

Evita Calabrese

Emozioni in scena.

Gesti e parole nelle tragedie di Seneca

Abstract

This paper aims to understand the nature and use of gesture within the scenic purposes of Seneca's tragedy. The investigation is structured on two levels: on the one hand, gestures are motivated by the expressive characteristics of Seneca's philosophy and are interpreted as reflecting a truly tragic aesthetic; on the other, the nature of gesture contributes to reflection on the way in which dramatic texts are experienced, which engages both the emotions and the spectator's attention and critical judgment.

Il lavoro si pone l'obiettivo di comprendere la natura e l'uso del gesto all'interno delle finalità sceniche della tragedia di Seneca. L'indagine viene articolata su due livelli: da un lato, i gesti trovano una motivazione nelle caratteristiche espressive della filosofia senecana e vengono interpretati come rispondenti a un'estetica propriamente tragica; la natura del gesto, dall'altro, concorre alla riflessione sulla modalità di fruizione del testo drammatico, che coinvolge sia le emozioni, sia l'attenzione e il giudizio critico dello spettatore.

1. Sulle tracce del gesto tragico

Seneca era certamente, come testimonia Tacito (*Ann. XIII 3 fuit illi viro ingenium amoenum et temporis eius auribus accommodatum*), un uomo radicato nel proprio tempo, che sapeva reagire agli stimoli, anche estetici, della propria epoca. Frequentatore di spettacoli teatrali e del circo, e lui stesso autore drammatico, Seneca era un filosofo stoico, un pensatore profondo, che si collocava allo stesso tempo dentro e fuori le principali correnti culturali della propria epoca. Se subisce quindi inevitabilmente l'estetica dominante, non dobbiamo pensare che pieghi interamente a essa la struttura dei propri drammi.

1.1 Scrittura tragica e linguaggio filosofico

Le tragedie di Seneca contengono ampie parti descrittive, che si presentano in forma o di lunghi passaggi narrativi, o di resoconti del comportamento di un personaggio a opera di un altro personaggio presente sulla scena, o del coro. Le ampie sezioni narrative sono uno strumento convenzionale della poesia epica, che attraverso di esse arricchisce la dimensione visiva del racconto. Come sappiamo, la massiccia presenza di descrizioni nelle tragedie di Seneca è stata considerata da O. Zwierlein prova del fatto

che esse furono scritte per le *recitationes*, non in vista di una performance teatrale¹. Sulla linea di pensiero di Zwierlein si colloca V.T. Larson, secondo la quale «the predilection for description in Senecan tragedy is indicative of a lack of concern for dramatic effect [...] its presence represents the importation of an alien technique, which properly belongs to the narrative mode, into drama»; Larson interpreta quella che definisce una mistura ibrida di tecnica narrativa e genere drammatico come uno strumento impiegato da Seneca per ottenere «an authorial control over the audience's understanding and interpretation of the drama»².

Il presente lavoro si pone l'obiettivo di comprendere quali siano la ragione e la funzione estetica dell'importazione, all'interno della struttura drammatica, di una tecnica narrativa propriamente epica, e se essa denoti davvero una mancanza di interesse per gli effetti drammatici, o sia invece indicativa, da un lato, del rinnovato senso estetico dell'età neroniana e, dall'altro, degli scopi specifici che Seneca si propone di ottenere attraverso la scrittura drammatica.

A. Zanobi sostiene che la tecnica aliena importata nel dramma deriva dalla penetrazione nei testi tragici senecani della tecnica stilistica di composizione tipica dei libretti del pantomimo:

It is likely that pantomimic libretti were made up of narratives, where the character in charge of delivering the narrative acquired the stance of an external narrator rather than a character involved in the action [...] Furthermore, it is likely that pantomimic libretti employed descriptions to set and evocate the scenario and atmosphere in which the movements of the dancer took place or to act as a commentary on his gestures. If this is right, we may describe pantomimic libretti as compositions in between epic and tragedy³.

Se così fosse, nei passaggi descrittivi senecani dovremmo pensare che abbia luogo un duplice slittamento di ruoli, per cui il personaggio parlante assume il ruolo di narratore esterno, oggettivo, l'altro di danzatore.

Secondo Zanobi, sia le lunghe sezioni narrative, sia le parti che definisce “running commentaries” sarebbero influenzate dall'estetica del pantomimo e sarebbero addirittura state composte da un autore che produceva versi con in mente un accompagnamento musicale o coreografico⁴. Partirò dunque dai cosiddetti “running commentaries” elencati dalla studiosa⁵, e pro porrò un'interpretazione alternativa della loro funzione e natura attraverso l'analisi della gestualità che vi compare.

¹ ZWIERLEIN (1966). Sulla pratica della *recitatio* a Roma cf. DUPONT (1997).

² LARSON (1994, 53).

³ ZANOBI (2014, 90).

⁴ Cf. ZANOBI (2008).

⁵ Cf. ZANOBI (2014, 91ss.).

Zanobi definisce i “running commentaries” come «those passages of Seneca’s tragedies in which the emotions, actions, or physical appearance of a character are described by the chorus or by another actor in the third person»; il personaggio descritto, continua la studiosa, rimane muto e non reagisce alle parole che vengono dette su di lui: «running commentaries thus consist of a speaking actor describing a mute performance by a silent one». I “running commentaries”, inoltre, descrivono azioni che hanno luogo sulla scena o fuori scena: l’elenco dei “running commentaries”, conseguentemente, include quelli che hanno luogo “onstage” e “offstage”. Tra gli “onstage running commentaries” ve ne sono alcuni che generano qualche perplessità. Per chiarire se tali sezioni delle tragedie senecane siano effettivamente ispirate all’estetica del pantomimo, mi sembra utile recuperare le riflessioni del primo studioso che ha ipotizzato l’influenza sui drammi di Seneca di questo genere teatrale, estremamente popolare nella prima età imperiale. B. Zimmermann individua nelle tragedie di Seneca tre tipi di scene pantomimiche, che sarebbero state composte dal drammaturgo «as if he was visualizing a theatrical performance with dance and music rather than a recitation»⁶:

1. “Actual pantomimes”. Si tratta di passi in cui il coro descrive le azioni e soprattutto i movimenti di un personaggio in preda al *furor*: *Med.* 849-65; *Ag.* 710-19; *Her. F.* 1082-88.
2. Una forma modificata di “actual pantomimes”, in cui un attore descrive le azioni e i movimenti di un altro attore sulla scena: il passo citato è *Med.* 380-96.
3. “Short pantomimic commentary”. Ha luogo in passi in cui un attore o il coro reagiscono brevemente ai movimenti di un personaggio, solitamente quando entra o esce di scena: il passo discusso è *Phaed.* 583-86, in nota compaiono i riferimenti a *Tro.* 615-17; *Med.* 186s., *Phaed.* 728s. e 829-34; *Ag.* 775-81.

Zimmermann e Zanobi, pur condividendo l’idea che le tragedie di Seneca siano influenzate dal pantomimo, non citano gli stessi luoghi in cui tale influenza si eserciterebbe nella maniera più evidente. Zimmermann, infatti, non include nell’analisi quelli che Zanobi definisce “offstage running commentaries”, mentre Zanobi esclude gli “short pantomimic commentaries”. I passi che entrambi gli studiosi riportano sono *Med.* 380-96 e 849-65 e *Ag.* 710-19. Tentiamo dunque di capire quali possano essere la funzione e la natura di questi passi. La situazione scenica di *Medea* e *Agamemnon*, a

⁶ Cf. ZIMMERMANN (2008, 220ss.).

ben vedere, mi sembra diversa. In entrambi i luoghi della *Medea* individuati dagli studiosi ci troviamo di fronte a un lungo commento, rispettivamente della nutrice e del coro, sul comportamento non verbale di Medea. In *Med.* 380-96 la maga è sicuramente in scena e agisce come personaggio muto, dando evidenti segni di *furor* attraverso i gesti, i movimenti, la comunicazione paralinguistica, il comportamento corporeo:

Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?
Resiste et iras comprime ac retine impetum.
Inculta qualis entheos gressus tulit
cum iam recepto maenas insanit deo
Pindi nivalis vertice aut Nysae iugis,
talis recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.
flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
haeret: minatur aestuat quaeritur gemit.
quo pondus animi verget? ubi ponet minas?
ubi se iste fluctus franget? exundat furor.
non facile secum versat aut medium scelus;
se vincet: irae novimus veteris notas.
magnum aliquid instat, efferum immane impium:
vultum Furoris cerno. di fallant metum!

In *Med.* 849-65 a parlare è il coro, e non è certo se la donna sia presente o meno sulla scena⁷:

Quonam cruenta maenas
praeceps amore saevo
rapitur? Quod impotenti
facinus parat furore?
Vultus citatus ira
riget et caput feroci
quatiens superba motu
regi minatur ultro.
Quis credat exulem?

⁷ Tra i commentatori HINE (2000, 195) si pone una domanda di carattere scenico, ma dalla parte del coro: «If one tries to imagine the staging, it is not clear how the Chorus knows about Medea's behaviour, or in other words, how much, if any, of the previous three acts it has spent on stage»; BOYLE (2014, 338) così scrive: «The Chorus enter and express their apprehension of Medea. They have clearly caught sight of Medea as she rushed into her house (849-51) and they describe in vivid detail her bloodstained body's display of the fury caused by her unreined anger and love». Nel ripercorrere la questione della rappresentabilità delle tragedie di Seneca, lo studioso (pp. xlii.) ammette che alcuni aspetti della drammaturgia senecana possano essere stati influenzati dal pantomimo, ma aggiunge la fondamentale considerazione che «just as the purpose of the tragedies was clearly not to serve as a collection of arias or pantomimic adjuncts linked by iambic dialogue, so there is little possibility that either recitation or (even less) private reading was their intended primary mode of realization».

*Flagrant genae rubentes,
pallor fugat ruborem.
Nullum vagante forma
servat diu colorem.
Huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat
Gangeticum nemus.*

Nell'*Agamemnon* ad agire sulla scena sono Cassandra e le donne del coro. I due personaggi conducono un articolato dialogo, all'interno del quale i vv. 710-19 rappresentano un breve interludio descrittivo, prima che Cassandra riprenda la parola. La descrizione verte ancora una volta sul comportamento della donna in preda al *furor*, estatico, nel suo caso:

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

Dato il contesto e la collocazione all'interno del dialogo, il passo sopra riportato mi sembra assumere la funzione, più che di “actual pantomime” o “running commentary”, di didascalia scenica, volta ad accompagnare i gesti dell'attore e ad agevolare la visualizzazione di quelli non direttamente fruibili dagli spettatori a causa della presenza della maschera tragica⁸. Valore di didascalia scenica sembrano avere anche altri passaggi, che Zimmermann e Zanobi considerano “pantomimici”, tra cui, ad esempio, *Her. F. 1082-88 (En fusus humi saeva feroci / corde volutat somnia: nondum est / tanti pestis superata mali; / clavaeque gravi lassum solitus / mandare caput quaerit vacua / pondera dextra, motu iactans / bracchia vano [...])*, che Zimmermann colloca tra gli

⁸ Nella sua recensione al volume di A. Zanobi, FANTHAM (2015, 713) offre una diversa interpretazione dei passi che stiamo analizzando: «If these vivid word portraits of victims of passion contain details such as change of colour, or the rolling of eyes, which could not be danced, and almost certainly would not be perceptible in an auditorium, this springs certainly from Seneca's reaction to pantomime techniques, and competitive ambition to demonstrate that through words alone he could achieve an equally powerful impact» («*Gnomon*» LXXXVII 712-15). Prendendo a prestito la visuale che, in un articolo tanto breve quanto illuminante, MONACO 1967 adotta su un teatro sicuramente rappresentato come quello tragico greco e plautino, interpreto anche il testo drammatico senecano come un copione, concepito per il teatro e dunque ricco di indicazioni sui gesti, i movimenti, le posizioni dei personaggi.

“actual pantomimes”, poiché il coro descrive il comportamento di Ettore nel sonno succeduto alla strage.

Per spiegare la massiccia presenza di questo genere di passaggi nella tragedia di Seneca, non è necessario ricorrere all'influenza del pantomimo. Infatti, se dal punto di vista drammaturgico essi si spiegano come didascalie sceniche, più o meno lunghe e articolate, la loro motivazione intrinseca sembra risiedere nelle ragioni e nelle caratteristiche espressive stesse della filosofia stoica in generale, e senecana in particolare⁹. Ora, è senz'altro vero che «the representation of a character in a mental state of extreme intensity by means of a highly sophisticated allusive gesturing was typical of pantomimic performances»¹⁰; ma è altrettanto vero che la rappresentazione gestuale, vivida e concreta, delle emozioni è una caratteristica intrinseca del linguaggio filosofico senecano. Tanto che per motivare un passo come, ad esempio, *Med.* 380-96 non è necessario scomodare il pantomimo; basta pensare a *Dial.* 3, 1, 3s., la celebre descrizione dell'irato con cui si apre il *De ira*¹¹:

*Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intuere; nam ut furentium certa indicia sunt **audax et minax vultus, tristis frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus, color versus, crebra et vehementius acta suspiria**, ita irascentium eadem signa sunt: **flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et convulsae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnisque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescentium – nescias utrum magis detestabile vitium sit an deformē***¹².

⁹ I filosofi stoici stabiliscono una stretta connessione tra l'animo e le sue manifestazioni esteriori: cf. GAZICH (2004; 2010).

¹⁰ ZANOBI (2014, 92).

¹¹ ZANOBI (2014, 235 n. 22) nota il rapporto tra i due passi, che rimane nella sua interpretazione piuttosto esteriore. DEGIOVANNI (2021, 350) stabilisce al contrario una linea di continuità tra le rappresentazioni dell'ira nel trattato filosofico e nei drammi, in particolare nella *Medea*. Sulla teatralità dei ritratti dell'ira nel *De ira* e sul loro possibile rapporto con l'estetica del pantomimo si veda anche TORRE (2020, 61ss.).

¹² Si tratta della prima delle tre descrizioni dell'irato che compaiono nel trattato. La seconda si trova in *Dial.* 4, 35, 3 *Quales sunt hostium vel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finixerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos dividendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt, talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugitusque et gemitu et stridore et si qua his invisiō vox est perstrepentem, tela manu utraque quatientem* (neque enim illi se tegere curae est), torvam cruentamque et cicatricosam et verberibus suis lividam, *incessus vesani, offusam multa caligine, incursitantem vastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter invisamque. Vel, si videtur, sit qualis apud vates nostros est ‘sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum/ aut scissa gaudens vadit Discordia palla’ aut si qua magis dira facies excogitari diri affectus potest; la terza in *Dial.* 5, 4, 1ss. Ut de ceteris dubium sit, nulli certe affectui peior est **vultus**, quem in prioribus libris descriptissimus: asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque **pallentem**, nunc in os omni calore ac spiritu verso*

I passi delle tragedie che abbiamo fin qui discusso appaiono il risultato del concorso di parole e gesti. Non è necessario, tuttavia, pensare a una loro realizzazione scenica di carattere strettamente pantomimico. A tal proposito, concordo con L. Degiovanni, secondo la quale in *Med.* 380-96 «più probabilmente, le parole della Nutrice sono rivolte all’immaginazione dello spettatore, che è chiamato a “integrare” ciò che vede attraverso un iconismo degno di un trattato filosofico»¹³. Non mi pare possibile, insomma, che Seneca concepisse la parola drammatica come un mero supporto al gesto mimato. Parola e gesto si integrano pienamente e gli elementi non verbali non direttamente traducibili nella performance vengono completati attraverso un processo di visualizzazione che è a carico dello spettatore. G. Petrone, del resto, ha mostrato come la lunga descrizione dei gesti e dei movimenti di Medea da parte della nutrice sia radicata nell’uso teatrale romano, risentendo probabilmente di Pl. *Mil.* 200-18, un testo indubbiamente rappresentato, e come subisca inoltre l’influsso della teoria retorica antica¹⁴.

1.2 Gesto e performance tragica

Vediamo ora se, mantenendo il rapporto che abbiamo stabilito tra produzione filosofica e drammatica, possiamo comprendere quale tipo di performance Seneca aveva in mente per le sue tragedie. A tal fine, concentriamo l’analisi sugli elementi gestuali e comportamentali dei personaggi rappresentati sulla scena e ritratti nell’opera in prosa. Nei passi della *Medea* che sono sembrati ispirati dall’estetica del pantomimo la descrizione si concentra essenzialmente su due aspetti: il movimento rapido, furioso e inconsulto (cf. *Med.* 380 *celerem ... pedem*; 382 *entheos gressus*; 385 *recursat huc et huc motu effero*; 862 *huc fert pedes et illuc*) e la gestualità del volto, alterata e irrigidita dal *furor* (cf. *Med.* 853s. *vultus citatus ira / riget*), della quale vengono visualizzati diversi elementi: il rosore (cf. *Med.* 387 *flammata facies*), ora seguito dal pallore (*Med.* 858s. *flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem*), le lacrime (*Med.* 388 *uberi*

subrubicundum et similem cruento, **venis tumentibus**, oculis nunc trepidis et exilientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus; adice **dentium inter se arietatorum** ut aliquid esse cupientium non alium sonum quam est apriis tela sua adtritu acuentibus; adice **articulorum crepitum** cum se ipsae manus frangunt et **pulsatum saepius pectus, anhelitus crebos tractosque altius gemitus, instabile corpus, incerta verba** subitis exclamacionibus, **trementia labra** interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia.

¹³ DEGIOVANNI (2021, 356). Cf. HOLLINGSWORTH (2001, 139), secondo il quale il discorso della nutrice della *Medea* è un’implicita didascalia scenica, che integra e completa gli eventi rappresentati; ALBINI (1984), in un articolo dedicato agli aspetti drammaturgici della *Phaedra* senecana, sostiene che la parola raddoppia l’incidenza del gesto, rimanendo in ogni caso la vera protagonista e la componente dominante della rappresentazione.

¹⁴ Cf. PETRONE (2015).

fletu), il riso (*Med.* 389 *renidet*); in un caso la maga si produce in un feroce e superbo scuotimento del capo (*Med.* 854f. *caput feroci / quatiens superba motu*). Alcune annotazioni si riferiscono al comportamento paralinguistico di Medea (*Med.* 388 *proclamat*; 390 *gemit*), una riguarda la respirazione affannosa (*Med.* 387 *spiritum ex alto citat*). Se passiamo all’analisi di *Ag.* 710-19, notiamo il ricorrere di elementi riguardanti la gestualità del volto, in particolare degli occhi, che vagano incerti, poi si rovesciano all’indietro e si irrigidiscono crudeli (cf. *Ag.* 714s. *incerta nutant lumina et versi retro / torquentur oculi, rursus immites rigent*) e il movimento (*Ag.* 717 *graditurque celsa*), associato al sollevamento della testa (*Ag.* 716 *levat in auras altior solito caput*); in comune con la descrizione di Medea sono il pallore (*Ag.* 710 *pallor*) e il tratto paralinguistico (*Ag.* 713 *murmure inclusu*); altri elementi visualizzano reazioni corporee (*Ag.* 711 *tremor*; 712 *mollis horrescit coma*). In questi passi la gestualità è certamente ricorrente, ma è dettata anche dalla volontà di caratterizzazione dei personaggi. Nel caso di Cassandra, ad esempio, la gestualità degli occhi, che si rovesciano all’indietro, è particolarmente indicata a rappresentare l’invasamento profetico, così come la camminata superba e il pronunciato sollevamento della testa, un gesto diverso nelle modalità di esecuzione e nel messaggio che trasmette dal fiero scuotimento del capo di Medea. Analogamente adatta all’ethos di Ercole è l’agitazione delle braccia, cui il personaggio si produce in *Her. F.* 1087s. *motu iactans / bracchia vano*.

La differenza più macroscopica che i luoghi tragici presentano rispetto ai ritratti dell’irato che compaiono nel *De ira* è la selezione degli elementi descrittivi. Come abbiamo visto, nei passi delle tragedie la descrizione si concentra essenzialmente sull’andatura e sul passo, sulla gestualità del volto e della testa e sui tratti paralinguistici, mentre mancano i riferimenti al movimento agitato e alla gestualità delle mani (cf. *Dial.* 3, 1, 3 *inquietae manus*; 4, 35, 3 *tela manu utraque quatientem*), e ad altre parti del corpo che nel trattato sono oggetto di immagini particolarmente vivide e concrete, quali le labbra, che tremano (cf. *Dial.* 3, 1, 4 *labra quatuntur* e 5, 4, 2 *trementia labra*), i denti, che si serrano e producono uno stridio (cf. *Dial.* 3, 1, 4 *dentes comprimuntur* e 5, 4, 2 *dentium inter se arietatorum*), le articolazioni, che scricchiolano (cf. *Dial.* 3, 1, 4 *articulorum se ipsos torquentum sonus* e 5, 4, 2 *articulorum crepitum*). La selezione degli elementi non verbali e la loro concentrazione privilegiata sulla testa e sul passo ci riportano a un immaginario e a una performance di carattere tragico¹⁵. Nella produzione in prosa di Seneca ci sono alcuni significativi passi in cui il filosofo riflette

¹⁵ AYGON (2004-2005, 189), nello stabilire il rapporto tra i tre ritratti dell’irato nel *De ira* e le descrizioni di Medea in preda all’ira della *Medea*, nota che «la différence entre prose et poésie n’est toutefois abolie, puisque l’on ne trouve pas de *iuncturae voisines*, et que le vocabulaire des *descriptions* de prose est plus riche et plus précis puor les parties du corps».

sull'arte scenica¹⁶. Tra quelli che si riferiscono specificamente al teatro tragico, uno in particolare ci restituisce un'immagine piuttosto vivida del comportamento dell'attore sulla scena: in *Ep.* 80, 5ss. Seneca, attraverso il topos della vita come teatro, declinato in prospettiva moralistica¹⁷, riflette sulla *personata felicitas* di quanti, ricchi e potenti, la gente considera beati. La riflessione, come spesso accade, assume veste concreta con il passaggio a un esempio, di cui il filosofo dice di doversi spesso servire, poiché nessuno esprime più efficacemente *hic humanae vitae mimus, qui nobis partes quas male agamus adsignat*, tratto dal teatro:

Ille qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit, ‘en impero Argis; regna mihi liquit Pelops, qua ponto ab Helles atque ab Ionio mari urguetur Isthmos’, servus est, quinque modios accipit et quinque denarios (Ep. 80, 7).

Dal punto di vista filosofico, il tema è la denuncia della vanità dell'umana potenza, che si riduce a nulla, una volta tolta la maschera (*Ep.* 80, 8 *Contemnes illos si despoliaveris*). Ciò che a noi maggiormente interessa è la descrizione del comportamento dell'attore sulla scena, che si concentra su due elementi, l'andatura e la posizione della testa, entrambe consone a una performance di tipo tragico: la prima è imponente, la seconda tanto sollevata da comportare una flessione all'indietro. La descrizione presenta tratti analoghi, pur se dettati da motivazioni diverse, a quella di Cassandra in *Ag.* 716s., che è frutto dunque, come le altre che abbiamo analizzato, di un immaginario propriamente tragico, non pantomimico, in cui l'attore traduce le emozioni del personaggio in gesti selezionati, mentre gli altri elementi del comportamento e della gestualità devono essere integrati dagli spettatori attraverso il fondamentale ausilio della parola.

Molto simile al passo sopra riportato è *Ep.* 76, 31 *Nemo ex istis quos purpuratos vides felix est, non magis quam ex illis quibus sceptrum et chlamydem in scaena fabulae adsignant: cum praesente populo lati incesserunt et cothurnati, simul exierunt, exalceantur et ad statuam suam redeunt*, dove Seneca, per smascherare la vanità della *felicitas* umana, laddove si presenta sotto forma di potere e ricchezza, ricorre ancora una volta alla metafora della vita come teatro e a immagini tratte specificamente dalla scena tragica. Il riferimento all'andatura si precisa attraverso il dettaglio dei coturni, che forniscono la motivazione della grandiosità del passo, dovuta alla particolare altezza di

¹⁶ Per ricostruire la critica senecana alla poesia drammatica il punto di riferimento rimane MAZZOLI (1970, 122ss.).

¹⁷ Il topos della vita come teatro è profondamente radicato nella filosofia stoica e viene più volte articolato nel pensiero senecano, a partire dalle origini di esso, testimoniate probabilmente dalla prima delle tre *consolations* (cf. *Dial.* 6, 10, 1 *Conlaticis et ad dominos reddituris instrumentis scaena adornatur: alia ex his primo die, alia secundo referentur, pauca usque ad finem perseverabunt*). Sul differente uso che di questo topos fanno Seneca e Petronio si veda SETAIOLI 2001.

questi calzari, tipici dell'attore tragico.

Seneca ci restituisce un'immagine della gestualità dell'attore anche in un altro passo molto noto, ed estremamente significativo dal nostro punto di vista. In *Ep. 11, 7* il filosofo parla genericamente degli *artifices scaenici*, delineando tuttavia un ambito emotivo che sembra rimandare alla tragedia, poiché è caratterizzato da *metus*, *trepidatio* e *tristitia*. Questo quadro è arricchito dalla descrizione del comportamento gestuale e paraverbale che gli attori adottano per significare il pudore (*Artifices scaenici, qui imitantur adfectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristitiam repraesentant, hoc indicio imitantur verecundiam. Deiciunt enim vultum, verba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt: ruborem sibi exprimere non possunt; nec prohibetur hic nec adducitur*): i gesti si concentrano sulla zona del *vultus*, in particolare sugli occhi, che vengono rivolti al suolo, mentre il tono di voce si abbassa. Ciò che non può essere riprodotto nella performance teatrale è la manifestazione naturale, istintiva del rossore, un tratto che andrà dunque integrato attraverso l'immaginazione degli spettatori¹⁸.

Nella performance tragica che Seneca aveva in mente, le parole non sono simultaneamente tradotte in gesti, tra le prime e i secondi non c'è una corrispondenza continua e perfetta. La parola fornisce un quadro molto più ampio rispetto al gesto, che traduce in azione solo alcuni elementi della descrizione; tutti gli altri dettagli devono essere integrati dallo spettatore, la cui facoltà immaginativa viene dunque sollecitata e chiamata in causa dal drammaturgo per la fruizione di queste articolate sezioni descrittive.

Mi servo ancora del citato lavoro di G. Mazzoli per individuare i punti della produzione filosofica in cui Seneca si riferisce al pantomimo; la mia lettura verterà sul modo in cui il filosofo caratterizza la gestualità pantomimica e sulla considerazione che egli mostra di avere di questo genere drammatico. L'attore del pantomimo si distingue per una abilità fondamentale, l'*ars saltandi*, la danza (*Ep. 95, 56*). Seneca ci fornisce una descrizione abbastanza particolareggiata del comportamento dell'attore sulla scena e della sua gestualità, caratterizzata essenzialmente dall'uso della *manus*, abile nella significazione di fatti ed emozioni e duttile al punto da seguire ed eguagliare la rapidità delle parole:

Mirari solemus saltandi peritos quod in omnem significationem rerum et

¹⁸ Il passo di *Ep. 11, 7* ha una traduzione teatrale quasi letterale in *Tro. 1137s. ipsa deiectos gerit/ vultus pudore*, dove il pudore di Polissena che si avvia alle nozze di morte sulla tomba di Achille viene simboleggiato dallo sguardo rivolto in basso; nella scena viene anche descritto il fulgore delle guance della ragazza, un elemento che non può essere riprodotto dall'attore, ma che gli spettatori possono integrare attraverso un atto immaginativo, favorito dalla similitudine dei vv. 1140-42. Sul difficile equilibrio del pudore nella cultura romana si veda BARTON (1999); in relazione allo sguardo BARTON (2002).

adfectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus adsequitur
(Ep. 121, 6).

A parte l'ammirazione per la rapidità e l'altissimo livello di espressività del gesto, Seneca non sembra tenere in grande considerazione il pantomimo, se è vero che attribuisce la passione per esso a imperatori odiati e corrotti, quali Caligola (*Dial.* 3, 20, 8) e Claudio (*Apoc.* 13, 4), e che individua i principali accessori di questa arte in *clamor* e *plausus*, mettendoli sullo stesso piano del rumore assordante e confuso (Ep. 29, 12 *si intrante te clamor et plausus, pantomimica ornamenta, obstrepuerint*). E non dimentichiamo il quadro scoraggiante che il filosofo delinea di una società, quella del suo tempo, che non ha più alcuna cura della filosofia, ma segue con grande trasporto gli attori pantomimici, oggetto di ammirazione e perfino di imitazione da parte di uomini e donne, i quali riproducono su palcoscenici privati una gestualità effeminata, e si consumano la fronte sotto le maschere, prima di passare a un nuovo intrattenimento (*Nat.* VII 32, 3s. *Privatum urbe tota sonat pulpitum; in hoc viri, in hoc feminae tripudiant; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius. Deinde, sub persona cum diu trita frons est, transitur ad galeam*).

La gestualità pantomimica, dunque, rapida al punto da seguire le parole, ed effeminata, sembra generare nel pubblico una reazione scomposta e rumorosa. Essa, inoltre, è caratterizzata da Seneca essenzialmente attraverso la mano, atta a significare sia concetti, sia emozioni.

1.3 Tracce di gestualità teatrale in Quintiliano

A conclusione della prima parte del lavoro, al fine di ricavare un quadro più preciso rispetto alle cursorie notazioni senecane sulla gestualità attoriale, intendo rivolgermi all'*Institutio oratoria* e alla riflessione che Quintiliano vi conduce sul rapporto che intercorre tra il comportamento dell'oratore e quello dell'attore¹⁹. In *Inst.* XI 3, 71ss. il retore riferisce diverse funzioni dei gesti eseguiti con la testa, i quali possono avere un contenuto di tipo proposizionale, ma esprimono anche emozioni come vergogna, dubbio, meraviglia, indignazione; questi gesti, purtroppo, non vengono descritti, poiché erano evidentemente ben noti al lettore antico (*Inst.* XI 3, 71 *Nam praeter adnuendi, renuendi, confirmandique motus sunt et verecundiae et dubitationis et admirationis et indignationis noti et communes omnibus*). Segue il collegamento con la pratica teatrale,

¹⁹ Il punto di vista privilegiato che emerge dagli studi finora condotti sui gesti dell'attore riguarda il problematico rapporto che essi intrattengono con quelli dell'oratore: cf. GRAF (1992); FANTHAM (2002); DUTSCH (2013). Più in generale sui rapporti tra teatro e teoria retorica si vedano CAVARZERE (2011); PETRONE (2005). Su performance e retorica nelle tragedie senecane cf. TRINACTY (2015).

che è molto interessante dal nostro punto di vista. I maestri di recitazione, spiega Quintiliano, hanno ritenuto un difetto eseguire gesti solo con la testa, così come fare con essa cenni frequenti; agitarla e ruotarla scuotendo i capelli, in particolare, sono considerati segni di follia:

Solo tamen eo facere gestum scaenici quoque doctores vitiosum putaverunt. Etiam frequens eius nutus non caret vitio: adeo iactare id et comas excutientem rotare fanaticum est (Inst. XI 3, 71)²⁰.

La parte dominante della testa, continua il retore, è il volto, che appare atto a significare soprattutto le emozioni del soggetto e la sua relazione con l'altro (*Inst. XI 3, 72*). A tal punto il *vultus* esprime le emozioni, che nei testi composti per la scena i professionisti desumono gli affetti dalle maschere:

Itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuantur, ut sit Aerope in tragoeadia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules (Inst. XI 3, 73).

Quintiliano si riferisce in questo passo alla maschera tragica, la cui espressione deriva dal tratto emotivo predominante nel personaggio, che cristallizza in un'immagine fissa e immutabile. Le emozioni indicate dalla maschera comica sono invece polarizzate, nel caso del ruolo del *pater*, dalla diversa foggia del sopracciglio, sollevato per esprimere concitazione, rilassato per l'espressione della tranquillità (*Inst. XI 3, 74*). La caratteristica fondamentale della gestualità dell'attore, in particolare del *saltator*, ovvero il danzatore del pantomimo, è quella di prodursi in gesti imitativi, che l'oratore deve invece rigorosamente evitare, i quali non tanto accompagnano e chiarificano il senso di ciò che viene detto, quanto si adattano alle parole (*Inst. XI 3, 89 Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit*). Nella basilare distinzione tra gesti prodotti naturalmente insieme alle parole e gesti che significano attraverso la mimica, i primi pertengono all'oratore, i secondi sono tipici dell'attore (*Inst. XI 3, 88 Et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus; alii sunt qui res imitatione significant*)²¹.

Nei passi dedicati all'uso teatrale della mano, Quintiliano non sempre specifica se stia facendo riferimento al genere tragico o comico. Il tremolio della mano, ad

²⁰ Si noti come il gesto qui descritto assomigli a quello eseguito da Medea in *Med. 854s. caput feroci / quatiens superba motu.*

²¹ L'arte degli attori, d'altra parte, secondo Quintiliano si basa interamente sull'imitazione (cf. *Inst. XI 3, 91*).

esempio, che accompagna una gestualità più articolata, è definito semplicemente scenico (*Inst. XI* 3, 103 *Est et illa cava et rara et supra umeri altitudinem elata cum quodam motu velut hortatrix manus; a peregrinis scholis tamen prope recepta tremula scaenica est*), come scenici sono i gesti di battere le mani e il petto (*Inst. XI* 3, 123 *nam etiam complodere manus scaenicum est <et> pectus caedere*)²². Altrove, tragedia e commedia vengono esplicitamente distinte sulla base della maggiore intensità emotiva e della maggiore gravità e lentezza che caratterizza la prima rispetto alla seconda:

Plus autem adfectus habent lentiora, ideoque Roscius citatior, Aesopus gravior fuit, quod ille comoedias, hic tragicas egit (Inst. XI 3, 111).

La maggiore gravità o lentezza nella gesticolazione e nel movimento, d'altra parte, distinguono tra loro diversi personaggi della commedia (*Inst. XI* 3, 112 *Eadem motus quoque observatio est. Itaque in fabulis iuvenum, senum, militum, matronarum gravior ingressus est, servi, ancillulae, parasiti, piscatores citatius moventur*). Un quadro gestuale più ricco e articolato si desume dai capitoli conclusivi del libro undicesimo, dedicati specificamente alla commedia. A partire da *Inst. XI* 3, 178 Quintiliano stabilisce un confronto tra due celebri attori comici, Demetrio e Stratocle, che si distinguevano per diverse qualità: apprendiamo dunque che il primo eccelleva nell'agitare le mani (*Inst. XI* 3, 179 *manus iactare*), nella dolcezza delle esclamazioni, tenute a lungo, nel modo in cui entrava in scena con la veste gonfiata dal vento e nei gesti che eseguiva con il fianco destro (*dextro latere facere gestus*); al secondo si addicevano la corsa, l'agilità, una risata volutamente poco adatta al personaggio (*Inst. XI* 3, 180 *cursus et agilitas et vel parum conveniens personae risus*) e la contrazione del collo (*contracta etiam cervicula*). La performance comica, in conclusione, è talmente articolata che nel pronunciare tre soli versi (Ter. *Eu.* 46-48) l'autore utilizzerà pause di esitazione, inflessioni della voce, vari gesti delle mani e diversi movimenti della testa (*Inst. XI* 3, 182 *Hic enim dubitationis moras, vocis flexus, varias manus, diversos nutus actor adhibebit*).

Se Quintiliano nei capitoli sull'*actio* riflette diffusamente sulle potenzialità e sui rischi che la gesticolazione scenica presenta per l'oratore, è molto difficile farsi un'idea precisa non solo dei gesti teatrali, che il retore non descrive accuratamente quanto quelli propri dell'oratoria, ma soprattutto distinguere la gestualità comica da quella tragica. Le osservazioni che Quintiliano dedica specificamente a quest'ultima sono poche, e tuttavia molto significative. Nello scarno quadro che ricaviamo dai cenni quintiliane, il gesto tragico, da un lato, si concentra sul *vultus* e, dall'altro, ha un contenuto

²² Il gesto di *complodere manus*, presente in *Dial.* 3, 1, 4, non compare nelle tragedie senecane.

prevalentemente emotivo, se è vero che sulla maschera si fissa l'*adfectus* dominante del personaggio (cf. *Inst.* XI 3, 73). La recitazione tragica, d'altra parte, comporta una più accentuata intensità emotiva e, di conseguenza, una maggiore lentezza (cf. *Inst.* XI 3, 111)²³.

Dai passi delle tragedie di Seneca che abbiamo finora riportato e discusso e dai pochi riferimenti al genere tragico che compaiono nelle opere in prosa, emerge un'immagine della gestualità tragica tanto vivida e incisiva, quanto selezionata negli elementi che le pertengono. Al fine di contestualizzare questa impressione all'interno di un panorama più ampio, ho intenzione di procedere a una rapida esemplificazione delle principali categorie di gesto che compaiono nelle tragedie di Seneca. Contestualmente, avrò l'occasione di chiarire che cosa intendo per gesto.

2. I gesti nelle tragedie di Seneca

2.1 Quale gesto?

Nel lavoro che ho dedicato alla gestualità nel *Satyricon* di Petronio²⁴ sono partita dalla definizione operativa di gesto elaborata da L. Ricottilli, secondo la quale

per gesto intendiamo un comportamento corporeo o facciale che assuma un valore comunicativo, informativo o interattivo nei confronti di un destinatario diretto o di un eventuale osservatore, e per il quale esista una possibilità di controllo da parte dell'emittente²⁵.

La studiosa delimita il campo della gestualità operando due fondamentali distinzioni. Innanzitutto, quella fra gesto e azione:

Fondamentalmente il gesto si differenzia dall'azione per la mancanza di finalità pratica: il gesto ha una sua finalità di genere diverso, cioè di tipo espressivo-

²³ La differenza, per quanto concerne la varietà sia dei gesti, sia delle parti del corpo impiegate per esprimerli, tra la gestualità tragica e quella comica può essere colta da un rapido confronto tra Sen. *Med.* 380-96 e il passo, dalla struttura drammatica molto simile (cf. *supra* e n. 14), di Pl. *Mil.* 200-18. Si vedano, in particolare, i vv. 200-13: [...] *Illuc sis vide, / quem ad modum astitit, severo fronte curans, cogitans. / Pectus digitis pultat, cor credo evocaturust foras; / ecce avortit: nixus laevo in femine habet laevam manum, / dextera digitis rationem computat, feriens femur / dexterum.* Ita vehementer icit: *quod agat aegre suppetit. / Concrepuit digitis: laborat; crebro commutat status. / Eccere autem capite nutat: non placet quod repperit. / Quidquid est, incoctum non expromet, bene coctum dabit. / Ecce autem aedificat: columnam mento suffigit suo. / Apage, non placet profecto mihi illaec aedificatio; / nam os columnatum poetae esse inaudivi barbaro, / quo bini custodes semper totis horis occubant. / Eugae! Euscheme hercle astitit et dulice et comoedice.*

²⁴ Cf. CALABRESE (2019).

²⁵ RICOTTILLI (2000, 16).

informativo, a volte anche comunicativo²⁶.

La seconda distinzione è quella fra gesti e comportamenti sintomatici. Ed è a proposito di questi ultimi che, lavorando sul teatro senecano, si incontrano le maggiori difficoltà. Ricottilli esclude dalla trattazione dei gesti nell'*Eneide* i comportamenti sintomatici (come l'arrossire e l'impallidire, il sudare, il tremare, ecc.), poiché «sono quelli che l'emittente non riesce a provocare o a interrompere, e sui quali dunque non ha alcun potere»²⁷. Come i passi delle tragedie senecane sopra riportati rendono evidente, i comportamenti sintomatici sono una parte essenziale della caratterizzazione dei personaggi, e non possono dunque essere esclusi dall'indagine. Sarà necessario, tuttavia, chiarire che rapporto intrattengano nelle tragedie di Seneca i gesti e i comportamenti sintomatici: a tal fine, andrà impostata una riflessione su due piani, filosofico e drammaturgico. Prima, poniamo qualche ulteriore tassello teorico, che ci aiuti a delimitare l'area della gestualità più adatta agli scopi del presente lavoro. Uno studio e una classificazione dei gesti nelle tragedie di Seneca necessitano di una definizione che, pur mantenendo come capisaldi i concetti di informazione e comunicazione, risulti anche abbastanza ampia da includere un universo espressivo estremamente articolato e complesso. Un'ottima base di partenza è la definizione di G.S. Aldrete, secondo il quale “gesto” è:

almost any way in which a person of the ancient Mediterranean could have obtained or conveyed information by viewing or reacting to the bodily motions or postures of another. This definition encompasses, not only the movements or positions of the hands, arms, head, and other body parts, but also actions such as pointing, spitting [...] It also includes the impression created by posture, deportment, or stance. Finally, it even applies to some extended sequences of related actions, most obviously the manner in which a person walked, and the particular characteristics of their gait. A gesture could be static or dynamic; it could be intentional or unintentional; it could last for an instant, or embody a near permanent state of being. The common thread is that it functions as a visual medium of communication in which information is conveyed nonverbally by the human body²⁸.

Il punto di vista di Aldrete, rispetto a quello di Ricottilli, tiene in egual conto l'osservatore e l'emittente del gesto. Questa prospettiva complementare consente di includere nell'analisi una serie più ricca di dati, quali i comportamenti sintomatici, da cui l'osservatore trae molte informazioni sull'ethos dei personaggi, la postura, nonché sequenze di azioni come, soprattutto, il modo di camminare. Rimane, a livello teorico, il

²⁶ RICOTTILLI (2000, 33).

²⁷ RICOTTILLI (2000, 30).

²⁸ ALDRETE (2017, 151).

problema della volontarietà. Se i comportamenti sintomatici sono senz'altro involontari, il gesto mantiene indubbiamente una base di volontarietà, mentre le caratteristiche dell'andatura e della postura non sempre sono sotto il controllo del soggetto. Se pensiamo all'*Agamemnon*, ad esempio, c'è una differenza sostanziale tra l'andatura superba con cui Cassandra è descritta entrare in scena da Clitennestra ai vv. 586-88 *Sed ecce, turba tristis incomptaes comas / Iliades adsunt, quas super celso gradu / effrena Phoebas entheas laurus quatit*, un'andatura indicativa del particolare status della profetessa rispetto a quello delle altre prigioniere²⁹, e la camminata in preda al furore estatico, che Cassandra stessa rivela di subire passivamente, del v. 724 *cui nunc vagor vesana? cui bacchor furens?*. Da entrambi i modi di camminare, tuttavia, l'osservatore ricava informazioni essenziali sulla condizione (sociale ed emotiva) del personaggio. Nel presente lavoro, dunque, se mantengo per comodità l'etichetta di "gesto", faccio anch'io (come Aldrete) un utilizzo piuttosto ampio di questa categoria, che intendo come sinonimo di "comunicazione non verbale". Il "gesto" nel teatro di Seneca, dunque, include i comportamenti sintomatici, ovvero quei messaggi che sfuggono al controllo dell'emittente, ma che assumono un elevato valore informativo per l'osservatore; i gesti veri e propri, che l'emittente controlla e l'osservatore interpreta, e ai quali eventualmente reagisce; infine, il modo di camminare, che, sia o meno in potere del soggetto, trasmette fondamentali informazioni a livello visivo³⁰.

Di ciascuna di queste tre categorie fornirò di seguito qualche esempio. Prima, però, sarà necessario chiarire il ruolo che i comportamenti sintomatici rivestono non solo nelle tragedie di Seneca, ma nel tragico senecano in generale. Come anticipato, una riflessione di questo tipo si deve articolare sul piano sia filosofico, sia drammaturgico. La strada della presente analisi è stata indicata da G. Mazzoli, il quale ha spiegato che le radici e le ragioni della drammaturgia senecana vanno individuate nelle pagine etiche del filosofo, in particolare nel «più largo e profondo bacino d'incubazione da cui avrebbe [...] tratto sviluppo il "tragico" senecano», ovvero il *De ira*³¹. Lo studioso fa notare il carattere eminentemente teatrale che Seneca conferisce all'ira, fin dalla prima

²⁹ Cf. BOYLE (2019, 332). Secondo TARRANT (1976, 285), Cassandra si trova in un «ecstatic state». Più opportunamente Boyle suggerisce uno stato di "agitazione" e nota che «this oscillation between emotional agitation and firm self-possession will define Cassandra's behaviour in this play».

³⁰ Alla comunicazione non verbale appartiene a rigore anche l'elemento della voce, fondamentale tanto nelle riflessioni teoriche degli antichi, condotte soprattutto in ambito retorico (cf. FÖGEN 2001), quanto nelle teorie moderne; si veda, ad esempio, come WATZLAWICK – BEAVIN – JACKSON (1967, 55) rispondono alla domanda su cosa sia la comunicazione analogica: «praticamente è ogni comunicazione non verbale. Che però è un termine ingannevole perché spesso se ne limita l'uso al solo movimento del corpo, al comportamento noto come cinesica. A nostro parere invece il termine deve includere le posizioni del corpo, i gesti, l'espressione del viso, le inflessioni della voce, la sequenza, il ritmo e la cadenza delle stesse parole, e ogni altra espressione non verbale di cui l'organismo sia capace, come pure i segni di comunicazione immancabilmente presenti in ogni contesto in cui ha luogo una interazione».

³¹ MAZZOLI (2016, 56).

descrizione dell’irato di 3, 1, 3s., contenente indicazioni registiche che verranno tradotte in tecnica teatrale nelle tragedie: queste note di regia sono interamente concentrate sul “gesto” come lo abbiamo definito sopra. Fondamentale per comprendere la teoria del tragico senecano è la distinzione, che Seneca opera nella sezione iniziale del secondo libro del *De ira*, tra πάθος vero e proprio, ovvero l’emozione che si sviluppa con l’assenso dell’animo, e la προπάθεια, l’impulso iniziale involontario (4, 1, 3-5)³². Nel capitolo successivo (4, 2, 1) Seneca esemplifica alcuni di questi moti involontari, tra i quali include il brivido di chi viene spruzzato con l’acqua fredda (*horror frigida adspersis*), la ripugnanza per certi contatti (*ad quosdam tactus aspernatio*), il rizzarsi dei peli all’udire cattive notizie (*ad peiores nuntios surriguntur pili*), il rossore dettato dalla vergogna (*rubor*), la vertigine di chi guarda un dirupo (*vertigo praerupta cernentis*): queste reazioni, che hanno luogo *condicione quadam humanae sortis* (4, 2, 2), al di fuori della volontà e dunque inevitabili, e che poco più avanti Seneca definisce *corporis [...] pulsus* (4, 3, 2), possono essere incluse nella categoria dei comportamenti sintomatici. Questi ultimi, dunque, sono fondamentali non solo nella prassi teatrale senecana, ma anche nella teoria delle emozioni, in quanto rappresentativi dello stadio preliminare dello sviluppo emotivo, quello delle προπάθειαι. Questi movimenti assumono un ruolo centrale anche nella teoria del tragico senecano. Hanno luogo, infatti, *inter ludicra scaenae spectacula* (così come nelle *lectiones rerum vetustarum*). È a causa di questi *ictus* che ridiamo come reazione alle risate e ci rattristiamo nell’assistere al dolore e alle sventure altrui; Seneca, comunque, ribadisce che non si tratta di emozioni vere e proprie, bensì di stadi preliminari alle emozioni:

inde est quod adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et effervescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem, non magis quam timor qui Hannibale post Cannas moenia circumsidente lectorum percurrit animos, sed omnia ista motus sunt animorum moveri nolentium, nec adfectus sed principia proladentia affectibus (Dial. 4, 2, 5).

I comportamenti sintomatici sono un elemento fondamentale delle descrizioni delle emozioni provate non solo da un altro personaggio, ma dal personaggio stesso. Concorrono, ad esempio, all’espressione della paura (*Ag. 5 En horret animus et pavor membra excutit; Oed. 206 Horrore quatior, fata quo vergant timens; 659 Et ossa et artus gelidus invasit tremor; Med. 670 Pavet animus, horret: magna pernicies adest; Tro.*

³² Gli studi sulle emozioni nel mondo antico e sulla distinzione, operata dai filosofi stoici, tra emozioni e proto-emozioni sono talmente numerosi che è impossibile fornirne in questa sede un resoconto adeguato. Mi limito dunque a citare alcuni lavori imprescindibili. Un valido punto di partenza è KONSTAN (2015). Per una storia delle emozioni si vedano almeno SORABJI (2000) e DIXON (2003). Fondamentale per comprendere la visione stoica delle emozioni rimane GRAVER (2007).

623s. *Reliquit animus membra, quatiuntur, labant / torpetque vinctus frigido sanguis gelu*); di un rapimento o sbigottimento improvviso (*Thy.* 260-61 *tumultus pectora attonitus quatit / penitusque volvit*; *Med.* 926s. *Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu / pectusque tremuit*); o di un dolore apparentemente senza motivo (*Thy.* 948s. *pingui madidus crinis amomo / inter subitos stetit horrores*).

Tra i gesti più frequenti del teatro senecano vi sono quelli di supplica (cf. *Phaed.* 246-48 *Per has senectae splendidas supplex comas / fessumque curis pectus et cara ubera / precor*; 666s. *en supplex iacet/ adlapsa genibus regiae proles domus*; 703 *iterum, superbe, genibus advolvor tuis*; *Oed.* 71 *Adfusus aris supplices tendo manus*; *Med.* 285-88 *Per ego auspicatos regii thalami toros, / per spes futuras perque regnorum status, / Fortuna varia dubia quos agitat vice, / precor*; *Tro.* 691-93 *Ad genua accido / supplex, Ulyxe, quamque nullius pedes / novere dextram pedibus admoveo tuis*; *Phoen.* 306s. *Nata, quid genibus meis / fles advoluta?*; *Thy.* 517s. *lacrimis agendum est: supplicem primus vides; / hae te precantur pedibus intactae manus*). Ricorrenti sono i gesti eseguiti con la testa, che lanciano messaggi diversi: ira e sfida, ad esempio (*Med.* 854-56 *caput feroci / quatiens superba motu/ regi minatur ultro*), oppure dolore e rassegnazione (*Oed.* 912s. *maestus et famulus manu/ regius quassat caput*; *Tro.* 451 *tum quassans caput*). Caratteristica è anche la situazione scenica che coinvolge un gesto eseguito con la testa, che può indicare la necessità di dare avvio all'interazione (*Phaedr.* 587 *attolle vultus, dimove vocis moras*), o il rifiuto di essa da parte del personaggio (*Oed.* 1011s. *quo avertis caput / vacuosque vultus?*; *Phoen.* 473s. *quo vultus refers / acieque pavida fratri observas manus?*; *Phaed.* 886 *quidnam ora maesta avertis*). Molto frequentemente rappresentata è la gestualità delle lacrime³³.

Il modo di camminare è un aspetto fondamentale, insieme all'espressione del volto, della caratterizzazione di un personaggio al suo ingresso in scena (*Ag.* 388s. *Sed ecce, vasto concitus miles gradu / manifesta properat signa laetitiae ferens*; *Phaed.* 431-33 *Quid huc seniles fessa moliris gradus, / o fida nutrix, turbidam frontem gerens/ et maesta vultu?*; *Oed.* 202 *Quisnam ille proprio regiam gressu petit?*). Variazioni di questo modulo topico, ampliate e dettate dalla volontà di caratterizzare in modo più preciso e approfondito il personaggio nel momento in cui compare sulla scena, possono essere considerati i versi iniziali delle *Phoenissae*, dove Edipo descrive la propria andatura in rapporto a quella di Antigone³⁴ (*Phoen.* 4s. *in recta quid deflectis errantem gradum? / permitte labi*), e i primi versi della terza scena del *Thyestes*, in cui il passo di Tieste, descritto sia dal figlio Tantalo che da Tieste stesso, rappresenta iconicamente

³³ Ad alcune situazioni sceniche in cui la gestualità del *vultus* e delle lacrime ha un ruolo significativo nella caratterizzazione dell'identità dei personaggi e della relazione fra loro dedico un'analisi specifica in CALABRESE (2021a).

³⁴ Me ne occupo diffusamente in CALABRESE (2021b).

l'identità debole e divisa del personaggio³⁵.

2.2 Quale emozione?

Il tragico senecano, infine, trova una giustificazione anche emotiva all'interno della teoria stoica delle passioni. Se lo spettacolo teatrale, in ragione del suo carattere fittizio, ovvero in quanto performance, non è in grado di suscitare nello spettatore emozioni vere e proprie, se la fruizione dell'opera drammatica avviene dunque nell'ambito esclusivo delle pre-emozioni, essa non è per nulla incompatibile con lo stato di saggezza predicato e ricercato dalla filosofia. Del resto, Seneca sostiene esplicitamente, ancora nel *De ira*, che nel caso sia dell'oratore, sia dell'attore e del giudice, e in ogni circostanza in cui si renda necessaria la mozione degli affetti, più efficace delle emozioni vere e proprie è l'imitazione delle emozioni³⁶:

'Orator' inquit 'iratus aliquando melior est.' Immo imitatus iratum; nam et histriones in prounutiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes; et apud iudices et in contione et ubicumque alieni animi ad nostrum arbitrium agendi sunt, modo iram, modo metum, modo misericordiam, ut aliis incutiamus, ipsi simulabimus, et saepe id quod veri adfectus non effecissent effecit imitatio affectuum (Dial. 4, 17, 1).

Nella fruizione della performance tragica, dunque, lo spettatore può liberamente provare una ricca gamma di (pre)emozioni, senza temere di essere sviato lungo il cammino della saggezza, può entrare in contatto con la parte irrazionale dell'anima e immergersi nell'abisso delle emozioni, senza correre il rischio di non poterne più risalire. La modalità di fruizione del testo tragico che Seneca sollecita attraverso le particolari forme attribuite ai suoi drammi è al tempo stesso emotiva e cognitiva. R. Sorabji ha spiegato in modo piuttosto chiaro e convincente che la teoria secondo la quale l'opera drammatica non suscita emozioni reali negli spettatori, ma solo pre-emozioni, rappresenta una sorta di risposta stoica alla catarsi aristotelica³⁷. Secondo lo studioso, Seneca è in errore nel ritenere che l'arte non produca reali emozioni in ragione del suo carattere fittizio, ovvero sulla base di asserzioni quali «only in the play» o «once upon a time»; non vi sarebbe differenza sostanziale rispetto alle emozioni provate nella vita

³⁵ Per un'analisi più approfondita di questa scena rimando a CALABRESE (2023); cf. CALABRESE (2024).

³⁶ Cf. WRAY (2009). La questione del rapporto tra poesia e filosofia in Seneca è, come ben noto, estremamente complessa. Per ragioni di spazio, mi limito qui a ricordare le due principali posizioni della critica al riguardo: quella secondo cui tragedia e filosofia lanciano messaggi sostanzialmente antitetici sul piano emotivo (SCHIESARO 2003) e quella che stabilisce una sostanziale congruità e conformità di intenti tra i due principali ambiti della produzione senecana (NUSSBAUM 1993; WRAY 2009).

³⁷ SORABJI (2000, 76ss.); cf. STALEY (2010, 72ss.).

reale, se il fruitore dell'opera d'arte non ricorresse, accanto a questo genere di giudizi, anche all'attenzione³⁸. Ritengo che attraverso la forma e il linguaggio propri delle sue tragedie Seneca, da un lato, solleciti la facoltà emotiva (operazione resa possibile e moralmente innocua dal carattere fittizio delle vicende rappresentate) e, dall'altro, attivi il giudizio critico e l'attenzione dello spettatore. La tragedia senecana, secondo una felice formulazione di C. Mowbray, rifiuta allo spettatore la sicurezza di una «complacent spectatorship», e gli fa correre il rischio di identificarsi con personaggi moralmente ambigui; gli offre anche, tuttavia, gli strumenti per conseguire un distacco che gli consenta di assistere alla rappresentazione da una distanza critica. Ed è precisamente questa la sfida posta dal teatro di Seneca: sollecitare lo spettatore alla riflessione lungo gli snodi di un percorso emotivo particolarmente travagliato e complesso, senza porre mai facili soluzioni, o scelte morali ovvie e scontate³⁹.

Mi avvio alla conclusione tentando di chiarire come la questione del gesto si inserisca nel processo di ricezione e reazione estetica presupposto dalle tragedie di Seneca. È mia opinione che la natura prettamente tragica, non pantomimica, della gestualità e l'elevato livello di incisività che essa presenta in ragione dell'accurata selezione degli elementi rappresentati contribuiscano alla sollecitazione dell'attenzione del pubblico e allo sviluppo della distanza critica e della riflessione che, accanto alla leva sulle emozioni, sono imprescindibili modalità di fruizione del tragico senecano. Riprendo dunque in conclusione le osservazioni di Larson, che ho riportato all'inizio del lavoro⁴⁰. La studiosa adotta per la mistura ibrida di tecnica narrativa e genere drammatico a suo parere costitutiva del teatro senecano la definizione di “teatro epico” coniata da Brecht per la propria anti-aristotelica opera drammatica⁴¹. La differenza stabilita tra le parti descrittive presenti nei prologhi delle tragedie greche e in quelli senecani è particolarmente funzionale alla messa a fuoco del mio punto di vista. Secondo Larson, le descrizioni che compaiono nelle tragedie greche appartengono interamente alla modalità drammatica e contribuiscono alla creazione dell'illusione

³⁸ Cf. SORABJI (2000, 81): «In so far as you do not attend to the qualifications, your mind will be focused on judgements no different from those of real-life emotion. If the resulting emotions are shorter-lived, this is because the qualifications can quickly return to mind».

³⁹ Cf. MOWBRAY (2012) e il concetto di «critical spectatorship» elaborato da NUSSBAUM (1993, 136ss.). Dal punto di vista del trattamento delle emozioni, la tragedia di Seneca è eminentemente poetica, prima che filosofica: non vi si trovano, infatti, gli eroici esempi di autocontrollo e di sopportazione del dolore che Cicerone rintracciava nella tragedia repubblicana romana, e che giudicava come uno degli elementi più caratteristici di differenziazione rispetto al dramma greco, secondo l'interpretazione dei frammenti tragici citati dall'oratore data da CASTON (2015), di cui mi pare opportuno citare la conclusione: «Unlike Plato's account of poetry, in the *Tusculans* Cicero shows us that Roman drama can teach us to control our emotions. It does not provide anything like an Aristotelian *catharsis*, but instead offers the elements of actual instructions».

⁴⁰ Cf. *supra* e n. 2.

⁴¹ Cf. NUSSBAUM (1993, 144s.).

drammatica con la loro brevità e concretezza; le descrizioni dei prologhi senecani, al contrario, tendono a sostituire l'immaginazione alla realtà, e a creare non un mondo reale, bensì «*a world of the mind's eye*»: il pubblico si trova dunque nella condizione di chi legge o ascolta una storia. La studiosa attribuisce la stessa differenza tra modalità drammatica e modalità narrativa alle descrizioni delle emozioni e dell'apparenza fisica dei personaggi, che, poco frequenti nella tragedia greca, e funzionali al mantenimento dell'illusione drammatica, vengono riutilizzate da Seneca in modalità narrativa. Sebbene non mi trovi d'accordo con la conclusione che simili descrizioni contengono dettagli sufficienti a poter fare a meno della realtà della performance in quanto tale, l'interpretazione secondo cui esse operano in modalità narrativa, ovvero come lungo commento autoriale alle emozioni e motivazioni di un personaggio, è in linea con la mia interpretazione delle forme e delle finalità del teatro senecano.

La presenza della modalità narrativa, di una voce e un commento esterno, autoriale, è particolarmente evidente nelle scene considerate da una parte della critica pantomimiche: in esse, effettivamente, il personaggio che descrive gesti, emozioni e apparenza fisica di un altro personaggio assume la funzione di narratore esterno; il secondo rimane all'interno della vicenda rappresentata, e dà corpo alle parole con una gestualità vivida, ma selezionata, tale da richiedere allo spettatore lo sforzo di seguire con attenzione la descrizione del personaggio narratore, integrando con l'immaginazione gli elementi che non vengono direttamente riprodotti nella performance. La immagino scarna la scena delle tragedie di Seneca, essenziale non soltanto negli oggetti, ma anche nella gestualità. Ogni gesto, dunque, acquista la massima visibilità e significatività, nell'ambito di un processo di ricezione in cui l'attenzione e la facoltà immaginativa dello spettatore sono costantemente impegnate a seguire la parola e a creare ciò che essa descrive, ma che la scena non riproduce. Il rumore, la confusione, il disimpegno cognitivo del pubblico provocati dalla performance pantomimica non mi sembrano in linea con le forme e gli obiettivi specifici del teatro senecano, che lancia allo spettatore la sfida paradossale di scendere negli abissi delle più smodate e irrefrenabili emozioni senza per questo perdere la guida della ragione.

riferimenti bibliografici

ALDRETE 2017

G.S. Aldrete, *Gesture in the Ancient Mediterranean World*, in F.S. Naiden – R.J.A. Talbert (eds.), *Mercury's Wings. Exploring Modes of Communication in the Ancient World*, Oxford, 149-63.

ALBINI 1984

U. Albini, *Aspetti drammaturgici della Fedra senecana*, in R. Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, 133-39.

AYGON 2004-2005

J.-P. Aygon, Torva Erinys: φαντασίαι de la colère et des Érinyes dans le De ira et les tragédies de Sénèque, «Incontri triestini di filologia classica» IV 181-206.

BARTON 1999

C. Barton, *The Roman Blush: The Delicate Matter of Self-Control*, in J.I. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor, 212-34.

BARTON 2002

C. Barton, *Being in the Eyes. Shame and Sight in Ancient Rome*, in D. Fredrick (ed.), *The Roman Gaze. Vision, Power, and the Body*, Baltimore-London, 216-35.

BOYLE 2014

A.J. Boyle (ed.), *Medea. Seneca*, Oxford.

BOYLE 2019

A.J. Boyle (ed.), *Seneca. Agamemnon*, Oxford.

CALABRESE 2019

E. Calabrese, *Prospettive relazionali della gestualità nel Satyricon*, Bologna.

CALABRESE 2021a

E. Calabrese, Lacrimae and vultus: *Pragmatic Considerations on Gestures in Seneca's Tragedies*, in G. Martin – F. Iurescia – S. Hof – G. Sorrentino (eds.), *Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication on the Ancient Stage*, Leiden-Boston, 403-20.

CALABRESE 2021b

E. Calabrese, *Elementi di comunicazione non verbale nelle Phoenissae di Seneca (vv. 1-362)*, «DeM» XII 197-229.

CALABRESE 2023

E. Calabrese, *Pragmatica del movimento e della postura nel Thyestes di Seneca*, in L. Ricottilli – R. Raccanelli (eds.), *Pragmatica della comunicazione e testi classici*, Bologna, 139-62.

CALABRESE 2024

E. Calabrese, Ad regiam mensam: *Pragmatica del banchetto tirannico nel Thyestes di Seneca*, Bologna.

CASTON 2015

R.R. Caston, Pacuvius hoc melius quam Sophocles: *Cicero's use of drama in the treatment of the emotions*, in D. Cairns – L. Fulkerson (eds.), *Emotions between Greece and Rome*, London, 129-48.

CAVARZERE 2011

A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova.

DEGIOVANNI 2021

L. Degiovanni, *La mimica dell'ira in Seneca*, in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: l'ira*, Padova, 339-59.

DIXON 2003

T. Dixon, *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge.

DUPONT 1997

F. Dupont, *Recitatio and the reorganization of the space of public discourse*, in T. Habinek - A. Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, 44-59.

DUTSCH 2013

D. Dutsch, *Towards a Roman Theory of Theatrical Gesture*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, 409-31.

FANTHAM 2002

E. Fantham, *Orator and/et actor*, in P.E. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 362-76.

FANTHAM 2015

E. Fantham, recensione a: A. Zanobi *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London-New York 2014, «*Gnomon*» LXXXVII 712-15.

FÖGEN 2001

T. Fögen, *Ancient Theorizing on Nonverbal Communication*, in R.M. Brend – A. Lommel – A. Melby (eds.), *Speaking and Comprehending: Papers of the 27th Forum of the Linguistic Association of Canada and the Unites States*, Los Angeles, 203-16.

GAZICH 2004

R. Gazich, Ostendere e demonstrare: *valenze metateatrali di un'intenzione precettistica in Seneca*, «*Aevum(ant)*» IV 209-27.

GAZICH 2010

R. Gazich, *La lezione dell'immagine: sviluppi senecani di una costante*, «Aevum(ant)» X 279-93.

GRAF 1992

F. Graf, *The Gestures of Roman Actors and Orators*, in J. Bremmer – H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture*, Cambridge 36-58.

GRAVER 2007

M. Graver, *Stoicism and Emotion*, Chicago.

HINE 2000

H.M. Hine (ed.), *Seneca. Medea*, Warminster.

HOLLINGSWORTH 2001

A. Hollingsworth, *Recitational Poetry and Senecan Tragedy: Is There a Similarity?*, «CW» XCIV 135-44.

KONSTAN 2015

D. Konstan, *Senecan Emotions*, in S. Bartsch – A. Schiesaro (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge, 174-84.

LARSON 1994

V.T. Larson, *The Role of Descriptions in Senecan Tragedy*, Frankfurt am Main.

MAZZOLI 1970

G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano.

MAZZOLI 2016

G. Mazzoli, *Il tragico*, in Id., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo, 55-68.

MONACO 1967

G. Monaco, *I testi teatrali antichi come copioni*, «Dioniso» XLI 147-54.

MOWBRAY 2012

C. Mowbray, *Captive Audience? The Aesthetics of Nefas in Senecan Drama*, in I. Sluiter – R.M. Rosen (eds.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Leiden-Boston, 393-420.

NUSSBAUM 1993

M. Nussbaum, *Poetry and the Passions: Two Stoic Views*, in J. Brunschwig – M. Nussbaum (eds.), *Passions and Perceptions: Studies in Hellenistic Philosophy of the Mind*, Cambridge, 97-149.

PETRONE 2005

G. Petrone, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo.

PETRONE 2015

G. Petrone, *La “mimica” di Medea. Divagazioni, tra retorica e teatro, intorno a Sen.* Med. 380-391, «Pan» IV 49-66.

RICOTTILLI 2000

L. Ricottilli, *Gesto e parola nell’Eneide*, Bologna.

SCHIESARO 2003

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

SETAIOLI 2001

A. Setaioli, *La poesia in Petronio*, Sat. 80.9, «Prometheus» XXVII 57-72.

SORABJI 2000

R. Sorabji, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford.

STALEY 2010

G.A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford.

TARRANT 1976

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

TORRE 2020

C. Torre, *Una passione teatrale. Visualità, illusionismo e mimesi dell’ira in Seneca*, in L. Neri (ed.), *Forme di una passione. La rappresentazione dell’ira tra letteratura, teatro e filosofia*, Roma, 55-83.

TRINACTY 2015

C. Trinacty, *Senecan Tragedy*, in S. Bartsch – A. Schiesaro (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge, 29-40.

WATZLAWICK – BEAVIN – JACKSON 1967

P. Watzlawick – J.H. Beavin – D.D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes* (trad. it. Roma 1971).

WRAY 2009

D. Wray, *Seneca and tragedy’s reason*, in S. Bartsch – D. Wray (eds.), *Seneca and the self*, Cambridge, 237-54.

ZANOBI 2008

A. Zanobi, *The influence of Pantomime on Seneca’s Tragedies*, in E. Hall – R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 227-57.

ZANOBI 2014

A. Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London-New York.

ZIMMERMANN 2008

B. Zimmermann, *Seneca and Pantomime*, in E. Hall – R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 218-26.

ZWIERLEIN 1966

O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan.