liquidandone in un'*aristia* di tono minore – quasi la pallida copia del duello tra Enea e Mezenzio – il ruolo di importanza altrimenti cruciale che il personaggio di Iulo rivestiva in altre versioni letterarie della leggenda troiana; e di bruciare quindi nel giro di pochi versi, mediante un intreccio di complesse allusioni etimologiche e letterarie, tutti i principali riferimenti a quella linea della propaganda augustea maggiormente improntata in senso dinastico e familiare¹¹⁶, facendone esplodere le contraddizioni interne e portandola inesorabilmente a confliggere con l'altro filone, aziaco e occidentale, della medesima propaganda¹¹⁷.

¹¹¹ Verg. *Aen.* 9.641-644: *Macte nova virtute puer; sic itur ad astra / dis genite et geniture deos. Iure omnia bella / gente sub Assaraci fato ventura resident: / nec te Troia capit.*

¹¹² Ancora il problema della filiazione divina e dell'inabitazione divina nell'*animus* del *sapiens*: temi strettamente connessi alla poetica del sublime, come dimostra il confronto con i passi senecani fin qui analizzati.

¹¹³ Un'interpretazione complessiva in chiave metapoetica di questo episodio è stata recentemente avanzata da Casali 2005, che ringrazio per avermi permesso di leggere il testo ancora inedito del suo intervento: ne riprendo gli spunti principali, che mi paiono consonanti con la lettura senecana del medesimo episodio.

¹¹⁴ In quella che rappresenta la sua ultima epifania nel corso dell'*Eneide*, Apollo interviene per consigliare ad Ascanio la moderazione, per invitarlo a conoscere se stesso (ricordandogli che è solo un *puer*), per indurlo a lasciar perdere la guerra: tutti tratti già presenti nella più antica epifania virgiliana del dio in *ecl.* 6.3-5 (Casali 2005).

¹¹⁵ Casali 2005 riprende il confronto (già proposto da Ph. Hardie) tra la descrizione di Apollo che assiste dal cielo al combattimento tra Ascanio e Numano (9.638-639: *Aetheria tum forte plaga crinitus Apollo / desuper Ausonias acies urbemque videbat*) e la rappresentazione del dio aziaco sullo scudo di Enea (8.703-705: *Actius haec cernens arcum intendeat Apollo / desuper; omnis eo terrore Aegyptus et Indi / omnis Arabs, omnes vertebat terga Sabaei*).

¹¹⁶ La linea giulia, appunto, che pretendeva per il figlio maschio e troiano di Enea (assente, com'è noto, negli *Annales* di Ennio) un ruolo di primo piano nella saga delle origini, come fondatore della città di Alba e progenitore della stirpe dei re Albani.

¹¹⁷ Nell'invocazione rivolta a Giove (*Aen.* 9.625-629) immediatamente prima di uccidere Numano (un personaggio che è fortemente connotato in senso «georgico»), Ascanio cita

In questo contesto densamente allusivo, l'esortazione con cui Apollo indica a Iulo la via delle stelle (*Macte nova virtute puer, sic itur ad astra*) è stata letta in senso ironico¹¹⁸; ma l'ironia di per sé non esclude un diverso livello di interpretazione, che mi pare adombrato già nell'epistola senecana: l'apostrofe del dio della poesia varrebbe allora come *petitio principii* e potrebbe rivendicare l'esclusivo diritto del poeta, in quanto tale, di conoscere e di indicare la direzione privilegiata (il *sic*) al complesso e articolato "discorso" augusteo, anche in quella nuova e cruciale fase del suo sviluppo, intervenuta nel decennio successivo alla battaglia di Azio (quando, appunto, l'*Eneide* era in fase di gestazione)¹¹⁹.

Tornando a Seneca, l'intertestuale virgiliano del ritratto di Sestio nell'epistola 73 sembra veicolare proprio questa concezione della poesia, quale depositaria del diritto di parlare del potere e al potere, e di mediare la sua divinizzazione: per il filosofo, confrontarsi con la parola poetica virgiliana significa negoziare quel medesimo diritto anche per la propria parola di *sapientia*, al fine di poter divinizzare il vero e unico potente, il saggio al di sopra di Giove.

In antitesi con il riecheggiamento infernale di Virgilio nell'*Edipo* (*alia temptanda est via*), mi sembra pertanto emergere dall'epistola 73 una relazione biunivoca tra la parola poetica, potente depositaria della strada per il cielo, e una parola filosofica sublime, capace di trascinare l'uomo alla *sapientia* e di renderlo superiore agli dei. Una relazione biunivoca ma non

quasi alla lettera un verso del proemio al libro I delle *Georgiche* (1.40) e allude alle immagini usate da Virgilio stesso, nel proemio al III libro per descrivere il proprio trionfo poetico.

¹¹⁸ La lettura ironica dell'elogio di Ascanio da parte di Apollo è al centro dell'interpretazione di Casali 2005: «This is why I think that eulogy of Ascanius spoken by Apollo in heaven is actually to be read as *ironic*: "This is really a valorous deed (ironic): if you behave in such a way (that is, if you give vent to Trojan nationalism), you surely will not reach the stars. If the Julian race will be characterized as distinctively Trojan, how can all the future wars come to an end at Actium? If this is your policy, I should left you at Troy (as it happened in other traditions)"».

¹¹⁹ Come in una sorta di *speculum principis* in miniatura (non è forse per caso che questo Apollo ricorda tanto l'Apollo aziaco istoriato sullo scudo di Enea, che è a sua volta antenato del *clipeus virtutum* di Augusto e "specchio" delle sue *res gestae*), Virgilio parrebbe qui rinnovare al discendente di Iulo l'offerta della immediata divinizzazione mediante la trasfigurazione poetica, a patto che questi rinunci ad altre soluzioni celebrative sul piano storico-genealogico (Ascanio sarà padre di dei, ma non di re alban): si tratta, insomma, di una soluzione alternativa rispetto alla linea propagandistica che Casali definisce a «hard, ultra-Julian version» (e che confluisce, ad esempio, nella profezia di Giove a Venere nel primo libro dell'*Eneide* o nel programma figurativo del Foro d'Augusto), ma anche rispetto ad altre versioni della leggenda troiana più o meno destabilizzanti per la prospettiva dinastica augustea, con le quali, d'altra parte, Virgilio si trova a negoziare in forma non del tutto scevra da ambiguità (ad esempio, la tradizione epica enniana, che tende a raffiorare in più punti dell'*Eneide* nonostante i tentativi virgiliani di "censura").

paritetica: come Seneca sottolinea immediatamente prima di introdurre la citazione dall'*Eneide*, solo la filosofia può garantire il vero *otium*, cioè quello spazio pienamente autarchico e sovrano che si oppone all'*otium* dimezzato concesso dal *deus* virgiliano della prima ecloga, nel quale può germogliare al più una parola bucolica, cioè una poesia epica minore¹²⁰.

L'usurpazione, da parte del filosofo, dello spazio epico del poeta è ora completa; ed è in grado di competere, ancora una volta, con un'analoga usurpazione compiuta da Atreo nel *Tieste*: l'eco della prima ecloga nel terzo canto corale¹²¹ lo designava infatti, al posto del *deus* Ottaviano, come il nuovo autore dell'*otium*, improvvisamente (ma illusoriamente) intervenuto a interrompere gli odi fraticidi.

Al brano ora esaminato dell'epistola 73, possiamo infine accostare un passo del *De providentia*, che mi sembra altrettanto convincente per controbilanciare la valenza metaletteraria (e ctonia) dell'allusione virgiliana nell'*Edipo* (*alia temptanda est via*).

Si tratta, nuovamente, del discorso ispirato di un eroe della *virtus*: non più Quinto Sestio, ma Catone in punto di morte; e anche in questo caso un'allusione poetica introduce un gioco complesso e raffinato tra l'*iter caeli* del poeta e quello del filosofo, antitetico alla catabasi infernale su cui si appunta l'attenzione esclusiva di Schiesaro.

Secondo una recente interpretazione¹²², l'avvio del discorso con cui Catone rifiuta il compromesso con il despota in nome della *libertas*¹²³ riecheggia l'*incipit* dell'episodio di Dedalo nelle *Metamorfosi*¹²⁴ «riesumandone il tema dell'assedio per terra e per mare, che priva di ogni possibile via di fuga, lasciando scampo solo nel cielo, nell'irrealtà del mito, o nel suicidio, nella realtà romana»¹²⁵.

¹²⁰) ep. 73.10-11: *Hoc docet philosophia praecipue, bene debere beneficia, bene solvere; interdum autem solutio est ipsa confessio. Confitebitur ergo multum se debere ei cuius administratione ac providentia contingit illi pingue otium et arbitrium sui temporis et inperturbata publicis occupationibus quies. "O Meliboe, deus nobis haec otia fecit; / namque erit ille mihi semper deus" [= Verg. ecl. 1.6-7]. Si illa quoque otia multum auctori suo debent quorum munus hoc maximum est, "ille meas errare boves, ut cernis, et ipsam / ludere quae vellem calamo permisit agresti" [= Verg. ecl. 1.9-10] quanti aestimamus hoc otium quod inter deos agitur, quod deos facit?*

¹²¹) *Thy.* 560-561: *Otium tanto subitum et tumultu / quis deus fecit?* Traggo lo spunto da G. Picone (intervento alla *Discussione* su Petrone 1986-87, p. 142).

¹²²) Degl'Innocenti Pierini 2002, pp. 19-26.

¹²³) *prov.* 2.10: «*Licet*» inquit «*omnia in unius dicionem concesserint, custodianur legionibus terrae, classibus maria, Caesarianus portas miles obsideat, Cato qua exeat habet: una manu latam libertati viam faciet*».

¹²⁴) *met.* 8.183-187: *Daedalus interea Creten longumque perosus / exilium tactusque loci natalis amore / clausus erat pelago. «terras licet» inquit «et undas / obstruat, at caelum certe patet; ibimus illac! / omnia possideat, non possidet aëra Minos*». Cfr. anche *ars* 2.21 ss.

¹²⁵) Degl'Innocenti Pierini 2002, p. 21: per la studiosa, tra l'altro, l'eco senecana offre elementi utili per datare la variante in clausola *et licet armis a met.* 8.186, presente in autorevoli testimoni della tradizione manoscritta.

Ed è stato altresì osservato che proprio il confronto con il passo del *De providentia* ci permette di cogliere retrospettivamente, dietro al Dedalo ovidiano e al suo atteggiamento antitirannico, una sottile trama allusiva, che ricollega quest'ultimo alla figura di Catone Uticense, passando non solo per le aule della scuola di retorica, ma anche per la più specifica lezione oraziana.

In una strofe della seconda ode romana ¹²⁶, infatti, alcune immagini usate da Orazio per il volo della *Virtus*, «di chiaro stampo stoico», sembrano essere state presenti a Ovidio nel plasmare il suo Dedalo antitirannico; inoltre, già in Orazio sembra essere sotteso un raffinato gioco letterario, che assimila al volo dedalico della *Virtus* quello del poeta verso l'immortalità: al proposito, il commento dello pseudo-Acrone a questo stesso luogo ¹²⁷ rimanda a due passi virgiliani, rispettivamente l'*insuetum iter* di Dedalo all'inizio del sesto libro dell'*Eneide* (inconsueto tanto quanto la catabasi infernale che si svolgerà di lì a breve) ¹²⁸ e la nuova *via*, rappresentata dal volo del poeta nel già citato proemio al terzo libro delle *Georgiche* ¹²⁹.

In conclusione, da questa fitta tramatura di confronti poetici, tutti variamente connessi al paradigma ideologico del difficile rapporto tra *artifex*/poeta e tiranno, si profila anche per il Catone senecano un *iter caeli* di afflato sublime ¹³⁰: ancora una volta, in Seneca, poesia e filosofia paiono spiccare il volo indissolubilmente intrecciate.

Il dilemma di Odisseo: un nuovo punto di partenza

Ci si può chiedere, arrivati a questo punto, se per caso non si sia trovata una risposta adeguata al tantalico dilemma in merito al quale Schiesaro ci provoca e ci sfida. Naturalmente no: non era questo, d'altra parte, l'obiettivo che ci si proponeva.

Ci basti tuttavia aver affrontato quel cruciale "perché" da un differente punto di vista; e, sulla scorta di quanto sin qui osservato, poter riformulare il dilemma di Tantalo sotto un'altra veste, come quella "scelta di Ulisse"

¹²⁶) 3.2.17-24: *Virtus repulsae nescia sordidae / intaminatis fulget honoribus / nec sumit aut ponit securis / arbitrio popularis aurae: / virtus recludens inmeritis mori / caelum negata temptat iter via / coetusque vulgaris et udam / spernit humum fugiente pinna.*

¹²⁷) Cioè Hor. *carm.* 3.2.22-24 (vd. Degl'Innocenti Pierini 2002, pp. 22-24).

¹²⁸) Verg. *Aen.* 6.16.

¹²⁹) Verg. *ge.* 3.8-11.

¹³⁰) Un *iter* ricalcato sulle orme di Dedalo e quindi, per certi aspetti, anche di Fetonte, "fratello di cielo" di Icaro (con riferimento a Vivier 1962); sul rapporto tra i due miti, vd. Degl'Innocenti Pierini 2002, p. 19 nt. 2 (in generale), p. 22 (in riferimento al *De providentia*).

che già Plutarco efficacemente prospettava riflettendo sull'opportunità morale di ascoltare i poeti.

Partendo dal paradosso già gorgiano, per cui la poesia consisterebbe in un sapiente inganno, Plutarco si domandava se ai fini del raggiungimento della saggezza fosse preferibile rifiutare a priori il percorso poetico e veleggiare quindi al largo dello scoglio delle Sirene, con le orecchie ben tappate da uno spesso strato di cera; o, viceversa, se non valesse la pena legare la propria capacità di giudizio (κρίσις) all'albero maestro della ragione, correttamente educata e indirizzata, e ascoltare il canto seducente della poesia senza permettere che il piacere, da esso ingenerato, conducesse l'animo alla rovina¹³¹.

Per porre correttamente il "perché" relativo all'opzione tragica di Seneca, credo dunque che sia corretto domandarsi perché egli abbia fatto la scelta di Ulisse e accettato, in fin dei conti, il rischio del naufragio. Così riformulato l'interrogativo non si sottrae al riconoscimento di alcuni fattori del processo poetico, su cui proprio l'interpretazione "neodingeliana" pretende insistentemente l'attenzione: la piacevolezza e la sapienza racchiuse nel cedere all'inganno poetico e la forma di conoscenza a-razionale rappresentata dal canto delle Sirene. Ma, d'altro canto, tale formulazione ingloba come parte integrante del problema la scelta di legarsi all'albero maestro: a differenza della cera, che salva la vita ai marinai perché impedisce loro l'ascolto, l'albero e le funi salvano la vita ad Ulisse senza negargli il canto delle Sirene; anzi, la scelta di Ulisse si configura, paradossalmente, come l'unica via per assaporare quel canto: colui che volesse ascoltare senza funi, inevitabilmente naufragherebbe; ma, in tal caso, il canto stesso tacerebbe per lasciar spazio a un silenzio di morte.

Si potrebbe quindi obiettare che non c'è canto solo se e quando i vincoli si sciolgono, come ritiene Schiesaro a proposito dello spazio tragico senecano: le Sirene cantano anche se – e proprio perché – Ulisse è legato all'albero della nave, nel mare altrettanto periglioso della prosa filosofica.

L'ultima parola, tuttavia, spetta ancora a Schiesaro, perché alcune osservazioni che egli svolge altrove (in merito all'«insieme di metafore piuttosto insolite che costituisce il centro argomentativo di *De vita beata* 15»), possono indirettamente suggerire una pista di ricerca alternativa alle aporie che egli stesso solleva riguardo alla scrittura tragica senecana: «l'uomo saggio è come un dominatore, e la saggezza come una forma di potere. Solo una differenza di gradi sembra distinguere il vero re dal saggio, ma la loro *virtus* è di fatto la stessa. Il detto stoico che identificava la vita del saggio e quella del re viene trasformato in un modello pregnante: si potrebbe quasi

¹³¹) Plut. *aud. poet.* 15d. Traggo l'indicazione del passo plutarco da Nussbaum 1993, p. 131, ma la responsabilità delle divagazioni sul testo è esclusivamente mia.

dire per metafora che il modello del perfetto *autarkes*, dell'uomo che aspira alla completa indipendenza, è formato su quello del perfetto *autocrator*, dell'uomo che è davvero padrone di sé e degli altri»¹³².

In fondo, è ragionevole pensare che si tratti proprio di una questione di potere, in cui sono variamente coinvolti il poeta, il saggio e il tiranno: per rispondere al cruciale “perché”, più che a una prospettiva etico-pedagogica dell'arte, si dovrà allora ricondurre il problema del rapporto tra prosa e tragedia in Seneca a una variegata riflessione sul potere della parola e sulla parola del potere.

CHIARA TORRE
chiara.torre@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreoni Fontecedro 2000 E. Andreoni Fontecedro, *Seneca: l'altro aspetto della divinità*, in P. Parroni (a cura di), *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino (11-14 novembre 1998), Roma 2000, pp. 179-191.
- 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*, Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999), Bari 2001, pp. 87-113.
- Armisen Marchetti 1989 M. Armisen Marchetti, «*Sapientiae facies*». *Étude sur les images de Sénèque*, Paris 1989.
- Barchiesi 2005 A. Barchiesi (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi. Volume I (libri I-II)*, Milano 2005.
- Bellincioni 1978 M. Bellincioni, *Educazione alla “sapientia” in Seneca*, Brescia 1978.
- Berno 2003 F.R. Berno, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle «Naturales Quaestiones» di Seneca*, Bologna 2003.
- Biondi 1989 G.G. Biondi, *Tragoedia. Ethos (ed epos) nell'umanesimo senecano*, in Id. (a cura di), Lucio Anneo Seneca, *Medea. Fedra*, Milano 1989, pp. 35-69.
- Biondi 1998 G.G. Biondi, *Peripezie e cantica*, «Paideia» 52, 1-6 (1998), pp. 57-69.

¹³²) Schiesaro 1996, p. 24.

- Biondi 2001 G.G. Biondi, *Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999), Bari 2001, pp. 17-34.
- Casali 2005 S. Casali, *The Theophany of Apollo in Vergil, Aeneid 9: Augustanism and Self-Reflexivity*, in L. Athanassaki - R.P. Martin - J.F. Miller (eds.), *Apolline Politics and Poetics*, Athens 2005 (in corso di stampa).
- Cavalca Schirotti 1979 M.G. Cavalca Schirotti (a cura di), Lucio Anneo Seneca, *De tranquillitate animi*, Bologna 1979.
- Degl'Innocenti Pierini 1990 R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.
- Degl'Innocenti Pierini 2002 R. Degl'Innocenti Pierini, *Dedalo, Catone e un'eco ovidiana (met. VIII 185 s.) in Seneca (prov. 2, 10)*, «Maia» 54, 1 (2002), pp. 19-26.
- De Vivo 1992 A. De Vivo, *Le parole della scienza, Sul trattato «de terrae motu» di Seneca*, Salerno 1992.
- Dingel 1974 J. Dingel, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974.
- Donini 1979 P.L. Donini, *L'eclittismo impossibile. Seneca e il platonismo medio*, in P.L. Donini - G.F. Gianotti, *Modelli filosofici e letterari. Lucrezio, Orazio, Seneca*, Bologna 1979, pp. 149-298.
- Donini 2006 P.L. Donini, *Leggendo Seneca*, «Rivista di Storia della Filosofia» 24, 2 (2006), pp. 371-378.
- Feraboli - Scarcia 1996 S. Feraboli - R. Scarcia (a cura di), Manilio, *Il poema degli astri (Astronomica), vol. I (libri I-II)*, Milano 1996.
- Fillion-Lahille 1984 J. Fillion-Lahille, *Le «De ira» de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris 1984.
- Guillemin 1954 A.M. Guillemin, *Sénèque directeur d'ames. III. Les théories littéraires*, «Révue des études latines» 32 (1954), pp. 250-274.
- Hine 2004 H.M. Hine, *Interpretatio stoica of Senecan Tragedy*, in M. Billerbeck - E.A. Schmidt (eds.), *Sénèque le tragique, Huit exposés suivis par de discussions (Vandoeuvres - Genève, 1-5 septembre 2003)*, Genève 2004, pp. 173-220.
- Inwood 1993 B. Inwood, *Seneca and psychological dualism*, in J. Brunschwig - M. Nussbaum (eds.), *Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Cambridge 1993, pp. 150-183 [= Inwood 2005, pp. 23-64].
- Inwood 2005 B. Inwood, *Reading Seneca. Stoic Philosophy at Rome*, Oxford 2005.

- La Penna 2001 A. La Penna, *Tra Fetonte e Icaro: ardimento o amore della scienza?*, «Maia» 53 (2001), pp. 535-564.
- Mazzoli 1970 G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Varese - Milano 1970.
- Mazzoli 1986-87 G. Mazzoli, *Funzioni e strategie dei Cori in Seneca tragico*, «Quaderni di Cultura e Tradizione classica» 4-5 (1986-87), pp. 99-111.
- Mazzoli 1988-89 G. Mazzoli, *Ultra Mycenae: "lysis" e "katastrofé" dei valori nell'epilogo dell'«Agamemnon» di Seneca*, «Quaderni di Cultura e Tradizione classica» 6-7 (1988-89), pp. 279-286.
- Mazzoli 1990¹ G. Mazzoli, *Il gioco delle parti: un tema gnomico senecano e le sue ridondanze metateatrali*, «Quaderni di Cultura e Tradizione classica» 8 (1990), pp. 87-100.
- Mazzoli 1990² G. Mazzoli, *Seneca e il sublime*, in T. Kemeny - E. Cotta Ramusino (a cura di), *Dicibilità del Sublime*, Udine 1990, pp. 89-97.
- Mazzoli 1991 G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, in P. Grimal (éd.), *Sénèque et la prose latine*, Neuf exposés suivis de discussions (Vandoeuvres - Genève, 14-18 août 1991), Genève 1991, pp. 177-219.
- Mazzoli 1997¹ G. Mazzoli, *Il tragico in Seneca*, «Lexis» 15 (1997), pp. 79-91.
- Mazzoli 1997² G. Mazzoli, *Demifisticazione del mito e mitizzazione della storia nello stoicismo di Seneca*, in M. Guglielmo - G.F. Gianotti (a cura di), *Filosofia, storia, immaginario mitologico*, Alessandria 1997, pp. 149-153.
- Mazzoli 2000 G. Mazzoli, *Le "voci" dei Dialoghi di Seneca*, in P. Parroni (a cura di), *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino (11-14 novembre 1998), Roma 2000, pp. 249-260.
- Mazzoli 2001 G. Mazzoli, *Seneca «De ira» e «De clementia»: la politica negli specchi della morale*, in A. De Vivo - E. Lo Cascio (a cura di), *Seneca uomo politico e l'età di Claudio e di Nerone*, Atti del Convegno internazionale (Capri, 25-27 marzo 1999), Bari 2001, pp. 123-138.
- Michel 1969 A. Michel, *Rhétorique, tragédie, philosophie: Sénèque et le sublime*, «Giornale italiano di filologia» 21 (1969), pp. 245-257.
- Nussbaum 1993 M. Nussbaum, *Poetry and Passions: two Stoics Views*, in J. Brunschwig - M. Nussbaum (eds.), *Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Cambridge 1993, pp. 97-149.
- Palmieri 1989 N. Palmieri, *"Alia temptanda est via": allusività e innovazione drammatica nell'«Edipo» di Seneca*, «Materiali e discussioni» 23 (1989), pp. 175-189.

- Petrone 1986-87 G. Petrone, *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, «Quaderni di Cultura e Tradizione classica» 4-5 (1986-87), pp. 131-143.
- Picone 1984 G. Picone, *La "fabula" e il regno. Studi sul «Thyestes» di Seneca*, Palermo 1984.
- Picone 1986-87 G. Picone, *La «Medea» di Seneca come fabula dell'inversione*, «Quaderni di Cultura e Tradizione classica» 4-5 (1986-87), pp. 181-193.
- Ramondetti 1996 P. Ramondetti, *Struttura di Seneca, «De ira», II-III: una proposta di interpretazione*, Bologna 1996.
- Ramondetti 1999 P. Ramondetti (a cura di), *Lucio Anneo Seneca, I Dialoghi*, Torino 1999.
- Schiesaro 1990 A. Schiesaro, *Simulacrum et imago. Gli argomenti analogici nel «De rerum natura»*, Pisa 1990.
- Schiesaro 1996 A. Schiesaro, *Felicità, libertà e potere nel «De vita beata»*, in Id. (a cura di), *Lucio Anneo Seneca, Sulla felicità*, Milano 1996, pp. 5-26.
- Schiesaro 1997 A. Schiesaro, *The Boundaries of Knowledge in Virgil's Georgics*, in T.N. Habinek - A. Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997, pp. 63-89.
- Schiesaro 2003 A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
- Schiesaro 2006 A. Schiesaro, *A Dream shattered? Pastoral Anxieties in Senecan Drama*, in M. Fantuzzi - Th. Papanghelis (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden - Boston 2006, pp. 427-449.
- Setaioli 2000 A. Setaioli, *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Bologna 2000.
- Setaioli 2004 A. Setaioli, *Interpretazioni stoiche ed epicuree in Servio e la tradizione dell'esegesi filosofica del mito e dei poeti a Roma (Cornuto, Seneca, Filodemo) (I)*, «International Journal of the Classical Tradition» 10, 3-4 (2004), pp. 335-376.
- Solimano 1991 G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991.
- Solimano 1995 G. Solimano, *La visione del potere in Seneca*, in *Atti dei Convegni «Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere»* (Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992; 10-11 dicembre 1993), Genova 1995, pp. 139-153.
- Solimano 1998 G. Solimano, *Monstrum in Seneca*, in U. Rapallo - G. Garbugino (a cura di), *Grammatica e lessico delle lingue "morte"*, Alessandria 1998, pp. 233-254.

- Timpanaro 1981 S. Timpanaro, *Un nuovo commento all'«Hercules Furens» di Seneca nel quadro della critica recente*, «Atene e Roma» 26, 3-4 (1981), pp. 113-141.
- Timpanaro 1984 S. Timpanaro, *La tipologia delle citazioni poetiche in Seneca: alcune considerazioni*, «Giornale italiano di filologia» 36 (1984), pp. 163-182.
- Torre 1995 Ch. Torre, *La concezione senecana del sapiens: le metamorfosi animali*, «Maia» 47, 3 (1995), pp. 349-370.
- Torre 2003 Ch. Torre, *Sublime del potere, potere del sublime in Seneca*, in S. Simonetta (a cura di), *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, Bologna 2003, pp. 235-251.
- Traina 1987 A. Traina, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna 1987⁴.
- Traina 1997 A. Traina (a cura di), *Lucio Anneo Seneca, La provvidenza*, Milano 1997.
- Vivier 1962 R. Vivier, *Frères du ciel. Quelques aventures poétiques d'Icare et de Phaéton*, Bruxelles 1962.