

Giancarlo Mazzoli

*Lo spettacolo del potere nel pensiero
e nella drammaturgia di Seneca*

Abstract

In the *De clementia* Seneca puts under the eyes of the prince the brilliant spectacle of power exerted according to the principles of Stoic ethics. But, as soon as the illusions of the *quinquennium Neronis* disappear for him, the picture darkens. Exactly as it happens to *animus* in moral life, when the *crudelitas* of the passions gains an advantage over the practice of *honestum*, so also in political life the holder of power, under the dominion of anger, turns into a *tyrannus*; but, while the moral *diastrophe* is produced within the closed psychic dimension, the political one necessarily takes place in public space and so asks to be "staged" in order to be unmasked. The theater of Seneca therefore takes over a very strong metaphorical value, because the paroxysmal representation of *crudelitas* (think above all of Atreus in the *Thyestes*) allows us to decipher the *animus tyrannus*' inexpiable pathology.

Nel *de clementia* Seneca mette sotto gli occhi del principe lo spettacolo brillante del potere esercitato secondo i principi dell'etica stoica. Ma via via che svaniscono per lui le illusioni del *quinquennium Neronis*, il quadro si offusca. Esattamente come accade nella vita morale all'*animus*, quando alla pratica dell'*honestum* subentra la *crudelitas* delle passioni, così anche nella vita politica il detentore del potere, sotto il dominio dell'ira, si trasforma in *tyrannus*; ma, mentre la *διαστροφή* morale si produce nel chiuso della dimensione psichica, quella politica avviene necessariamente nello spazio pubblico: e in questo chiede d'essere 'messa in scena' per venire smascherata. Il teatro di Seneca si carica dunque d'una fortissima valenza metaforica, perché la parossistica rappresentazione della *crudelitas* (si pensi soprattutto ad Atreo nel *Thyestes*) permette di decifrare l'inespiabile patologia dell'*animus tyrannus*.

La critica ha ormai messo bene in rilievo il ruolo centrale giocato dal referente dell'ὄψις, della facoltà visiva, nell'opera senecana in prosa e in poesia¹: alludo in particolare all'ormai classico saggio di Mireille Armisen-Marchetti sulla funzione assoluta in Seneca dalle immagini e agli studi di Giannina Solimano sulla preponderante parte assegnata dal filosofo e drammaturgo – sul piano teorico, estetico e linguistico – a questa facoltà. Con efficace formula la studiosa la definisce 'prepotenza dell'occhio', e non trascura di porla in raccordo con le tendenze dominanti a Roma, soprattutto nell'epoca neroniana².

L'invasività dell'ὄψις pervade anche nelle più intime pieghe la sensibilità senecana, singolarmente incline all'introspezione: è appena il caso di riordare i

¹ Il presente studio riprende in parte e valorizza in una prospettiva ampliata quanto già scritto in MAZZOLI (2003).

² ARMISEN-MARCHETTI (1989); SOLIMANO (1991; 1995, 139-53).

contributi su questa tematica di Alfonso Traina³ e, inoltre, di Gianfranco Lotito⁴. Spicca la presenza del *verbum videndi* nella formula dell'*epist.* 65, 15, *me prius scrutor, deinde hunc mundum*, che illustra bene il metodo dell'investigazione morale senecana, costantemente protesa a mettere in luce il gioco di risposdenze incrociate tra lo spazio dell'interiorità, il microcosmo dell'*animus* umano, e la realtà che lo circonda, che può essere intesa sia nella sua più larga accezione fisica, il macrocosmo della 'macchina mondiale' permeato, secondo la visione stoica, dallo *pneuma*, il divino respiro universale, sia nella dimensione cosmopolitica della *κοινωνία θεῶν καὶ ἀνθρώπων*, sia nella prospettiva che ora a noi più interessa, la visione politica.

Esaminiamo, nella traduzione di Rosanna Marino, *epist.* 114, 23s. Inizia con la citazione d'un famoso *locus* virgiliano, la descrizione della società delle api in *georg.* 4, 212s.:

“finché il re è incolume, hanno tutti lo stesso modo di pensare: / perduto il re, s'infrange il patto”. Il nostro re è l'anima; finché essa è sana, le altre cose compiono il loro dovere, obbediscono, sono sottomesse: quando essa vacilla un po', anche le altre cose perdono subito la loro fermezza. Quando poi ha ceduto al piacere, anche le sue doti e le sue azioni marciscono e ogni sforzo è debole e molle. Poiché mi sono servito di questa similitudine, continuerò: la nostra anima è ora re ora tiranno: re quando tende alla condotta virtuosa, cura la salute del corpo a lei affidato e non gli ordina di fare nulla di turpe o di ignobile; ma quando è sfrenata, avida, voluttuosa, assume un nome detestabile e crudele e diventa tiranno, *transit in nomen detestabile ac dirum et fit tyrannus*.

E ora leggiamo, nella traduzione di Ermanno Malaspina, *clem.* I 4,1-5,1. Seneca sta parlando del principe:

egli è infatti il legame per mezzo del quale lo Stato resta compatto, egli è l'alito di vita che queste tante migliaia respirano, destinate a non essere per se stesse null'altro che un ingombrante bottino, se venisse loro sottratta l'anima dell'impero.

Segue poi identica, a parte l'omissione dell'*est* finale del v. 212, la citazione virgiliana, e continua:

sarà questa circostanza [in Virgilio è la mancanza dell'ape regina] a segnare la catastrofe della pace di Roma e a portare al crollo la buona fortuna di un popolo tanto forte: da codesto pericolo questo popolo si terrà lontano fin tanto che saprà sopportare le briglie. Ma se un giorno se le staccherà o non consentirà di farsele rimettere (nel caso che fossero state sciolte per qualche circostanza accidentale) allora questa unità e questa struttura coerente di un grandissimo impero si

³ A partire da TRAINA (1987⁴, 14-17).

⁴ LOTITO (2001, 135-42).

romperanno in molti pezzi e per questa città il termine del dominio andrà a coincidere con quello dell'obbedienza.

E, dopo una coda di lusinghieri apprezzamenti su Nerone *caput* perfettamente integrato nel corpo dell'impero, Seneca continua rivolgendosi direttamente a lui:

potrebbe sembrare che il mio discorso si sia scostato un po' troppo dall'argomento, invece, per Ercole, sta stringendo da vicino il problema. Se infatti, ed è il punto cui esso è giunto sino ad ora, l'anima del tuo Stato sei tu e quello è il tuo corpo, vedi bene, mi pare, a che punto sia indispensabile la clemenza: è di te, infatti, che hai riguardo, mentre sembra che tu abbia riguardo del prossimo.

I due testi s'integrano vicendevolmente nel senso, conformemente alla dottrina stoica. Senza un saldo controllo del *logos*, che è il principio 'egemonico', detentore del potere nell'*animus* e incarnato nello Stato dal *rex*, sia l'organismo psicofisico sia l'organismo politico si disgregano; al potere subentra l'*impotentia*, alla pratica dell'*honestum* la *crudelitas*, e a quel punto, come l'*animus*, così anche il *rex fit tyrannus*. Con questa differenza però, che la διαστροφή morale si svolge tutta nel chiuso della dimensione psichica, mentre la patogenesi politica non può, per definizione, che prodursi nello spazio pubblico. Rappresentarla, metterla in scena si caricherà così per Seneca d'una fortissima valenza etica, consentendogli di conferire forte visività, subito fruibile appunto per un ampio pubblico, alle icone politiche di pulsioni che altrimenti solo una delicata operazione introspettiva sarebbe in grado di svelare dal chiuso dell'*animus* in tutto il loro disvalore morale.

L'esempio di *epist.* 80, 7s., ci porta bene addentro a questo assunto. Una volta svestiti dei panni della finzione scenica, i tiranni da tragedia qui alla ribalta, truci e tronfi di *superbia* e *inpotentia*, non sono che miserabili attori. La loro non è che una *felicitas* in maschera, *personata*; ed ecco decodificata per via di straniamento la metafora dell'*humanae vitae mimus* che ci assegna parti fittizie e mal giocate. Alla base sta una concezione della teatralità senza precedenti nella drammaturgia greca e, possiamo ritenere dai frammenti pervenutici, latina repubblicana. Un segno ce lo può dare Diego Lanza, che, nel suo celebre saggio *Il tiranno e il suo pubblico*⁵, dedica sì a Seneca alcune considerazioni di cui parlerò alla fine, ma significativamente non lo considera nel capitolo più corposo concernente «il tiranno sulla scena», riguardante la scena greca, perché in effetti Seneca opera in una dimensione ideologica diversa.

Per coglierla appieno nel suo costituirsi occorre retrocedere cronologicamente rispetto al *de clementia*, scritto poco dopo l'avvento di Nerone al principato e interessarci d'un altro trattato, i tre libri *de ira*, rispetto al quale il *de clem.* si colloca per così dire in una posizione speculare: non a caso pensato anch'esso *in tres partes*, come indica la *divisio* di I 3, 1, sebbene sia a noi giunto incompleto. Il *de ira*, composto al

⁵ LANZA (1977).

tempo di Claudio imperatore, è opera d'un uomo ancora ben lontano dal successo politico, ma che ha già avuto il tempo, sotto Caligola, di sperimentare con grave rischio personale il peso del dispotismo e si determina per la prima volta a compiere, guardando anche alla storia, la minuziosa disamina delle sue aberrazioni: sintomaticamente compaiono qui sempre affiancati gli *exempla crudelitatis* di più parossistica evidenza nella Roma repubblicana e e nella Roma imperiale, Silla e appunto Caligola⁶.

Fin da I 1, 1, con evidenza incipitaria, spicca nel trattato la, veramente tragica e autolesionistica deriva sociale della ὀργὴ πλεονάζουσα, la passione soverchiante, che gli dà titolo (la traduzione è di Paola Ramondetti):

questa è tutta concentrata in un moto di furia violenta, scatenata com'è in una disumana smania di dolore, di armi, di sangue, di torture, noncurante di sé pur di far male all'altro, lanciata a capofitto contro i colpi stessi e bramosa di una vendetta che si tirerà dietro anche il vendicatore.

Perché, tra tutte le passioni, l'ira è l'unica di flagrante portata pubblica: *cetera licet abscondere et in abdito alere: ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effervescit manifestius* (I 1, 5). *Se profert et in faciem exit*, «si mette in vista e vien fuori sulla faccia»: sembra quasi qui di cogliere⁷ una nota di regia teatrale, che in effetti si esplicita in una serie di impressionanti, capillari analisi dedicate, in ciascuno dei tre libri⁸, alla articolata fenomenologia del πάθος, intimamente connessa con la gestione dispotica del potere.

Ira, la madre di tutte le patologie della sfera politica. Tra quelle che ne discendono in via diretta, *superbia* e *crudelitas* s'impongono come il drammatico *nécessaire* della sindrome tirannica, col suo, non meno teatrale, corredo di *vitia* interconnessi: in particolare la triade *ambitio et luxuria et inpotentia*, che per l'appunto, come affermerà *epist.* 94, 71, *scaenam desiderant*.

Tra i molti *loci* significativi che si potrebbero produrre⁹, uno in particolare, *ira* II 5, 1-5, mostra, con speciale riguardo alla *crudelitas*, quanto per tempo si sia imposto alla percezione del filosofo l'aggetto visivo di simili tiranniche passioni, che trovano infatti vastissimo campo di sperimentazione nel laboratorio del drammaturgo:

bisogna inoltre cercar di capire questo: se quelli che in modo indiscriminato si abbandonano al furore e godono del sangue umano, si adirino quando uccidono gente da cui né hanno in effetti ricevuto né giudicano di avere ricevuto un torto: come per esempio Apollodoro e Falaride. Questa non è ira, è ferinità; infatti non è che essa faccia del male perché ha ricevuto un torto, bensì, pur di far del male, è disposta anche a riceverlo, il torto, e cerca di arrivare a colpire e a straziare per

⁶ I 20, II 33s., III 18s.

⁷ Cf. MAZZOLI (2016, 57).

⁸ *Ira* I 1, 3s.; II 35, 3-5; III 4, 1s.

⁹ Cf. per esempio *ira* I 20, 1-3, III 19, 1s.; *ben.* II 13; *epist.* 80, 7s.

procurarsi non vendetta ma *voluptatem*, piacere. E che dunque? Nell'ira sta il punto di partenza di questo male: essa, allorché, a forza di essere praticata e saziata, è arrivata a dimenticarsi della clemenza e ha cacciato via dall'animo ogni vincolo d'umanità, alla fine si trasforma in crudeltà; perciò ridono e godono e provano vivissimo piacere e hanno un'espressione del volto diversissima da quella degli adirati, mentre in tutta calma sfogano la ferocia. Annibale, a quanto dicono, esclamò dopo aver visto un fossato pieno di sangue umano: «Che bello spettacolo!».

E poco più avanti:

or non è molto Voleso, proconsole d'Asia sotto il divo Augusto, dopo averne decapitati trecento in un giorno solo, incedendo in mezzo ai cadaveri con aria di superbia come se avesse compiuto una qualche impresa magnifica e degna di attirare gli sguardi, esclamò in greco: «Che opera degna di un re!». Che avrebbe fatto, uno così, se, re, lo fosse stato? Non fu ira, questa, ma un male più grande, e insanabile.

Il pezzo meritava la citazione per esteso, data la densità di nuclei problematici e la presenza d'una terminologia concettuale di primario interesse. Il filosofo non s'accontenta di fissare la genealogia *ab ira* della *crudelitas* ma ne fa l'efferato terminale d'un processo di degenerazione psichica capace, tramite appunto l'esercizio continuato e pervasivo dell'ira, di rimuovere completamente perfino il ricordo della *clementia* e ribaltare lo stesso quadro semiotico nella sintomatologia, polarmente opposta all'ira ma ancor più patologica, d'una sadica *voluptas* che trova principalmente nell'ὄψις il suo perverso alimento. Questo è il *maius malum et insanabile* di cui, con tipico 'comparativo senecano'¹⁰, parla il passo. «La ricerca del τὸ πλεόν, del *maius*, non può interrompersi, è *primum mobile* e insieme fine ultimo dell'ἀνὴρ τυραννικός»: così s'è espresso Alessandro Schiesaro in un contributo, specificamente mirato a Seneca, sull'«estetica della tirannia»¹¹. E in chiave, drammaticamente, estetica si lasciano ascoltare le esclamazioni dei protagonisti dei due *exempla*, Annibale davanti alla pozza di sangue (*o formosum spectaculum*)¹², e Voleso, *o rem regiam* (ma parlando in greco), di fronte al massacro da lui perpetrato e per lui *magnificum e conspiciendum*: un vero βασιλικόν, dunque, in tutto degno dei tiranni, storici e mitici, della tradizione greca. Il passo non poteva sfuggire, e non è sfuggito, all'analisi dello studioso, Paolo Mantovanelli, che più a fondo ha indagato sul versante della psicopatologia sadica il *Thyestes*, «la tragedia senecana del potere tirannico»¹³.

¹⁰ Cf. SEIDENSTICKER (1985, 118).

¹¹ SCHIESARO (2000, 152).

¹² NARDUCCI (2002, 216s.) accosta opportunamente l'*exemplum* senecano alla truculenta autoesaltazione del Cesare lucaneo a Farsalo (*b. c.* 7, 292-94).

¹³ MANTOVANELLI (1984, 7-51, in partic. 27s., 34-39; 2001, 60 n. 25).

La cronologia del *de ira*, per quanto discussa, ci riporta comunque, come accennato, al principato claudiano: più probabilmente al suo inizio, nel periodo antecedente al lungo esilio di Seneca in Corsica. È un Seneca che sta prendendo, con ogni attenzione, le misure del potere (senza però riuscire a evitare di venirne ben presto ancora colpito); ma, data la sua precaria posizione pubblica, non può farlo che da moralista, non da consigliere politico, e dunque assumendone *in malam partem*, con aspre denunce, le ricadute sul piano etico e psicologico.

Si presenta invece orientata *in bonam partem*, in un quadro storico ben diverso – per Seneca, beninteso, piuttosto che per i caratteri costitutivi del potere imperiale – l’istanza, non meno connotata in senso ‘spettacolare’, che dà origine, con l’avvento al principato di Nerone, al *de clementia*. Cruciale interesse hanno le prime, famose, righe proemiali (I 1, 1):

*scribere de clementia, Nero Caesar, institui, ut quodam modo speculi vice fungerer
et te tibi ostenderem perventurum ad voluptatem maximam omnium.*

La metafora dello specchio traduce in termini fisici la categoria sintattica della ‘riflessività’, che trova formulare espressione nel poliptoto *te tibi*, come mostra un altro ancor più celebre *incipit* senecano (*epist.* 1, 1: *ita fac, mi Lucili: vindica te tibi*)¹⁴. E il passo continua con notazioni non meno significative:

sebbene infatti il vero frutto delle buone azioni stia nell’averle compiute e le virtù non trovino alcuna degna ricompensa all’infuori di sé, piace con lo sguardo esaminare – *iuvat inspicere* – e circondare la buona coscienza e poi lanciare gli occhi su questa immensa folla discorde, sediziosa, sfrenata, pronta a scatenarsi all’altrui e propria rovina, una volta spezzato questo giogo.

Chiara dunque la strategia del consigliere: offrire al principe lo spettacolo del potere, appiattendolo nella propria funzione di *medium* comunicativo nella superficie trasparente e, apparentemente, neutra dello *speculum*. In senso proprio dunque, un *Fürstenspiegel*: ma Seneca conosce bene il suo destinatario e introduce subito un importante *distinguo* in punta di dottrina. L’effetto che tale visione susciterà sul principe non si lascia identificare col disinteressato *gaudium*, la pura *χαρά* stoica che verrà teorizzata nel *de beneficiis*: è *voluptas*, un sentimento di grana molto più mondana e utilitaristica, molto più conforme al gusto neroniano¹⁵ ma pur sempre agli antipodi etici della *voluptas* provata dal sadico tiranno. Fin dalla primissima battuta è flagrante la volontà del filosofo di sostituire alla veemente denuncia del *vitium* dispotico la *pars construens* d’un potere fondato sulla clemenza; ma¹⁶ si guarda bene – nel libro I – dall’additare al

¹⁴ *Ita fac, mi Lucili, vindica te tibi*: cf. al riguardo, dopo le classiche considerazioni di TRAINA (1987⁴, in prtic. 12), LOTITO (2001, 148-56).

¹⁵ Cf. MALASPINA (2001, 234).

¹⁶ Cf. ADAM (1970, 18 s.).

principe il modello ideale d'un astratto $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}$ βασιλείας. Ciò che sottopone al suo sguardo non è che, appunto, *te tibi*, l'immagine speculare del potere effettivamente esercitato, *illic et tunc*, dal giovane imperatore. La *voluptas* promessagli contiene delle indubbie sfumature narcisistiche, e non si può non pensare all'epifania di Nerone cantata in rutilanti e lusinghieri esametri nel cap. 4 dell'*apocolocyntosis* (vv. 27-32), l'opera senecana cronologicamente e ideologicamente più vicina al *de clementia* (traduzione di Luciano De Biasi):

quale – appena l'Aurora le tenebre ha dissolte / rosseggiando introdotto ha il giorno
– il Sole guarda / brillante l'universo e fuor della sbarra comincia a lanciar il carro,
/ tale Cesare appare, tale Roma Nerone / mirerà. Ardon lucenti di mite fulgore / il
volto e il collo leggiadro, sparso i capelli.

Teniamo fin d'ora presente questo gioco di sguardi incrociati tra il principe e la città: ci accingiamo a ritrovarlo (inclusa l'immagine solare) e a valutarne il senso anche nel nostro trattato; e non si trascuri l'indizio metaforico suggerito da quel *fulgor remissus* (v. 31) irradiato dal nitido volto principesco: *remissus* è connotato specifico della *clementia*.

Ma procediamo per ordine. La *vices speculi* esercitata da Seneca ha per immediato effetto di sdoppiare Nerone nelle due simmetriche figure di attore e spettatore: un effetto ben congeniale a quella spiccata vocazione neroniana per la teatralità a noi così ben nota, soprattutto attraverso la fonte svetoniana. Risultato immediato è il trapasso all'*ich-Stil*: il principe si guarda allo specchio e prende la parola. Mi sembra qualcosa in più d'un semplice espediente retorico di *sermocinatio*¹⁷: ha l'aria d'un vero e proprio 'prologo informativo' in prosa, destinato a esaltare il protagonismo del personaggio. Al pari della *Tantali umbra* nel *Thyestes*, di cui riparlerò, esordisce in tono interrogativo, come per assestarsi meglio nella parte; ma cogliamo subito la polare opposizione dei due statuti drammatici: quella, l'ombra di Tantalo, eterodiretta e prostrata dal $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, si chiede smarrita chi l'abbia all'improvviso proiettata al centro della scena (le risponderà la Furia che l'affianca e la perseguita); Nerone, da autocratico gestore del proprio $\eta\theta\omicron\varsigma$, non ha da interrogare che se stesso, o meglio il suo 'doppio' speculare, ottenendone immediata, e fortemente assertiva, risposta (I 1, 2). Domanda: *egone ex omnibus mortalibus placui electusque sum, qui in terris deorum vice fungerer?*; risposta, in perentorio stile nominale: *ego vitae necisque gentibus arbiter*, con una lunga serie di successive precisazioni di cui basta citare la prima, che menziona la *manus*, parola-chiave in una concezione assolutistica del potere: *qualem quisque sortem statumque habeat, in mea manu positum est*. Fra gli interpreti, anche più recenti, non è mancato chi ha voluto estendere anche a questi enunciati l'intonazione interrogativa, ma sarebbe a mio avviso singolare che Seneca rappresenti un Nerone così a lungo dubbioso

¹⁷ Cf. in proposito Quint. IX 2, 31.

sull'effettiva portata autocratica del suo potere in terra: mentre è un abile tocco quello di farlo esordire con un 'pio' stupore sul fatto d'essere, proprio lui!, l'eletto in terra degli dei.

Chi si presenta con queste parole alla ribalta del potere ha per stretti parenti quei *re quibus rector maris atque terrae / ius dedit magnum necis atque vitae*, aspramente ammoniti, ancora in *Thy.*, dal secondo coro (vv. 607s.), oppure *ille qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit: "En impero Argis..."* demistificato, come già s'è visto, nel suo fittizio ruolo teatrale, in *ep.* 80, 7. In altri termini, la figura che si riflette nello specchio del libro I *de clem.* è quella d'un sovrano assoluto, che ha per giunta a che fare con una *populace* pronta alla sedizione non appena si allenti la coercizione della sudditanza. Si tratta dunque d'una figura autoreferenziale e *supra leges*: e ha ragione Antonella Borgo, che molte cure ha dedicato al campo semantico della *clementia*, a ravvisare nel trattato «la testimonianza di un compromesso politico tra l'intellettuale Seneca e il potere rappresentato da Nerone»¹⁸.

L'abilità del consigliere sta nel dissimulare con ogni cura l'intento parenetico, che pur resta innegabilmente implicito¹⁹. Essendo speculare, la rappresentazione non può concernere che l'essere, non il dover essere del principe. C'è qui un ricercato 'effetto di reale'. La clemenza non è un tratto di cui suggerire – imprudentemente! – l'aggiunta, per modificare in meglio il quadro: se ne dà per scontato il sussistere, per autoconferimento, in quel pur assoluto esercizio del potere; e lo specchio, naturalmente, ne fa fede. Così continua il monologo (I 1, 3s.):

in un potere di tanta larghezza nulla m'ha indotto a ingiuste sanzioni, non l'ira, non la foga giovanile, non l'avventatezza e l'alterigia, che spesso estirpano la pazienza anche negli animi più quieti, e nemmeno l'orgoglio, crudele ma frequente nei grandi imperi, di ostentare il potere tramite il terrore. La spada io la tengo riposta, anzi rinserrata nel fodero, perfino del sangue più vile faccio il massimo risparmio; anche chi non ha altro, per il solo titolo di uomo, gode il mio favore. Tengo la severità nascosta, ma la clemenza a portata di mano.

Severitatem abditam, at clementiam in procinctu habeo: è la prima volta, di 46, che la virtù che dà nome al trattato vi fa la sua comparsa, e col massimo oggetto visivo, in flagrante opposizione alla spettacolarità del terrore più su denunciata. Incominciamo a cogliere l'accorta strategia senecana. Una qualità che si riflette in modo così vistoso lega le mani, anzi la *manus*, condiziona il comportamento di chi se la vede *in procinctu*. La superficie dello specchio non ci sembra più così anodina, neutra; e siamo indotti a prendere in considerazione gli spunti tutt'altro che insignificanti in materia di catoptrica reperibili nell'opera del filosofo. *Inventa sunt specula* – dichiarerò in *nat. quaest.* I 17, 4 – *ut homo ipse se nosset, multa ex hoc consecuturus, primum sui notitiam, deinde ad*

¹⁸ BORGIO (1985b, 280; cf. anche 1985a, 61-63; 1988, 134-37).

¹⁹ Cf. MALASPINA (2001, 232).

quaedam consilium. Lo sguardo nello specchio è la scorciatoia per la messa in pratica del precetto delfico, e a fine non meramente conoscitivo! Quel *consilium* che la prudenza invita a non dare dall'esterno è un portato dello stesso gesto, autoreferenziale, del rispecchiamento; ma è il consigliere a reggere e a orientare lo specchio. E già il fatto (presupposto stesso del trattato) che il principe non rifiuti, da cieco despota, lo specchio portogli, e così accetti di confrontarsi con se stesso, è un autonomo gesto d'implicita *clementia*; e proprio così Nerone potrà ritrarre dalla propria immagine quella *voluptas maxima omnium* promessagli in *incipit*²⁰.

Il tasso di teatralità presente nel monologo fatto recitare in prima persona a Nerone è tanto alto che Seneca, poco dopo la sua conclusione, si sente indotto a rimuoverne il sospetto, con una rettifica, tanto più sintomatica perché *non petita*, che introduce anche un importante spostamento prospettico (I 1, 6). *Ingens* è l'*onus* che Nerone s'è accollato nell'offrire l'*exemplar* del principe clemente: «ciò sarebbe stato arduo, se questa tua bontà non fosse per te naturale, ma assunta per la circostanza», *ad tempus sumpta; nemo enim potest personam diu ferre. Ficta cito in naturam suam recidunt*. La parenesi ancora una volta si dissimula, nella filigrana d'una ipotesi ovviamente presentata come irreali. Ma il lessico teatrale – *persona, ficta* – è rivelatore. Nerone, che è stato finora il privilegiato spettatore del suo stesso potere, da adesso in poi ne rimarrà, nel corso del libro I, l'attore protagonista: di azioni, beninteso, dalle quali è respinto qualunque connotato di finzione, ma, ciò nondimeno, rappresentate su una ribalta altamente spettacolare. Il principe, in altre parole, passa da soggetto a oggetto di sguardo; se nell'*incipit* era lui a *inmittere oculos* sulla caotica moltitudine dei sudditi, ora è lui a offrirsi loro come magnifica incarnazione del potere: I 1, 8, *obversatur oculis laetissima forma rei p.*; e in I 1, 9 è la sua *clementia* 'in persona', *parata humanis erroribus*, a presentarsi *in conspectu*, suscitando ammirazione e gioia generale.

Il discorso viene progressivamente assumendo connotazioni 'estetiche', alla luce d'un concetto di *πρέπον* che riporta alla lezione paneziana. La clemenza (I 5, 2) è soprattutto *decora inperatoribus, quanto ... in maiore materia apparet*. E più avanti (I 7, 2): *non alia facies est quieti moratique imperii quam sereni caeli et nitentis*. È per questa via, di metafore o paragoni sempre più nettamente improntati alla sfera visiva, che l'argomentazione approda in I 8 alla dottrina, d'estrazione ellenistica²¹, della *nobilis servitus*, *ἔνδοξος δουλεία*, già utilizzata da Seneca, durante il principato di Claudio, nella *cons. ad Polybium*. Se i privati cittadini possono vivere nell'ombra, il principe non ha questa facoltà: *quam multa tibi non licent, quae nobis beneficio tuo licent!* (§ 2) ... *fastigio tuo adfixus es* (§ 3). E riaffiora (§ 4) l'immagine solare e aurorale di Nerone:

²⁰ Cf. COURCELLE (1974, I, 50s.).

²¹ Cf. ADAM (1970, 27-31, 119-24); MALASPINA (2001, 285s.), con ampia discussione sulla nozione di *ἔνδοξος δουλεία* e sul problema filologico presente in *clem.* I 8, 1 (*nobis N] nobilem* Wilamowitz).

tibi non magis quam soli latere contingit ...; prodire te putes, oreris. La luce irradiata dal principe è tale che *omnium in istam conversi oculi sunt.*

Ecco dunque riproporsi anche in *clem.* I dopo che in *apoc.* 4, quel gioco di sguardi tra il principe e i sudditi in mezzo ai quali si situa, in piena luce, lo spettacolo del potere. Possiamo ora a buon diritto avvalerci della formula su cui molto ha a suo tempo insistito Italo Lana²², di ‘principato illuminato’: posto sotto gli occhi di tutti, del principe (nello specchio portogli da Seneca) così come dei suoi subordinati, e dunque ‘asservito’ da quei controlli incrociati al rispetto del suo endogeno principio di regolazione, che è per l’appunto la *clementia*.

È quanto accade per tutto il prosieguo del libro I, dedicato a soppesare sulla bilancia dell’utilità politica i vantaggi del buon governo sulla tirannide, con l’ausilio di formule icastiche (1 2, 4, il tragico *oderint dum metuant* dell’*Atreus* acciano a fronte di 24, 1, *remissius inperanti melius paretur*) e col corredo di quadri paradigmatici altamente spettacolari: come, sul versante della *crudelitas*, l’espressionistico epilogo del libro (25s.) e, su quello della *clementia*, tra i vari *exempla* storici, l’episodio di Augusto e Cinna, protratto per l’intero cap. 9 con una sceneggiatura d’evidente indole teatrale; quasi una *praetexta* in prosa, di cui non mancherà d’approfittare Pierre Corneille per il suo *Cinna*.

Per un efficace *pendant* drammaturgico possiamo confrontare la lunga *altercatio* delle *Troades* tra Agamennone, il re che ha lasciato alle spalle la *superbia*, e Pirro, l’irredimibile violento (vv. 203-351): una riflessione sui limiti che ‘convengono’ al potere non lontana ideologicamente (e forse cronologicamente) da questo Seneca di *de clem.* I; e pesa il fatto che venga affidata non a un personaggio di spalla, ma al ‘re dei re’ in persona. Basti citare dal *clou* sticomitico dell’agone la sua battuta al v. 336: *minimum decet libere, cui multum licet.* Lo statuto tragico, naturalmente, nega il successo alla tesi ‘clemente’; è tuttavia significativo che ciò avvenga non per l’imporsi della tesi avversa ma per un motivo esterno alle ragioni del dibattito (il responso dell’indovino Calcante).

Sintetizzando quanto finora detto, possiamo dunque considerare *de clem.* I come il tentativo – mirato a far presa sulla spiccata propensione neroniana per gli effetti teatrali – di sostituire alla tenebrosa e patologica spettacolarità del *crudele regnum* (7, 3), che si presenta come *captarum urbium forma et terribiles facies publici metus* (26, 2), l’edificante scenario d’un potere che l’esercizio della clemenza ‘illumina’ agli occhi sia di chi lo gestisce sia dei sudditi. Nulla c’è – insiste ancora 19, 1 – di *magis decorum*, di *formosius*, di *magnificentius*. Il destinatario stesso dell’atto di clemenza rimane lì a fornire con la propria sopravvivenza (21, 2) l’*adsidium spectaculum* della *virtus* che l’ha salvato: evidente l’impegno di conferire, per così dire, fondamenti ontologici all’estetica della clemenza.

²² Cf. LANA (1970, 1).

Può dirsi riuscito il tentativo? Il confronto con gli ulteriori svolgimenti del teatro senecano e l'esame di ciò che ci resta di *de clem.* II non autorizzano a una risposta positiva. Nel libro rimasto mutilo (e probabilmente non per meri accidenti della tradizione) vediamo affiorare un crescente affanno teoretico del pensatore. Prende corpo, in ragione del sempre meno controllabile comportamento del principe, un timore che il libro I non nutriva o si guardava bene dal palesare: d'una clemenza tutta *species*, apparenza (cf. II 4, 4)²³, ostentata sì ma scollata dalla realtà morale. Ed è per questa via che l'utopia lascia il braccio della ragion politica e sembra ormai voler procedere per conto proprio: a costruire, in punta di rigorismo stoico, il modello astratto (e ben presto lasciato incompiuto) d'un reggitore *sapiens* e *iustus*, non dunque *supra leges* come il ben più 'neroniano' principe del libro I. E c'è di più: si fanno strada pessimistiche valutazioni circa l'efficacia stessa in sede estetica dello spettacolo 'etico' (II 2, 2s.). *Oderint dum metuant*, la teatrale battuta di Atreo in Accio che, come accennato, nel primo libro (12, 4) era aspramente contestata, ritorna qui come principale insegna d'una ispirazione artistica che trae alimento per la sua altezza proprio dall'*inmanis et invisae materia*; laddove – osserva sconsolato il filosofo – *nullam adhuc vocem audii ex bono lenique animosam*.

Via via che svaniscono le illusioni suscitate in Seneca dal *quinquennium Neronis*, lo spettacolo del potere si oscura nelle sue pagine e lo scarto ideologico trova nell'opera drammaturgica le più cupe espressioni. Si pensi al personaggio di Lico nell'*Hercules furens*, e, una volta di più, alla figura di Atreo. Anche nel *Thyestes* il dibattito tra tirannide e buon governo trova ampio spazio (vv. 176-335), ma a sostenere questa volta, a fronte del despota, le ragioni della clemenza non è altri che un umile *satelles*, che andrà via via arrendendosi nel corso dell'agone alle tesi del feroce interlocutore. L'alternativa del *Thy.* non è più tra due forme di potere, crudele vs. clemente, ma tra *regnum*, inesorabilmente dispotico, e rinuncia assoluta al potere²⁴. Sarà appunto il *secessus*, provvisoriamente – nella cruciale *rhexis* al centro del dramma (vv. 446-70) – l'opzione di Tieste, ma verrà ben presto rinnegata dinanzi alle finte profferte del perfido fratello. La tragedia non potrà che chiudersi con la raccapricciante messa in scena delle *epulae*²⁵, che ha in Atreo l' 'artistico' regista, l'efferato spettatore e il sadico cronista del proprio *nefas*²⁶. Sono vv. 885-907. La traduzione è di Francesca Nenci: anche qui il lessico dell'ὄψις gioca una parte importante:

²³ *Species*, la mera apparenza, presenta nel corso del trattato connotazione negativa, e così pure il suo derivato aggettivale: cf. a riscontro I 3, 5, a proposito del *corpus* che è sì *speciosius* ma in realtà subordinato rispetto all'*animus*.

²⁴ Cf. MANTOVANELLI (1984, 113).

²⁵ Cf. MAZZOLI (2016, 341-50).

²⁶ Cf. PICONE (1984, in partic. 108-133): il saggio si chiude con un paragrafo (130-33) significativamente intitolato *Lo spettacolo del regnum*.

all'altezza stessa degli astri incedo e al di sopra di tutti toccando con la mia testa superba l'alto cielo. Ora possiedo *decora regni*, gli onori del regno, ora il trono del padre. Gli dei li congedo: ho toccato la cima dei miei desideri. Va bene, è molto, ormai è abbastanza, anche per me. Ma perché dovrebbe essere abbastanza? Andrò avanti e riempirò il padre con il funerale dei suoi figli. Perché non mi ostacolasse la vergogna la luce si è ritratta: va' avanti finché il cielo è vuoto. Oh, se davvero potessi trattenerne gli dei che fuggono, e trascinarli, costringendoli a vedere, tutti, il banchetto della vendetta – ma che lo veda il padre è quanto basta. Anche se il giorno non vuole, per te [s'intenda: Tieste] squarcerò le tenebre, sotto cui rimangono nascoste le tue disgrazie. Da troppo tempo te ne stai disteso a banchettare, con un volto tranquillo e lieto; ormai abbastanza è stato offerto alla mensa e abbastanza a Bacco: per mali tanto grandi c'è bisogno d'un Tieste sobrio. Miei servitori, aprite le porte del palazzo, si spalanchi la porta in festa. Mi piace vedere, mentre affonda il suo sguardo nelle teste dei figli, di quali colori il suo volto si tinge, quali parole getti fuori il primo assalto del dolore, e come il suo corpo si ghiacci di paura, senza più respiro, instupidito. *Fructus hic operis mei est. Miserum videre nolo, sed dum fit miser.* Questo è il frutto dell'opera mia. Non voglio vederlo infelice, ma mentre diventa infelice.

Con questa terribile ultima esternazione abbiamo davvero raggiunto il polo opposto rispetto all'*incipit* del *de clementia*. Dalla parte del *princeps clemens* stanno la *parsimonia etiam vilissimi sanguinis*, la rappresentanza in terra degli dei, *fecisse e circumire bonam conscientiam* come *fructus recte factorum*, per conseguenza la gratificante qualità morale dell'ὄψις (*iuvat inspicere*): dalla parte del ferino tiranno il cruento *funus* dei fanciulli in pasto al padre, il sostituirsi in cielo agli dei respinti (si pensi anche al *quod Iovi, hoc regi licet* di Lico in *Herc. fur.* 489), lo spettacolo del *nefas* ancora *in fieri* come *fructus operis*, per conseguenza la perversa qualità sadica di quest'altra ὄψις (*libet videre*)²⁷.

Nel suo libro Lanza, come accennavo, dedica alcuni acute pagine²⁸ alla rappresentazione senecana del tiranno, convenendo con Antonio La Penna nel riconoscerne la funzionalità politica. I tiranni di Seneca, nella tragica deriva di quell'*oderint dum metuant* acciano, incutono un terrore «in qualche modo previsto e voluto, consapevole *instrumentum regni*», la loro crudeltà è «necessaria al mantenimento del *regnum*», è un connotato organico dunque al loro stesso statuto. La valutazione è realistica, e la si può ben accreditare al navigato filosofo, una volta crollate le illusioni del *quinquennium*, ma a mio avviso non si tratta d'un giudizio conclusivo. È nel foro morale che il drammaturgo, non meno del pensatore, prende le sue ultime misure, e qui la patologia del potere passa a essere metafora d'un male psichico che trova in se stesso il proprio *supplicium*, secondo quanto sentenza *epist.* 97, 14: *sceleris in scelere supplicium est*. Fin dal prologo ne è ipostasi nel *Thyestes* l'ombra

²⁷ Già prefigurata ai vv. 281s.: *tota iam ante oculos meos / imago caedis errat*; cf. MANTOVANELLI (1984, 53s.).

²⁸ Cf. LANZA (1977, 201-205).

del dannato Tantalo, forzata a riemergere dagli inferi per spargere «l'Ade sulla terra»²⁹. Dinanzi all'allucinante programma di nefandezze che la Furia, sua accompagnatrice, gli commina, vorrebbe tornare al suo mitico castigo ma l'altra non gli dà tregua fino all'ultimo comando, provocare l'exasperazione della ferocia. E allora l'ombra esclama: *me pati poenas decet, / non esse poenam* (vv. 86s.). Il parossismo della crudeltà, in cui la cieca estetica di Atreo ravvisa i suoi *decora regni*, è di per sé, tradotta in termini spettacolari, l'inespiabile pena dell'*animus tyrannus*.

²⁹ La formula è di PICONE (1984, 5-36).

riferimenti bibliografici

ADAM 1970

T. Adam, *Clementia Principis. Der Einfluss hellenistischer Fürstenspiegel auf den Versuch einer rechtlichen Fundierung des Principats durch Seneca*, Stuttgart.

ARMISEN-MARCHETTI 1989

M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris.

BORGO 1985a

A. Borgo, *Clementia: studio di un campo semantico*, «Vichiana» n.s. XIV 25-73.

BORGO 1985b

A. Borgo, *Questioni ideologiche e lessico politico nel de clementia di Seneca*, «Vichiana» n.s. XIV 279-97.

BORGO 1988

A. Borgo, *Il potere e la sua degenerazione nel lessico politico di Seneca*, «Vichiana» n.s. XVII 120-50.

COURCELLE 1974

P. Courcelle, *Connais-toi toi-même de Socrate à Saint Bernard*, Paris.

LANA 1970

I. Lana, *Seneca. e la politica*, Torino.

LANZA 1977

D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.

LOTITO 2001

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

MALASPINA 2001

E. Malaspina (ed.), *L. Annaei Senecae De clementia libri duo*, Alessandria.

MANTOVANELLI 1984

P. Mantovanelli, *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona.

MANTOVANELLI 2001

P. Mantovanelli, *'Perversioni' morali e letterarie in Seneca*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del Convegno (Monte Sant'Angelo, 27-30 settembre 1999), Bari, 53-86.

MAZZOLI 2003

G. Mazzoli, *Lo spettacolo del potere nel De clementia di Seneca*, in R. Uglione (a cura di), *Intellettuali e potere nel mondo antico*, Atti del convegno nazionale (Torino, 22-24 aprile 2002), Alessandria, 123-38.

MAZZOLI 2016

G. Mazzoli, *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo.

NARDUCCI 2002

E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari.

PICONE 1984

G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo (rist. 1996).

SCHIESARO 2000

A. Schiesaro, *Estetica della tirannia*, in P. Parroni (a cura di), *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale (Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998), Roma, 135-59.

SEIDENSTICKER 1985

B. Seidensticker, *Maius solito. Seneca Thyestes und die tragoedia rhetorica*, «A&A» XXXI 116-36.

SOLIMANO 1991

G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio: riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova.

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, 139-53.

TRAINA 1987⁴

A. Traina, *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologna.