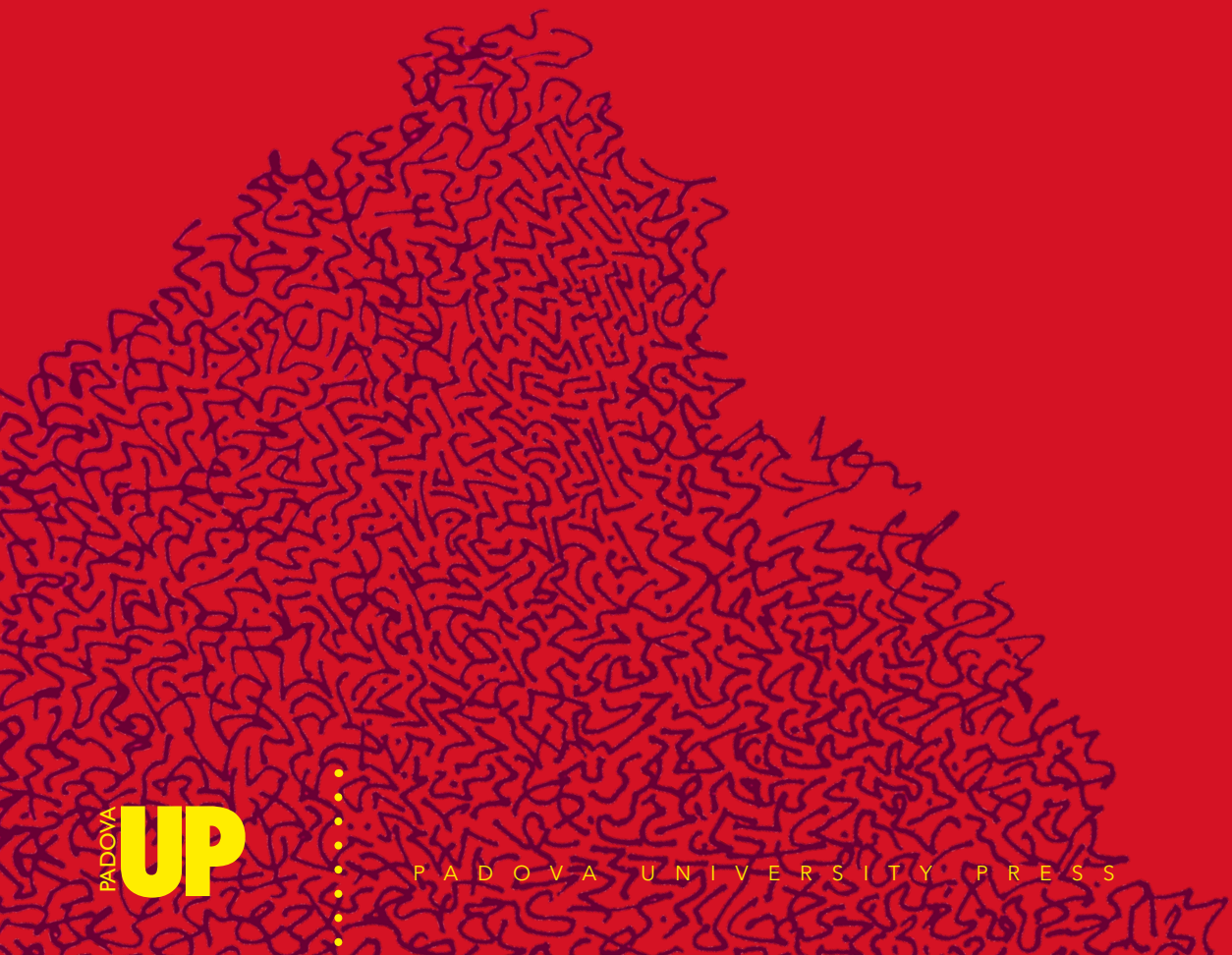


COLLOQUIA

Il teatro delle emozioni: l'ira

a cura di
Mattia De Poli



PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL)
dell'Università degli Studi di Padova.

Prima edizione 2021, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: l'ira*

© 2021 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-272-7



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License

(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>).

Il teatro delle emozioni: l'ira

*Atti del 3° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 12-14 ottobre 2020 – online)*

a cura di
Mattia De Poli

Comitato scientifico:

Xavier Riu (Barcelona), Piero Totaro (Bari), Davide Susanetti (Padova), Mattia De Poli (Padova), Chiara Battistella (Udine), Lucia Degiovanni (Bergamo), Maria Jennifer Falcone (Pavia – Cremona), Francesco Carpanelli (Torino), Anna Scannapieco (Padova), Piermario Vescovo (Venezia), Rocco Coronato (Padova), Alessandra Petrina (Padova), Anna Bettoni (Padova)

Indice

Prefazione	9
L'ira "giusta" e il perdono: Aristotele, i Greci, la tragedia (quasi un'introduzione). <i>Mattia De Poli</i>	11
Autori	21

I.

L'ira e il teatro, dalla Grecia antica ad oggi.

Becoming angry Hecuba. From Homer's <i>Iliad</i> to Euripides's <i>Hecuba</i> <i>Pascale Brillet-Dubois</i>	31
L'ira nella struttura tragica: battaglie bottegaie e guerre di genere <i>Roberto Alonge</i>	43
Una rappresentazione dell'ira nella prima <i>Medea</i> del teatro francese <i>Jean Monamy</i>	59
<i>La Medea (Furori e fracasso)</i>	77
La Città dei Miti Sogno Poetico Metropolitano <i>Gianpiero Borgia</i>	101

II.

Teatro greco

"Placa l'impeto violento dell'onda nera": la fenomenologia dell'ira e il suo impatto sul pubblico nella tragedia greca <i>Lidia Di Giuseppe</i>	113
Manifestazione e controllo dell'ira nelle <i>Eumenidi</i> di Eschilo. <i>Luca Pucci</i>	131
'Delitto e castigo': la resa drammatica dell'ira nella <i>Licurgia</i> di Eschilo <i>Pietro Berardi</i>	153
L'ira di Achille nei <i>Mirmidoni</i> di Eschilo <i>Daniela Immacolata Cagnazzo</i>	173

Veleni mortali, corpi guasti e rancori divoranti: alcune riflessioni sulla ὀργὴ ἀθάνατος di Filottete e di altri personaggi tragici <i>Silvia Onori</i>	193
Agenti divini dell'ira fra Sofocle ed Euripide: alcune osservazioni su <i>Aiace, Ifigenia in Tauride, Elena e Oreste</i> <i>Sara Di Paolo</i>	203
Giovani vittime della guerra tra ira e vendetta nel teatro euripideo <i>Francesco Moles</i>	247
L'ira delle donne e l'ira del Parente: un caso di <i>paratragodia</i> nelle <i>Tesmofoiazuse</i> di Aristofane <i>Camilla Tibaldo</i>	277

III.

Teatro latino (e dintorni)

Il furore 'irato' di Cassandra nell' <i>Agamennone</i> di Seneca <i>Chiara Battistella</i>	303
La metamorfosi dell'ira. Teseo padre-matrigna nella <i>Fedra</i> di Seneca <i>Graziana Brescia</i>	319
La mimica dell'ira in Seneca <i>Lucia Degiovanni</i>	339
Riferimenti spettacolari nel <i>De Ira</i> di Seneca <i>Diana Perego*</i>	361
I coturni 'bucati' di Gitone: <i>libido, furor e tempus lugendi</i> <i>Pietro Vesentin</i>	385

IV.

Teatro moderno e contemporaneo

L'ira del <i>Cesare</i> di Plutarco in Shakespeare e Alfieri <i>Pierfrancesco Musacchio</i>	413
L'ira di Achille 'in scena': fortuna di un tema nel teatro italiano fra Settecento e Ottocento <i>Francesca Favaro</i>	431
«Qual ira?»: l'emozione prismatica di Norma, eroina romantica <i>Lucia Bottinelli – Paolo De Matteis</i>	457
Forme dell'ira al femminile nella <i>Maria Stuarda</i> di Schiller. L'interpretazione critica di Luigi Squarzina e Lilla Brignone <i>Chiara Pasanisi</i>	477

La ricezione del mito greco nel teatro di Steven Berkoff. Da Agamennone ad Edipo: storie di rabbia e riscatto <i>Francesco Puccio</i>	495
L'ira nel corpo. La Clitennestra postdrammatica della Societas Raffaello Sanzio <i>Daniela Palmeri</i>	519
L'ira come dispositivo scenico della dissipazione dell'umano in <i>L'isola di Alcina</i> e <i>Luş</i> del Teatro delle Albe <i>Marco Sciotto</i>	535
«Io sono Antigone e vaffanculo!» Ira, atti linguistici, criminalità parentale e aberrazioni politiche nel <i>Syrma Antigónes</i> di 'Motus' <i>Andrea Vecchia</i>	569

V.

Ulteriori prospettive

Présentation du colloque international «Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au XXIe siècle» (18-19 novembre 2020) <i>Hélène Vial</i>	597
Appendice iconografica	603

Autori

Roberto Alonge, già ordinario di Storia del Teatro, insegna come professore a contratto Letterature Comparate all'Università di Torino. Specialista di Pirandello e Ibsen, ha pubblicato una trentina di libri, oltre a un pamphlet, *Asini calzati e vestiti. Lo sfascio della scuola e dell'Università dal '68 a oggi* (Torino, Utet, 2005). Il suo ultimo libro è *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano* (Bari, Edizioni di Pagina, 2021). Ha diretto i quattro volumi della *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Torino, Einaudi, 2000-2003) e dirige la rivista teatrale "Il castello di Elsinore" che ha fondato nel 1988.

Chiara Battistella è professore associato di Lingua e letteratura latina all'Università di Udine. I suoi principali interessi di ricerca vertono sulla letteratura latina di età augustea, tra epica ed elegia, in particolare su Ovidio, a cui ha dedicato diversi lavori. Si è occupata anche del teatro tragico di Seneca, soprattutto della *Medea* e specialmente in relazione al tema delle emozioni.

Pietro Berardi è Dottorando di Ricerca in Filologia e Letteratura dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Bari "A. Moro". Ha trascorso periodi di ricerca presso la Faculty of Classics della University of Oxford, sotto la supervisione del Prof. Dr. Gregory O. Hutchinson e della Dr.ssa Daniela Colomo. È attualmente impegnato nel gruppo di ricerca, coordinato dal Prof. Piero Totaro, che per l'Accademia dei Lincei prepara la nuova edizione nazionale dei frammenti di Eschilo (il dott. Berardi si occupa dei drammi della *Licurgia*). I suoi interessi di ricerca vertono sui frammenti della tragedia attica, indagati sotto il profilo ecdotico, esegetico e drammaturgico.

Gianpiero Borgia è regista, attore di teatro e co-direttore, con Elena Cotugno, di Teatro dei Borgia. Nel 2011 riceve dall'INDA l'incarico di portare in scena *Filottete* di Sofocle al Teatro Greco di Siracusa e nel 2012 dirige Franco Branciaroli e Lucia Lavia in *Ifigenia in Aulide* di Euripide. Nel 2016 intraprende il progetto di riscrittura di classici insieme a Cotugno e nasce l'idea di una Me-

dea in chiave contemporanea; nasce così *Medea per strada*. Nel 2018 progetta e mette in scena *Eracle Odiatore* di Fabrizio Sinisi (prima al Festival Primavera dei Teatri di Castrovillari) e comincia a lavorare sulla trilogia Il trasporto dei miti (*Eracle, l'invisibile*, con Christian Di Domenico, *Filottete dimenticato*, con Daniele Nuccetelli e *Medea per strada*, con Elena Cotugno) che vede la luce nel 2020. Ha fondato assieme a Christian Di Domenico l'accademia d'arte drammatica ITACA, unico centro pugliese di formazione stabile per il teatro, di cui è stato direttore fino al 2012.

Lucia Bottinelli ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro presso l'Università di Bologna, con la quale saltuariamente collabora e dove è stata tutor didattico all'insegnamento di Teatro sociale. Libera professionista, è operatrice teatrale, cinematografica e regista e conduce corsi, laboratori e seminari nelle province di Como e Bologna; come ricercatrice indipendente partecipa a convegni e congressi, trattando principalmente di Teatro sociale e Pedagogia teatrale. È fondatrice e Vicepresidente dell'Associazione Culturale "Teatro della Polvere di Bologna" ed è, attualmente, docente di Lettere presso l'I. C. Valmorea di Como.

Graziana Brescia è professore associato di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università di Bari "Aldo Moro". I suoi interessi di ricerca riguardano, in particolare, Sallustio, Virgilio, Ovidio, Seneca tragico, la retorica, le categorie antropologiche applicate al mondo antico, la fortuna dei classici e del mito in età tardo-antica e moderna. Ambito privilegiato di studio è la declamazione latina, indagata secondo un approccio metodologico retorico, letterario, antropologico e giuridico. Tra le sue pubblicazioni recenti: *L'omen del bue. Il dolo e l'inganno nel racconto della fondazione di Cartagine*, in «Vichiana», LVII, 2020, 39-55; *L'albero di Fillide, Una variante dimenticata*, in «Bollettino di Studi Latini» L,2, 2020, 660-674.

Pascale Brillet-Dubois è professoressa di Lingua e letteratura greca presso l'Université Lumière-Lyon 2 ed è membro del Laboratoire HiSoMA (Histoire et Sources des Mondes Antiques). Tra i suoi principali ambiti di studio figurano la poesia epica, la tragedia e la loro ricezione, oltre agli inni. Sta preparando un commento alle *Troiane* di Euripide per la collana "Commentario" della casa editrice Belle Lettres.

Daniela I. Cagnazzo frequenta il Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici *curriculum* Filologia e letteratura dell'antichità (XXXIII Ciclo), presso l'Università degli Studi di Bari "A. Moro", occupandosi della tradizione incerta di testi

eschilei su papiro (tutor prof. Piero Totaro), di cui cura una nuova edizione critica e papirologica con traduzione e commento. Durante il corso di Laurea e il Dottorato di Ricerca, è stata ammessa a frequentare la Scuola Estiva di Papirologia (X Edizione) del Centro Studi di Papirologia di Lecce e il XV Seminario Papirologico Fiorentino, presso l'Istituto Papirologico "G. Vitelli" di Firenze. È stata, inoltre, relattrice a numerosi convegni nazionali e internazionali, discutendo di testi tragici ed epigrammatici su papiro.

Lucia Degiovanni si è formata presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e ora è ricercatrice di Lingua e letteratura latina presso l'Università degli Studi di Bergamo. I suoi principali filoni di ricerca riguardano la tragedia romana dall'età repubblicana all'età imperiale (in particolare Ennio, Pacuvio, Seneca e l'*Hercules Oetaeus* pseudo-senecano), Catullo e lo studio delle fonti per la storia dell'educazione nell'antichità.

Paolo De Matteis ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica presso l'Università di Bologna. Ha pubblicato una monografia dal titolo *Musica e gesto nel teatro mozartiano: le didascalie musicali nelle "Nozze di Figaro"* (LIM, 2020), tratta dal suo lavoro di tesi magistrale. Ha recentemente concluso il corso di Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica presso l'Università di Udine, con una tesi sulle origini della "solita forma" dell'opera ottocentesca; la dissertazione ha ricevuto il Premio "Tesi rossiniane" e verrà pubblicata nella collana omonima della Fondazione Rossini.

Lidia Di Giuseppe è docente di Latino e Greco presso il Convitto nazionale "V. Emanuele II" di Roma, Dottore di ricerca in Filologia greca e latina e Cultore della materia in Lingua e Letteratura greca presso la "Sapienza" Università di Roma; è inoltre membro del Consiglio direttivo della Delegazione di Roma dell'Associazione Italiana di Cultura Classica. Si è occupata di tragedia greca, in particolare di Euripide (del cui *Alessandro* ha curato un'edizione con commento), nonché di Commedia di mezzo e nuova e di Platone.

Sara Di Paolo, dopo la laurea triennale in Lettere presso l'Università di Padova con la tesi *L'emozione della paura in tre tragedie sofoclee: Trachinie, Elettra, Edipo re* (2016), ha conseguito la laurea magistrale in Lettere classiche e storia antica presso lo stesso Ateneo con una tesi sulle epifanie divine nel teatro sofocleo (2019).

Francesca Favaro, dottore di ricerca in Filologia ed Ermeneutica italiana, nel 2014 e nel 2019 ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale – seconda fascia – per il S.S.D. 10/F1 (Letteratura italiana). Docente di Italiano, Latino e Greco al Liceo classico, collabora regolarmente con l'Università ed è attualmente docente a contratto di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Padova. Ha pubblicato numerosi volumi e saggi su autori del Sette-Ottocento (Alessandro Verri, Monti, Cesarotti e Barbieri, Foscolo); si è inoltre occupata (e continua a occuparsi) della fortuna di Saffo e di Anacreonte nei secoli; più di recente, ha esteso i suoi interessi di ricerca anche ad alcuni autori del Novecento e del Seicento. Collabora con varie riviste letterarie.

Francesco Moles è un dottorando di ricerca in “Filologia e Letteratura dell'Antichità” presso l'Università di Bari, dove sta lavorando ad un progetto di ricerca sul riuso da parte di Euripide di *topoi* e motivi che caratterizzano l'idea arcaica di eroismo nella costruzione di personaggi e trame. Oltre alla tragedia greca, in particolare Sofocle ed Euripide, i suoi principali interessi di ricerca includono l'epica greca arcaica, l'intertestualità, la mitologia e l'antropologia del mondo antico.

Jean Monamy, professore in pensione, è stato membro del progetto-pilota per la sperimentazione teatrale nei licei ed ha insegnato “arte drammatica” al Liceo di Rambouillet e presso l'Université de Bretagne Sud. Come attore e drammaturgo, collabora con Alain Béhar dal 1992. Dal 2003 ha iniziato l'attività come regista e, tra gli altri allestimenti, si è occupato di *Chto, interdit aux moins de 15 ans* di Sonia Chiambretto (2011), di *LAURE/Fragments*, ispirato a *Écrits de Laure* di Colette Peignot (2014) e di *LA MÉDÉE (Fureurs & Fracas)*, ispirato a *La Médée* di Jean Bastier de la Péruse (2016).

Pierfrancesco Musacchio è un dottorando di ricerca in “Le forme del testo – testi antichi” presso l'Università di Trento e, in co-tutela internazionale, presso l'Université Côte-d'Azur di Nizza. È attualmente impegnato in un progetto di ricerca sulla ricezione e il riuso della *Vita di Mario* di Plutarco fra il II e il V secolo. Oltre alla filologia e allo studio sulla ricezione antica dei classici, i suoi principali interessi di ricerca includono la biografia storica e filosofica antica, l'epica classica e i loro riusi nella letteratura e nel teatro medievali, moderni e contemporanei.

Silvia Onori ha conseguito la laurea magistrale presso Sapienza – Università di Roma e ultimato recentemente il dottorato di ricerca presso l'Università

di Cassino e del Lazio Meridionale, discutendo una tesi dal titolo “Commento critico-esegetico al *Fetonte* di Euripide”, sotto la supervisione del prof. Michele Napolitano. È stata relatrice a seminari e convegni in alcune università italiane e i suoi studi si concentrano principalmente sulla tragedia greca di V secolo, in particolare sulla produzione euripidea, integra e frammentaria, sui poeti tragici minori e sulla paleografia greca.

Daniela Palmeri è assistente di Lingua Italiana presso l’Università Autonoma di Barcellona (Facoltà di Lettere e Filosofia e Facoltà di Traduzione). Nel 2013 ha conseguito il dottorato in Studi Teatrali presso la stessa università presentando una tesi sulla riscrittura dell’*Oresteia* nel teatro contemporaneo internazionale (dalla Societas Raffello Sanzio a Mapa Teatro, da Rodrigo García a Yael Farber). Nel 2016 ha pubblicato il libro *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat* (LiquidDocs) sul regista catalano Roger Bernat. La maggior parte delle sue pubblicazioni verte sulla teoria del teatro, sulla drammaturgia e sul femminismo.

Chiara Pasanisi ha conseguito il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma, con una tesi dal titolo “La resistenza della tradizione italiana. Recitazione, regia e repertorio in Miranda Campa, Ave Ninchi, Lilla Brignone e Sarah Ferrati (1935-1960)”. Presso la Sapienza è attualmente responsabile del progetto di Avvio alla ricerca *L’autoorialità femminile nel teatro italiano negli anni Sessanta: regia, recitazione, scrittura*. Ha pubblicato il volume *L’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica 1935-1941* (Mimesis Edizioni, 2021).

Diana Perego è docente a contratto di Spettacolo, festa e territorio (L-ART/07) presso l’Università degli Studi di Milano Bicocca. Collabora da anni come cultore della materia con le cattedre di Storia del teatro greco e latino (prof.ssa Elisabetta Matelli) e Storia del teatro e dello spettacolo (prof.ssa Carla Bino) presso l’Università Cattolica di Milano. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia del teatro antico presso l’Università degli Studi di Firenze con il prof. Stefano Mazzoni come docente tutor. Ha partecipato come relatrice a diversi convegni internazionali e ha all’attivo varie pubblicazioni su riviste scientifiche. I suoi campi di indagine sono la storia del teatro e dello spettacolo, l’iconografia teatrale, la letteratura comparata.

Luca Pucci è Dottore di ricerca in Filologia Classica (Università degli studi di Salerno – École des hautes études en sciences sociales di Parigi), attualmen-

te ricercatore indipendente e docente greco e latino presso il Liceo Classico 'Cavour' di Torino. Si occupa di miti e tradizioni culturali, di omicidio, contaminazione e purificazione in Grecia antica, con particolare attenzione alla famiglia atridica. Ha pubblicato una monografia su Oreste (*Fuori da Atene. Miti e tradizioni su Oreste in Grecia antica*, Canterano 2017), diversi contributi sui frammenti dell'*Oresteia* di Stesicoro (di cui sta curando un volume di commento complessivo), su Eschilo e sui frammenti di Euripide (in particolare *Tieste*, *Donne di Creta* e *Plistene*).

Francesco Puccio, laureato in Filologia, letterature e civiltà del mondo antico (Napoli), dottore di ricerca in Antropologia del mondo antico (Siena), è attualmente ricercatore (RTD-A) presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova. Si occupa di storia del teatro antico greco e latino e di questioni legate allo spazio della rappresentazione e alle modalità di messa in scena. Regista di teatro, ha ideato e dirige "Antico fa testo", un progetto di ricerca e di didattica sulla performatività del mito classico e sulla sua ricezione sulla scena contemporanea, finalizzato alla valorizzazione del patrimonio archeologico e storico-artistico nazionale.

Marco Sciotto è laureato in Filosofia all'Università di Catania e specializzato in Estetica all'Università "La Sapienza" di Roma. Si occupa di teatro, delle relazioni tra i differenti linguaggi artistici e delle loro implicazioni nell'estetica contemporanea. Ha collaborato con varie riviste come *Engramma*, *Scenari* e *Arabeschi* e di quest'ultima è anche redattore dal 2017. Ha pubblicato il volume *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di 'Nostra Signora dei Turchi'* (Premio Campi Salentina 2019). Sta attualmente svolgendo il dottorato in Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale presso l'Università di Catania, con un progetto dal titolo *Dalla memoria della vita alla vita della memoria. Reimmaginare l'archivio corsaro' del Teatro delle Albe*.

Camilla Tibaldo si è diplomata al Liceo classico "Celio" di Rovigo, è studentessa del corso di laurea magistrale in Lettere classiche e storia antica presso l'Università degli studi di Padova, dove ha conseguito la laurea in Lettere antiche con la tesi "*Quasi cursores vitai lampada tradunt: riscritture e permanenza lucreziane nella poesia di Milo De Angelis*", ed è stata ammessa alla Scuola Galileiana di Studi superiori, classe di Scienze morali.

Andrea Vecchia, laureato in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università agli Studi di Trieste, vince il Master in Ma-

nagement dello Spettacolo dal vivo organizzato dal Teatro Stabile del Veneto e Fondazione Lirica “La Fenice” di Venezia. Consegue presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma Sapienza il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo sul Teatro della Morte di Tadeusz Kantor. Si occupa di questioni di teoria e storia del teatro del Novecento, interessandosi in particolare alle dinamiche antropologiche e psicoanalitiche sottese all’immaginario contemporaneo. È tra i membri del comitato redazionale della rivista *Sciami/Ricerche*, webzine semestrale di Teatro, Video e Suono diretta da Valentina Valentini.

Pietro Vesentin ha conseguito la laurea magistrale in Lettere Classiche e Storia Antica presso l’Università degli Studi di Padova, discutendo una tesi in Letteratura latina sulle *Metamorfosi* di Apuleio. Attualmente frequenta, presso il medesimo ateneo, il corso di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Cuore dei suoi interessi di ricerca è il romanzo latino – il *Satyricon*, le *Metamorfosi*, l’*Historia Apollonii regis Tyri* – e, in modo particolare, le ‘cellule’ soprannaturali che lo costituiscono. Tra gli approcci metodologici che privilegia vi sono l’intertestualità e l’antropologia letteraria.

Hélène Vial dal 2005 è maître de conférences di Latino presso l’Université Clermont-Auvergne, dove è membro permanente del Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS). Nelle sue ricerche si è occupata principalmente delle opere di Ovidio (*Metamorfosi* e *Contro Ibis*), di riscrittura dei miti dall’antichità al XXI secolo e del rapporto fra poesia e retorica.

Riferimenti spettacolari nel *De Ira* di Seneca

Diana Perego*

Università degli Studi di Milano Bicocca

ABSTRACT: In the essay I collected and commented all the performing references in Seneca's *De Ira*. This is an unpublished study. Eight types of performances are mentioned in the dialogue: munera gladiatoria, certamina gymnica, venationes, chariot race, histriones, damnationes, mimes and pantomimes, ludi scaenici, tuba and lituus. A brief mention about the mask is added. The citations are first considered one by one, they follow the conclusions of a research still in progress. It is desirable to collect and compare the performing references present in Seneca's complete work to rebuild the philosopher's theory in a systematic way.

Introduzione.

Nelle opere in prosa di Seneca numerosi riferimenti agli spettacoli nell'anfiteatro e nel circo ne attestano la frequentazione e la profonda conoscenza. Secondo Pierre Cagniard sono presenti allusioni ai giochi in tutte le opere dell'autore, escluse *Ad Marciam* e *Ad Polybium consolationes*¹. Abbondanti sono i richiami senecani a *munera*, *venationes*, *damnationes ad bestias*, *noxii*, naumachie e corse dei carri. Eppure a fronte di una bibliografia imponente sul filosofo-tragediografo non esiste ad oggi uno studio specifico al riguardo². Pochi sono i saggi sul pensiero di Seneca riguardo ai gladiatori³ e su Seneca e il pantomimo⁴.

*Dedico questo contributo alla memoria di mio zio Aldo Perego.

¹ Vd. Cagniard 2000, p. 607 n. 1.

² Pochi riferimenti a questo proposito in Lesi 2004, pp. 289-290.

³ Vd. Wistrand 1979; Wistrand 1990; Cagniard 2000.

⁴ Vd. Zimmermann 2008; Zanobi 2008; Zanobi 2010; Zanobi 2014.

Inedita è l'indagine sui riferimenti spettacolari contenuti nel *De Ira*, opera ampiamente studiata soprattutto nel rapporto con il *furor* della tragedia senecana⁵, *in primis* di Medea⁶. Come ha ribadito Giancarlo Mazzoli nei suoi studi⁷, l'ira infatti è per Seneca la madre di tutti i πάθη tragici data la sua intrinseca teatralità: *cetera licet abscondere et in abdito alere: ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effervescit manifestius*⁸. In generale emerge nel *De Ira* la familiarità di Seneca con diversi giochi di cui ne sottolinea la popolarità e ne comprende l'attrazione'. Non solo, anche le pubbliche esecuzioni dei criminali sono ammesse in quanto 'pene deterrenti' diremmo oggi: *ut documentum omnium sint, et quia vivi noluerunt prodesse, morte certe eorum res publica utatur*⁹. Spesso la confidenza di Seneca con gli spettacoli del suo tempo è stata piegata alla concezione del filosofo stoico che ne rimprovera la crudeltà¹⁰; la questione è più complessa come vedremo. Dalla lettura attenta del *De Ira* emerge infatti da un lato la consuetudine dell'autore con i giochi dall'altro l'uso retorico dei *ludi* a fini persuasivi. Si pensi alla celebre similitudine tra la scuola gladiatoria e la vita: *Non alia quam in ludo gladiatorio vita est cum isdem bibentium pugnantiumque*¹¹.

Ma procediamo con ordine, i riferimenti spettacolari sono stati raggruppati in otto categorie: *munera gladiatoria*, *certamina gymnica*, *venationes*, corsa dei carri, *histriones*, *damnationes*, mimi e pantomimi, *ludi scaenici*, *tuba et lituus*. A queste si aggiunge una breve menzione della maschera. Le citazioni saranno prima considerate singolarmente, seguiranno le conclusioni di una ricerca ancora *in fieri*. Auspicabile la raccolta e il confronto dei riferimenti spettacolari presenti nell'*opera omnia* di Seneca così da ricostruire la teoria del filosofo a questo proposito in modo sistematico.

1. *Munera gladiatoria*.

Generalmente viene riconosciuto a Seneca, prima degli apologeti cristiani, il merito di aver condannato i giochi dell'arena in base all'*Epistola* 95¹², nella quale sono biasimati esplicitamente i *ludi* gladiatori in base al principio dell'in-

⁵ La bibliografia a questo proposito è molto corposa segnalo qui e.g. Gazich 2000; Pérez Gómez 2011 e relativa bibliografia.

⁶ Mi limito a rimandare al saggio di Braicovich 2017 e relative note bibliografiche.

⁷ Vd. Mazzoli 1997, pp. 80-83; Mazzoli 2008, p. 203.

⁸ Sen. *Ira* 1.1.5.

⁹ Sen. *Ira* 1.6.4.

¹⁰ Una lista di questi studi 'distorti' è presente in Wistrand 1990, pp. 42-44.

¹¹ Sen. *Ira* 2.8.2.

¹² Vd. Maiuri 1952, pp. 45-48. Biasimo dei ludi, o meglio del furore della folla che assiste agli spettacoli, anche in Sen. *Helv.* 17, *Ep.* 1.7.

violabilità della vita umana¹³. Nel *De Ira* i *munera* sono specificatamente posti in relazione al sentimento dell'ira sia dei gladiatori stessi sia del pubblico nei loro confronti. Il giudizio negativo del filosofo resta implicito ma facilmente deducibile¹⁴. Fin dal primo riferimento Seneca pone in relazione gladiatori, folla, ira.

*Gladiatoribus quare populus irascitur et tam inique, ut iniuriam putet, quod non libenter pereunt? Contemni se iudicat et vultu, gestu, ardore a spectatore in adversarium vertitur*¹⁵.

Ma perché la folla si adira con i gladiatori, e giudica tanto ingiustamente un'offesa il fatto che non affrontano volentieri la morte? Si ritiene disprezzata, e con lo sguardo, i gesti, la passione da spettatore si muta in nemico.¹⁶

Gli spettatori, indicati nel testo prima con il termine generico *populus* – qui inteso in modo dispregiativo come *turba*¹⁷ – poi con quello specifico *spectator*, nel caso in cui i gladiatori muoiano *non libenter*, si ritengono offesi e si adirano *vultu gestu ardore*¹⁸. Si tratta evidentemente di un'offesa (*iniuria*) ingiustificata; ai gladiatori infatti non è attribuibile la responsabilità di un'offesa presunta¹⁹. Il pubblico romano manifestando il suo coinvolgimento ostile (*ardor*) nel volto e nei gesti sembra tramutarsi nell'avversario²⁰. Come se l'ira imbestialisse gli spettatori e li rendesse simili alle belve contro le quali combattono i gladiatori nell'arena. Tale irrazionalità animale non può che essere criticata dal filosofo stoico. Seneca utilizza pertanto nella sua *dissertatio*, qui come altrove, un riferimento agli spettacoli, in questo caso al comportamento della folla durante i *munera gladiatoria*²¹, come *exemplum* di ira noto a tutti. Segue nel testo un ulteriore esempio in questo senso: i bambini caduti a terra si arrabbiano senza ragione pretendendo che si frusti la terra (*sicut puerorum qui, si ceciderunt, terram uer-*

¹³ Si tratta del celebre passo: «L'uomo, cosa sacra all'uomo, ormai viene ucciso per gioco e per divertimento e colui, che era nefandezza addestrare a dare e ricevere ferite, ora viene condotto nudo ed inerme in mezzo all'arena ed è appieno soddisfacente lo spettacolo che un uomo ci offre con la morte», Sen. *Ep.* 95.33. Trad. di Boella 1983. «È questo il passo che a preferenza d'ogni altro dà giustamente a Seneca il diritto di poter essere considerato il primo che abbia espresso l'aperta condanna dei ludi gladiatori in nome del sacro principio dell'intangibilità della vita da uomo ad uomo» Maiuri 1952, pp. 45-46.

¹⁴ Il disprezzo di Seneca per i giochi gladiatori è espresso in *Ep.* 70.22, 25, 27; 87.1-2.

¹⁵ Sen. *Ira* 1.2.4.

¹⁶ Ove non diversamente indicato la traduzione è di Ricci 2018¹⁰.

¹⁷ Da notare che questo interesse per i giochi nella realtà coinvolse anche l'aristocrazia.

¹⁸ Simile atteggiamento in Sen. *Ep.* 4.37.2; *Tranq.* 11.4-5. Sul *furor circensis* degli spettatori vd. Forichon 2012, pp. 159-203.

¹⁹ Vd. Musio 2013, p. 95.

²⁰ Sulla partecipazione numerosa ed emotiva della folla ai *munera*, vedi il noto passo Sen. *Ep.* 1.7.1-4.

²¹ Cf. *Tranq.* 2.13; *Ep.* 87.9.

berari uolunt et saepe ne sciunt quidem cur irascantur, sed tantum irascantur)²². In entrambi i casi non si tratta secondo il filosofo di un vero e proprio sentimento profondo di ira ma di qualcosa di simile: *non est ira, sed quasi ira*²³.

Nel secondo riferimento l'ira è attribuita invece ai gladiatori.

*Gladiatores quoque ars tuetur, ira denudat*²⁴.

Anche i gladiatori si difendono con la tecnica della scherma, e si scoprono quando sono in preda all'ira.

Mentre la tecnica (*ars*) protegge i *gladiatores*, l'ira li *denudat*; il verbo è riconducibile al lessico militare: *nudus* è infatti il soldato privo di armatura. Come il *miles* senza armatura così il gladiatore *iratus* senza tecnica è vulnerabile. La *techne* rende forti²⁵, l'ira deboli, mentre la prima basata sulla *ratio* è apprezzabile oltre che utile, la seconda basata sul *furor* è deprecabile e pericolosa. Seneca allude qui, come in altri scritti²⁶, alla tecnica gladiatoria appresa con l'addestramento²⁷. Anche in questo caso la menzione dei gladiatori è *exemplum* funzionale alla tesi, ossia l'infruttuosità dell'ira²⁸.

Troviamo poi la celebre similitudine tra scuola gladiatoria e vita.

*Non alia quam in ludo gladiatorio vita est cum isdem bibentium pugnantiumque*²⁹.

La vita è simile a quella di una scuola di gladiatori, in cui con le stesse persone si vive e si combatte.

Come i gladiatori vivono insieme nel *ludo gladiatorio*³⁰ e poi combattono gli uni contro gli altri nell'arena, così si comportano gli uomini nella vita trasformandosi gli uni nei nemici degli altri e combattendo tra loro³¹. Nelle opere di Seneca è diffusa la similitudine tra le due lotte per la sopravvivenza in cui *gladiator* e uomo stoico condividono la forza e la resistenza³². I riferimenti ai gladiatori

²² Sen. *Ira* 1.2.5.

²³ Sen. *Ira* 1.2.5.

²⁴ Sen. *Ira* 1.11.1-2.

²⁵ Sul concetto di *ars/techne* in Seneca, vd. Szekeres 2012, pp. 59-68.

²⁶ Sen. *Ep.* 13.2; 18.8; 78.16; 117.25.

²⁷ Riferimenti alla tattica gladiatoria anche in Sen. *Ep.* 22.1; *Prov.* 3.4. La tecnica include: affondi, parate, simulazioni di attacco, mosse a sorpresa, fendenti, assalti, difesa e attacco con lo scudo, vd. Arena 2020, p. 89.

²⁸ Vd. Musio 2013, p. 170.

²⁹ Sen. *Ira* 2.8.2.

³⁰ Riferimento alla scuola gladiatoria anche in Sen. *Ben.* 6.12.2. A questo proposito utile sintesi aggiornata in Arena 2020, pp. 106-110 con relativa bibliografia.

³¹ Sulla metafora della gladiatura in riferimento ai mali e alle lotte degli uomini nella vita associata vd. Armisen-Marchetti 1989, p. 125.

³² Sen. *Ep.* 30.8; 37.1-2; 71.23; 88.29; *Tranq.* 11.3-6; *Ben.* 3.34.2.

erano inoltre proverbiali come riferisce il filosofo stesso: *vetus proverbium est gladiatorem in harena capere consilium*³³; cui si aggiunge la *sententia* senecana: *sine missione nascimur*³⁴; la vita è paragonabile al più violento dei *munera* nell'arena: un *munus sine missione*³⁵.

2. *Certamina gymnica.*

Nel *De Ira* sono citate anche le gare atletiche³⁶. La presenza nei *ludi* dei *certamina gymnica*³⁷ è attestata da fonti letterarie, quali Dionigi di Alicarnasso³⁸, Tito Livio³⁹, Cicerone⁴⁰, Cassio Dione⁴¹. Questa tradizione di spettacoli misti continuò per tutta l'età imperiale a Roma e nelle province⁴².

«*Quid ergo? non incidunt causae quae iram lacessant?*» *Sed tunc maxime illi opponendae manus sunt. Nec est difficile uincere animum, cum athletae quoque, in uilissima sui parte occupati, tamen ictus doloresque patiantur ut uires caedentis exhauriant, nec cum ira suadet feriunt, sed cum occasio. Pyrrhum, maximum praeceptorem certaminis gymnici, solitum aiunt iis quos exercebat praecipere ne irascerentur; ira enim perturbat artem et qua noceat tantum aspicit*⁴³.

«E allora? Non si presentano motivi atti a provocar l'ira?» Sì, ma proprio allora dobbiamo fermarla. E non è difficile vincere l'animo, dal momento che gli atleti, benché impegnati nella parte più spregevole del loro essere, tuttavia sopportano i colpi e il dolore per estenuare il vigore di chi li colpisce, e picchiano quando lo suggerisce non l'ira ma l'occasione propizia. Si dice che Pirro, valente maestro di lotta, fosse solito raccomandare a coloro che allenava di non arrabbiarsi; poiché l'ira sconvolge la tecnica e guarda soltanto il modo di nuocere.

Il filosofo sostiene che bisogna opporsi all'ira quando è ancora assopita, prima che scoppi, così come gli atleti, qui identificabili con i lottatori⁴⁴, sopportano i colpi e il dolore (*ictus doloresque patiantur*) e sferrano il colpo non in preda alla rabbia ma all'occasione giusta (*nec cum ira suadet feriunt, sed cum occasio*)⁴⁵. Il

³³ Sen. *Ep.* 22,1. Vd. Wistrand 1990, p. 35.

³⁴ Sen. *Ep.* 37,1-2.

³⁵ Vd. Gunderson 1996, p. 138.

³⁶ Sugli spettacoli atletici vd. Vagalinski 2009; Arena 2020, pp. 32-33 e relativa bibliografia.

³⁷ Riferimenti agli atleti anche in Sen. *Ep.* 13,2; 78,16.

³⁸ Dionys. *Ant.* 7.72.2-3.

³⁹ Liv. 1.35.

⁴⁰ Cic. *Leg.* 2.38.

⁴¹ Cass. Dio. 60.23.5.

⁴² Vd. Arena 2020, pp. 33-34.

⁴³ Sen. *Ira* 2.14.2.

⁴⁴ Riferimento alla lotta e precisamente alla *sphaeromachia* in Sen *Ep.* 80.1.

⁴⁵ Sul paragone con gli atleti vd. Steyns 1907, pp. 42-45; Armisen-Marchetti 1989, p. 81 e p. 180 n.

grande istruttore Pirro, attestato solo in Seneca⁴⁶, raccomandava agli atleti di non arrabbiarsi poiché *ira perturbat artem*; è lo stesso riferimento alla *techne* che prima abbiamo visto in relazione alla gladiatura.

3. *Venationes*.

Nel dialogo sono menzionate anche le *venationes*⁴⁷.

*Videre solemus inter matutina harenae spectacula tauri et ursi pugnam inter se colligatorum, quos, cum alter alterum vexarunt, suus confector expectat. Idem facimus, aliquem nobiscum adligatum lacessimus, cum victo victorique finis et quidem maturus immineat*⁴⁸.

Siamo soliti vedere negli spettacoli antimeridiani del circo la lotta del toro e dell'orso legati l'un l'altro; quando si sono strapazzati a vicenda, li attende l'uomo destinato a finirli: così facciamo noi, provocando qualcuno che è legato a noi, benché sul vinto e sul vincitore incomba la fine, per giunta imminente.

Qui la *venatio*, performance che includeva, come è noto, vari tipi di spettacoli (sfilata di animali, combattimento tra belve, caccia), consiste nella lotta tra animali e precisamente tra un toro e un orso⁴⁹. La spettacolarità deriva dallo scontro inusuale tra due animali di grande taglia. Notiamo che Seneca fornisce informazioni precise al riguardo: lo spettacolo avviene di mattina, gli animali sono legati tra loro, la lotta tra le bestie moribonde termina con l'uccisione da parte del *confector*⁵⁰. Il filosofo propone poi la consueta similitudine tra spettacolo e condizione umana: come il toro e l'orso lottano tra loro benché entrambi saranno poi uccisi dal bestiario così gli uomini lottano tra loro benché incomba su di essi la morte⁵¹. Gli esseri umani sono quindi paragonati alle bestie nell'arena in base alla comune lotta tra loro e l'inevitabile morte⁵².

4. Corsa dei carri.

Presente anche il riferimento alla corsa dei carri⁵³.

38.

⁴⁶ Vd. Ramondetti 1999, p. 312 n. 7.

⁴⁷ Sulle *venationes* utile sintesi in Arena 2020, pp. 34-36 e relativa bibliografia.

⁴⁸ Sen. *Ira* 3.43.2.

⁴⁹ Riferimenti a combattimenti tra animali anche in *Ep.* 41.6.; 85.41.

⁵⁰ Sul *confector* vd. Svet. *Aug.* 43.2; *Nero* 12.

⁵¹ Similitudine simile ma riferita alla naumachia in Sen. *Ep.* 4.7.

⁵² Il paragone tra uomini e animali è presente anche in *Ira* 3. 30.1.

⁵³ La corsa dei carri è citata anche in Sen. *Ep.* 30.13. La bibliografia sulla corsa dei carri è sterminata,

*Numquam itaque iracundia admittenda est; aliquando simulanda, si segnes audientium animi concitandi sunt, sicut tarde consurgentis ad cursum equos stimulis facibusque subditis excitamus*⁵⁴.

Quindi non bisogna mai dare spazio all'iracondia, talora la si deve simulare, se si deve infiammare l'animo pigro degli ascoltatori, a quel modo che stimoliamo con gli sproni e i tizzoni quei cavalli che sono lenti a prendere il galoppo.

Anche in questo caso emerge la conoscenza precisa della performance da parte di Seneca: i cavalli vengono aizzati *stimulis facibusque subditis* nel caso in cui tardino a partire dai *carceres*⁵⁵. La situazione specifica è paragonata all'ira o meglio alla simulazione dell'ira. Questa l'argomentazione: l'ira non è mai ammessa (*numquam iracundia admittenda est*), mentre la sua simulazione talvolta (*aliquando simulanda*) è utile per scuotere gli animi *segnes*, assopiti degli ascoltatori, così come tizzoni e pungoli nascosti aizzano i cavalli lenti alla partenza.

L'ira simulata, intesa qui come strumento retorico, è quindi lecita *si segnes audientium animi concitandi sunt* come Seneca sostiene in un altro passaggio del testo in cui accomuna oratore e attore.

5. *Histriones*.

È questo l'unico riferimento all'attore presente nel *De Ira*.

*'Orator' inquit 'iratus aliquando melior est.' Immo imitatus iratum; nam et histriones in pronuntiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes*⁵⁶.

Dicono: «L'oratore talora è migliore se è adirato». Diciamo piuttosto, se recita la parte dell'adirato; infatti anche gli attori, nel recitare, impressionano gli spettatori non in quanto adirati, ma perché recitano bene la parte dell'adirato.

Un oratore che si finge irato (*imitatus iratum*) può essere persuasivo quanto gli attori (*histriones*)⁵⁷ che recitano bene la parte dell'adirato (*iratum bene agentes*) possono impressionare il pubblico. Il riferimento è evidentemente all'*actio* dell'*orator*⁵⁸; è nota la stretta parentela tra eloquenza e recitazione sottolineata

utile sintesi in Arena 2020, pp. 37-43 con relativa bibliografia.

⁵⁴ Sen. *Ira* 2.14.1.

⁵⁵ Sui *carceres* vd. Marcattili 2009, pp. 160-161.

⁵⁶ Sen. *Ira* 2.17.1.

⁵⁷ Sulle denominazioni latine dell'attore vd. Zucchelli 1965.

⁵⁸ Sul linguaggio del corpo dell'oratore e dell'attore rimando al recente Manzoni 2017, pp. 99-112 con relative note e bibliografia.

da Cicerone⁵⁹ e Quintiliano⁶⁰.

Cogliamo il giudizio di Seneca sugli *histriones*: essi *populum movent*. È riconosciuta pertanto dal filosofo la forza coinvolgente di una buona recitazione (*bene agentes*).

6. *Damnationes*.

Seneca, pur ammettendone la crudeltà⁶¹, sostiene la pubblica utilità dei supplizi⁶².

*Hoc uno medentibus erit dissimilis, quod illi quibus vitam non potuerunt largiri facilem exitum praestant, hic damnatos cum dedecore et traductione vita exigit, non quia delectetur ullius poena -procul est enim a sapiente tam inhumana feritas - sed ut documentum omnium sint, et quia vivi noluerunt prodesse, morte certe eorum res publica utatur*⁶³.

In ciò soltanto egli [il custode delle leggi e reggitore dello stato] sarà diverso dai medici: essi, a chi non sono stati capaci di donare la vita, procurano una morte facile; lui, ai condannati, toglie via la vita con loro disonore e pubblico scherno, non perché goda della punizione di alcuno – è infatti lontana dal sapiente una così disumana ferocia – ma perché siano un esempio per tutti, e dal momento che, da vivi, non hanno voluto giovare, almeno dalla loro morte lo Stato abbia un servizio⁶⁴.

In questo caso il riferimento performativo⁶⁵ poggia su un'antitesi: mentre il medico procura una morte 'facile' (*facilem exitum*) al paziente incurabile, il legislatore procura ai condannati (*damnatos*) che hanno agito contro lo Stato una morte disonorevole ma utile alla *res publica*. «L'utilità profilattica della *merita poena* espiata pubblicamente»⁶⁶ è esplicitata nel proseguo: *ut alios pereundo deterreant*.

⁵⁹ Sulla finta ira dell'*orator* accostata a quella dell'*histrion* vd. Cic. *Tusc. Disp.* 4.19.43, 25.55; *Brut.* 141s., 158; *De or.* 1.51.220s.

⁶⁰ Sull'aspetto performativo dell'oratoria con precisi riferimenti alle fonti, ivi compreso Quintiliano, rimando agli studi di Maria Silvana Celentano, e.g. Celentano 2019, pp. 129-141 e relativa bibliografia.

⁶¹ La critica alle esecuzioni è più esplicita in Sen. *Ep.* 95.33. Riferimenti ai supplizi anche in *Clem.* 2.25.1; *Ep.* 7.3, 14.4; *Brev. Vit.* 13.6. Su Seneca e la pena di morte vd. André 1979, pp. 278-297; Ducos 1984, pp. 443-456.

⁶² Sulla componente performativa dei supplizi vd. Vismara 1990.

⁶³ Sen. *Ira* 1.6.4.

⁶⁴ Trad. di Ramondetti 1999, p. 239.

⁶⁵ «Il momento della repressione assume un'importanza fondamentale per il mantenimento dell'equilibrio della società e dev'essere visto e approvato da tutte le componenti di essa. È quindi naturale la sua trasformazione in spettacolo», Vismara 2015, p. 148.

⁶⁶ Mazzoli 1997, p. 81.

Sofferamoci sulla modalità dell'esecuzione pubblica attuata *cum dedecore et traductione*, disonore e vilipendio pubblici. I *noxii*, come è noto, non erano 'giustiziati' secondo l'accezione moderna, ossia sottoposti a una morte veloce e indolore, bensì a una lenta agonia. Nella sofferenza del condannato consisteva la spettacolarità della performance, un patimento ritenuto della giusta durata nel caso della *damnatio ad bestias*, troppo lungo nella crocifissione e troppo breve nella vivicombustione o decapitazione. Il potere deterrente delle *damnationes* consisteva pertanto nell'orrore pubblico del dolore, di cui un saggio non gode (*procul est enim a sapiente tam inhumana feritas*), come tiene a specificare Seneca. Così alla morte 'facile' procurata dal medico ai malati incurabili si contrappone la morte 'difficile' procurata dallo stato ai *dammati*; l'una pietosa, l'altra volutamente crudele. La pena corporale, se non addirittura capitale, è pertanto ammessa da Seneca come *extrema ratio* cui ricorrere per suscitare «un terrore dissuasivo nei riguardi degli individui, considerati tutti come potenziali colpevoli»⁶⁷.

Il valore esemplare della pena di morte pubblica è esplicitato anche in un altro passaggio del dialogo.

*et quos volet nequitiae male cedentis exempla fieri, palam occidet, non tantum ut pereant ipsi, sed ut alios pereundo deterreant*⁶⁸.

[colui che stabilisce la pena] ucciderà pubblicamente coloro che vorrà proporre come esempi di malvagità finita male, non solo perché muoiano essi stessi, ma anche perché con la loro morte trattengano gli altri dal delitto.

Intesi in questo modo i supplizi sono non solo utili bensì anche giustissimi.

*movet mentes et atrox pictura et iustissimorum suppliciorum tristis adspectus*⁶⁹;

Ci impressiona un quadro a soggetto tragico e la vista triste di giustissime esecuzioni;

Il *tristis adspectus* della pena capitale è qui accostato a una *pictura atrox*, è possibile che Seneca alluda alla scena teatrale tragica⁷⁰. In ogni caso «Seneca fa dello straniamento visivo, derivante dall'osservazione delle conseguenze degli errori altrui – in teatro o nell'arena – un mezzo per innescare un sentimento perturbante»⁷¹ che in questo caso specifico induce a non lasciarsi trascinare dall'ira e a non commettere crimini.

⁶⁷ Grodzynski 1984, p. 362.

⁶⁸ Sen. *Ira* 1.19.7.

⁶⁹ Sen. *Ira* 2.2.4.

⁷⁰ Seneca alluderebbe forse qui alla *καταστροφή* tragica adottata nei suoi drammi secondo Giancotti 1953, p. 52.

⁷¹ Musio 2013, p. 256.

7. Mimi e pantomimi.

Nel *De Ira* sono presenti riferimenti a mimi e pantomimi⁷². Seneca cita il famoso cavaliere mimografo romano Decimo Laberio (106-43 a.C.) di cui si conservano scarsi frammenti⁷³. Convinto anticesariano, Laberio fu costretto dal dittatore all'umiliazione di calcare la scena e recitare uno dei suoi testi⁷⁴.

Quid, quod semper in auctores redundat timor nec quisquam metuitur ipse securus? Occurrat hoc loco tibi Laberianus ille versus, qui medio civili bello in theatro dictus totum in se populum non aliter convertit, quam si missa esset vox publici adfectus:

*Necesse est multos timeat quem multi timent*⁷⁵.

E che dire del fatto che la paura ricade sempre su chi la provoca e nessuno è temuto senza essere egli stesso libero da preoccupazioni? A tal proposito richiamati alla mente il noto verso di Laberio che, pronunciato in teatro in piena guerra civile, suscitò l'attenzione di tutto il popolo, come se la battuta indicasse lo stato d'animo della gente:

Deve temere molti colui che molti temono.

È riportato il verso di Laberio recitato in teatro: *Necesse est multos timeat quem multi timent*⁷⁶. La *sententia* del mimo, forse una oscura minaccia a Cesare, sembrò esprimere in quell'occasione la *vox populi*⁷⁷. Anche in questo caso la menzione della performance è funzionale all'argomentazione del filosofo: come tra mimo e popolo e più in generale tra performer e spettatore si genera una reciprocità di sentimenti così colui che suscita timore negli altri è inevitabile provi a sua volta timore.

Il coinvolgimento emotivo del pubblico sembra attutito nel passo seguente in cui compare un altro riferimento al mimo e in particolare alla *mimesis* di un naufragio.

adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et efferuescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad

⁷² Riferimenti a mimi e pantomimi anche in Sen. *Ep.* 1.8.7-9, 3.29.12, 5.47.16-17, 15.95.56, 19.114.6, 15.95.56, 20.121.6. Su mimo e pantomimo segnalo la recente sintesi di Zimmermann 2020, pp. 269-279.

⁷³ Su Decimo Laberio vd. Seita 2015, pp. 423-429.

⁷⁴ Sulla vicenda vd. Giancotti 1967, pp. 171-181; Seita 2015 pp. 425-426 e relative note; Zimmermann 2020, pp. 272-273.

⁷⁵ Sen. *Ira* 2.11.3.

⁷⁶ 126 R.³ = 139 Bon. L'ascendenza della massima è proverbiale; vd. Tosi 1992, p. 475.

⁷⁷ Seneca ammira le sentenze contenute nei mimi; a questo proposito vd. Mazzoli 1970, pp. 201-210.

*conspectum mimici naufragii contrahit frontem, non magis quam timor qui Hannibale post Cannas moenia circumsidente lectorum percurrit animos, sed omnia ista motus sunt animorum moueri nolentium, nec adfectus sed principia proludentia adfectibus*⁷⁸.

Ridiamo con chi ride e ci rattrista una folla anonima di gente che piange, e ribolliamo di passione di fronte a lotte combattute da altri. Queste non sono manifestazioni d'ira, non più di quanto sia dolore quello che fa corrugare la fronte alla vista del naufragio di un mimo, non più di quanto sia paura quella che fa rabbrivire l'animo di chi legge mentre Annibale dopo Canne è già lì ad assediare le mura; bensì, codesti fenomeni, sono tutti movimenti da cui l'animo è scosso benché non lo voglia, e non sono affezioni, ma stadi preliminari alle affezioni⁷⁹.

Nei *ridentes* e nei *maerentes* sono forse identificabili i personaggi comici e tragici⁸⁰ così come nei *certamina aliena i ludi scaenici*. Ma prestiamo attenzione al *conspectum mimici naufragii* che suscita reazioni emotive involontarie (*contrahit frontem*), le cosiddette *προπάθειαι* (*principia proludentia adfectibus*), distinte dalle vere e proprie affezioni (*adfectus*)⁸¹. La questione è complessa e oggetto di dibattito critico, importa qui sottolineare come il filosofo attribuisca alle forme spettacolari, siano tragedie, commedie, mimi, il potere di suscitare emozioni istintive benché siano finzioni spettacolari.

Nel *De Ira* è citata l'arte dei pantomimi amata e praticata da Caligola come riferiscono anche Svetonio⁸² e Dione Cassio; quest'ultimo definisce l'imperatore addirittura 'schiaivo dei pantomimi'⁸³. Caligola rientra pertanto nella nutrita serie di imperatori amanti e attori di pantomime⁸⁴.

Ceterum sermone, conatu et omni extra paratu facient magnitudinis fidem; eloquentur aliquid, quod tu magni animi putes, sicut C. Caesar, qui iratus caelo, quod obstreperetur pantomimis, quos imitabatur studiosius quam spectabat, quodque comessatio sua fulminibus terreretur – prorsus parum certis – ad pugnam vocavit Iovem et quidem sine missione, Homericum illum exclamans versum:

ἦ μ' ἀνάειρ' ἐγὼ σέ⁸⁵.

⁷⁸ Sen. *Ira* 2.5.

⁷⁹ Trad. di Ramondetti 1999, p. 285.

⁸⁰ Vd. Mazzoli 1970, p. 127 e n. 27.

⁸¹ Vd. Ramondetti 1999, p. 281 n. 2 con relativa bibliografia sulla questione.

⁸² Svet. *Cal.* 54-55.1.

⁸³ Dio. Cass. 59.5.5; cf. inoltre Dio. Cass. 59.2.5, 59.7.5-7.

⁸⁴ A questo proposito vd. Querzoli 2006, pp. 167-188.

⁸⁵ Sen. *Ira* 1.20.7-8.

[Gli iracondi] per altro, con ciò che diranno, con ciò che cercheranno di fare e con tutta la messinscena esteriore faranno credere la grandezza; diranno qualcosa tale da fartelo ritenere segno di un 'animo' grande, come G. Cesare, che, adirato con il cielo perché rumoreggiando disturbava lo spettacolo dei pantomimi – che egli, più che guardare, si accaniva a imitare – e perché la sua gozzoviglia era tramutata in terrore da fulmini- di cui doveva fidarsi poco davvero! – sfidò Giove a battaglia, e per di più all'ultimo sangue, recitando a gran voce il famoso verso di Omero:

sollevami, oppure sollevo io te⁸⁶.

Seneca come esempio noto di persona iraconda menziona Caligola in un'occasione precisa: appassionato spettatore e imitatore di pantomimi⁸⁷, *iratus* perché i tuoni disturbavano l'esibizione e lo spaventavano durante il banchetto⁸⁸, l'imperatore sfidò Giove recitando un verso di Omero⁸⁹. Citando Omero il *princeps* avrebbe voluto mostrarsi sublime ma risultò ridicolo. Anche in questo caso il filosofo ricorre all'*exemplum* performativo per sostenere la sua tesi, ossia la *magnitudo* illusoria degli iracondi che dicono qualcosa in apparenza proprio di un animo grande (*quod tu magni animi putes*), come il verso declamato da Caligola nella situazione specifica, ma nei fatti si tratta di una *fides magnitudinis*. Implicito ma facilmente deducibile il giudizio negativo di Seneca su Caligola⁹⁰ e sui pantomimi, biasimati apertamente in altri scritti benché riscuotessero enorme successo nella sua epoca⁹¹.

Ai fini di questa indagine sono degne di considerazione le due descrizioni dell'aspetto dell'irato che potrebbero forse contenere impliciti riferimenti alla recitazione del pantomimo e del mimo⁹².

Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri; 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 quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens,

⁸⁶ Propongo qui la traduzione di Ramondetti 1999, p. 275.

⁸⁷ Imitare pantomimi è disdicevole per un *princeps*; vd. Edwards 1997, pp. 86-90.

⁸⁸ La *comessatio* era precisamente l'ultimo momento dei grandi banchetti in cui si mangiavano cibi piccanti e si beveva copiosamente; vd. Ramondetti 1999, p. 275 n. 19. Sulla paura di Caligola dei tuoni e fulmini vd. Svet. *Cal.* 51.1.

⁸⁹ Hom. *Il.* 23.724. Sono le parole di Aiace Telamonio rivolte a Odisseo nel corso della lotta durante i giochi funebri in onore di Patrolo.

⁹⁰ A questo proposito vd. Puma 1932.

⁹¹ Sulla pantomima imperiale utile sintesi aggiornata in Tedeschi 2019, pp. 1-11 con relativa bibliografia.

⁹² A queste si aggiunge Sen. *Ira* 2.35.3-36, per il commento vd. Ramondetti 1999, p. 356.

*articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeuptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium – nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme*⁹³.

Del resto per convincerti che non sono sani di mente coloro che sono in preda all'ira, osserva attentamente il loro aspetto; come infatti sono precisi sintomi di follia lo sguardo sfrontato e minaccioso, la fronte accigliata, il volto torvo, l'andatura concitata, le mani sempre in movimento, il colorito alterato, il respiro affannoso e profondo, tali sono i sintomi delle persone adirate: gli occhi sono ardenti e accesi, in tutto il volto si diffonde un intenso rossore, poiché il sangue ribolle dal profondo del cuore, le labbra tremano, i denti si serrano, i capelli si levano ritti sul capo, il respiro è faticoso e rumoroso, si avverte il rumore delle articolazioni che si contorcono, un gemere e un muggire, un parlare smozzicato con parole non chiaramente espresse, un frequente batter di mani e calpestio sul terreno, l'intero corpo agitato ed esprime grandi e irose minacce, l'aspetto sconcio a vedersi e spaventoso di chi deforma i lineamenti e si gonfia di collera – è difficile dire se sia un difetto più detestabile o brutto.

Si tratta di una descrizione a tinte fosche dalla quale traspare il gusto del macabro senecano; un pezzo di bravura barocco dalla potente forza di rappresentazione secondo Giovanni Cupaiuolo⁹⁴. In modo convincente l'espressività del testo è stata posta in stretta relazione alla teatralità⁹⁵. Si tratta di un brano non solo fortemente iconico ma forse ispirato dalla pantomimica⁹⁶; se così fosse anche in questo caso Seneca piegherebbe la performance alla sua argomentazione filosofica.

Vediamo da vicino il ritratto: *audax et minax vultus, tristis frons, torva facies* caratterizzano il primo piano parossistico dell'irato⁹⁷. Benché, stando a Luciano, l'espressione facciale del pantomimo fosse notoriamente negata da una piccola maschera con le labbra chiuse⁹⁸, non è da escludere l'utilizzo da parte del performer di una maschera *ad hoc* che presentasse questi caratteri fisiognomici oltre al colore rosso del viso (*multus ore toto rubor*) e ai capelli ritti sul capo (*horrent ac surriguntur capilli*)⁹⁹. Numerosi sono i movimenti del corpo descritti in una cli-

⁹³ Sen. *Ira* 1.1.3-4.

⁹⁴ Vd. Cupaiuolo 1975, p. 130.

⁹⁵ Vd. Mazzoli 1997, pp. 80-83. Lo studioso definisce l'ira come «il più largo e profondo bacino d'incubazione del tragico senecano» (p. 80).

⁹⁶ Vd. Zimmermann 2008, p. 224.

⁹⁷ «Un primo piano parossistico, iperbolico, congestionato», Mazzoli 1997, p. 81.

⁹⁸ Luc. *De salt.* 29.

⁹⁹ Luciano attesta che il *pantomimus* indossasse durante la performance diverse maschere che cambiava rapidamente in funzione dei personaggi rappresentati (Luc. *De salt.* 66-67). Sulla maschera del pantomimo vd. Petrides 2013, pp. 433-450.

max ascendente: dall'andatura concitata (*citatus gradus*)¹⁰⁰ e le mani sempre in movimento (*inquietae manus*) all'intero corpo agitato che esprime irose minacce (*totum concitum corpus magnasque irae minas agens*). Gestualità e prossemica riferibili a un pantomimo che interpreta le passioni di un collerico. Così ancora Luciano: «la pantomima si propone di rappresentare e interpretare i costumi e le passioni mettendo in scena ora un innamorato, ora un collerico, uno furioso e un altro addolorato»¹⁰¹.

Bernhard Zimmermann in *Seneca and Pantomime* (2008) cita proprio questo passo del *De Ira*¹⁰². Lo studioso individua nelle tragedie di Seneca tre tipologie di scene pantomimiche. Riassumendo, la prima tipologia comprende le scene in cui il coro descrive i movimenti di un attore¹⁰³, la seconda le scene in cui un attore descrive l'azione e i movimenti di un altro attore¹⁰⁴, la terza include le scene in cui un attore o il coro risponde brevemente ai movimenti di un personaggio solitamente in entrata o uscita di scena¹⁰⁵. Nelle tipologie individuate il *furor* è il sentimento maggiormente ritratto. Seneca, secondo Zimmermann, adotterebbe nella sua poetica tragica la *mimesis* coreutica della pantomima, in questo caso del *furor*, così come alluderebbe alla performance del pantomimo nella sua speculazione filosofica. Ne deriva che nel passo qui considerato del *De Ira* il virtuosismo coreutico del pantomimo¹⁰⁶, la cui popolarità in epoca neroniana è attestata dallo stesso Seneca¹⁰⁷, è piegato all'argomentazione filosofica: non sono sani di mente coloro che sono in preda all'ira (*non esse sanos quos ira possedit*) come descrive in modo evidente la performance del pantomimo che li interpreta. L'ipotesi di Zimmermann pare ammissibile. In ogni caso fin dal primo capitolo dell'opera¹⁰⁸ l'ira viene considerata nella sua fenomenologia eminentemente teatrale¹⁰⁹, o meglio spettacolare; sia quella dei gladiatori, dei lottatori, dei mimi o pantomimi, l'ira, come abbiamo visto, è associata a diverse performances.

Sul ritratto dell'irato Seneca torna nel terzo libro.

¹⁰⁰ L'andatura è elemento importante nei trattati di fisiognomica. Seneca considera l'*incessus* come indicativo di una disposizione d'animo (*Ep.* 52.12, 114.3); vd. Raina 1993, p. 129.

¹⁰¹ Luc. *De salt.* 67, trad. di Beta 1992, p. 95.

¹⁰² Vd. Zimmermann 2008, pp. 218-226. Su Seneca e il pantomimo rimando anche agli studi di Zanobi 2008, pp. 227-257; Zanobi 2010, pp. 269-288; Zanobi 2014.

¹⁰³ Vd. Zimmermann 2008, pp. 221-222. Lo studioso individua tali scene in *Medea* (vv. 849ss.), *Agamennone* (vv. 710ss.) ed *Ercole furente* (vv. 1082ss.).

¹⁰⁴ Vd. Zimmermann 2008, pp. 222-223. Esempio di questa tipologia in *Medea* 382-390.

¹⁰⁵ Vd. Zimmermann 2008, p. 223. Esempio in *Fedra* 583-586.

¹⁰⁶ Sul pantomimo 'attore totale' vd. Savarese 2015, pp. 327-330.

¹⁰⁷ Sen. *Nat. Quaest.* 7.32.3.

¹⁰⁸ Sen. *Ira* 1.1.5 *cetera licet abscondere et in abdito alere: ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effervescit manifestius*.

¹⁰⁹ Vd. Mazzoli 1997, pp. 80-83.

Ut de ceteris dubium sit, nulli certe adfectui peior est vultus, quem in prioribus libris descripsimus : asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu verso subrubicundum et similem cruento, venis tumentibus, oculis nunc trepidis et exsipientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus; adice dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adritu acuentibus; adice articularum crepitum, cum se ipsae manus frangunt, et pulsatum saepius pectus, anhelitus crebros tractosque altius gemitus, instabile corpus, incerta verba subitis exclamationibus, tremantia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia¹¹⁰.

A voler dubitare del resto, è certo che nessuna passione ha aspetto peggiore; l'abbiamo descritto nei libri precedenti: aspro e accanito, ora pallido per il sangue che rifluisce all'interno, ora rossastro e sanguigno, perché tutto il caldo e l'eccitazione si riversano sul volto, con le vene turgide, con gli occhi ora inquieti e fuori dall'orbita, ora fissi e immobili nello sguardo; in più i denti che si urtano a produrre un suono simile a quello dei cinghiali che affilano con lo strofinio le loro armi; in più lo scricchiolio delle articolazioni mentre le mani si storcono e il petto è ripetutamente percosso, il respiro affannoso e i gemiti tratti dal profondo, il corpo vacillante, le parole incerte per urla improvvisi, le labbra tremanti e talora sigillate, che emettono suoni sinistri.

Qui la rappresentazione sembra indugiare maggiormente sugli elementi del volto: l'incarnato ora rosso¹¹¹ ora pallido¹¹², gli occhi fuori dalle orbite, i denti che battono, le labbra tremanti. Il filosofo indugia anche sui suoni: il battito dei denti simile a quello dei cinghiali¹¹³, lo scricchiolio delle articolazioni, le mani che percuotono il petto, il respiro affannoso, i gemiti, le urla improvvisi, i suoni sinistri¹¹⁴. La descrizione delle manifestazioni dell'ira non è unitaria, ma volutamente frammentaria; elementi prima visivi, poi uditivi concorrono a dipingere un ritratto a tinte fosche in cui aumenta progressivamente l'elemento macabro¹¹⁵. La descrizione analitica del viso e della gestualità potrebbe forse alludere al virtuosismo coreutico del mimo, che notoriamente non indossava la maschera.

Nei ritratti qui considerati emerge una implicita correlazione *De Ira*-performance, siano esse le tragedie senecane, e il pensiero corre in *primis* a *Medea*, si-

¹¹⁰ Sen. *Ira* 3.4.1-2.

¹¹¹ L'incarnato rosso è elemento importante nella fisiognomica pseudo-aristotelica, vd. Raina 1993, pp. 132-133.

¹¹² Su rossore e pallore dei personaggi tragici senecani, vd. Raina 1997, pp. 275-292.

¹¹³ L'esemplificazione fisiognomica avviene spesso attraverso il richiamo a un animale, vd. Raina 1993, pp. 119, 123-124. Il paragone tra irati e animali è ricorrente nel *De Ira*; per l'elenco dei passi vd. Ramondetti 1996, p. 218 n. 14.

¹¹⁴ Gli studiosi riconoscono in questa descrizione l'influsso di Filodemo di Gadara, sulla questione vd. Fillion-Lahille 1984, pp. 430-432; per riscontri puntuali vd. Viansino 1963, I, pp. 441-443.

¹¹⁵ Vd. Coccia 1958, pp. 43, 50; Cupaiuolo 1975, p. 130.

ano mimi e pantomimi tanto apprezzati in età imperiale¹¹⁶. Rimando allo studio di Giampiera Raina che coglie in modo puntuale i riferimenti alla fisiognomica, compresa quella dell'irato, nelle tragedie senecane¹¹⁷. La mia indagine – è bene ribadirlo – non mira all'applicazione della teoria sull'ira alle tragedie senecane¹¹⁸ bensì all'individuazione dei riferimenti performativi nel *De Ira*, un'indagine quindi endogena al testo.

8. *Ludi scaenici*.

Curiosamente nel *De Ira* i *ludi scaenici* sono menzionati una sola volta.

*Ira praeceptis fugatur; est enim voluntarium animi vitium, non ex his, quae condicione quadam humanae sortis eveniunt ideoque etiam sapientissimis accidunt, inter quae et primus ille ictus animi ponendus est, qui nos post opinionem iniuriae movet. Hic subit etiam inter ludicra scaenae spectacula et lectones rerum vetustarum*¹¹⁹.

L'ira è messa in fuga dai buoni consigli, perché è un vizio volontario dell'animo, non di quelli che si danno per una certa condizione dell'umano destino e perciò accadono anche ai più sapienti, fra cui va messo anche quel primo colpo al cuore che proviamo alla sensazione d'aver subito un'offesa. Ciò si verifica anche assistendo a uno spettacolo teatrale e leggendo la storia antica.

Anche in questo caso è presente una similitudine. Come una *iniuria* così gli *scaenae spectacula* possono suscitare nel pubblico un impeto spontaneo (*ictus animi*) d'ira; una emozione che può essere facilmente sopita dai *praeceptis*, identificabili negli insegnamenti che inducono alla ragione. Degno di nota che nell'unico riferimento ai *ludi scaenici* non sia menzionato il *furor* bensì un sentimento d'ira più tenue e passeggero. Si tratta del resto di *spectacula ludrica*¹²⁰, divertenti in cui la forza emotiva del teatro non pare essere così profonda e travolgente da innescare il timore dello stoico. Auspicabile una ulteriore ricerca che individui e confronti i riferimenti senecani al teatro.

¹¹⁶ Sulla popolarità degli attori pantomimici nella Roma imperiale vd. Querzoli 2006, pp. 167-188.

¹¹⁷ Vd. Raina 1993, pp. 119-134.

¹¹⁸ Mi limito qui a citare tra i tanti studi sulla relazione tra la tragedia senecana *Medea* e il trattato *De Ira* il recente contributo di Braicovich 2017 pp. 106-119 con relativa bibliografia.

¹¹⁹ Sen. *Ira* 2.2.2-3.

¹²⁰ In merito all'aggettivo *ludrica* riferito agli *spectacula*, senza entrare in spinose questioni filologiche, mi limito a riferire che l'attributo è stato inteso come marcatore dell'illusione teatrale (vd. MAZZOLI 1997, p. 83) oppure secondo il suo comune significato di 'fonte di voluptas' ossia divertente (vd. RAMONDETTI 1999, p. 282 n. 6). Interpretazioni a mio avviso complementari.

9. Tuba e lituus.

Nel *De Ira* sono citati gli strumenti per eccellenza della musica militare romana: la *tuba* e il *lituus*¹²¹. Il filosofo sottolinea il suono eccitante di entrambi, riconoscendo il potere psicagogico della musica.

*Cantus nos nonnumquam et citata modulatio instigat Martiusque ille tubarum sonus*¹²².

Talora ci stimola il canto e la musica vivace e il suono delle trombe di guerra.

*Pythagoras perturbationes animi lyra componebat; quis autem ignorat lituos et tubas concitamenta esse, sicut quosdam cantus*¹²³ *blandimenta, quibus mens resolvatur?*¹²⁴

Pitagora era solito rimediare ai disordini interiori con la lira; del resto sappiamo tutti che i corni e le trombe hanno effetto di incitamento, come alcune musiche sono carezze che rasserenano lo spirito.

Ricordo che i *munera gladiatoria* erano accompagnati dal suono del *cornu*, della *tuba* e del *lituus*¹²⁵.

10. Maschera.

Aggiungo qui un riferimento alla maschera degno di nota.

*Sic ira per se deformis est et minime metuenda, at timetur a pluribus sicut deformis persona ab infantibus*¹²⁶.

Così l'ira è di per sé brutta e nient'affatto temibile, ma i più la temono come i bimbi temono una maschera brutta.

Il filosofo sostiene che l'ira sia *deformis* e, sebbene non sia da temere (*minime metuenda*), sia paventata dai più (*timetur a pluribus*) come una *persona deformis* spaventa i bambini. Ira e maschera sono pertanto accomunate dalla deformità, da una bruttezza spaventosa che suscita un timore infondato, puerile.

La paura delle maschere, comune tra i bambini, è citata in modo simile anche nelle *Lettere a Lucio*:

¹²¹ Sulla musica nelle opere di Seneca vd. MORENO 1997, pp. 77-115.

¹²² Sen. *Ira* 2.2.4.

¹²³ Vd. Sen. *Ep.* 123,9.

¹²⁴ Sen. *Ira* 3.9.2.

¹²⁵ Vd. ARENA 2020, pp. 38, 86.

¹²⁶ Sen. *Ira* 2.11.2.

*Quod vides accidere pueris, hoc nobis quoque maiusculis pueris evenit: illi quos amant, quibus adsueverunt, cum quibus ludunt, si personatos vident, expavescunt*¹²⁷.

Ciò che suol accadere ai fanciulli, accade anche a noi, fanciulli un po' più grandi: se vedono mascherate le persone care, con cui hanno dimestichezza, con cui giocano, sono presi dallo spavento¹²⁸.

In entrambi i casi Seneca fa riferimento alla mascafobia. Le maschere impedendo il riconoscimento delle persone amate spaventano grandi e piccini. Tanto più se la maschera indossata è quella spaventosa dell'ira descritta in modo dettagliato nel ritratto dell'irato come abbiamo visto¹²⁹.

11. Il giudizio di Seneca.

Infine poche considerazioni sul giudizio di Seneca. Nel *De Ira*, sebbene sia sempre sotteso, come abbiamo visto, il giudizio in generale negativo sulle diverse performance, solo in un passaggio del testo esso è esplicitato in riferimento ai *ludi circenses*.

*Cum videris forum multitudine refertum et saepta concursu omnis frequentiae plena et illum circum, in quo maximam sui partem populus ostendit, hoc scito, istic tantundem esse vitiorum quantum hominum*¹³⁰.

Nel vedere il foro stracolmo di folla e i recinti pieni di gente di ogni risma, e quel circo in cui si mette in mostra la maggior parte del popolo romano, sappi che qui ci sono tanti vizi quanti uomini.

Il filosofo riferisce che il *populus* riempie il *circum*, evidentemente il Circo Massimo¹³¹, e in occasione dei *ludi* esso stesso diventa spettacolo (*maximam sui partem populus ostendit*)¹³². Il foro e il circo sono qui accumulati sia per la grande affluenza di persone sia per la corruzione morale dei partecipanti. Da notare quindi che la critica è rivolta specificatamente agli spettatori e non alla performance in sé.

In generale nel *De Ira* il biasimo del filosofo non è rivolta ai *ludi* in sé, né a

¹²⁷ Sen. *Ep.* 3.24.13.

¹²⁸ Trad. di Boella 1983, p. 159.

¹²⁹ Vd. par. 7.

¹³⁰ Sen. *Ira* 2.8.1.

¹³¹ Sulla ripartizione e dei posti nel Circo Massimo come microcosmo dell'Impero vd. Arena 2007, pp. 31-48.

¹³² Sullo strepito della folla al circo vd. Sen. *Ep.* 10.83.7.

tutti gli spettacoli¹³³, quanto alla crudeltà del pubblico, al gusto popolare¹³⁴; o meglio, utilizzando un'espressione consapevolmente anacronistica, alla politica populista del *panem et circenses*¹³⁵.

12. Conclusioni.

Questa la sintesi dei riferimenti spettacolari contenuti nel *De Ira* di Seneca.

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. <i>Munera gladiatoria</i> | ira immotivata degli spettatori (1.2.48);
ira e <i>ars</i> dei gladiatori (1.11.1-2);
similitudine <i>ludo gladiatorio</i> e vita umana (2.8.2) |
| 2. <i>Certamina gymnica</i> | ira e <i>ars</i> dei lottatori (2.14.2) |
| 3. <i>Venationes</i> | similitudine <i>venatio</i> e vita umana (3.43.2) |
| 4. Corsa dei carri | ira per spronare (2.14.1) |
| 5. <i>Histriones</i> | similitudine oratore e attore fintamente adirato (2.17.1) |
| 6. <i>Damnationes</i> | potere deterrente dei supplizi (1.6.4; 1.19.7; 2.2.4) |
| 7. Mimi e pantomimi | il mimo Laberio e l'empatia mimo-pubblico (2.11.3);
la <i>mimesis</i> di un naufragio e la reazione emotiva (2.5);
Caligola e la pantomima; la <i>fides magnitudinis</i> dell'ira (1.20.7-8);
ritratti dell'irato (1.1.3-4; 3.4.1-2) |
| 8. <i>Ludi scaenici</i> | <i>ictus animi</i> d'ira (2.2.2-3) |

¹³³ Vd. Sen. *Clem.* 1.24.3; 25.3.

¹³⁴ Vd. Musio 2013, p. 96.

¹³⁵ Punto di riferimento sulla politica di *panem et circenses* resta il volume di Veyne 1984.

9. *Tuba e lituus* effetto di incitamento (2.2.4, 3.9.2)
10. Maschera similitudine *persona e ira deformis* (2.11.2)

Dalla tabella emerge sia la quantità dei riferimenti, in un dialogo piuttosto breve, sia la varietà delle performance menzionate. A fronte di questa *variatio*, simile è invece l'utilizzo retorico degli spettacoli citati che nella maggioranza dei casi costituiscono un termine di paragone a fini persuasivi. I *ludi* sono sfruttati nell'argomentazione come *exempla* proprio perché esperiti comunemente e diffusamente all'epoca di Seneca.

Così la scuola gladiatoria e le *venationes* sono paragonati alla vita umana. L'ira rende vulnerabili gli uomini così come indebolisce la *techne* di gladiatori e atleti lottatori. Un oratore fintamente irato sveglia gli animi degli ascoltatori assopiti così come un attore adirato in scena e un cavallo spronato nella corsa scuotono il pubblico. La finzione scenica di mimi e pantomimi è paragonata alla finta grandezza delle persone iraconde. Il colpo al cuore (*ictus animi*) d'ira per un'offesa subita è simile al sentimento provato a teatro.

Si distingue il riferimento alle *damnationes* utilizzato prima dal filosofo in modo antitetico: mentre ai malati incurabili è somministrata dai medici la dolce morte, ai condannati è inflitta una morte pubblica dolorosa, poi ancora all'interno di una similitudine: il *tristis adspectus* dei supplizi scuote le menti come una *atrox pictura*. Gli spettacoli dei supplizi sono essi stessi *exempla*, ossia pene esemplari dal forte potere deterrente.

In generale possiamo affermare che Seneca utilizzi un serbatoio di metafore tratte dai giochi romani per persuadere ai suoi insegnamenti morali e filosofici¹³⁶. Si tratta di riferimenti familiari all'autore e ai suoi lettori. Metafore tanto iconiche¹³⁷ quanto gli spettacoli nell'arena.

Bibliografia.

- André 1979 = J. M. André, "Sénèque et la peine de mort", *Revue des études latines* 57, 1979, pp. 278-297.
- Arena 2007 = P. Arena, "Il Circo Massimo come microcosmo dell'Impero attraverso la ripartizione dei posti", in E. Lo Cascio, G. D. Merola (a cura di), *Forme di aggregazione nel mondo romano*, Bari 2007, pp. 31-48.

¹³⁶ «The Roman games supplied him with a mine of powerful metaphors with which his readers could readily relate – readers from the social and cultural elite of Rome who, obviously, shared Seneca's familiarity with the games»; Cagniard 2000, p. 613.

¹³⁷ Sulla potenza della vista nelle opere di Seneca vd. Solimano 1991.

- Arena 2020 = P. Arena, *Gladiatori, carri e navi. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Roma 2020.
- Aricò-Rivoltella 2008 = G. Aricò, M. Rivoltella, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008.
- Armisen-Marchetti 1989 = M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies. Études sur les images de Sénèque*, Parigi 1989.
- Beta 1992 = S. Beta, *Luciano. La danza*, Venezia 1992.
- Boella 1983 = U. Boella, *Seneca. Lettere a Lucilio*, Torino 1983.
- Braicovich 2017 = R. S. Braicovich, "Seneca's *Medea* and *De ira*: justice and revenge", *Journal of Ancient Philosophy* 11.2, 2017, pp. 106-119.
- Cagniard 2000 = P. Cagniard, "The Philosopher and the Gladiator", *Classical world* 93.6, 2000, pp. 607-618.
- Celentano 2019 = M. S. Celentano, "Comicità e modelli di performance", in E. Matelli (a cura di), *Dal testo alla scena nel teatro classico. Parola e gesto dell'attore comico*, Milano 2019, pp. 129-141.
- Coccia 1958 = M. Coccia, *I problemi del De ira di Seneca alla luce dell'analisi stilistica*, Roma 1958.
- Cupaiuolo 1975 = G. Cupaiuolo, *Introduzione al De ira di Seneca*, Napoli 1975.
- Ducos 1984 = M. Ducos, "La reflexion sur le droit pénal dans l'oeuvre de Sénèque", *Helm* 44, 1993, pp. 443-456.
- Edwards 1997 = C. Edwards, "Unspeakable professions: public performance and prostitution in ancient Rome", in J. P. Hallett, M. B. Skinner (eds.), *Roman sexualities*, Princeton 1997, pp. 66-95.
- Fillion-Lahille 1984 = J. Fillion-Lahille, *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris 1984.
- Forichon 2012 = S. Forichon, "Furor circensis. Étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars", *Nikephoros* 25, 2012, pp. 159-203.
- Gazich 2000 = R. Gazich (a cura di), *Il potere e il furore. Giornate di studio sulla tragedia di Seneca* (Brescia, febbraio 1998), Milano 2000.
- Giancotti 1953 = F. Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma, Napoli 1953.
- Giancotti 1967 = F. Giancotti, *Mimo e Gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967.
- Gregori 2011 = G. L. Gregori, *Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli di età romana*, Milano 2011.
- Grodzynski 1984 = D. Grodzynski, "Tortures mortelles et catégories sociales. Les summa supplicia dans le droit romain au III^e e IV^e siècles", in *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique (Table ronde Rome 1982)*, Roma 1984, pp. 361-403.
- Gunderson 1996 = E. Gunderson, "The Ideology of the Arena", *Classical antiquity* 15.1, 1996, pp. 113-151.

- Lesi 2004 = L. Lesi, "Ritratti di vita quotidiana a Roma attraverso la testimonianza di Seneca", in A. Valvo, G. E. Manzoni (a cura di), *Analecta Brixiana: contributi dell'Istituto di filologia e storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, Milano 2004, pp. 285-302.
- Maiuri 1952 = A. Maiuri, "Dell'opposizione ai ludi gladiatori", *Atene e Roma* 1, 1952, pp. 45-48.
- Manzoni 2017 = G. Manzoni, "Il linguaggio del corpo tra oratore e attore", *Acme* 2, 2017 p. 99-112.
- Marcattili 2009 = F. Marcattili, *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma 2009.
- Matelli 2019 = E. Matelli (a cura di), *Dal testo alla scena nel teatro classico. Parola e gesto dell'attore comico*, Milano 2019.
- Mazzoli 2008 = G. Mazzoli, "La riflessione di Seneca sul teatro nello specchio dell'*Hercules furens*", in G. Aricò, M. Rivoltella (a cura di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, pp. 193-207.
- Mazzoli 1970 = G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970.
- Mazzoli 1997 = G. Mazzoli, "Il tragico in Seneca", *Lexis* 15, 1997, pp. 79-91.
- Moreno 1997 = J. L. Moreno, "Seneca musicus", in M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca, dos mil años después (Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Bimilenario de su nacimiento – Córdoba, 24-27 septiembre 1996)*, Córdoba 1997, pp. 77-115.
- Musio 2013 = A. Musio, *Lucio Anneo Seneca. De ira. Libro primo*, Lecce-Brescia 2013.
- Pérez Gómez 2011 = L. Pérez Gómez, "Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del furor", *Florentia Iliberritana* 22, 2011, pp. 149-168.
- Petrides 2013 = A. Petrides, "Lucian's On dance and the Poetics of Pantomime Mask", in G. Harrison (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston 2013, pp. 433-450.
- Puma 1932 = C. Puma, *Caligola nel giudizio di Seneca*, Potenza 1932.
- Querzoli 2006 = S. Querzoli, "Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi", in A. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma 2006, pp. 167-188.
- Raina 1993 = G. Raina, "Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca", *Quaderni di cultura e di tradizione classica* 11, 1993, pp. 119-134.
- Raina 1997 = G. Raina, "Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani", *Paideia* 52, 1997, pp. 275-292.
- Ramondetti 1996 = P. Ramondetti, "Il tema della cena nel *De Ira* di Seneca", *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. 2: Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 130, 1996, pp. 213-253.

- Ramondetti 1999 = P. Ramondetti, *Dialoghi di Seneca*, Torino 1999.
- Ricci 2018¹⁰ = C. Ricci, *Seneca. L'ira*, Milano 2018¹⁰.
- Savarese 2015 = N. Savarese, "L'orazione di Libanio in difesa della pantomima", in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Imola (BO) 2015, pp. 327-346.
- Seita 2015 = M. Seita, "Se il nome non basta: Decimo Laberio o una crisi d'identità", *Studi classici e orientali* 61.1, 2015, pp. 423-429.
- Solimano 1991 = G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991.
- Steyns 1907 = D. Steyns, *Étude sur les métaphores et les comparaisons dans les oeuvres en prose de Sénèque le philosophe*, Gand 1907.
- Szekeres 2012 = C. Szekeres, "Omnis ars naturae imitatio est. Seneca and the fine arts", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 48, 2012, pp. 59-68.
- Tedeschi 2019 = G. Tedeschi, "Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima imperiale", *Camena* 23, 2019, pp. 1-11.
- Tosi 1992 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche: 10.000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione, con commento storico, letterario e filologico*, Milano 1992.
- Traina 1976 = A. Traina, *Seneca. Letture critiche*, Milano 1976.
- Vagalinski 2009 = L. F. Vagalinski, *Blood and Entertainment: Sports and Gladiatorial Games in Hellenistic and Roman Thrace*, Sofia 2009.
- Veyne 1984 = P. Veyne, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico* (1976), trad. a cura di D. M. Sanfelice, Bologna 1984.
- Viansino 1963 = G. Viansino, *Lucius Annaeus Seneca. Dialogorum libri III-IV-V (De ira)*, Torino 1963.
- Vismara 1990 = C. Vismara, *Il supplizio come spettacolo*, Roma 1990.
- Vismara 2015 = C. Vismara, "Il supplizio come spettacolo", in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna 2015, pp. 148-157.
- Wistrand 1979 = M. Wistrand, "Étude sur les combats de gladiateurs dans l'œuvre de Sénèque", *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice* 35, 1979, pp. 235-257.
- Wistrand 1990 = M. Wistrand, "Violence and Entertainment in Seneca the Younger", *Eranos* 88, 1990, pp. 31-46.
- Zanobi 2008 = A. Zanobi, "The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies", in E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 227-257.
- Zanobi 2010 = A. Zanobi, "Seneca and pantomime", in I. Gildenhard, M. Revermann (eds.), *Beyond the fifth century: interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*, Berlin, New York, 2010, pp. 269-288.

Zanobi 2014 = A. Zanobi, *Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime*, London 2014.

Zimmermann 2008 = B. Zimmermann, "Seneca and Pantomime", in E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 218-226.

Zimmermann 2020 = B. Zimmermann, "Mimo e pantomimo a Roma", in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma 2020, pp. 269-279.

Zucchelli 1965 = B. Zucchelli, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia 1965.