

Funzioni della paura nell'*Oedipus* di Seneca

Evita Calabrese

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract The article is dedicated to the study of the functions of fear in Seneca's *Oedipus*. The analysis of the emotional theme is firmly intertwined with that of the communication of evil. The search for truth, in fact, develops along a path of communication of the unspeakable, in which fear plays a decisive role. The main aim of the work is to show how this *adfectus*, which operates according to mechanisms in line with the Stoic theory of passions, assumes, during the process that leads to the emergence of truth, a function of a heuristic kind. A fundamental tool of this study is the analysis of the phenomenology of passions, which signals the main stages of emotional development.

Keywords Emotions. Fear. Communication. Phenomenology of passions. Senecan tragedy.

Sommario 1 Premessa. – 2 Meccanismi interiori e proiezione dialogica della paura. – 3 Comunicare l'indicibile: l'inadeguatezza del *fari*, l'inesplicabilità dei *signa*. – 4 La parola infera. – 5 Recupero della *memoria* ed emersione del *timor*.



Peer review

Submitted 2025-03-14
Accepted 2025-04-25
Published 2025-12-17

Open access

© 2025 Calabrese | 4.0



Citation Calabrese, E. (2025). "Funzioni della paura nell'*Oedipus* di Seneca". *Lexis*, 43 (n.s.), 2, 261-288.

1 Premessa

Nel lavoro, esploro i meccanismi e le funzioni della paura nell'*Oedipus* di Seneca. La mia ipotesi è che questa emozione, che opera secondo un processo pienamente in linea con la teoria stoica delle passioni, assuma, lungo il complicato processo che porta all'emersione della verità, anche una funzione di tipo euristico. Il percorso di conoscenza, così come articolato nella riscrittura senecana del mito di Edipo, infatti, è anche un percorso di progressiva immersione nella paura (non solo del protagonista, ma anche degli altri personaggi, nonché degli spettatori), che si esplica attraverso atti di parola continuamente sollecitati, ma inadeguati, e *signa* inesplicabili, fino al *fari* rivelatorio del padre. *Sunt dira, sed in alto mala*: sono mali terribili, ma nascosti in profondità, afferma Tiresia al v. 330. E in profondità la tragedia si spinge per farli emergere, dentro l'abisso delle paure irrisolte di Edipo, che vengono alla fine a galla insieme alla verità stessa.

2 Meccanismi interiori e proiezione dialogica della paura

In un dramma come l'*Oedipus*, dominato dalla paura, il primo riferimento a questa emozione ne rievoca paradossalmente l'assenza. Siamo all'inizio del prologo, laddove Edipo, in un fulmineo scorcio della memoria, rievoca il breve periodo seguito alla fuga dal regno del padre Polibo, un esilio libero da preoccupazioni, nel corso del quale vagava *intrepidus*, prima di incappare di nuovo in un regno:¹

*Quam bene parentis scepra Polybi fugeram!
curis solutus exul, intrepidus vagans
(caelum deosque testor) in regnum incidi.
(vv. 12-14)²*

Con quanta ragione ero fuggito dal trono di mio padre Polibo!
Esule e libero da preoccupazioni, vagando senza paura,
(chiamo a testimoni il cielo e gli dei) sono incappato in un regno.

Questo fugace quadro di spensieratezza attraversa il velo delle nubi, fisiche ed emotive, sotto cui il personaggio ha avviato il monologo, lamentando la travagliata e fallace condizione del regno, sottoposto

1 Delle sei occorrenze dell'aggettivo *intrepidus* nel corpus tragico senecano, la metà si registra nell'*Oedipus*. All'immagine di Edipo *exul intrepidus* si associano quella di Tiresia, che la cecità rende libero dalla paura (vv. 596-7), e della nave che scorre intrepida lungo la via mediana dei vv. 889 ss.

2 I passi delle tragedie di Seneca citati nel presente lavoro seguono l'edizione critica di Zwierlein 1986. Le traduzioni sono di chi scrive.

ai dettami della Fortuna (v. 11). Il ricordo della ricaduta nel regno genera la prima espressione della paura provata dal protagonista, insieme al primo accenno all'oracolo delfico, che la provoca:

*infanda timeo: ne mea genitor manu
perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,
aliudque nobis maius indicunt scelus.*
(vv. 15-17)

Temo atti indicibili, che mio padre perisca per mia mano;
di ciò mi ammoniscono gli allori di Delfi,
e mi assegnano un altro delitto, più grande.

L'espressione *infanda timeo* lega strettamente due motivi centrali del dramma, la paura e il paradosso per cui la tragedia mette in parole ciò che non si può dire.³ Si configura quindi all'inizio della tragedia una tensione tra paura e parola. La menzione dell'incesto, *maius scelus* rispetto al parricidio, è accompagnata quindi dall'espressione della vergogna (v. 19). Boyle⁴ nota che in *eloqui fatum pudet* (ho vergogna a dire il fato) c'è un gioco etimologico, che rende evidente il senso letterale di *fatum*, propriamente 'ciò che è stato detto': Edipo si vergogna di dire ciò che è già stato detto. La tragedia si sviluppa effettivamente lungo un percorso di comunicazione dell'indicibile. In questo processo, come vedremo, emozioni quali la paura e la vergogna hanno un ruolo fondamentale. I versi che stiamo analizzando ci consentono di intuire un'altra importante connessione tematica della tragedia, quella tra paura e regno: dopo il fugace quadro di spensieratezza libera da timori che il personaggio delinea a proposito del suo volontario, breve esilio, la menzione del *regnum* basta a portare a galla le paure attuali. Paura, parola e potere si intrecciano nel corso della tragedia secondo due diverse configurazioni. Se nel prologo l'esplicitazione del contenuto dell'oracolo è accompagnata dalla paura, Edipo sarà anche in grado di sfruttare il proprio potere, e la capacità di indurre paura che è ad esso connesso, per spingere gli interlocutori a parlare.

La paura non è soltanto, insieme alla vergogna, la tinta emotiva che attraversa la ricostruzione del contenuto dell'antico oracolo: essa, a ben vedere, è anche l'emozione che ha causato la messa in moto delle vicende che hanno portato all'avverarsi della profezia: il personaggio, infatti, al v. 22 *hic me paternis expulit regnis timor* (questa paura mi ha scacciato dal regno di mio padre) la presenta come la spinta emotiva alla fuga dal regno paterno. Una simile ricostruzione degli eventi invita

3 Cf. Boyle 2011, 112.

4 Boyle 2011, 116.

a riconsiderare il periodo di spensieratezza vagheggiato ai vv. 12-14 sulla base della spinta emotiva che l'ha determinato, e sembra gettare un velo tragicamente ironico sull'esclamazione del v. 12, dal momento che la fuga da Corinto, causata dalla paura, ha messo di fatto Edipo sulla strada del terribile destino profetizzato dall'oracolo. Si noti, inoltre, la costruzione sintattica del v. 22, in cui *timor* è il soggetto di un'azione piuttosto forte (*expulit*) esercitata sull'oggetto (*me*), a suggerire come il personaggio subisca passivamente un'emozione incontrollata, e non solidamente motivata.⁵ Riconsideriamo ora la breve parentesi dell'esilio alla luce delle azioni che Edipo vi compie. Abbiamo già visto come su *fugeram* del v. 12 getti un'ombra la causa della fuga, la paura della terribile profezia; il personaggio si descrive quindi compiere due azioni legate al movimento (cf. v. 13 *vagans*; v. 14 *incidi*), entrambe connotate negativamente nell'opera di Seneca.⁶ La passività di Edipo nei confronti della propria paura causa un girovagare senza proposito, che finirà per fargli realizzare inconsapevolmente proprio quel *fatum* da cui è fuggito. La paura mina anche la fiducia in se stesso del personaggio: l'esito ultimo di questo complesso stato emotivo è l'infrazione delle leggi di natura, paradossalmente attuata nel tentativo di salvarle (vv. 24-5).

Il meccanismo con cui l'emozione della paura opera nel prologo è reso perspicuo dai versi successivi:

*cum magna horreas,
quod posse fieri non putes metuas tamen:
cuncta expavesco, meque non credo mihi.*
(vv. 25-7)

Quando si ha orrore di qualcosa di grande,
ciò che non si ritiene possa accadere, lo si teme:
ho paura di tutto, non mi fido nemmeno di me stesso.

Il passo presenta un accumulo di termini che afferiscono al campo semantico della paura, espressi dapprima nella forma del tu generico, poi con un verbo alla prima persona. Lo slittamento sintattico ne

⁵ Boyle (2011, 110) sottolinea la diversa collocazione dell'oracolo delfico nell'intreccio drammatico dell'*Oedipus* di Seneca e dell'*Edipo Re* di Sofocle: in entrambi i drammi l'oracolo è responsabile del volontario esilio di Edipo, ma Sofocle, che menziona questa fuga solo a metà del dramma, include l'episodio del commensale ubriaco, il quale, chiamando Edipo 'bastardo', insinua in lui il dubbio che Polibo e Merope non siano i suoi veri genitori, motivando così la spedizione a Delfi.

⁶ A proposito del tipo di movimento indicato da *vagans* e da *incidi*, Boyle (2011, 112) invita al confronto con *dial.* 9.12.3 *Sine proposito vagantur, quaerentes negotia nec quae destinaverunt agunt sed quae incurrerunt*. Come nota lo studioso, *vagans* verrà ripreso da *vagor* al v. 875, *incidi* da *ne in matrem incidas* del v. 1051.

segnala uno di tipo emotivo: la paura percepita come irrazionale, ovvero diretta verso fatti che non si ritiene possano accadere, dapprima riferita a un'esperienza generica, viene bruscamente attribuita al soggetto, che evidenzia ulteriormente la propria immersione in questo stato attraverso il poliptoto *me/mihi* nel secondo emistichio del v. 27. Boyle commenta che «*Oedipus' fear produces a divided self*» e aggiunge:

as the audience knows, Oedipus is right not to 'have faith' in himself.⁷

Resta tuttavia da chiedersi perché Edipo, appreso il contenuto dell'oracolo, non si fidi di se stesso. Se Edipo, infatti, vive nella paura dei delitti che gli sono stati predetti, in un cortocircuito tra ragione e passione ben evidenziato dall'accostamento diretto *putes metuas* al v. 26, è stato questo cortocircuito a determinare di fatto l'avverarsi della profezia. Emerge qui con forza una delle problematiche più complesse del dramma, ovvero il rapporto tra fortuna e fato, da una parte, e responsabilità individuale, dall'altra. Edipo, sebbene si senta in balia di una forza incontrollabile che domina le vicende umane, mostra anche fin dal prologo di provare un profondo senso di colpa e tale colpa egli assumerà pienamente su di sé al termine della tragedia. Proprio il ruolo che Seneca attribuisce alla paura come motivazione determinante della fuga di Edipo da Corinto appare finalizzato a mettere in luce la responsabilità che il personaggio ha nella realizzazione del *fatum*, essendosi lasciato guidare nelle proprie scelte da questo *adfectus*.⁸

I delitti predetti dall'oracolo danno forma alla percezione che il personaggio ha di sé e del mondo esterno: Edipo, infatti, interpreta come prova della propria colpevolezza il fatto che la peste ha lasciato incolume lui solo (vv. 28-36). A livello gestuale, è notevole che la paura e il senso di colpa si traducano al termine del monologo in

7 Boyle 2011, 119.

8 Sono d'accordo su questo punto con Aygon 2013. Concordo con lo studioso anche sul fatto che il quinto canto corale contenga una delle chiavi di interpretazione della tragedia, in particolare nelle due *sententiae* conclusive dei vv. 992-4 *multis ipsum | metuisse nocet, multi ad fatum | venere suum dum fata timent* (molti sono danneggiati dalle loro paure, molti incontrano il proprio fato mentre lo temono). Secondo Henry, Walker 1983, la tragedia presenta una concezione del *fatum* in contraddizione con quella stoica. Boyle (2011, 115-16) evidenzia lo statuto moralmente ambiguo di cui fortuna, fato e divinità sono investiti nel dramma. Anche il quarto coro (vv. 882-914) sviluppa una riflessione sul rapporto tra individuo e *fatum* e, molto probabilmente, nel mito di Icaro e Dedalo, che ne costituisce la parte centrale, contiene un richiamo diretto alla vicenda di Edipo (cf. Aygon 2013, 155), preannunciato forse dall'espressione *intrepidam ratem* (v. 889), che riprende l'aggettivo *intrepidus* usato da Edipo nel prologo per descrivere il proprio stato d'animo all'epoca del suo vagabondare lungo la strada da Corinto a Tebe. Sui cori dell'*Oedipus* si veda Caviglia 1996.

una disperata supplica agli dei (vv. 71 ss.). Trovo molto suggestiva l'analisi drammaturgica fatta da Boyle, secondo il quale ci troviamo qui di fronte a una indicazione scenica: Edipo cade sulle ginocchia nella supplica; si alza quindi, durante o dopo il discorso di Giocasta, rimarrà in piedi negli atti seguenti ed entrerà nell'ultimo cieco e, probabilmente, appoggiandosi a un bastone: in questo modo,

Seneca has Oedipus go through the definition of man hidden in the riddle of the Sphinx.⁹

Va notato, inoltre, che il personaggio si produrrà più avanti, nel quarto atto, in un nuovo gesto di supplica, a esprimere però uno stato d'animo ben diverso, il sollievo che prova alla notizia che la morte del padre Polibo è avvenuta per cause naturali. Il monologo si conclude con l'invito paradossale a ritornare indietro lungo il cammino, di nuovo dai genitori: vv. 80-1 *profuge iamdudum ocius* - | *vel ad parentes* (fuggi più presto che puoi - persino dai tuoi genitori); la nuova, prospettata fuga rende definitivamente nullo il senso di sollievo che all'inizio del monologo accompagna il ricordo della fuga originaria (cf. v. 12). Non solo. La proiezione di un movimento, che ritorna di fatto sui passi del precedente, è ulteriormente rivelatrice dello stato d'animo di Edipo, della sua condizione mentale passiva, vaga come il confuso, inconsapevole girovagare, che finisce per ricondurlo con un moto ciclico al punto di partenza.

Cerchiamo di analizzare la condizione emotiva di Edipo alla luce della teoria senecana delle passioni.¹⁰ Nel primo libro del trattato sull'ira Seneca spiega che c'è qualcosa di particolarmente potente nelle passioni, che rende più facile estirparle che governarle (*dial.* 3.7.2). Inoltre, la ragione ha potere solo fintanto che è separata dalle passioni; una volta mescolata con esse, perde il controllo e ne diventa schiava (*dial.* 3.7.3). Per illustrare la sconfitta della *ratio* a opera dell'*adfectus*, Seneca ricorre quindi all'immagine di un movimento a precipizio:

⁹ Boyle 2011, 128.

¹⁰ La bibliografia relativa alla riflessione etica stoica sulle passioni è estremamente vasta, e non è possibile renderne adeguatamente conto in questa sede: mi limito, dunque, a segnalare i fondamentali studi di Sihvola, Engberg-Pedersen 1998; Sorabij 2000; Graver 2007. Ottimi strumenti per fare il punto sui diversi approcci della ricerca sulle emozioni nella cultura classica sono l'introduzione a Cairns, Nelis 2017 e a Cairns 2019, entrambe a opera dei curatori dei volumi; per il problema specifico delle emozioni nella tragedia cf. Cairns, Allan 2013; Caston 2015; Konstan 2019. Come la critica ha da tempo dimostrato, le emozioni tragiche senecane sono radicate nella teoria stoica delle passioni attraverso il concetto di *propatheiai*, o emozioni preliminari: cf. Staley 2010; Konstan 2015; Graver 2017 (in generale, tutti i saggi contenuti nel numero di *Maia* da cui è tratto quest'ultimo sono di estremo interesse per ricostruire la teoria senecana sulle passioni, sia nelle tragedie che nelle opere filosofiche); Konstan 2017. Interessante dal nostro punto di vista è lo studio di Agri 2022, la quale interpreta il ritratto della paura negli epici di età flavia secondo l'etica stoica.

Ut in praeceps datis corporibus nullum sui arbitrium est nec resistere morarive deiecta potuerunt, sed consilium omne et paenitentiam inrevocabilis praecipitatio abscidit et non licet eo non pervenire quo non ire licuisset, ita animus, si in iram amorem aliosque se proiecit adfectus, non permittitur reprimere impetum. (dial. 3.7.4)

Come i corpi gettati a precipizio non hanno alcun controllo di sé, e non possono frenare o rallentare il loro moto, ma l'irrefrenabile precipitare recide ogni riflessione o pentimento, e non hanno la possibilità di non finire laddove avrebbero potuto non andare, così l'animo, se si abbandona all'ira, all'amore e ad altre passioni, non è in grado di frenare il proprio impeto.

La paura, dunque, una volta ammessa nell'animo di Edipo, ne prende possesso e non si lascia più frenare: diviene, infatti, una condizione emotiva stabile e pervasiva. La ragione, entrata in cortocircuito con la passione, le si sottomette completamente. Anche nella tragedia, come nell'opera in prosa, il movimento traduce in immagine concreta il cedimento della *ratio* all'*adfectus*: si tratta di un movimento non a precipizio, ma casuale, in cui l'irreversibilità assume la forma della ciclicità, e che riconduce esattamente laddove si sarebbe potuti non arrivare.¹¹ Il tema della responsabilità di Edipo, dunque, trova adeguata contestualizzazione all'interno della concezione etica stoica, che riconosce alle emozioni un contenuto cognitivo e intenzionale, pur se associato a pronunciati fenomeni di carattere affettivo.

La paradossale esortazione a fuggire, tornando persino dai genitori, genera un passaggio drammaturgico altrettanto paradossale con l'ingresso di Giocasta e il suo rivolgersi all'interlocutore presente sulla scena tramite l'appellativo *coniunx* (v. 81), che rivitalizza il tema dell'incesto. L'invito al coraggio è sostanziato di immagini comportamentali, che rovesciano alcuni tratti della descrizione di sé appena conclusa da Edipo: così, se quest'ultimo sviluppa nel monologo il tema della fuga, e di un vagare casuale in direzioni impreviste, Giocasta lo invita a resistere con passo fermo (v. 85 *certo [...] gradu*) e a non fuggire davanti ai colpi della sorte (v. 86). Ai vv. 87-8 *Abest pavoris crimen ac probrum procul, | virtusque nostra nescit ignavos metus* (È ben lontana da me l'accusa di vigliaccheria, il mio valore non conosce codardi timori) il rifiuto dell'accusa di Giocasta fa emergere un altro aspetto della paura di Edipo, quello, per così dire, ufficiale, che appare tuttavia minato alla base dall'intero primo monologo

¹¹ Ancora a proposito del movimento, notiamo come in *dial. 3.8.1 dare operam ne incidamus in iram* (fare in modo di non incappare nell'ira) l'azione di chi incorre nell'ira sia analoga a quella che ha ricondotto Edipo al regno (cf. *Oed. 14 in regnum incidi*).

pronunciato dal personaggio, dominato dalla paura.¹² Viene quindi rimodulato il tema della fuga, che concorre in questo contesto alla costruzione di una definizione impavida del sé (vv. 92-3): la resistenza e il coraggio di Edipo davanti alla Sfinge risultano tragicamente ironici, dato che contribuiscono, come l'iniziale fuga da Corinto, all'avverarsi della profezia.

Si verifica infine, in quello che possiamo considerare un a parte, un movimento psichico fondamentale per comprendere il comportamento successivo del personaggio:

*Quid sera mortis vota nunc demens facis?
licuit perire. laudis hoc pretium tibi
sceptrum et peremptae Sphingis haec merces datur.*
(vv. 103-5)

Perché ora, folle, esprimi tardivi desideri di morte?
Ti fu concesso morire. Invece ti è stato dato questo scettro come premio per il tuo valore
e questo riconoscimento per aver ucciso la Sfinge.

Edipo dichiara folle e tardivo il desiderio di morte formulato ai vv. 72 ss. e non più praticabile l'opzione della morte, dopo che la vittoria sulla Sfinge gli ha dato in cambio il regno. Boyle¹³ nota che un'autocritica di questo tipo viene formulata da altri personaggi senecani e cita, per l'uso di *demens* in un simile contesto, *Thy.* 962. Ritengo opportuno riportare per intero quest'ultimo passo, poiché un confronto più preciso tra le due situazioni drammatiche ci consente di illuminare meglio la condizione psichica ed emotiva di Edipo. In questo modo dunque Tieste apostrofa se stesso all'interno della dolorosa monodia del quinto atto:

*Quos tibi luctus quosve tumultus
fingis, demens?
credula praesta pectora fratri:
iam, quidquid id est, vel sine causa
vel sero times.*
(*Thy.* 961-4)

Quali lutti, quali rivolgimenti
vai fingendo, pazzo?
Offri il tuo credulo cuore al fratello:

12 Secondo Barberis 1994, Edipo è un personaggio dominato non dalla paura, ma dal dubbio.

13 Boyle 2011, 140.

ormai, qualunque cosa sia, è senza motivo
o tardivo il tuo timore.

I due passi hanno in comune non soltanto la critica di follia che Edipo e Tieste fanno a loro stessi, ma anche un altro motivo, che potremmo definire del 'troppo tardi'. La sensazione di essere emotivamente in ritardo rispetto a una situazione ben oltre avanzata conduce entrambi i personaggi ad assumere un giudizio in qualche modo irriflesso: Tieste si esorta alla *credulitas* nei confronti del fratello, nonostante i mali di cui, pur non ritenendo di averne motivo, presagisce carico il futuro; Edipo getta bruscamente sulla Sfinge la colpa della peste e allude quindi al fatto di aver spedito Creonte a Tebe a consultare l'oracolo (vv. 108-9), con una modalità di espressione che non soltanto risulta ironica, ma che segnala anche il disagio che il personaggio prova nei confronti della via di salvezza intrapresa.

Finora, abbiamo ricostruito lo stato emotivo di Edipo nel prologo, il suo essere preda della paura, ma anche la negazione di essa all'interno del dialogo; abbiamo inoltre stabilito una connessione tra passione e movimento, che è la stessa tracciata da Seneca nel *De ira*, sulla quale vale la pena spendere qualche parola in più. In un precedente lavoro, ho individuato il tema del movimento come centrale per l'interpretazione del personaggio di Edipo anche nell'altra tragedia che Seneca dedica a questo mito, le *Phoenissae*.¹⁴ L'*incipit* della parte di questo dramma che vede Edipo interagire con la figlia Antigone è focalizzato sul movimento errante e casuale del personaggio (*Phoen.* 4-5), che è stato interpretato come un «correlato analogico del suo destino».¹⁵ Analogico al destino di Edipo appare il suo vagare anche nell'*Oedipus*, soprattutto quell'incespicare nel regno, esito finale di una fuga determinata dalla spinta emotiva della paura. Anche l'appello di Edipo a se stesso che chiude il sesto atto è percorso da immagini relative al movimento e ci consegna in questo modo, attraverso la sua andatura, l'ultima descrizione di un uomo che, resosi oggetto del fato, non può che ripercorrerne ciclicamente le tortuose vie:

*Pavitante gressu sequere fallentes vias;
suspensa plantis efferens vestigia
caecam tremente dextera noctem rege.
ingredere praeceps, lubricos ponens gradus,
i profuge vade - siste, ne in matrem incidas.*
(vv. 1047-51)

¹⁴ Cf. Calabrese 2021.

¹⁵ Petrone 1997, 33 nota 3.

Segui con trepido passo la tua via ingannevole;
tenendo sospesi i tuoi piedi
attraversa la cieca notte con mano tremante.
Affretta i tuoi passi malfermi,
vattene, fuggi - fermati, per non cadere addosso a tua madre.

Questo nuovo esilio riprende chiaramente il primo (cf. vv. 12-14), rimodulando tuttavia la dimensione emotiva e il livello di consapevolezza del personaggio: Edipo, infatti, che si descrive *intrepidus* nel suo vagare all'epoca della fuga da Corinto, invita ora se stesso a seguire con andatura tremante e impaurita strade che riconosce come ingannevoli, e ad affrettare il passo malfermo. Boyle⁴⁶ nota che l'espressione *lubricos [...] gradus* viene ripresa in *Phoen.* 5 *permitte labi*: nel finale dell'*Oedipus*, effettivamente, viene fissata la dimensione futura (almeno dal punto di vista degli eventi mitici) del cammino e dell'esistenza di Edipo. Vanno evidenziati, tuttavia, anche dei riferimenti interni al testo: *lubricos [...] gradus* richiama *certo [...] gradu* del v. 85, negando la costanza e la fermezza lì evocate da Giocasta, già annullate, del resto, dal modo in cui la donna stessa entra in scena all'inizio dell'ultimo atto, con rapido passo, come la descrive il coro (v. 1004 *rapido [...] gradu*). Anche l'esortazione a fuggire riprende quella che Edipo ha formulato al v. 80; la prospettiva di un ritorno presso i genitori paradossalmente avanzata all'inizio del dramma si sviluppa alla fine, dopo che il personaggio ha realizzato di aver compiuto quel ritorno nel modo più radicale possibile, nel grottesco invito a non inciampare nel cadavere della madre, come un tempo è incappato nel regno (cf. v. 14 *in regnum incidi*).

Analizziamo ora i passaggi drammatici fondamentali che si collocano tra il vagheggiamento del primo esilio nel prologo e la realizzazione dell'ultimo, e definitivo, nell'epilogo. In un secondo a parte all'inizio del secondo atto Edipo torna a focalizzarsi sulla propria paura, della quale mette in risalto aspetti in parte diversi dai precedenti: il principale sintomo che induce, innanzitutto, il tremore, e la coesistenza con un'emozione opposta, la speranza, vv. 206-7 *Horrore quator, fata quo vergant timens, | trepidumque gemino pectus affectu labat* (Sono scosso dall'orrore, ho paura di dove si volga il destino, il mio cuore tremante vacilla sotto la spinta di una doppia emozione). Questa ambiguità genera incertezza e al tempo stesso il desiderio e la paura di sapere: vv. 208-9 *ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent, | incertus animus scire cum cupiat timet* (laddove prospettive liete convivono ambigualmente con circostanze difficili, l'animo incerto, pur desiderando conoscere, ne ha timore). Centrale anche a livello semantico è il verbo *scire*, che rappresenta l'obiettivo

16 Boyle 2011, 357.

'istituzionale' di Edipo e del suo dramma, ma che viene sottoposto a due tensioni antitetiche, il desiderio e la paura. Il personaggio, tuttavia, concluso l'a parte, riassume il ruolo di sovrano e intraprende il percorso di conoscenza. Ordina quindi al cognato, appena rientrato da Delfi, di parlare, di rivelare il contenuto del responso divino:

*Fare, sit dubium licet:
ambigua soli noscere Oedipodae datur.*
(vv. 215-16)

Parla, sebbene sia dubbio il responso:
solo a Edipo è dato conoscere l'ambiguità.

In questa battuta Edipo chiama se stesso per nome, attivando così il proprio paradigma mitologico, e un legame con la conoscenza, che l'emozione della paura, come abbiamo visto, rende in Seneca molto sfumato e complesso. Le parole dell'oracolo, riportate in forma diretta (vv. 233-8), sono importanti poiché ci consentono di cogliere nel dramma la presenza di una dimensione profonda, sottesa al tempo stesso al piano narrativo e a quello psichico. La sacerdotessa, nell'individuare il responsabile della morte di Laio, utilizza due termini, *profugus* e *hospes* (v. 234), con cui Edipo si è riferito a se stesso nel prologo (cf. vv. 23, 80): il protagonista del dramma, dunque, rivela fin dall'inizio di aderire inconsapevolmente al contenuto della parola oracolare, insinuandosi in lui lungo una via emotiva, quella della paura. La definizione dell'uccisore di Laio come 'noto a Febo fin da bambino' (v. 234) mette in risalto il diverso livello di consapevolezza di Apollo e di Edipo, vanificando implicitamente la pretesa di conoscenza formulata dal personaggio al v. 216: colui che si sente investito della facoltà di conoscere è in realtà fin dalla nascita oggetto della conoscenza divina. Lo scambio tra Edipo e Creonte successivo alla rivelazione profetica verte su uno degli aspetti in cui la paura opera nel dramma in rapporto a Edipo, quello ufficiale. Il personaggio interagisce nel dialogo in veste di tiranno e mostra conseguentemente di credere nella paura come strategia emotiva volta a sottomettere al sovrano i sudditi (v. 243). In questa posizione risuona la celebre affermazione dell'Atreo acciano *oderint, dum metuant*, che Seneca riporta nell'opera in prosa quale perfetta dimostrazione di un animo tirannico.¹⁷ Il rapporto fra la tragedia e la produzione filosofica, tuttavia, viene messo in forte tensione dal drammaturgo: la voce più intima e sofferta di Edipo, infatti, ha rivelato nel monologo iniziale la paura profonda e pervasiva di cui il personaggio è vittima.

¹⁷ Cf. *dial.* 3.20.4; *clem.* 1.12.4, 2.2.2.

3 Comunicare l'indicibile: l'inadeguatezza del *fari*, l'inesplicabilità dei *signa*

L'analisi della paura nell'*Oedipus* si rivela particolarmente interessante per individuare i punti di contatto tra la riflessione filosofica e la produzione drammatica di Seneca, e per comprendere come la prima si traduca nei modi propri della seconda. Intorno a questa emozione, infatti, Seneca articola una riflessione su più livelli interconnessi, filosofico, drammaturgico, estetico. Nel dramma viene ampiamente sfruttata anche la dimensione estetica della paura, laddove l'emozione è causata dalla visione di uno spettacolo orrendo, che viene riabilitata in quanto parte del processo di conoscenza.¹⁸ Questa dimensione compare per la prima volta nelle parole con cui Creonte introduce il racconto della consultazione dell'oracolo delfico e del responso ricevuto, ai vv. 223-4 *Sit, precor, dixisse tutum visu et auditu horrida; | torpor insedit per artus, frigidus sanguis coit* (Mi sia concesso di riferire cose orribili da vedere e da ascoltare; il torpore invade le mie membra, il sangue si ghiaccia). Anche in questo caso notiamo una tensione tra parola e paura. Creonte supera il blocco emotivo causato da quanto ha visto e ascoltato per obbedire all'ordine di parlare fattogli dal sovrano (v. 222), ma dopo essersi assicurato che le sue parole rimarranno impunte.

Una tensione ancora più complessa in rapporto all'atto di parola ha luogo nella scena successiva, in seguito all'arrivo di Tiresia, accompagnato dalla figlia Manto. Anche a lui Edipo ordina di parlare (v. 292 *fare*). In risposta, l'indovino denuncia la propria mancanza di conoscenza, che lega a quella della vista, soffermandosi prima sulla conseguenza fondamentale di tale condizione, la lentezza e l'esitazione nel parlare (vv. 293-5); ciononostante, i fati devono essere svelati (v. 297 *fata eruantur*). Non rendendo possibile l'età avanzata l'invasamento da parte del dio, Tiresia procederà tramite Manto all'interpretazione dei segnali di un sacrificio rivelatore:

*Tu lucis inopem, gnata, genitorem regens
manifesta sacri signa fatidici refer.*
(vv. 301-2)

Tu, o figlia, che guidi il genitore cieco,
riferisci i segnali manifesti del sacrificio rivelatore.

Secondo G. Paduano,

18 Cf. Battistella 2018, 370.

la cecità di Tiresia serve di pretesto a una transcodificazione per cui gli eventi che si svolgono sulla scena vengono filtrati dalla voce narrante, che ne fornisce una descrizione ampia quanto richiede il gusto senecano per la ritualità, il soprannaturale, il mostruoso.¹⁹

Tiresia, a ben vedere, non è soltanto cieco; è anche molto anziano, e giustifica in questo modo l'incapacità di accogliere dentro di sé il dio profetico. Questi elementi insoliti della caratterizzazione dell'indovino hanno sia la macroscopica conseguenza di carattere drammaturgico individuata da Paduano, sia un effetto più direttamente legato al tessuto filosofico di questo dramma, dove un atto del *fari* non appare in grado di rivelare il *fatum*, ma è necessario ricorrere a un altro tipo di comunicazione, a dei *signa*, al fine di rivelare quanto è già stato detto, e che rimane nascosto.

Anche nel corso del sacrificio la paura opera come reazione emotiva alla vista dello spettacolo orrendo e inusuale: questa dimensione della paura compare per la prima volta al v. 323 *genitor, horresco intuens* (padre, inorridisco guardando), dove Manto esprime l'orrore che prova alla vista del vino che si trasforma in sangue e del fumo che si addensa sulla testa del re, più spesso intorno agli occhi, evidenti prefigurazioni dell'accecamento di Edipo. L'orrore genera l'invito a parlare (v. 328 *effare*), cui Tiresia oppone ancora una volta la propria incapacità di farlo:

*Quid fari queam
inter tumultus mentis attonitae vagus?
quidnam loquar? sunt dira, sed in alto mala;
solet ira certis numinum ostendi notis:
quid istud est quod esse prolatum volunt
iterumque nolunt et truces iras tegunt?
pudet deos nescioquid.*
(vv. 328-34)

Che cosa potrei dire,
smarrito tra i tumulti della mia mente stupefatta?
Di che cosa potrei parlare? Sono mali terribili, ma nascosti in
profondità;
l'ira degli dei è solita manifestarsi con segnali chiari:
che cos'è questo male che vogliono e al tempo stesso non vogliono
che sia rivelato, nascondendo le loro atroci ire?
Gli dei si vergognano, non so di cosa.

¹⁹ Paduano 1993, 63 nota 65.

La perplessità dell'indovino, la sua incapacità di tradurre in parole la volontà degli dei derivano dal carattere ambiguo della comunicazione di questi ultimi, i quali, soliti manifestare la loro ira con segnali inequivocabili, la nascondono adesso, come se si vergognassero di qualcosa, che pur desiderano, al tempo stesso, venga rivelato. Il pudore degli dei in rapporto alla comunicazione delle atrocità da svelare è lo stesso manifestato da Edipo all'inizio del dramma (cf. v. 19 *eloqui fatum pudet*). I *signa* che Tiresia sollecita successivamente prefigurano, ancora una volta, l'accecamento di Edipo, oltre al suicidio di Giocasta. Significativo in rapporto al tema della paura è che la descrizione del comportamento del toro in procinto di essere sacrificato dei vv. 337-9 è concentrata su questa emozione, con la ripresa del verbo *expavesco* e dell'aggettivo *trepidus*, già utilizzati da Edipo in rapporto a se stesso, rispettivamente al v. 27 e al v. 207. Dopo aver evidenziato il terrore che il carattere infausto di quel sacrificio suscita, Tiresia invita la figlia a descrivere i segni, che torna a definire certi, offerti dalle viscere degli animali sacrificati (vv. 351-2). Interrompendo bruscamente la lunga interazione tra i due indovini, Edipo ordina ancora una volta a Tiresia di spiegare il significato del sacrificio, con versi che sono rivelatori del suo stato emotivo e del duplice aspetto della paura che opera in lui:

*Quid ista sacri signa terrifici ferant,
exprome; voces aure non timida hauriam:
solent suprema facere securos mala.*
(vv. 384-6)

Dimmi che cosa significano i segnali di questo terrificante sacrificio;
ascolterò senza paura le tue parole:
i mali estremi rendono sicuri.

L'espressione *sacri signa terrifici*, da un lato, segnala la presenza nel personaggio di una paura radicata nell'intimo, risvegliata dai segnali del sacrificio. Significativa in tal senso è la quasi perfetta sovrapposibilità di questa espressione con quella usata da Tiresia al v. 302 *sacri signa fatidici*, con la sostituzione di *terrificus* a *fatidicus* che indica quanto *terror* e *fatum* siano connessi nel dramma: come gli sviluppi successivi dimostreranno, infatti, per arrivare al *fatum* sarà necessario immergersi sempre più profondamente nel *terror*, assunto dunque a strumento di conoscenza. D'altro lato, l'Edipo tiranno del dialogo invita l'indovino a parlare, sostenendo che ascolterà senza paura le sue parole. La rivelazione dell'identità del regicida, conclude a questo punto Tiresia, non arriverà attraverso un atto di divinazione. Si deve tentare un altro tipo di comunicazione, quella diretta con il re ucciso, affinché sia lui a indicare il nome dell'assassino:

*alia temptanda est via:
ipse evocandus noctis aeternae plagis,
emissus Erebo ut caedis auctorem indicet.*
(vv. 392-4)²⁰

Bisogna tentare un'altra strada.

Il padre stesso deve essere evocato dalle plaghe della notte eterna, affinché, lasciato l'Erebo, riveli l'identità del suo assassino.

L'unica parola risolutiva, che può offrire chiara testimonianza della verità, è quella del padre, Laio, *emissus Erebo*.

4 La parola infera

Nel dialogo tra Edipo e Creonte collocato all'inizio dell'atto successivo, compare una rimodulazione del legame tra paura, potere e parola. I due personaggi interagiscono in qualità di tiranno l'uno, di suddito l'altro. In questa sede, Edipo rivolge all'interlocutore reiterati inviti a rivelare l'identità dell'assassino emersa dalla necromanzia (v. 510 *exprome*; v. 518 *fare*); Creonte, al contrario, chiede di poter tacere, spinto a ciò dalla paura (vv. 511, 523). Alla parola che il re è in grado di imporre con il suo potere si contrappone dunque, da parte del suddito, il silenzio dettato dalla paura. Parola, silenzio e paura si collocano naturalmente in forte tensione dinamica rispetto alla conoscenza, altro tema fondamentale del dramma, riattivato in questi versi dal gioco etimologico tra *nescisse* e *nosse* al v. 514 e dalla ripresa della radice della conoscenza nel sostantivo *ignorantia* (v. 515). La modulazione, per così dire, tirannica del tema della paura incornicia l'atto, collocandosi anche alla fine di esso, laddove Edipo, mostrando di ritenere che Creonte e Tiresia stiano tramando per sottrargli il potere, definisce sulla base di questa emozione il rapporto tra il re e i suoi sudditi. Al centro dell'atto, tuttavia, la progressiva immersione nello spazio altro rappresentato dagli inferi attiva valori della paura alternativi rispetto a quelli predicati dal tiranno, e più direttamente rivelatori della sostanza stessa del tragico su cui il dramma è imperniato.

La *via alia* che Tiresia stabilisce di percorrere, una via infera, è finalmente quella adatta alla rivelazione della verità. Nel terzo atto Tiresia è molto diverso da come appare nel secondo. La debolezza

²⁰ Palmieri 1989 rintraccia nell'espressione *alia temptanda est via* una ripresa diretta del proemio al terzo libro delle *Georgiche* virgiliane (vv. 8-9), che assume in Seneca valore programmatico, poiché segnala la novità della strada artistica intrapresa, di cui Tiresia si fa portavoce.

e il dubbio lasciano il posto alla sicurezza dei gesti e delle azioni, il vecchio privo di vista e di conoscenza diviene *vates* (vv. 552, 571), mentre intona con voce invasata le formule magiche in grado di far uscire le ombre dalla profondità della terra (vv. 561-8).²¹ E si noti come alla dichiarazione di impotenza verbale fatta dall'indovino ai vv. 328 ss. si contrapponga nel corso della necromanzia l'orgogliosa consapevolezza di aver pronunciato le parole rituali e di essere stato per questo motivo ascoltato dagli dei (vv. 571-2). Creonte enfatizza con forza il suo ruolo di spettatore di quel nuovo orrore, e descrive ancora nei termini della paura la propria reazione emotiva alla vista dello spettacolo della terra che si squarcia per lasciare uscire le ombre infernali (vv. 583-6). La *saeva* [...] *cohors* si apre con le ombre degli Sparti; poi una serie di personificazioni, prima tra tutte l'Erinni, seguita da *Furor* e *Horror*, dal Lutto che si strappa i capelli, dalla Malattia che si regge il capo afflitto, da *Senectus*, infine dalla Paura incerta (v. 594 *pendens Metus*) e dallo stesso avido male del popolo tebano, la Peste. Il terrore provocato dallo spettacolo causa un blocco emotivo in tutti gli spettatori, perfino in Manto (vv. 595-6). La paura distingue nettamente gli spettatori di quell'orribile corteo da colui che lo ha convocato, descritto ai vv. 596-7 come *intrepidus parens* | *audaxque damno* (padre intrepido, reso audace dalla cecità). *Intrepidus* è dunque Tiresia mentre chiama a raccolta le ombre infernali, come *intrepidus* ricorda di essere stato Edipo nel corso del primo esilio, in quel vagabondare che lo avrebbe fatto cadere nel destino da cui stava fuggendo. L'indicazione del carattere metateatrale del terzo atto, dataci da Boyle, ci permette di riflettere più accuratamente sulla funzione estetica della paura nel dramma. Nel corso della necromanzia sono Creonte e Manto, spettatori del rito, a provare paura, mentre l'autore di esso, il *vates*, rimane *intrepidus*. La reazione emotiva degli spettatori interni costituisce un modello, una guida per quella del pubblico della tragedia, che è portato a provare la stessa emozione dei personaggi; immune da paura è invece il *vates*/drammaturgo, mentre prepara la scena infausta, sulla quale verrà finalmente pronunciata la parola veritiera.

Il tratto della paura caratterizza anche la descrizione delle anime che, risalite dalla profondità della terra, si dirigono tremanti verso l'oscurità del bosco ombroso (vv. 608-9). Il comportamento di alcune di queste ombre, tuttavia, contraddice la paura nella quale sono genericamente colte al momento del loro arrivo: Niobe conserva la tradizionale superbia, che esprime attraverso la posizione elevata

21 Cf. Boyle 2011, lxxxiii ss. Lo studioso nota l'intensità metateatrale del terzo atto, che stabilisce il modello dello spettatore in Creonte e del poeta tragico nella figura di Tiresia, connesso nella sua qualità di *vates* alla Sfinge, alla Pizia, al poeta drammatico stesso.

del capo (vv. 613-15); in preda al *furor* è una madre peggiore di lei, Agave (vv. 615-16), mentre suo figlio Penteo, pur lacerato, mantiene il caratteristico atteggiamento torvo e minaccioso (vv. 617-18). Interessante è il fatto che in mezzo a questa schiera di anime, evocate al fine di udire *ipse*, il padre e la sua parola risolutiva, all'interno del gruppo rappresentato dai defunti tebani, che si apre con Zeto e Anfione e si chiude con Penteo, Seneca focalizzi l'attenzione su due terribili figure materne. Come nota Boyle,²² Agave opera nella tragedia come il paradigma della madre empia che uccide inconsapevolmente il proprio figlio;²³ lo stesso, aggiungo, potrebbe dirsi di Niobe, causa involontaria della distruzione della sua prole: il loro figlicidio, dunque, prefigura non solo il parricidio di Edipo, ma anche l'incesto di Giocasta,²⁴ atti altrettanto inconsapevoli e rovinosi.

Infine, compare Laio. L'apparizione del padre concentra e scioglie al tempo stesso alcuni dei nodi tematici che abbiamo individuato come caratteristici della tragedia:

*Tandem vocatus saepe pudibundum extulit
caput atque ab omni dissidet turba procul
celatque semet (instat et Stygias preces
geminat sacerdos, donec in apertum efferat
vultus opertos) Laius - fari horreo:
stetit per artus sanguine effuso horridus,
paedore foedo squalidam obtentus comam,
et ore rabido fatur [...].*
(vv. 619-26)

Finalmente, a lungo invocato, solleva il capo carico di vergogna, si isola dalla folla e si nasconde (lo incalza e raddoppia le preghiere infernali il sacerdote, perché porti allo scoperto il volto) Laio - provo orrore a dirlo:
rimase in piedi, con il corpo tutto insanguinato,
la chioma coperta da una squallida sozzura,
e parlò con voce invasata.

Come abbiamo più volte sottolineato, la tragedia è attraversata dalla tensione a mettere in parole il *fatum*, quanto è già stato detto. Il

22 Boyle 2011, 217.

23 Cf. vv. 442-4 *iam post laceros Pentheos artus | thyades oestro membra remissae | velut ignotum videre nefas* (dopo aver lacerato le membra di Penteo, le tiadi, liberate dal furore, guardarono al loro delitto come se non lo riconoscessero).

24 Si noti come l'azione delle anime che balzano fuori dalla voragine spalancata dal rito del *vates* sia identica a quella con cui Giocasta si precipita in scena all'inizio dell'ultimo atto (cf. vv. 586 e 1004 *saeva prosiluit*).

protagonista, in veste di tiranno, a partire dalla prima interazione con Creonte all'inizio del secondo atto, rivolge agli interlocutori reiterati inviti a parlare, a esprimere in parole quanto hanno visto e udito. Il desiderio di Edipo di conoscere attraverso l'atto di parola dell'interlocutore di turno si scontra sia con la paura di Creonte, sia con la straordinaria incapacità profetica di Tiresia, conseguenza della quale è il ricorso a un sacrificio che si riveli fatidico attraverso le modalità comunicative che gli sono proprie, ovvero per mezzo di *signa*. Anche questa forma di comunicazione con il divino, tuttavia, si rivela inefficace, poiché la volontà degli dei è resa ambigua dal pudore che provano in rapporto alla rivelazione da fare (cf. v. 334 *puget deos nescioquid*), un pudore analogo a quello manifestato da Edipo nel monologo iniziale (cf. v. 19 *eloqui fatum puget*). La *via alia* indicata infine da Tiresia va ancora più in profondità e stabilisce una comunicazione diretta con il fantasma del re assassinato, evocato dagli inferi. In questa forma di comunicazione il *fatum* si rivela finalmente in maniera inequivocabile, coincidendo con la parola paterna. Il padre, cui la nuova direzione drammaturgica impressa da Seneca al mito conferisce la funzione di rivelare la verità, solleva dagli inferi la testa carica di vergogna (cf. vv. 619-20), un atto contrario a questa emozione, che ne anticipa il superamento in favore della parola. Scatta inoltre a questo punto una duplice sovrapposizione, da una parte, quella tra Laio e Tiresia, i quali si esprimono entrambi *rabido ore* (cf. vv. 561-2 e 626); dall'altra, quella tra Laio e la Pizia. Si noti, infatti, come sia la sacerdotessa di Apollo, sia il padre associno ai delitti famigliari uno stato emotivo gioioso: di *gaudia* parla la Pizia in rapporto all'uccisione di Laio al v. 236, mentre Laio ai vv. 626-7 definisce la stirpe di Cadmo *laeta* del sangue dei congiunti; in entrambi i discorsi, inoltre, compare il tema del turpe ritorno alle origini materne, che l'incesto compiuto da Edipo rappresenta (cf. vv. 238 e 638-9). La parola del padre è risolutiva come sicura è la sua postura: si noti come l'atto di *stare*, che Giocasta suggerisce quale il più opportuno per un re, soprattutto in circostanze avverse, rivolgendosi a Edipo, il quale, probabilmente, è ancora prostrato presso l'altare, o si è appena alzato (cf. v. 85), sia centrale nella descrizione di Laio dei vv. 624-6.

Dopo un'accusa diretta all'attuale sovrano, che non lascia dubbi sulla sua colpevolezza (vv. 642-6), il fantasma di Laio si rivolge ai cittadini di Tebe, invitandoli a scacciare il re. La rappresentazione dell'esilio contiene molti tratti relativi al passo e all'andatura del futuro esule, che prefigurano il modo in cui Edipo stesso si inviterà a uscire di scena al termine del dramma (cf. vv. 1047-51). In particolare, la tensione ossimorica tra rapidità e incertezza del movimento, che notiamo soprattutto al v. 1050 *ingredere praeceps, lubricos ponens gradus*, sembra avere origine nella descrizione che il padre fa di un Edipo desideroso di abbandonare la patria *rapidis gressibus*, al quale tuttavia egli metterà pesanti ostacoli ai piedi (vv. 654-6).

L'immediata reazione di Edipo alle parole di Laio è emotiva, e basata sulla paura:

*Et ossa et artus gelidus invasit tremor:
quidquid timebam facere fecisse arguor.*
(vv. 659-60)

Un gelido tremore ha invaso le mie ossa e le mie membra:
ciò che avevo paura di fare sono accusato di averlo fatto.

In rapporto all'emozione dominante del dramma, i versi sopra riportati segnano un netto rovesciamento della prospettiva temporale, ben evidenziato a livello stilistico dallo stridente accostamento *facere fecisse*. Edipo realizza che lo si sta accusando di aver compiuto in passato i delitti che temeva di compiere in futuro e che la sua paura, dunque, da un punto di vista temporale era mal diretta, poiché si rivolgeva a sventure che egli percepiva come imminenti, in preparazione da parte del destino, come emerge, ad esempio, dal v. 28 *Iam iam aliquid in nos fata moliri parant* (Ormai il destino prepara qualcosa contro di me) e dal v. 206 *fata quo vergant timens*. La battuta dei vv. 659-67 fa da contraltare a quella dei vv. 25-7: nel prologo la paura, percepita come irrazionale, opera a contrasto di ciò che è ritenuto ragionevole, al punto da annullare la fiducia in sé del personaggio; al centro del dramma, al contrario, l'epifania conoscitiva, di cui il *gelidus tremor* rappresenta il versante somatico, viene negata da Edipo attraverso una serie di argomenti razionalizzanti e di prove per lui oggettive della propria innocenza. La conclusione del ragionamento è la formulazione dell'ipotesi che Tiresia e Creonte stiano complottando per sottrargli il regno (vv. 668-70).

5 Recupero della *memoria* ed emersione del *timor*

Che nel dramma sia avvenuta una svolta fondamentale a livello emotivo appare evidente all'inizio dell'atto successivo, quando la paura si riaffaccia nella mente di Edipo:

*Curas revolvit animus et repetit metus.
obisse nostro Laium scelere autumant
superi inferique, sed animus contra innocens
sibique melius quam deis notus negat.
redit memoria tenue per vestigium,
cecidisse nostri stipitis pulsu obvium
datumque Diti, cum prior iuvenem senex
curru superbus pelleret, Thebis procul
Phocaea trifidas regio qua scindit vias.*
(vv. 764-75)

Il mio animo riavvolge le angosce e ripete le sue paure.
Gli dei superi e inferi mi accusano della morte di Laio,
ma il mio animo innocente e noto a se stesso meglio che agli dei
lo nega.
Ritorna il ricordo lungo una traccia sottile:
per il colpo del mio bastone cadde un uomo che mi si era fatto
incontro
e fu consegnato a Dite; lui per primo, un vecchio superbo sul suo
carro,
mi aveva colpito, lontano da Tebe,
dove la regione della Focide si divide in tre sentieri.

L'improvviso e inaspettato cortocircuito tra passato e futuro ha prodotto due conseguenze sul cammino interiore di Edipo: la prima è la ripresa e il continuo riavvolgimento nell'animo della paura; la seconda è il ritorno all'indietro, lungo le deboli tracce della memoria, alla ricerca di un ricordo lontano, ma decisivo. Entrambi questi movimenti sono segnalati dalla ripetizione del prefisso *re-* in *revolvit*, *repetit*, *redit*.²⁵ L'inversione temporale cui la paura è soggetta al termine del terzo atto anticipa il recupero della *memoria* con cui si apre il quarto: si noti come il cammino personale qui intrapreso da Edipo si contrapponga al modo in cui il personaggio sollecita il ricordo altrui ai vv. 274-5 *Sed quo nefandum facinus admissum loco est, | memorate* (Ma ditemi dove è stato commesso l'orrendo delitto). Il cammino all'indietro sembra essere quello più adatto in direzione della conoscenza, in una tragedia in cui il *fatum* si esplica nella sua dimensione etimologica. Lungo la nuova direzione assunta dal percorso di appropriazione della verità, la paura non è più solo un sintomo, ma si configura anche come un mezzo di conoscenza. Un altro grande protagonista del teatro senecano, inconsapevole del fatto che il proprio orrendo destino si è già compiuto, presagisce la sventura: nel quinto atto della tragedia che porta il suo nome Tieste, che ha già divorato inconsapevolmente le carni dei figli, canta nella monodia l'inspiegabile disagio che prova, e dà voce al presagio di un male futuro, in *Thy.* 957-8 *Mittit luctus signa futuri | mens ante sui praesaga mali* (Manda i segni di un lutto futuro la mente, che presagisce il proprio male). A. Traina, individuando la trama virgiliana di cui è intessuta l'espressione *mens [...] praesaga mali*, nota che i segnali che in Virgilio sono esterni diventano interiori

25 Il prefisso *re-* torna nel corso dell'atto, in analoghi contesti di rievocazione del ricordo (v. 821 *revocat*; v. 840 *refers*), e puntella la battuta finale di Edipo (v. 870 *retro reversas*; v. 878 *redde*). Edipo intraprende da questo momento il ritorno alle sue origini (cf. Boyle 2011, 289).

in Seneca;²⁶ il rafforzamento tautologico *ante* [...] *praesaga*, che lo studioso evidenzia, ha la funzione di indicare la prospettiva del presagio del personaggio, il quale avverte prima (*ante, prae-*) un male che sente incombere dal futuro. Il presagio di Edipo, invece, a questo punto dell'azione drammatica si rivolge paradossalmente all'indietro, e implica il recupero di un male passato attraverso paure antiche e vecchi ricordi. Credo si possa a buon diritto applicare anche al caso dell'*Oedipus* la conclusione cui arriva Traina:

Seneca è un filosofo stoico: seguace, dunque, di una dottrina che divinizza la 'ragione' nell'impersonalità del *logos*. Ma è segno della sua modernità aver sondato le profondità della psiche sino alle soglie dell'inconscio. Da poeta, non da filosofo.²⁷

Nel quarto atto il percorso di conoscenza di Edipo, avviato da un moto interiore,²⁸ assume una forma dialogica e avviene attraverso una serie di interazioni successive, prima con Giocasta, poi con il vecchio corinzio, di nuovo con Giocasta, infine con Forba. Al primo scambio dialogico con Giocasta appartiene il potente *teneo nocentem* del v. 782, conclusione che segna un momento importante, e tuttavia momentaneo, del processo di conoscenza. Quando un vecchio messaggero arriva da Corinto per annunciargli la morte di Polibo, avvenuta naturalmente a causa della vecchiaia, Edipo dapprima solleva le mani al cielo nella supplica, realizzando la quale, quasi a voler contrapporre questo gesto a quello eseguito in preda al terrore e al senso di colpa ai vv. 71 ss., denuncia la propria innocenza e purezza; conclude tuttavia la battuta con un verso concentrato sulla paura dell'oracolo. Tutta la vicenda dell'*Oedipus* si concentra sulle dinamiche psichiche ed emotive di Edipo, il quale, come molti protagonisti del teatro senecano, è occupato in un continuo esercizio introspettivo. La paura assume a questo punto del dramma un nuovo aspetto, ovvero diventa pubblica,²⁹ viene condivisa per la prima volta con altri personaggi presenti sulla scena:

*Genitor sine ulla caede defunctus iacet:
testor, licet iam tollere ad caelum pie
puras nec ulla scelera metuentes manus.
Sed pars magis metuenda fatorum manet.*
(vv. 789-92)

26 Traina 2003, 202.

27 Traina 2003, 204.

28 Cf. Aygon 2013, 147 ss.

29 Cf. Boyle 2011, 295.

Mio padre giace morto senza essere stato ucciso:
attesto di poter sollevare al cielo le mani pure,
che non devono temere alcun delitto.
Ma rimane la parte più temibile del mio destino.

Nello scambio successivo, breve ma estremamente denso, si concentrano alcuni dei nodi tragici fondamentali del dramma, di natura a un tempo psicologica ed emotiva, la cui espressione verte interamente sul lessico della paura. L'accenno alla *pars magis metuenda fatorum*, che si deve ancora realizzare, avvia il processo che porterà rapidamente alla rivelazione della verità. In questo processo, l'esplicitazione della paura da parte di Edipo e la condivisione di essa all'interno del dialogo hanno un ruolo determinante. Al messaggero, che ha colto nelle parole del sovrano l'urgenza del tema del *metus* e cerca di rassicurarlo (v. 793), Edipo risponde dichiarando la propria paura più grande, quella nei confronti della madre (v. 794). Questa paura, ben nota al pubblico, non lo è ancora all'interlocutore presente sulla scena, il quale invita quindi il re a esplicitare la natura del suo timore. Il v. 798 *Effare mersus quis premat mentem timor* (Dimmi quale timore sommerso opprime la tua mente) rappresenta, dal nostro punto di vista, un momento di svolta nella dinamica di comunicazione del male che articola la tragedia. In esso, innanzitutto, per la prima volta l'invito a parlare viene rivolto a Edipo da un altro personaggio: dopo i diversi tentativi di comunicazione con il divino, attraverso il fondamentale apporto della parola paterna, appare infine decisivo per la rivelazione della verità un atto del *fari* da parte del protagonista della tragedia. Questa parola deve portare finalmente a galla la paura del personaggio, che il vecchio corinzio definisce *mersus [...] timor*, un timore sommerso che opprime la mente. L'esplicitazione della paura dell'incesto attraverso la parola del protagonista (v. 800) dà avvio al processo che porterà rapidamente all'emersione della verità, lungo un cammino a ritroso di recupero della *memoria*.³⁰ È significativo il fatto che Edipo, dopo aver dato voce nel dialogo alla propria paura più grande, proceda alla scoperta della verità dichiarandosi esente da questa passione, nella convinzione che non sia possibile temere mali più grandi (v. 828). L'emersione della paura porta quindi anche alla progressiva liberazione da questa emozione. La svolta emotiva segnalata ai vv. 659-60, dunque, ne comporta una parallela a livello delle dinamiche di comunicazione della verità.

Il discorso del messaggero, che occupa il quinto atto (vv. 915-79), inizia con la descrizione del comportamento di Edipo immediatamente

30 *Memoria* è una delle parole tematiche del quarto atto dell'*Oedipus*, nel quale la scoperta della verità, avviata dal riaffacciarsi del ricordo di un lontano assassinio nella mente del protagonista (v. 768), ha luogo per il tramite della *memoria*, prima del vecchio corinzio (vv. 817-18, 820-1), poi del pastore Forba (v. 847). Sull'idea e sulle immagini della *memoria* in Seneca cf. Armisen-Marchetti 2005.

successivo alla scoperta della verità. I versi iniziali di questa lunga battuta sono dal nostro punto di vista estremamente significativi. Vale dunque la pena riportarli per intero:

*Praedicta postquam fata et infandum genus
deprendit ac se scelere convictum Oedipus
damnavit ipse, regiam infestus petens
invisa propero tecta penetravit gradu,
qualis per arva Libycus insanit leo,
fulvam minaci fronte concutiens iubam;
vultus furore torvus atque oculi truces,
gemitus et altum murmur, et gelidus volat
sudor per artus, spumat et volvit minas
ac mersus alte magnus exundat dolor.*
(vv. 915-24)

Dopo che ebbe appreso il destino che era stato predetto e la stirpe indicibile, Edipo si riconobbe colpevole e si condannò da sé. Con ostilità si diresse verso la reggia, entrò con rapido passo dentro quel tetto odioso, come un leone libico infuria per i campi, scuotendo la fulva criniera con fronte minacciosa; il volto reso torvo dal furore, gli occhi truci, geme e ansima dal profondo, gelido gli scorre il sudore lungo il corpo, ha la schiuma alla bocca e avvolge minacce: profondamente sommerso, esonda il grande dolore.

Il triplice gioco etimologico su cui è articolato il v. 915 conferma la centralità del tema del *fatum* nella riscrittura senecana del mito di Edipo: l'attributo *praedicta* ribadisce, quasi tautologicamente, ed esplicita il senso etimologico con cui il termine *fata* viene utilizzato nel corso del dramma, mentre l'espressione *infandum genus* mette in forte tensione dialettica il destino, ciò che è già stato detto, e la stirpe indicibile che ne è conseguita. L'emersione del timore (cf. v. 798) e la rivelazione della verità producono in Edipo un notevole sviluppo emotivo in direzione del *furor*, decisamente segnalato a livello fenomenologico. L'emozione che domina Edipo, almeno fino all'esplicitazione dialogica che ha luogo al v. 800, è la paura. Questa passione rimane confinata quasi esclusivamente nell'interiorità del personaggio, il quale, avviluppato negli affanni e nel senso di colpa, nei primi atti del dramma è caratterizzato da un numero molto limitato di tratti comportamentali: gli unici gesti in cui si produce sono quelli della supplica, e solo in due occasioni egli descrive i sintomi provocati in lui dalla paura (cf. vv. 206-9, 659-60). Nel discorso del messaggero, al contrario, Edipo manifesta una ricca serie

di comportamenti sintomatici e di gesti tipici della follia: finalmente emerso dalle profondità dell'anima, il *dolor* esonda, lasciando segni di sé sul volto e nel corpo.³¹ Nell'*Oedipus* il lessico specifico del *furor* è comparso molto di rado, in particolare solo nella descrizione del riversarsi degli Inferi sulla terra del terzo atto, in rapporto a Cerbero *ira furens* (vv. 580-1) e ad Agave (v. 616), e nella personificazione del v. 591; quella verso il *furor* e le sue manifestazioni esteriori, dunque, rappresenta una notevole svolta in rapporto al personaggio di Edipo, tesa a evidenziare la trasformazione in furia che prelude all'accecamento.³² Anche in questo stato emotivo, il turbamento convive con la ragione, nella forma di una decisa autocondanna, pur nella consapevolezza della propria innocenza, espressa al v. 934 *mors innocentem sola Fortunae eripit* (solo la morte può strappare un innocente alla Fortuna). Le manifestazioni esteriori del dolore si fanno più intense ed evidenti nella descrizione dei momenti che precedono l'accecamento (vv. 957-64), dove il *furor* viene connotato esplicitamente come *ira* (v. 957 *ira furit*).³³

Al termine della tragedia, infine, viene recuperato un fondamentale filo tematico di essa, che si è dipanato lungo l'intero svolgimento

31 La drammaturgia senecana si basa su una stretta interazione tra parola e gesto e affida alla fenomenologia delle passioni importanti snodi tragici: la fisionomia, dunque, è uno strumento fondamentale per l'interpretazione del dramma. La semiosi della paura è efficacemente rappresentata in *Tro.* 615-18: cf. Petrone 2021. Alla paura nelle *Troades* è dedicato anche il saggio di Currie 2023, la quale, nell'ottica di una possibile terapia tragica delle passioni, mette a confronto le strategie complementari con cui Ecuba e Andromaca affrontano questa emozione; interessante è la breve nota che Currie (2023, 17 nota 8) dedica all'*Oedipus*, tragedia nella quale individua la presenza di una terapia della conoscenza volta all'indebolimento della paura. Sulla terapia delle emozioni nei trattati filosofici si veda Gill 2013. Una declinazione originale della paura compare in *Herc. f.* 1022-3, dove il *timor* causa la morte *ante vulnus* del figlio più piccolo di Ercole: cf. Degiovanni 2018. L'aspetto materiale, corporeo e visivo ha un ruolo fondamentale anche nella concettualizzazione delle emozioni, per mezzo di meccanismi quali la metafora e la metonimia, come emerge dall'ampia analisi di Kövecses 2010; per il mondo classico si vedano, in particolare, gli studi di D. Cairns (2013; 2016; 2017a; 2017b).

32 A tal proposito, si noti come l'aggettivo *torvus*, che caratterizza il *vultus* di Edipo al v. 921, sia attribuito dell'Erinni al v. 590.

33 Come la tragedia non appare dominata, almeno dal punto di vista lessicale, dal *furor*, così sporadico è in essa il lessico dell'*ira*, in pochissimi casi utilizzato in riferimento a Edipo: oltre al v. 957, con ripresa al v. 960 *iratus*, al v. 519 *regis irati*, per bocca di Edipo stesso. In preda all'*ira* sono il leone del v. 150 (e si noti come il leone, il cui ruggito viene meno a causa della peste, faccia da tramite tra la Sfinge, paragonata a questo animale al v. 97, ed Edipo, che come un leone infuria nella similitudine dei vv. 919-20) e Giunone, nelle vesti di matrigna di Dioniso (v. 418). Prima di divenire il motore emotivo dell'accecamento del protagonista, l'*ira* è attribuita agli dei nella scena dell'*extispicium* (vv. 331-3) e nella dialettica tra l'accusa di Laio contro Edipo formulata ai vv. 630-1 *patria, non ira deum, | sed scelere raperis* (patria, tu vai in rovina non a causa dell'*ira* degli dei, ma per un delitto) e la tesi deresponsabilizzante del terzo coro dei vv. 709-12 *Non tu tantis causa periclis, | non haec Labdacidas petunt | fata, sed veteres deum | irae secuntur* (non sei tu la causa di tanti pericoli, non questo pretende il destino dei Labdacidi, ma antiche ire degli dei ti perseguitano).

dell'azione. Come abbiamo visto, nel dramma la comunicazione, sia di natura verbale, o analogica, viene sottoposta a una forte tensione, in ragione dell'indicibilità dell'oggetto. Lo sviluppo drammatico implica anche un percorso di messa in parole dell'indicibile, reso complesso e problematico dalla paura e dal *pudor*. Nel sesto atto, dall'espressione dell'indicibile, realizzata per mezzo di differenti forme e livelli di comunicazione, si giunge alla rappresentazione di un'interazione impossibile, quella tra i due incestuosi. Il *fatum* di Edipo e Giocasta, tuttavia, una volta detto, non lascia più spazio ad alcun tipo di comunicazione. All'invito di Giocasta a parlare, l'ultimo della tragedia (v. 1011 *loquere*), Edipo oppone infatti un netto rifiuto, dapprima gestuale, come si ricava dalla battuta della donna (vv. 1011-12), poi verbale (v. 1020). L'ultimo passaggio che appare fondamentale per l'interpretazione del dramma è legato, ancora una volta, alla paura. Dopo aver assistito al suicidio di Giocasta, Edipo dichiara di essere due volte parricida e colpevole più di quanto avesse temuto (v. 1044 *bis parricida plusque quam timui nocens*). Il riconoscimento di aver superato in empietà il fato (v. 1046 *fata superavi impia*) è parallelo a quello del carattere inadeguato della paura rispetto a quanto era stato predetto. La paura, relegata nel passato, viene alla fine superata, lasciando solo una debole traccia di sé nel passo tremante con cui il protagonista della tragedia esce di scena.

Bibliografia

- Agri, D. (2022). *Reading Fear in Flavian Epic: Emotion, Power, and Stoicism*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192859303.001.0001>.
- Armissen-Marchetti, M. (2005). «Vas fragile memoria. L'idée de mémoire chez Sénèque». Ezquerro, A.A.; Gonzales, J.F. (eds), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 277-86.
- Aygon, J.-P. (2013). «*Redit memoria...* (v. 768). L'intériorisation du conflit tragique dans *Oedipus* de Sénèque». *Vita Latina*, 187-8, 146-63. <https://doi.org/10.3406/vita.2013.1759>.
- Barberis, G. (1994). «*Curas revolvit animus et repetit metus*. Osservazioni sulla paura dell'Edipo senecano». *Paideia*, 49, 3-10.
- Battistella, C. (2018). «*Pavet animus, horret*. La paura nella *Medea* di Seneca». De Poli, M. (a cura di), *Il teatro delle emozioni. La paura*. Padova: Padova University Press, 357-80.
- Boyle, A. J. (2011). *Seneca. "Oedipus"*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199547715.book.1>.
- Calabrese, E. (2021). «Elementi di comunicazione non verbale nelle *Phoenissae* di Seneca (vv. 1-362)». *DeM*, 12, 197-229.
- Cairns, D. (2013). «A Short History of Shudders». Chaniotis, A.; Ducrey, P. (eds), *Unveiling Emotions*. Vol. 2, *Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 85-107.
- Cairns, D. (2016). «Clothed in Shamelessness, Shrouded in Grief: The Role of 'Garment' Metaphors in Ancient Greek Concepts of Emotion». Fanfani, G.; Harlow, M.;

- Nosch, M.-L. (eds), *Spinning Fates and the Song of the Loom: The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 25-41.
- Cairns, D. (2017a). «Horror, Pity, and the Visual in Ancient Greek Aesthetics». Cairns, D.; Nelis, D. (eds), *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, and Directions*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 53-77.
- Cairns, D. (2017b). «Mind, Metaphor, and Emotion in Euripides (*Hippolytus*) and Seneca (*Phaedra*)». *Maia*, 69(2), 247-67.
- Cairns, D. (ed.) (2019). *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*. London: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781474207027>.
- Cairns, D.; Allan, W. (eds) (2013). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: Classical Press of Wales. <https://doi.org/10.2307/j.ctvvn06>.
- Cairns, D.; Nelis, D. (eds) (2017). *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, and Directions*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. <https://doi.org/10.25162/9783515116299>.
- Caston, R.R. (2015). «*Pacuvius hoc melius quam Sophocles*: Cicero's Use of Drama in the Treatment of the Emotions». Cairns, D.; Fulkerson, L. (eds), *Emotions between Greece and Rome*. London: Institute of Classical Studies, University of London, 129-48.
- Caviglia, F. (1996). «I cori dell'*Oedipus* di Seneca e l'interpretazione della tragedia». Castagna, L. (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*. Milano: Vita e Pensiero, 87-103.
- Currie, M. (2023). «Facing Fear in *Troades*: Hecuba's and Andromache's Competing Strategies». *AClass*, 66, 15-38. <https://doi.org/10.1353/acL.2023.a914044>.
- Degiovanni, L. (2018). «Lo sguardo che uccide. Morire di paura nella tragedia romana». De Poli, M. (a cura di), *Il teatro delle emozioni. La paura*. Padova: Padova University Press, 117-28.
- Gill, C. (2013). «Philosophical Therapy as Preventive Psychological Medicine». Harris, W.V. (ed.), *Mental Disorders in the Classical World*. Leiden: Brill, 339-60. https://doi.org/10.1163/9789004249875_017.
- Graver, M. (2007). *Stoicism and Emotion*. Chicago: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226305202.001.0001>.
- Graver, M. (2017). «Pre-Emotions and Reader Emotions in Seneca *De ira* and *Epistulae morales*». *Maia*, 69(2), 281-96.
- Henry, D.; Walker, B. (1983). «The *Oedipus* of Seneca: An Imperial Tragedy». Boyle, A.J. (ed.), *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama*. Melbourne: Aureal Publications, 128-39.
- Konstan, D. (2015). «Senecan Emotions». Bartsch, S.; Schiesaro, A. (eds), *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 174-84. <https://doi.org/10.1017/cc09781139542746.016>.
- Konstan, D. (2017). «Reason vs. Emotion in Seneca». Cairns, D.; Nelis, D. (eds), *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, and Directions*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 231-43.
- Konstan, D. (2019). «Drama». Cairns, D. (ed.), *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*. London: Bloomsbury Academic, 63-81.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paduano, G. (1993). *Seneca. "Edipo"*. Milano: Rizzoli. Biblioteca Universale Rizzoli (BUR).
- Palmieri, N. (1989). «*Alia temptanda est via*. Allusività e innovazione drammatica nell'*Edipo* di Seneca». *MD*, 23, 175-89.
-

- Petrone, G. (1997). *Seneca. "Le Fenicie"*. Milano: Rizzoli. Biblioteca Universale Rizzoli (BUR).
- Petrone, G. (2021). «*Scrutare matrem...* (Sen. *Tro.* 615 ss.). La paura di Andromaca tra inserto pantomimico e drammaturgia della passione». Centro Studi "La permanenza del Classico" (a cura di), *Lucrezio, Seneca e noi. Studi per Ivano Dionigi*. Bologna: Pàtron, 423-30.
- Sihvola, J.; Engberg-Pedersen, T. (1998). *The Emotions in Hellenistic Philosophy*. Dordrecht: Kluwer. <https://doi.org/10.1007/978-94-015-9082-2>.
- Sorabji, R. (2000). *Emotion and Peace of Mind: From Stoic Agitation to Christian Temptation*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199256600.001.0001>.
- Staley, G.A. (2010). *Seneca and the Idea of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195387438.001.0001>.
- Traina, A. (2003). «La voce dell'inconscio (Sen. *Thy.* 920-969)». Traina, A., *La 'lyra' e la 'libra'. Tra poeti e filologi*. Bologna: Pàtron, 191-206.
- Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Oxford Classical Texts. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198146575.book.1>.

