

MASOLINO D'AMICO

Seneca e gli Elisabettiani

Come si sa Seneca, ovvero la riscoperta di Seneca, influenzò enormemente tutta la letteratura occidentale, ma il rapporto dello scrittore latino con i drammaturghi elisabettiani fu un caso particolarissimo e straordinariamente fruttuoso. Questo rapporto riguardò il teatro, nel senso del teatro vivo, recitato, non solo concepito per la lettura; e il teatro, beninteso, tragico.

Che si intende per teatro tragico? La tragedia, come sappiamo, nacque in Grecia. Le sue origini sono oscure e discusse, ma per noi e per la cultura occidentale il genere nasce e culmina, e in qualche senso decade, nel giro di una generazione, nei nomi dei suoi primi e massimi esponenti: Eschilo, che imposta il rapporto dell'uomo con la religione, che imposta e cerca di spiegare il mistero della religione; Sofocle, che questo mistero mostra per così dire in azione, che questo mistero illustra nella sua rotondità; ed Euripide, che il mistero mette in crisi, che semina dubbi, che pone domande cui non viene data risposta. Con Euripide il rapporto tra uomo e divinità è già incrinato, cosa succeda dopo non si sa. Nell'Atene del loro secolo i tre non furono i soli a coltivare la tragedia, ma sono quelli che gli antichi celebrarono e trasmisero, unici degni di consegnare il messaggio. Con loro la tragedia conquistò lo *status* di massima espressione della letteratura e del gusto.

Ancora oggi nella percezione superficiale il tragico sta più in alto del comico, anche se il comico è più popolare. Il tragico è per gli eletti, per i raffinati. Guardate anche solo i premi Oscar. Quanti film comici li hanno vinti? Eppure anche nel cinema degli inizi i film comici furono spesso quelli che registravano gli incassi più alti. Ma quando il cinema volle darsi una dignità di Arte, puntò sul tragico. Così avvenne nell'antica Roma.

Dove per quanto ne sappiamo per secoli la plebe si diletto di farse popolari, *humus* da cui col tempo fiorirono i grandi autori di commedie, Plauto e Terenzio, giunti fino a noi. Quando tuttavia da guerrieri e predatori i romani divennero ricchi, ed espressero una élite che voleva darsi uno spessore culturale, cominciarono anche loro a frequentare la tragedia; e partirono dall'imitazione dei grandi greci. Delle tragedie che produssero però sappiamo poco. Il fatto che non siano state consegnate ai secoli successivi ci fa pensare a una loro diffusione limitata, appunto destinata a un pubblico ristretto; e i nomi dei loro autori, Ennio, Pacuvio, rimasero solo nomi, accanto a qualche verso isolato.

Solo di un autore romano di tragedie conosciamo le opere, ed è un autore tardo: Seneca, appunto, attivo sotto Nerone, destinato a sintetizzare la tragedia classica così come Roma l'aveva assimilata. Suo è l'unico *corpus* di tragedie in latino, su cui si gettarono avidamente i letterati del Medioevo e poi del Rinascimento. Per questi ultimi Seneca fu la prima tappa di avvicinamento alla tragedia greca, recuperata in un secondo tempo. Oggi sulle tragedie di Seneca sappiamo o crediamo di sapere cose che i loro scopritori rinascimentali ignoravano, per esempio il fatto che a Roma, diversamente da quelle dei modelli greci, non venivano rappresentate pubblicamente in grandi teatri, ma forse erano destinate alla sola lettura, o nel migliore dei casi a piccoli spettacoli per pochi ascoltatori raffinati.

Quello che colpì, e che venne imitato da chi si propose di far resuscitare il genere, fu, accanto ai temi trattati, la loro struttura formale. Questa, derivata particolarmente da Euripide, comporta unità di azione, tempo e luogo, divisione in cinque atti, presenza di un coro, monologhi, andirivieni di messaggeri, dialoghi tra due o tre personaggi al massimo. Il verso latino fu il trimetro giambico. Quanto ai temi. L'argomento prevedeva di preferenza efferatezze e delitti, incesti, vendette sanguinose, intervento di fantasmi e altri esseri soprannaturali.

In Europa riprodurre questo archetipo divenne l'ambizione di molti poeti a partire addirittura dal Trecento: del 1315 è *Ece-*

rinis modellata sull'*Octavia* di Seneca¹. Il suo autore, Albertino Mussato, ebbe numerosi e sempre più raffinati seguaci nei secoli successivi, in Francia e in Italia, dove tra i capisaldi cinquecenteschi del genere si possono ricordare tra molte altre la *Sofonisba* del Trissino (1524) e l'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio (1541)². I titoli sono numerosissimi, e il monopolio di Seneca come ispiratore si attenuò via via che si diffuse la conoscenza dei predecessori greci – per esempio, il teatro del Palladio a Vicenza fu inaugurato nel 1585 con una rappresentazione dell'*Edipo Re* di Sofocle. Ma – ecco la fondamentale differenza tra questa diffusione di imitazioni senecane sul Continente e il nostro argomento – nessuna di queste numerosissime tragedie diciamo così di derivazione classica ebbe mai una vera vita sul palcoscenico. Rimasero oggetto di stima e magari di ammirazione da parte di lettori, e oggi sono argomento di studi accademici. Ma chi le legge più? Così come per trovare un autore di tragedie rappresentato in luoghi dove si pagava il biglietto dobbiamo aspettare in Francia il Seicento di Corneille e Racine, e in Italia, addirittura il Settecento dell'Alfieri.

In Inghilterra il discorso è completamente diverso. Molti autori elisabettiani imitatori di Seneca scrissero per essere rappresentati, e lo furono, e in non pochi casi continuarono ad esserlo, quasi senza sosta, fino ai nostri giorni. Molti, ma non tutti. Bisogna fare una distinzione, come non avveniva nei manuali a disposizione degli studenti ancora diciamo un mezzo secolo fa. Vale a dire la distinzione tra teatro erudito, letterario, e teatro commerciale. Il primo non è molto diverso da quello francese e italiano. Anche in Inghilterra dei sapienti, poeti o aspiranti tali, si misero a comporre, talvolta addirittura in latino, tragedie ispirate al modello senecano (rigidamente senecano: Seneca fu tradotto e diffuso relativamente presto, ma i greci – Eschilo, Sofocle, Euripide – non prima del Settecento). Questo avveniva soprattutto in ambiente accademico. Una *Didone* in latino dettata da un professore di

¹ Cfr. il contributo di Rino Modonutti in questo volume (*supra*).

² Cfr. il contributo di Marzia Pieri in questo volume (*infra*).

Oxford fu inflitta, per esempio, alla regina Elisabetta in occasione di una sua visita all'Università nel 1564. Sempre a Oxford fu rappresentata nel 1592 *Roxana* di William Alabaster, in esametri ammirati da Samuel Johnson. Un contemporaneo racconta che alla rappresentazione di questa una signora «perse il senno e dopo non si riprese più». C'erano quindi dei riscontri nel pubblico, ma era un pubblico scelto, di invitati, anche se si può pensare che per l'occasione fossero scritturati degli attori professionisti. Comunque, sono rimasti non pochi campioni di analoghe composizioni a beneficio dei membri di comunità come scuole o università, spesso come si è visto per una occasione precisa.

Del tutto diverso il discorso sul teatro commerciale, che in Inghilterra ebbe una fisionomia affatto anomala rispetto al Continente, e nel quale l'influenza di Seneca fu, se non determinante, importantissima. Alle origini di questo teatro c'è innanzitutto una pratica comune a mezza Europa, che si sviluppò nel tardo Medioevo, quella delle sacre rappresentazioni, che in Inghilterra si chiamavano *miracles* o *miracle plays*. In occasione della Pasqua si cominciarono a recitare in chiesa, da parte di monaci, scenette sul sepolcro di Nostro Signore, poi a poco a poco il repertorio si allargò con episodi della Natività, della Fuga in Egitto e via dicendo, fino a diventare serie di veri piccoli atti unici. A un certo punto la Chiesa ne assunse il controllo, e con un concilio tenuto a Vienne, in Francia (1311-2), stabilì che potessero avvenire, beninteso non dentro la chiesa ma sul sagrato o in altro luogo, soltanto in occasione della festa del *Corpus Domini*, istituita in quella occasione.

Dilagarono così un po' dappertutto, cicli di tali rappresentazioni, in molte città europee. In Inghilterra, dove la fioritura fu particolarmente vivace, sono notevoli quattro raccolte di *miracle plays* di epoche diverse – la più tarda è della fine del Quattrocento – legate ad altrettante città, scritte in inglese con forti inflessioni del posto. Questi cicli hanno l'ambizione di raccontare, in varie scenette, tutta la storia dei Vangeli, se non addirittura la storia dell'umanità, in questo caso partendo dalla creazione per poi andare avanti con Adamo ed Eva, e poi Mosè, l'Avvento, la strage degli innocenti e via dicendo. Sono commedie in cui si

dà sempre più spazio alla parte meno religiosa, ossia all'intrattenimento. Ci sono degli sketch comici, alcuni quasi del tutto secolari, come nella celebre cosiddetta *Secunda Pastorum* del ciclo di Towneley. Questa narra l'annuncio della Natività ai pastori che vedono la cometa, vedono gli angeli e quindi vanno a salutare Cristo appena nato; ma poi l'episodio diventa una buffa farsa sul furto di una pecora e sul ladro che per non farlo scoprire mette l'animale trafugato nella culla al posto del proprio bambino. Queste occasioni di buonumore erano così apprezzate che i festeggiamenti del *Corpus Domini* arrivarono a durare settimane. Però dopo la riforma protestante una legge elisabettiana proibì tali manifestazioni legate al cattolicesimo. Non si poterono più mettere in scene personaggi delle sacre scritture (ancora a fine Ottocento si ricorse a questa legge, mai abrogata, per vietare la *Salomè* di Oscar Wilde). Alla fine del secolo questi spettacoli non c'erano più, ma la loro memoria era talmente viva che lo stesso Shakespeare vi allude in *Amleto*, quando dando i consigli agli attori il protagonista dice: "Non cercate di fare Erode più Erode di Erode". Erode era un momento sempre atteso di quelle recite, perché alla notizia della fuga in Egitto il sovrano – ci sono le didascalie – si buttava in terra urlando e rotolandosi in un parossismo molto gradito dagli spettatori. Erode era quindi sinonimo di furore assurdo e ridicolo, ancora proverbiale ai tempi di *Amleto*.

Il secondo elemento che, unito a questa tradizione, precede il dramma elisabettiano fu il teatro dei cosiddetti "interludes". Il termine, che si trova solo in Inghilterra, potrebbe alludere a spettacoli fatti in un intermezzo, magari di un banchetto, o di una festa. Sono testi brevi – ne sopravvivono una novantina – di vari autori, in genere comici o faceti, e appartengono alla fase centrale del Cinquecento, quando si diffuse a Corte, ma anche tra i nobili e nelle Università, la pratica di recite eseguite da attori di professione, i primi dei quali furono certamente *jongleurs*, giullari o buffoni, al servizio di qualche potente. Nel dramma elisabettiano *Tommaso Moro* il protagonista, il famoso cancelliere di Enrico VIII, soprintende all'allestimento di un "interlude" nella propria abitazione.

Già all'epoca tenere al proprio servizio piccole *troupes* di attori era diventato di moda tra gli aristocratici, e le prime compagnie di professionisti si fregiarono della livrea di questo o quel Lord. In questa tradizione a un certo punto i compagni di Shakespeare, promossi di rango, diventarono *King's Men*, ossia addirittura la troupe ufficiale del sovrano. Questo avvenne ai primi del Seicento, quando già da decenni le compagnie dei vari signori avevano cominciato a esibirsi in pubblico, prima in spazi estemporanei come in saloni comunali o in cortili di locande, poi, a partire dalla fine degli anni 1570, addirittura in luoghi costruiti alla bisogna, le leggendarie *playhouses*, non teatri al coperto ma arene, modellate su quelle dove si svolgevano i combattimenti di animali e altre manifestazioni cruente. Queste arene crebbero e si moltiplicarono, a Londra a un certo punto ne agivano contemporaneamente quattro o cinque, e potevano contenere migliaia di spettatori. Crescevano anche gli spettacoli, non più storielle spiritose, ma drammoni fiabeschi, sgangherati, strampalati, storie avventurose e fantastiche di varia origine. Della prima generazione di questi drammoni ne sopravvivono ben pochi, perché ad essi tenne dietro una seconda mandata, stavolta di autori non più anonimi e con un successo che ne incoraggiò spesso la pubblicazione in volume.

In breve, in Inghilterra come in nessuna altra nazione europea (esclusa per qualche verso la Spagna) il teatro partendo quasi da zero diventò rapidamente quasi una piccola industria inizialmente a beneficio degli spettatori popolari. Qualcosa di simile avverrà col cinema durante il secolo scorso. Il cinema nasce come fenomeno da baraccone e attira il pubblico più ingenuo e sprovveduto, ma in misura tale da diventare una piccola industria, quindi in grado, raffinando il prodotto, di rivolgersi anche a platee più colte. Nel teatro delle *playhouses* c'erano quattrini, e c'era richiesta di testi. L'occasione piace a una leva di giovani letterati freschi di Università, letterati che un tempo avrebbero intrapreso una carriera ecclesiastica quale adesso la riforma protestante preclude. Costoro si offrono agli impresari e per i nuovi copioni attingono alle loro letture accademiche. E Seneca è, tra queste, la

più sfruttabile. La più antica tragedia senechiana 'colta' in lingua inglese è *Gorboduc, or, Ferrex and Porrex*, rappresentata nel 1561 (anche davanti alla regina), autori due ex studenti di lì, Thomas Sackville e Thomas Norton. Non era destinata al pubblico pagante, bensì a una élite. L'imitazione di Seneca si sarebbe rivelata più dinamica quando si affrancò dagli statici esercizi dei letterati, ma *Gorboduc* è un deciso passo in questa direzione. La storia, naturalmente, è molto sanguinaria, due fratelli che si fanno la guerra, poi la madre li uccide e segue un massacro generale. Le unità aristoteliche non vi sono rispettate, e il verso, particolare importante, è il *blank verse*, ovvero il decasillabo sciolto che sarebbe diventato canonico nel teatro inglese. Il precedente anticipa di qualche anno la fondamentale traduzione delle dieci tragedie di Seneca, pubblicata nel 1566.

Seneca più teatro popolare, abbiamo detto. Nel teatro popolare (dei cosiddetti miracoli) non esistono le unità aristoteliche – lì si mette in scena tutta la storia del mondo in più episodi – inutili quindi cercare l'approvazione di spettatori non acculturati. In compenso al pubblico popolare elisabettiano sangue e violenza piacciono moltissimo, e in Seneca ce n'è quanto se ne può desiderare. Figli dati in pasto al padre, come capita in tanti testi di Seneca (e, per esempio, nell'*Orbecche* del Cinzio). Vendette. Tiranni grandiosi che si sfidano. Monologhi di persone che si autoesaltano. Dialoghi caratteristici come la famosa sticomitia, cioè quel procedimento per cui si alternano battute molto brevi, un verso qui un verso lì (il contrasto di *Riccardo III* sul cadavere del re morto, tra il protagonista e la vedova che costui seduce). La tirata lunghissima. Il grande uso di messi per raccontare lo sviluppo della vicenda. I confidenti, come la nutrice, personaggio in Seneca frequentissimo.

La prima tragedia senechiana del teatro commerciale elisabettiano è *The Spanish Tragedy* di Thomas Kyd (1576), ripresa un'infinità di volte per molti anni. Qui tra gli elementi senechiani c'è il coro; ci sono i fantasmi; c'è il massacro finale (muoiono tutti); c'è un assassinio; e c'è la vendetta, anzi, questa è la prima "revenge tragedy", modello di molte altre, tra cui *Amleto*. Anche

Kyd scrisse un *Amleto*, perduto, forse modello di Shakespeare; ne sopravvive una sola frase, «Hamlet, revenge». Dalla *Spanish Tragedy* in poi trovare tracce di Seneca in tante tragedie elisabettiane è facilissimo, e non solo in Shakespeare, che certo ben lo conosceva. Tragedie di vendetta del Bardo sono le surricordate *Titus Andronicus* (con in più figli dati in pasto al padre) e *Hamlet*, ma anche *Macbeth*. Tra le più celebrate di altri autori spicca *The Revenger's Tragedy*, che oggi si assegna piuttosto a Philip Massinger che a Cyril Tourneur cui fu un tempo attribuita. Tra le tragedie imperniate su di una figura di tiranno-superman c'è *Tamburlaine* di Christopher Marlowe, dello stesso anno della *Spanish Tragedy*. Marlowe, che veniva dall'Università e aveva forse di gusti più schizzinosi dell'eclettico a largamente autodidatta Shakespeare, non è tra i più assidui utilizzatori di spunti senecani, ma il *topos* di un grande personaggio centrale è in lui ricorrente. In Shakespeare spiccano piuttosto riscontri puntuali, per via di una memoria davvero prodigiosa che cita quasi alla lettera sia Montaigne sia Plutarco, tradotti rispettivamente da John Florio e dal North. Un esempio di echi di Seneca in Shakespeare? Lady Macbeth che non riesce a lavarsi le mani. Come non pensare al famoso passo dell'*Eracle* di Seneca, quando il protagonista rendendosi conto di avere assassinato i figli e la moglie grida invocando coi loro nomi dei fiumi: «Non riusciranno mai a lavare queste mani?». Ma con le piccole citazioni non si finirebbe mai. Per gli autori elisabettiani Seneca arrivò come un ingrediente prezioso per insaporire la vivanda; fornì spunti, situazioni, personaggi. Innumerevoli. Tra questi ultimi ho già accennato alle nutrici; prendiamo per esempio la nutrice di Giulietta, prima di una serie che poi arriverà fino a noi. Seneca per gli elisabettiani fu la strada per arrivare alla tragedia viva, palpitante, emozionante. La loro imitazione fu creativa. Da Seneca presero quello che loro serviva. Gli eruditi imitavano e venivano lodati per essere riusciti a far rinascere la tragedia classica, coi cinque atti, i cori, gli intervalli, le unità. Ma chi scriveva per le *playhouses* non aveva obbiettivi del genere. Sceglieva quello che gli serviva, e lo infilava al punto giusto.

Un drammaturgo che aveva i piedi in due staffe, ossia che era al tempo stesso dotto e scrittore di professione, provò a conciliare le due tendenze. Dall'alto del suo sapere, Ben Johnson scrisse che il suo pur ammiratissimo amico Shakespeare di latino ne sapeva poco, e di greco ancora meno. Lui invece era in grado di scrivere una vera tragedia classica al modo degli antichi. Così ne produsse ben due, *Catilina* e *Seiano*, impeccabili entrambe. Le avesse proposte in qualche accademia, sarebbero certo state apprezzate; ma offerte al pubblico normale, non piacquero. Una fu rispettosamente riesumata decenni dopo, in epoca di Restaurazione, ma non andò molto meglio. Il grande frequentatore di teatri Samuel Pepys scrisse sul suo diario: «È stata la cosa più insipida che ho mai visto in vita mia. L'unica cosa piacevole della serata è stata essere seduto accanto a Betty Fields». Chi fosse questa bella ragazza non lo sappiamo. Sappiamo in compenso che il Seneca adattato liberamente e spregiudicatamente – non il 'Seneca Seneca' – alimentò, da Kyd a Shakespeare, da Massinger a Webster a Ford a Beaumont e Fletcher, tutto il grande teatro elisabettiano.

MASOLINO D'AMICO

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli
tommaso.damico@uniroma3.it

ENGLISH TITLE

Seneca and the Elizabethans

ABSTRACT

The essay reviews the cultural dynamics, authors and texts that marked Seneca's great fortune in Elizabethan theater, an almost unique case in all of Europe during the XVIth Century.

KEYWORDS

Seneca — Shakespeare — Elizabethan Theater — England