

LA SCENA DEL POTERE.
RETORICA DEL PAESAGGIO NEL TEATRO DI SENECA

GIANPIERO ROSATI

1. *La geografia e la sua storia*

Per affrontare in una breve conversazione il problema del paesaggio nel teatro senecano, la prima cosa da fare è delimitare il campo (che in sé sarebbe molto vasto, e richiederebbe ben altro spazio e impegno). A cominciare dal concetto di paesaggio, come qui lo intenderemo. Anche perché è noto che lo spazio che Seneca assegna alle descrizioni di paesaggi è molto maggiore rispetto a quello che ad essi assegna la tragedia greca; e si è per lo più voluto vedere in questo predominio della 'scena descritta' una spia dell'assenza di una scena reale, cioè un ruolo di supplenza svolto dalla parola che deve fungere da surrogato di una scena che si presume non ci fosse. Discutere del paesaggio in Seneca chiama in causa cioè quasi automaticamente il problema (notoriamente tutt'altro che risolto) della destinazione del teatro senecano, della sua messa in scena (o viceversa di una destinazione alla recitazione o alla lettura)¹.

Io qui vorrei sottrarmi a questa ipotesi, e considerare il linguaggio dello spazio scenico indipendentemente da questo problema: vorrei cioè vedere come lo spazio fisico viene concepito e descritto, come interagisce con l'azione e con i temi principali che sono oggetto del teatro senecano (in particolare quello del potere)². Nonostante il problema della messa in scena sia ovviamente tutt'altro che trascurabile per l'interpretazione del teatro senecano, e della stessa funzione del paesaggio al suo interno, noi possiamo tuttavia permetterci di prescindere, ai fini del nostro discorso, se intendiamo qui il paesaggio non in senso strettamente scenico, cioè il paesaggio che la scena presenta come sfondo e contorno dell'azione rappresentata davanti agli occhi dello spettatore, ma come quello che egli deve immaginare quale

¹ Un'accurata discussione del problema in *Seneca's Troades. A Literary Introduction with Text, Translation, and Commentary* by E. FANTHAM, Princeton 1982, pp. 34ss. Ora cfr. *Seneca in Performance*, ed. by G.W.M. HARRISON, London 2000.

² Sul paesaggio come 'condensazione simbolica' del mondo emozionale nel teatro senecano buone osservazioni in C. SEGAL, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986, *passim*.

sfondo di azioni che per lo più si svolgono altrove, e sono raccontate dai discorsi di personaggi, generalmente i messaggeri (un tipo di paesaggio che è stato assimilato a quello che un genere narrativo come l'epica costruisce come scenario dell'azione narrata). Ci interessa cioè qui la scenografia 'interna' al testo, che anche in caso di rappresentazione drammatica non era visibile agli occhi dello spettatore, ma affidata alla sua visualizzazione mentale.

Naturalmente sarebbe anche interessante interrogarsi sull'interferenza di questo paesaggio interno al testo con il paesaggio che, se questi testi erano oggetto di performance, poteva fare da sfondo alla loro azione. Sappiamo infatti – anche se le notizie in merito sono molto vaghe – che nella messa in scena dei testi drammatici si faceva uso (in Grecia come a Roma) di 'scenografie', cioè di pitture sceniche, forse fondali appunto pitturati che rappresentavano edifici o paesaggi, e anche di altri arredi paesaggistici come ad es. cespugli, grotte e ambienti agresti in genere³. Non sappiamo in che misura questi fondali, con gli eventuali paesaggi che vi venivano dipinti, avessero la funzione di integrare visivamente l'azione scenica, di arricchirla e commentarla; e questo ovviamente è un aspetto importante della funzione del paesaggio in un dramma antico che ci rimane oscuro. Ci dobbiamo quindi limitare alla scenografia verbale costruita attraverso il testo e la collaborazione integrativa degli spettatori, alla rappresentazione puramente testuale dello spazio.

Come si può facilmente immaginare, la natura, il paesaggio che fa da sfondo allo svolgersi degli eventi non è nel teatro di Seneca un elemento neutro, semanticamente irrilevante o dotato comunque di una funzione puramente descrittiva: esso collabora invece potentemente alla caratterizzazione dei personaggi e alla costruzione del senso complessivo. La caratterizzazione indiretta, dei personaggi e delle azioni, attraverso l'ambiente, si spiega agevolmente sul piano filosofico, in base alla teoria stoica della *sympatheia* (*De ben.* 4.7-8), in virtù della quale tutti gli elementi dell'universo (umani e non umani) sono fra loro strettamente collegati, per cui ad un'azione in una parte dell'universo corrisponde una reazione in qualunque altra sua parte (160). E dunque, ad es., gli sconvolgimenti naturali che accompagnano il compimento dei delitti (*Herc. fur.* 1202ss; *Th.* 48ss; 262ss; 696ss; 776ss; 813s; *Phae.* 674ss; *Agam.* 53ss; 296s; 908s) sono una reazione della natura al-

³ I dati essenziali, con bibliografia, in V. DI BENEDETTO-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, pp. 13-19. Per il teatro latino, ci si fonda soprattutto su una testimonianza di Vitruvio (7.5.2) che ha dato luogo a un'ampia discussione (cfr. il comm. di A. CORSO in Vitruvio, *De architectura*, a c. di P. GROS-A. CORSO-E. ROMANO, Torino 1997, *ad loc.*). Da vedere anche E.W. LEACH, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representation of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988, pp. 214ss, e spec. A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome 1989, cap. II.

le colpe degli uomini e non sono altro che una manifestazione ‘necessaria’ di questo legame inscindibile fra le varie componenti dell’universo.

Una prima caratteristica nella rappresentazione del paesaggio, e dello spazio fisico in generale, è che nel mondo tragico senecano lo spazio è tutto ‘culturalizzato’, dotato di un senso acquisito attraverso la sua storia: non esiste una natura pura, intatta, estranea all’influenza del potere e alla sua affermazione. La natura è tutta segnata da una volontà di controllo e di dominio del territorio. Ecco ad es. come Giunone, nella ‘scenata di gelosia’ che apre l’*Hercules furens*, ‘legge’ la mappa di una parte del mondo, il cielo, come uno spazio sottrattole dalle rivali nell’amore di Giove. Costoro (Callisto, Europa, le Pleiadi etc.) le hanno, pur se temporaneamente, sottratto il ‘possesso’ del suo Giove (*alienum*, 2), e grazie al premio che da lui hanno ottenuto, il catasterismo, hanno occupato quel cielo di cui Giunone si sente espropriata:

ac templa summi vidua deserui aetheris
locumque caelo pulsa paelicibus dedi;
tellus colenda est, paelices caelum tenent (3-5)

Con la loro presenza esse affermano orgogliosamente il proprio potere e lo smacco subito da Giunone, sono un perenne ricordo, nella geografia del mondo, di una prova di forza risoltasi con un vinto e con un vincitore (*ne qua pars probro vacet, / mundus puellae sarta Cnosiaca gerit*, 17s; *meumque victrix teneat Alcmene locum, / pariterque natus astra promissa occupet*, 22s)⁴.

Lo spazio fisico è insomma tutto ‘occupato’, ogni luogo porta impressa la memoria di un’esibizione di potere, sancisce la vittoria o la sconfitta di chi vi si è misurato in una prova di forza (come Ercole, che lascia in tutto il mondo il suo segno, o meglio quello di Giunone, di cui nel nome, come per un destino beffardo, egli continuamente riafferma la gloria: giacché il suo nome greco suona appunto *Herakles*). Così ad es. viene descritta la Sicilia, che nella sua conformazione fisica (ad es. nella mole dell’Etna, che schiaccia un mostro ribelle, Encelado o Tifeo) conserva la memoria dello scontro di Giove contro i Titani e della loro sottomissione (79ss):

Titanas ausos rumpere imperium Iovis
emitte, Siculi verticis laxa specum,
tellus gigante Doris excusso tremens
supposita monstri colla terrifici levet...

⁴ Sulla diffusa presenza, in tutto il prologo, di una «triumphal, military, legal and imperial imagery» cfr. A.J. BOYLE, *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London and New York 1997, p. 107.

Lo spazio fisico, tutto lo spazio, sia quello culturale (dotato cioè di un senso di memoria intenzionalmente conferito da chi ne ha l'interesse) sia quello naturale (quello costituito da elementi 'neutri' quali montagne, vallate, corsi d'acqua etc.), è il risultato di un assetto di potere, derivante dalle prove di forza che vi hanno avuto luogo e si sono per così dire depositate nella memoria non solo culturale ma direi anche 'geografica'. La geografia del mondo è quindi la sua storia, la storia degli scontri che vi si sono svolti e dell'assetto di potere che di conseguenza si è determinato. Per questo motivo un paesaggio è legato ai vari personaggi, alla loro natura, alla loro responsabilità morale: potremmo dire che un personaggio si identifica con lo spazio nel quale si trova a vivere (come Edipo si identifica con Tebe e la maledizione che sulla città di Cadmo incombe fin dalla fondazione; oppure, nell'*Agamennone*, domina fin dal prologo il senso di un destino tragico che grava sul palazzo degli Atridi e lo condanna a fare da scenario di un'ininterrotta catena di delitti; o ancora, nella *Fedra*, il palazzo di Minosse e gli altri luoghi di Creta portano impresse le tracce delle mostruosità che vi hanno avuto luogo⁵).

Ogni luogo è insomma la sua storia, il suo passato: così il Citerone, presso Tebe, è legato ai suoi miti, come quelli di Atteone o di Agave, che Edipo evoca per chiederne una sorta di ripetizione (*ipse tu scelerum capax, / sacer Cithaeron, vel feras in me tuis / emitte silvis, mitte vel rabidos canes / nunc redde Agaven, Oed. 930ss*). E naturalmente ogni luogo è legato ai suoi delitti, ne è testimone e quasi complice: come Micene che viene detta *nefandi conscius monstri locus* (*Th. 632*)⁶. Un altro luogo-delitto è il promontorio Cafereo, dove Nauplio provocò il naufragio della flotta greca reduce da Troia per vendicare la morte del figlio Palamede: ecco come viene descritto il promontorio nell'introduzione del racconto di quella strage:

arx imminet praerupta quae spectat mare
utrimque geminum: Pelopis hinc oras tui
et Isthmon, arto qui recurvatus solo
Ionia iungi maria Phrixeis vetat,
hinc scelere Lemnon nobilem, hinc et Chalcida
tardamque ratibus Aulida... (*Agam. 562ss*)

La geografia delittuosa che fa da contesto al Cafereo (a Lemno le donne

⁵ Bene SEGAL, *Language and Desire* cit., p. 80, sul rapporto di Fedra col paesaggio che le sta attorno: «these places and persons are part of the dangerous heredity that she carries with her».

⁶ Il tema dei luoghi 'contaminati' è diffuso anche nell'epica del I sec. d.C.: cfr. L. MICOZZI, *Aspetti dell'influenza di Lucano nella Tebaide*, in AA.VV., *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, a c. di P. ESPOSITO-L. NICASTRI, Napoli 1999, pp. 362ss.

dell'isola uccisero tutti i maschi; in Aulide fu sacrificata Ifigenia per ottenere il vento necessario al viaggio della flotta greca verso Troia) è in qualche modo la premessa che rende inevitabile un delitto ulteriore, la distruzione di quella stessa flotta ad opera di Nauplio.

Oltre a un 'determinismo del tempo' (per cui il passato, la storia si ripetono ciclicamente in virtù di una legge ferrea da cui i personaggi, invano protesi a resistervi, vengono travolti)⁷, domina nel teatro senecano un 'determinismo dello spazio': un personaggio è vincolato allo spazio fisico in cui si trova collocato, ai luoghi, al paesaggio che egli abita. Possiamo dire che i personaggi del teatro senecano *sono* i luoghi che abitano, in una sorta di identificazione totale, di immedesimazione non solo simbolica ma addirittura fisica. In questo senso si può davvero parlare di un «palimpsestic world»⁸, di un mondo che porta già scritto in sé stesso – vale a dire non solo nella sua storia, nel suo passato, ma anche nella sua conformazione fisica, nella sua 'geografia' – tutto ciò che vi è accaduto, tutti i miti a cui esso ha fatto da scenario, di cui è stato teatro.

Nella rappresentazione della natura in Seneca i *loca horrida* hanno notoriamente una netta prevalenza su quelli *amoena*⁹, anzi si può dire che la natura sia tutta un *locus horridus*: un'entità tendenzialmente ostile verso chi la occupa, uno spazio inospitale e aggressivo, segnato da una durezza intrinseca (che distrugge ad es. la bellezza: *Phae.* 761ss; 1102ss)¹⁰, fonte di angosce e di presagi sinistri e inquietanti. La natura del mondo tragico senecano non è né il principio razionale che presiede al governo del mondo nella cosmologia stoica, né un'entità femminile e materna che dona generosamente i suoi frutti all'umanità che la abita, la mitica natura dell'età dell'oro (come Seneca la descrive ad es., richiamando il modello virgiliano della quarta ecloga, in *epist.* 90.36-8). Solo l'idealizzata natura edenica vagheggiata da Ippolito presenta i tratti tipici del *locus amoenus* (*Phae.* 483ss); ma è una natura che non c'è più, che si può solo vagheggiare in un remoto passato, perché il potere l'ha corrotta (542s *venit imperii sitis / cruenta*), l'ha 'snaturata': quel potere

⁷ Cfr. BOYLE, *Tragic Seneca* cit., pp. 34ss. Ma sul «potere travolgente del passato sul futuro» come caratteristica del teatro senecano (vista in rapporto alla pratica intertestuale) è da leggere anche A. SCHIESARO, «MD» 39, 1997, pp. 75-109.

⁸ Così BOYLE, *Tragic Seneca* cit., p. 90.

⁹ «In Senecan tragedy the *locus amoenus* is mainly a foil for the unpleasantness of the *locus horridus*, which may be stated in terms of a negative *locus amoenus*»: V. TIETZE LARSON, *The Role of Description in Senecan Tragedy*, Frankfurt a.M., 1994, p. 86; sulle caratteristiche del *locus horridus* senecano, 87-9. Cfr. anche R. MUGELLES, *Il senso della natura in Seneca tragico*, in *Argentæa aetas. In memoriam E.V. Marmorale*, Genova 1973, pp. 29-66.

¹⁰ Sull'intrinseca ambiguità della natura esaltata da Ippolito nel prologo della *Phaedra*, che finisce per insistere sui temi della violenza e del controllo, cfr. SEGAL, *Language and Desire* cit., pp. 61s; BOYLE, *Tragic Seneca* cit., pp. 60-7.

che ha lasciato le sue tracce ben visibili, e che ora è 'depositato' fin nella conformazione fisica della natura stessa.

Quella del teatro senecano è infatti una natura maschile, gerarchica, che impone inesorabilmente i suoi diritti (*vindicat omnes natura sibi, Phae. 352*): obbedisce essa stessa a una dura logica di potere e costituisce il paesaggio adeguato per i conflitti di potere che agitano il mondo tragico senecano. Al proprio interno essa sembra animata da forze interiori che esprimono una propria aggressività, una potenziale minaccia contro altri elementi: così, un pino altissimo viene definito *astris minantem (Herc. Oet. 1621)*, e una torre così alta da raggiungere con la 'testa' le nuvole viene 'percossa' dal vento carico di pioggia (*nubibus ipsis inserta caput / turris pluvio vapulat Austro, Agam. 92s*); mentre una quercia abbattuta viene vista come un eroe epico che combatte strenuamente in duello contro il nemico (gemit *illa multo vulnere impresso minax, 1266*). Lo stesso ininterrotto ripetersi delle vicende naturali viene interpretato come uno scontro di forze cosmiche: è così per l'alternarsi di giorno e notte (*vicerat noctem dies, Tro. 170 bis*) o per il succedersi degli astri nel cielo (*Iam rara micant sidera prono / languida mundo, nox victa vagos / contrahit ignes luce renata, / cogit nitidum Phosphoros agmen, Herc. f. 125ss*). Questa tensione conflittuale può essere colta nella descrizione di un istmo, il tratto di terra che separa due mari (*Isthmon, arto qui recurvatus solo / Ionia iungi maria Phrixeis vetat, Agam. 564s*), o di un fiume impetuoso che distrugge le opere della civilizzazione umana (*properatque torrens / Hister et iunctos vetat esse pontes, Med. 584s*), o ancora del mare che limita, come comprimendone la volontà, l'estendersi della terra (*quacumque Nereus porrigi terras vetat, Herc. Oet. 4*). Domina qui il lessico del divieto, della costrizione, mentre in altri casi si coglie nell'azione della natura un'intrinseca volontà maligna, insidiosa e aggressiva, come nella descrizione delle pericolose secche del promontorio Cafereo: *est humilis unda, scrupis mendax vadis, / ubi saxa rapidis clausa verticibus tegit / fallax Capheus; aestuat scopulis fretum (Agam. 558ss)*.

Fra i passi più significativi in questo senso il prologo della *Phaedra*, dove la rappresentazione della natura insiste sui tratti di aggressività che essa manifesta, come le terre 'frustate' dall'acqua turbinosa dei fiumi (*quae Thriasiis vallibus amnis / rapida currens verberat unda, 6s*), o viceversa 'raschiate' dal loro corso avaro (*per graciles brevis Ilisos / labitur agros piger et steriles / amne maligno radit harenas, 13-5*), o comunque percorse da animali pericolosi come il cinghiale (*hic versatur, metus agricolis, / vulnere multo iam notus aper, 29-30*). Sembra insomma perennemente in atto quello scontro interno, una specie di 'guerra civile' degli elementi della natura, che in certi momenti esplose più scopertamente, come quando emerge dal mare il mostro che aggrede e strazia il corpo di Ippolito (come una beffarda vendetta della na-

tura sul suo devoto cultore): la sua apparizione viene vista come un assalto del mare alla terra (*inhorrui concussus undarum globus / solvitque sese et litori invexit malum / maius timore, pontus in terras ruit, Phae. 1031-3*).

Questo scontro di forze sempre in atto traspare chiaramente dai campi semantici che fanno da struttura a certe descrizioni, come ad es. quella dell'Eubea nell'*Hercules Oetaeus* (775ss):

Euboica tellus vertice immenso tumens
pulsatur omni latere: Phrixium mare
scindit Caphereus, servit hoc Austro latus;
at qua nivosi patitur Aquilonis minas,
Euripus undas flectit instabilis vagas
septemque cursus volvit et totidem refert,
dum *lassa* Titan mergit Oceano iuga.
Hic rupe celsa, nulla quam nubes *ferit*,
annosa fulgent templa Cenaei Iovis...

Una lotta reciproca mirante al dominio, all'asservimento del nemico, e che porta a un esito visualizzato nella dislocazione fisica dei contendenti, che obbedisce appunto a un rapporto di dominio: così ad es. una valle è 'sottomessa' al monte che la sovrasta (*quae saxoso loca Parnetho / subiecta iacent, Phae. 4s*), e viceversa una rupe protesa sul mare lo 'domina' dall'alto (*alta maria vertice immenso premit / Inoa rupes, Phoe. 22s*), o addirittura 'guarda dall'alto' l'elemento che essa controlla (*hic alta rupes arduo surgit iugo / spectatque longe spatia subiecti maris, Phoe. 67s*).

Emerge qui chiaramente una modalità di descrizione del paesaggio che a me sembra avere uno spazio e una funzione rilevante nel teatro senecano, e su cui vorrei ora richiamare l'attenzione. Quest'ottica verticale, il 'guardare dall'alto' (o comunque il visualizzare i rapporti spaziali in termini di opposizione alto-basso) è la stessa dell'uomo di potere che controlla il suo dominio: è quel che suggeriscono, nell'*Hercules furens*, le parole di Lico, il sovrano di Tebe che si identifica in qualche modo con il monte, il Citerone, che domina la città:

Vrbis regens opulenta Thebanae loca
et omne quidquid uberis cingit soli
obliqua Phocis, quidquid Ismenos rigat,
quidquid Cithaeron *vertice excelso videt*
et bina findens Isthmos exilis freta,
non vetera patriae iura possideo domus
ignavus heres... (332ss)

In questa polarità alto-basso viene inquadrata la stessa vicenda ciclica del

potere, che prevede una fase di ascesa verso l'alto, e poi, quanto più uno è salito in alto, tanto prima e più rovinosamente è condannato al crollo; una vicenda che viene visualizzata come un movimento verticale legato alla 'ruota' della Fortuna, che alterna ascesa e caduta (*Agam.* 72). L'idea che ciò che più sta in alto più è soggetto ai pericoli è un luogo comune della tragedia senecana, che lo illustra assimilando il potere alle alture del paesaggio, le più esposte all'assalto degli agenti atmosferici (*ut alta ventos semper excipiunt iuga / rupemque saxis vasta dirimentem freta / quamvis quieti verberat fluctus maris, / imperia sic excelsa Fortunae obiacent*, *Oed.* 8-11), e trova la sua formulazione più compiuta nel primo coro dell'*Agamennone* (57ss *O regnorum magnis fallax / Fortuna bonis, / in praecipiti dubioque locas / excelsa nimis; 77s Quas non arces scelus alternum / dedit in praeceps?*; 83ss *Erinys, / nimias semper comitata domos, / quas in planum quaelibet hora / tulit ex alto. / Licet arma vacent cessentque doli, / sidunt ipso pondere magna / ceditque oneri fortuna suo; 101s quidquid in altum Fortuna tulit, / ruitura levat*).

Ciò che è 'in alto', come le rocche dei potenti, è più esposto al rischio (*Phae.* 1128ss), diversamente dal 'basso tetto' di una casa plebea (*ibid.* 1139): il grado di potere – i suoi 'alti e bassi' – è appunto visualizzato dalla posizione dell'edificio che lo rappresenta. Ciò che nelle descrizioni senecane dei paesaggi va rilevata è l'insistenza su una struttura verticale, sulla visualizzazione di una gerarchia in atto (che riflette l'idea di un potere che tiene sotto controllo la realtà), che si combina volentieri con il diffuso campo metaforico del potere come costruzione, come edificio: comandare, avere potere, significa abitare una casa solida (una casa che sta 'in alto'), mentre perdere il potere significa veder crollare quella struttura.

2. Lo sguardo verticale

L'identificazione del potere con una struttura architettonica, con un palazzo, non sorprende, perché nell'immaginario romano, e nel linguaggio che lo traduce, casa e stato sono due elementi che fungono comunemente da metafora l'uno dell'altro¹¹. In quanto struttura sociale il potere ha anche un suo 'luogo di rappresentanza' pubblico che partecipa al sistema di comunicazione affidato nella società romana (come in molte altre società) all'architettura, la quale costruisce una sorta di retorica della gerarchia sociale, traduce nel paesaggio, in linguaggio visuale, l'assetto di potere dominante¹².

¹¹ Cfr. C. EDWARDS, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge 1993, pp. 138s.

¹² Cfr. su questo aspetto EDWARDS, *The Politics of Immorality* cit., pp. 137ss. Sull'uso, in un poeta di poco posteriore a Seneca, del paesaggio e dell'architettura privata come simboli dell'identità sociale

Le metafore edilizie, con la loro insistenza sull'opposizione polare alto-basso, sull'idea di gerarchia, si prestano dunque facilmente a riflettere la 'natura verticale' del potere. Detenere il potere significa 'stare in alto'¹³ e da lassù guardare chi sta sotto, appunto i sudditi (è l'immagine usata nel *Tieste* dal coro per indicare il 're morale', cioè il saggio, *qui tuto positus loco / infra se videt omnia*, 375s). La stessa immagine ascensionale sta dietro al delirio di potenza di Atreo, che lo fa sentire assurto alle altezze divine (*Aequalis astris gradior et cunctos super / altum superbo vertice attingens polum*, 885s; *o me caelitum excelsissimum, / regumque regem!*, 911s). E anche Tieste, tornando esule a Micene, ricorda il suo passato di potente come uno 'stare in alto' (*dum excelsus steti*, *Tb.* 447), e descrive quella condizione visualizzando un paesaggio che colloca in basso una città intimidita sotto l'incombere di un palazzo sontuoso che la sovrasta dal picco di un monte:

Non vertice alti montis impositam domum
 et imminentem civitas humilis tremit
 nec fulget altis splendidum tectis ebur
 somnosque non defendit excubitor meos;
 non classibus piscamur et retro mare
 iacta fugamus mole, nec ventrem improbum
 alimus tributo gentium; nullus mihi
 ultra Getas metatur et Parthos ager;
 non ture colimur nec meae excluso Iove
 ornantur arae; nulla culminibus meis
 imposita nutat silva... (*Tb.* 455ss)

Fra potere e paesaggio Seneca istituisce un rapporto privilegiato, rappresenta nello spazio fisico un riflesso del paesaggio sociale: è la società insomma a plasmare l'ambiente esterno, lo stesso paesaggio naturale, che porta impresso in sé il marchio del potere. Nell'economia simbolica del teatro senecano, lo spazio specifico del potere tirannico (vale a dire del Male), quello in cui esso trova la sua collocazione naturale e appropriata è ovviamente il *locus horridus*. Ma (ed è su questo che voglio insistere, rilevando un aspetto generalmente trascurato) questo *locus horridus* non è solamente, né principalmente, un luogo naturale: è una struttura antropica (la 'casa' del potere), un prodotto del mondo civilizzato, una sede che lo rappresenta e ne è simbolo. Il dramma senecano in cui emerge forse più nettamente la forte fun-

e culturale del loro proprietario cfr. K.S. MYERS, *Miranda fides: Poet and Patrons in Paradoxographical Landscapes in Statius' Silvae*, in «MD» 44, 2000, pp. 103-38.

¹³ Cfr. anche *Tb.* 391s *Stet quicumque volet potens / aulae culmine lubrico*, dove il possesso del potere è identificato con la vetta della reggia.

zione simbolica della casa è il *Tieste* (che è anche quello in cui l'ambiente fisico, il paesaggio in generale sembra avere una particolare preminenza)¹⁴. La reggia degli Atridi a Micene, il simbolo del potere regale, del *vetus regni furor* (302), che ne condensa e ne riflette la natura intrinseca nell'esteriorità fisica e che i due fratelli si contendono, è continuamente evocata fin dall'inizio del dramma; finché viene come portata sulla scena dall'amplissima descrizione del messaggero, e a sua volta diventa il palcoscenico del delitto di Atreo (641ss)¹⁵:

In arce summa Pelopiae pars est domus
 conversa ad Austros, cuius extremum latus
 aequale monti crescit atque urbem premit
 et contumacem regibus populum suis
 habet sub ictu; fulget hic turbae capax
 immane tectum, cuius auratas trabes
 variis columnae nobiles maculis ferunt.
 Post ista vulgo nota, quae populi colunt,
 in multa dives spatia discedit domus.
 Arcana in imo regio secessu iacet,
 alta vetustum valle compescens nemus,
 penetrabile regni, nulla qua laetos solet
 praebere ramos arbor aut ferro coli,
 sed taxus et cupressus et nigra ilice
 obscura nutat silva, quam supra eminens
 despectat alte quercus et vincit nemus.
 Hinc auspicari regna Tantalidae solent,
 hinc petere lassus rebus ac dubiis opem.
 Affixa inhaerent dona: vocales tubae
 fractique currus, spolia Myrtoi maris,
 victaeque falsis axibus pendent rotae
 et omne gentis facinus; hoc Phrygius loco
 fixus tiaras Pelopis, hic praeda hostium
 et de triumpho picta barbarico chlamys.
 Fons stat sub umbra tristis et nigra piger
 haeret palude: talis est dirae Stygis
 deformis unda ...

¹⁴ Così R. TARRANT (*Seneca's Thyestes*, with Introduction and Commentary by R.J.T., Atlanta 1985, p. 45), cui si devono alcune acute osservazioni su questo aspetto.

¹⁵ Sulla ipotesi, più volte prospettata, di un collegamento del palazzo con la *Domus aurea* neroniana (anch'essa fra l'altro rivolta a sud-est) cfr. i cenni nel comm. di TARRANT *ad loc.* Sul problema, notoriamente molto dibattuto, della datazione delle tragedie senecane si può vedere il recente riesame (con bibliografia) di R. NISBET, *The Dating of Seneca's Tragedies, with special Reference to Thyestes*, in «PLLS» 6, 1990, 95-114.

È noto che la rappresentazione della reggia di Atreo richiama¹⁶ quella virgiliana della casa-tempio di Latino (*Aen.* 7.170-91), ma la correzione o l'aggiunta di alcuni particolari modificano sensibilmente il quadro complessivo. Anche il palazzo di Latino è imponente e occupa una posizione elevata, nella parte più alta della città (*Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis / urbe fuit summa*, 170s), ma il palazzo di Atreo viene definito un'*arx*, una fortezza militare che schiaccia la città minacciosamente¹⁷; e mentre nella scena virgiliana l'*horror* del luogo è determinato dal carattere religioso dell'edificio (*horrendum silvis et religione parentum*, 172), che lo assimila a un tempio venerato dall'intera collettività, il palazzo dei Pelopidi è una costruzione da cui la comunità è tenuta lontana e minacciata. La rocca di Atreo è una struttura remota nel tempo e inaccessibile anche nello spazio: è la casa del tiranno, e la sua architettura, così come il paesaggio inospitale in cui essa si colloca, denotano il dominio e il controllo minaccioso sulla città e sulla popolazione potenzialmente riottosa che essa sovrasta. Il lessico dell'«estremo» (*summa, extremum, immane*), che evoca i toni della polemica moralistica contro gli eccessi edificatori e le contraffazioni della natura prodotte dal lusso¹⁸, insieme al lessico della distanza (*discedit, arcana, imo, secessu, alta, vetustum*) creano un senso di eccesso e di disagio, di estraneità e di angoscia, che riflette la condizione psicologica dei cittadini esclusi da quel mondo¹⁹ e da esso minacciati.

Gli alberi che fanno da contorno al palazzo di Latino gli conferiscono una solennità austera, religiosa; mentre in Seneca il bosco occupa il centro del palazzo degli Atridi, e ne costituisce una sorta di replica metaforica (un rovesciamento del rapporto fra il 'mondo di fuori' e il 'mondo di dentro', in cui si coglie l'eco di un topos delle polemiche moralistiche contro il lusso edilizio, e cioè la perversione della natura vista negli alberi 'trasportati' all'interno delle case²⁰). È un *locus horridus* inaccessibile a chiunque e perfino ai raggi del sole: il tipo di vegetazione così come le acque stagnanti fanno di questo mondo di ombre un vero e proprio mondo infernale. Questo «grumo di inciviltà» (Petronio²¹) è come un condensato della dimensione ferina

¹⁶ «A conscious and pointed allusion» secondo TARRANT *ad loc.*

¹⁷ Bene TARRANT *ad loc.*

¹⁸ Su cui insistono d'altra parte le notazioni sugli ori e i marmi della *dives domus*.

¹⁹ La stessa «unusual personification» (TARRANT) del palazzo che *discedit* sembra tradurre la volontà di separazione dalla collettività.

²⁰ Cfr. anche Sen. *epist.* 122.8; Hor. *carmin.* 3.10.5-6; *epist.* 1.10.22 (il concetto è implicito anche nello stesso *Thyestes* 465), e in generale EDWARDS, *The Politics of Immorality* cit., pp. 148s (con specifico riferimento alla *Domus aurea* neroniana). Al contrario, il bosco del palazzo di Latino (*Aen.* 7.172) sembra piuttosto un segno di arcaica e sana ambientazione rustica (cfr. HORSFALL in *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, by N. HORSFALL, Leiden-Boston-Köln 2000, *ad loc.*).

²¹ G. PETRONE, '*Locus amoenus/locus horridus*': due modi di pensare la natura, in R. UGLIONE

(rilevata dalla similitudine con la tigre dei vv. 707ss), e costituisce il *penetrabile regni*, il cuore della reggia e il nucleo stesso del potere. Il potere è insomma l'inferno trasportato nel mondo²², è la negazione stessa della civilizzazione umana.

Se il palazzo, il *tectum augustum* di Latino per i lettori antichi, come testimonia Servio, evocava la casa di Augusto sul Palatino (che Virgilio a suo parere *per transitum laudat*), ci si può chiedere se con la ripresa e lo stravolgimento di quel modello di edificio (e della concezione ed esercizio del potere che esso simboleggia) Seneca non voglia marcare il contrasto con un altro tipo di potere, un potere tirannico, riflesso appunto anche nella struttura fisica, nell'immagine, cioè nella rappresentazione pubblica di sé stesso che il potere costruisce attraverso la reggia. In questo senso, oltre alle differenze rispetto al paradigma positivo di Latino (rilevate dall'ottimo commento di Tarrant), sono particolarmente significative le analogie che, viceversa, la reggia di Atreo mostra con la dimora di un altro personaggio virgiliano, quella sorta di prototipo del potere ingiusto e spietato che è Caco, il mitico tiranno sconfitto da Ercole (di cui nell'ottavo dell'*Eneide* Evandro racconta la storia ad Enea: 190-275)²³. La dimora selvaggia del mostruoso Caco è in una enorme spelunca situata in cima a un'alta rupe:

Iam primum saxis suspensam hanc aspice rupem,
 disiectae procul ut moles desertaque montis
 stat domus et scopuli ingentem traxere ruinam.
 Hic spelunca fuit vasto summota recessu,
 semihominis Caci facies quam dira tenebat
 solis inaccessam radiis; semperque recenti
 caede tepebat humus, foribusque adfixa superbis
 ora virum tristi pendebant pallida tabo. (190-7)

 ut sese inclusit ruptisque immane catenis
 deiecit saxum, ferro quod et arte paterna
 pendebat, fultosque emuniit obice postis (225ss)

 stabat acuta silex praecisis undique saxis
 speluncae dorso insurgens, altissima visu,
 dirarum nidis domus opportuna volucrum.
 Hanc, ut prona iugo laevum incumbibat ad amnem... (233ss)

(ed.), «Atti del Congresso nazionale di studi 'L'uomo antico e la natura' (Torino, 28-30.4.1997)», Torino 1998, p. 191.

²² Cfr. G. PICONE, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo 1984, pp. 95ss.

²³ Segnalate di recente da J.J.L. SMOLENAARS, *The Vergilian Background of Seneca's Thyestes* 641-682, in «Vergilius» 44, 1998, 51-65.

I tratti che definiscono il paesaggio di Caco sono l'isolamento ferino (*semihominis*) dalla collettività (*vasto summota recessu* ricorda la collocazione appartata del bosco all'interno della reggia di Atreo: *arcana in imo regio secessu iacet...*, *Th.* 650), l'inaccessibilità (perfino alla luce del sole; il che produce un'assimilazione sinistra, come nel *Tieste*, con il mondo infernale, che viene poi esplicitata nell'ampia similitudine dei vv. 243-6), l'asprezza dell'ambiente naturale, che costituisce come una barriera di ostilità contro il mondo esterno, nonché le dimensioni disumane, ciclopiche della sua 'casa' (cioè la *spelunca*: il carattere animalesco della sua abitazione è messo in risalto, per converso, quando la rupe selvaggia che la sovrasta viene definita *domus* di uccelli rapaci). La selvaggia e immensa 'casa' di Caco è la sua *regia* (242), e tutta la descrizione insiste sulla brutale e intimidatoria esibizione di potere che essa vuol esprimere (anche nei trofei esposti sulle porte d'ingresso, le teste imputridite dei nemici uccisi (198), che ricordano gli oggetti-simbolo dei delitti della stirpe esposti come offerte votive dall'Atreo di Seneca: *Th.* 659ss.)²⁴. Un potere assoluto, tirannico, che si rivela anche in un senso di verticalità e di oppressione, di subordinazione a un'entità fisica (ma al tempo stesso simbolo di una forza dominante) che incombe minacciosamente (e *altissima visu* al v. 234 impone la prospettiva di chi sta sotto, di chi si sente sovrastato).

È noto peraltro che il personaggio di Caco ha le sue radici letterarie nel Polifemo omerico, e che in Omero la rappresentazione dei Ciclopi insiste, oltre che sulla loro assenza di socialità e sul potere assoluto che ognuno esercita all'interno della propria comunità familiare, sull'isolamento selvaggio nel quale essi vivono (*Od.* 9.112-5 «Costoro non hanno assemblee di consiglio, né leggi, ma abitano le cime di alte montagne in cave spelonche, e ciascuno comanda sui figli e le mogli, incuranti gli uni degli altri»). La natura selvaticamente asociale dei singoli, ognuno tiranno del proprio spazio, si traduce visivamente nelle grandi dimensioni, specie in altezza, delle loro 'regge', le spelonche selvagge (quella di Polifemo è «un'alta spelonca coperta di alloro», 182s), a picco sul mare, e lui è descritto come un «mostro immenso» simile «alla cima selvosa di altissimi monti, che appare isolata dalle altre», 191s).

Nella costruzione di una scenografia del potere, del potere tirannico, Seneca sembra insomma richiamare un paradigma di potere positivo (Latino) per stravolgerlo attraverso l'innesto di paradigmi tradizionali di un dispotismo spietato e ferino, cioè la negazione stessa della civiltà. Nel paesaggio che fa da contesto al palazzo degli Atridi il senso del potere, la volontà di

²⁴ Offerte votive che a loro volta sono la distorsione anche qui del modello positivo del Latino virgiliano (*Aen.* 7.183-92): da vedere ancora TARRANT *ad loc.*

dominio, sembra trasferirsi anche ai singoli elementi della natura, dalla *arcanæ regio*, lo spazio misterioso che ‘racchiude’ (*compescens*) il bosco antico, alla quercia che sovrasta il resto del bosco (*supra eminens*), anzi lo ‘guarda dall’alto’ (*despectat alte*) e lo domina (*vincit*). L’insistenza dell’immagine, e la stessa selezione del lessico, non lasciano dubbi sul valore simbolico della quercia²⁵: l’enorme albero che sovrasta l’ambiente circostante è un simbolo evidente della volontà di dominio di Atreo²⁶. Quel che vorrei sottolineare è che questa immagine è una replica della reggia che schiaccia (*premit*) la città e tiene ‘sotto tiro’ il popolo ribelle, cioè trasferisce al piano del paesaggio naturale quello che era un messaggio affidato a una struttura architettonica, cioè antropica: il paesaggio sembra insomma come animarsi e assumere una sua volontà autonoma, e perfino una sua gestualità, la natura stessa sembra corrispondere al principio che governa la realtà umana, cioè la legge del potere.

L’albero di enormi dimensioni è un’immagine ben attestata in poesia già prima di Seneca²⁷, come ad es. l’olmo che Virgilio colloca nell’Ade (*Aen.* 6.282s *in medio ramos annosaque brachia pandit / ulmus opaca, ingens*)²⁸; oppure il pioppo descritto nell’*Inno a Demetra* (37) di Callimaco, che farà da modello per la storia di Erisittone a Ovidio, dal quale sembra venire a Seneca il particolare del rapporto di superiorità rispetto al resto del bosco (*met.* 8.743ss *stabat in his ingens annoso robore quercus, / una nemus... nec non et cetera tantum / silva sub hac, silva quantum fuit herba sub omni*). Seneca valorizza questo particolare per fare di questo schema (l’albero che svetta su tutti gli altri e li sovrasta) una sorta di personificazione simbolica privilegiata (cfr. anche *Oed.* 534s, *Herc. Oet.* 1623ss) dell’Uno che domina sulla massa²⁹.

Il messaggio sub-testuale di questa topografia è un chiaro messaggio di potere: questo è un ‘paesaggio del potere’, che trasmette un senso di gerarchia trasferito e operante nella stessa dislocazione fisica dei suoi elementi. Quest’ottica verticale riflette insomma lo sguardo del potere: il guardare

²⁵ Cfr. TARRANT a 655-6 (*vincit*): «even nature seems to share the Tantalid striving for dominion».

²⁶ Cfr. R. NISBET, *The Oak and the Axe: Symbolism in Seneca, Hercules Oetaeus 1618ff.*, in *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble*, ed. by M. WHITBY-P.R. HARDIE-M. WHITBY, Bristol 1987, pp. 243-51.

²⁷ Cfr. anche il precedente di Apollonio 4.1682.

²⁸ Dal palazzo di Latino, e già prima di Priamo, in Virgilio sembra che Seneca abbia tratto anche l’idea di un albero (un lauro sacro e oggetto di devozione) nel cuore del palazzo: *laurus erat tecti medio in penentralibus altis / sacra comam multosque metu servata per annos* (*Aen.* 7.59s, con Horsfall); *ingens ara fuit iuxtaque veterrima laurus / incumbens arae atque umbra complexa penatis* (2.513s).

²⁹ Tralascio qui di discutere il rapporto con il notissimo passo di Lucano che assimila Pompeo a una grande quercia indebolita e ormai priva di foglie attorniata da molti altri alberi sani e robusti e tuttavia trascurati dalla pietà popolare: 1.135ss. *Stat magni nominis umbra...*

‘dall’alto’, da una posizione elevata (il gesto tipico di Giove nell’epica) traduce graficamente lo sguardo di chi domina sopra uno spazio fisico nel modo stesso in cui l’occhio lo controlla. È un tipo di percezione dello spazio che riflette un modo di vedere i rapporti fra gli oggetti che lo costituiscono individuando in essi la stessa relazione gerarchica che sussiste fra gli elementi dello spazio sociale.

Viene in mente la polemica che, in un’epistola a Lucilio (51.11), Seneca conduce contro le costruzioni di alcuni grandi uomini politici romani, come Mario, Pompeo e Cesare, i quali

exstruxerunt quidem villas in regione Baiana, sed illas
inposuerunt summis iugis montium: videbatur hoc magis
militare, ex edito speculari late longeque subiecta. Aspice
quam positionem elegerint, quibus aedificia excitaverint locis
et qualia: scies non villas esse sed castra.

Le scelte edilizie operate dai potenti di Roma, le loro ville che incombono dall’alto, costruiscono un nuovo paesaggio (un paesaggio che altera e sostituisce quello appunto naturale) che Seneca vede ispirato da una (inconscia?) volontà di dominio, di controllo militare del territorio, la stessa che affiora da certi paesaggi dei suoi drammi.

Nel costruire un paesaggio in cui ambientare tragici conflitti di potere Seneca crea un fondale che porta già impressi i segni di quella stessa violenza cui fa da scenario. Entità astorica e metafisica, Male Assoluto del mondo tragico senecano, il Potere possiede tuttavia anche una sua presenza fisica, concreta, materializzata nello spazio: nemmeno la natura, un tempo ‘innocente’, ha potuto evitare la contaminazione della sua forza nefasta e pervasiva.