

Evita Calabrese

Elementi di comunicazione non verbale nelle Phoenissae di Seneca (vv. 1-362)

Abstract

The study proposes an overall analysis of Senecan theatrical communication, which takes into account all the elements of the communicative process, both verbal and non-verbal. The latter, in particular, as they tend to be translated into images, bring out the spectacular character of Seneca's tragedies. Through non-verbal communication, interactors define their relationship. A further result achieved by the study is therefore to contextualize the behavior of Oedipus and Antigone within an interactive process aimed at defining the relationship and the identity within it.

Lo studio propone un'analisi complessiva della comunicazione teatrale senecana, che tenga conto di tutti gli elementi propri del processo comunicativo, sia quelli verbali, sia quelli non verbali. Questi ultimi, in particolare, in quanto tendono a essere tradotti in immagini, fanno emergere il carattere spettacolare delle tragedie di Seneca. Attraverso la comunicazione non verbale, i soggetti interagenti definiscono la relazione. Un ulteriore risultato conseguito dallo studio è quindi quello di contestualizzare il comportamento di Edipo e Antigone all'interno di un processo interattivo volto alla definizione della relazione e dell'identità all'interno di essa.

1. *Elementi di comunicazione non verbale*

Il seguente studio consiste in un'indagine sugli elementi di comunicazione non verbale che emergono dalla lettura della prima parte delle *Phoenissae* di Seneca (vv. 1-362); il lungo dialogo tra Edipo e Antigone di cui questa parte consiste appare attraversato, in particolar modo, da frequenti messaggi che fanno riferimento all'andatura reciproca dei due personaggi e al rapporto tra le loro mani¹. L'indagine è soprattutto volta a evidenziare il valore visivo e spettacolare di questi elementi e il loro potere suggestivo, ovvero il potere che essi mostrano di evocare una scena, inducendo alla visualizzazione di quanto sta accadendo. L'analisi si inserisce dunque all'interno della riflessione sulle qualità intrinseche della parola e della drammaturgia senecana già ampiamente condotta dalla

¹ MAZZOLI (2016, 264ss.) ha dimostrato come anche la seconda parte delle *Phoenissae* sia dominata dalla comunicazione non verbale, e come essa sia scandita dalle annotazioni registiche di Giocasta, la quale, «da una posizione centrale nel quadro scenico, dirige l'attenzione ora sull'uno ora sull'altro figlio, ne istruisce le parti, ne comanda e illustra la gestualità. E si tratta d'una gestualità sapientemente stilizzata: tutta ristretta [...] al maneggio di quegli *arma* che dovranno purtroppo alla fine risultare letali per entrambi». L'importanza attribuita in entrambe le parti della tragedia all'aspetto non verbale della comunicazione tra i personaggi è forse una conferma ulteriore dell'unitarietà di questo progetto drammatico.

critica²; e a tale riflessione intende dare un contributo a partire dai principi cardine del metodo della pragmatica della comunicazione³.

1.1. *Il cammino a due di Edipo e Antigone*

All'inizio delle *Phoenissae* il protagonista sta vagando in una condizione di assoluta incertezza esistenziale, in una «terra di nessuno»⁴ che appare fin da subito anche come un luogo di elaborazione identitaria. Il processo operato sull'identità rivela inoltre un carattere sostanzialmente comunicativo, essendo impostato fin dai primissimi versi sullo stretto rapporto con l'interlocutrice Antigone, come dimostra il vocativo affettivo (*nata*) con cui il padre si rivolge alla figlia:

*Caeci parentis regimen et fessi unicum
patris levamen, nata, quam tanti est mihi
genuisse vel sic, desere infaustum patrem.*

² La parola tragica senecana è dotata di una forte valenza spettacolare e ha un grande valore evocativo, è in grado di evocare una scena, uno spazio scenico: cf. LANZA (1981, 465): «Il testo seneciano è in qualche modo autosufficiente, perché è la parola il centro dello spettacolo, anzi la parola è essa stessa spettacolo». Si tratta del «potente oggetto visivo della parola tragica» senecana di cui ci parla MAZZOLI (2016, 264). La spettacolarità del testo è rafforzata da un elemento di evidenza visiva come la descrizione dell'aspetto fisico dei personaggi, finalizzata alla rappresentazione della loro realtà interiore: cf. EVANS (1950), la quale riconduce l'uso delle descrizioni fisiche da parte di Seneca ai principi della fisiognomica. RAINA (1993, 130), seguendo le tracce dell'interesse fisiognomico di Seneca, arriva alla conclusione che «i vari particolari forniti non risultano [...] dati accessori, ma traducono visivamente e in maniera spettacolare e immediata lo stato d'animo di un personaggio. In questo senso si inseriscono perfettamente bene in un teatro essenzialmente etocentrico, in cui però l'elemento visivo, la *opsis* esercita un ruolo molto importante: *opsis* che si realizza attraverso la parola, che ha una funzione di dilatazione dell'azione scenica». Sulla presenza dell'elemento visivo in Seneca si veda anche SOLIMANO (1991, 66ss.). Sui richiami alla fisiognomica nell'opera in prosa del filosofo, in particolare nella lettera 52, è tornata di recente BERNO (2020). I critici più attenti hanno dimostrato come il ricorso alla spettacolarità e alla facoltà visiva innervi anche la riflessione di Seneca sul potere, sia nell'opera drammatica, sia nell'opera in prosa: cf. PICONE (1984, 108ss.); MAZZOLI (2019).

³ Il metodo pragmatico è applicato a partire dalla fondamentale distinzione tra comunicazione discreta (o numerica) e comunicazione analogica, con particolare riferimento al lavoro di BATESON (1972, 413-28), pubblicato per la prima volta nel 1966, e a WATZLAWICK – BEAVIN – JACKSON (1967, 52ss.). Nella comunicazione discreta i segni sono puramente convenzionali e hanno un legame arbitrario con ciò che rappresentano; il linguaggio verbale, a esclusione delle parole onomatopeiche, è quasi del tutto discreto. La comunicazione analogica, invece, è motivata, ovvero vi è in essa qualcosa di intrinsecamente simile all'oggetto che esprime. La comunicazione analogica è praticamente ogni comunicazione non verbale: Bateson (pp. 422ss.) vi include la comunicazione cinetica e paralinguistica, Watzlawick, Beavin e Jackson (p. 55), oltre alla cinesica, «le posizioni del corpo, i gesti, l'espressione del viso, le inflessioni della voce, la sequenza, il ritmo e la cadenza delle stesse parole, e ogni altra espressione non verbale di cui l'organismo sia capace, come pure i segni di comunicazione immancabilmente presenti in ogni contesto in cui ha luogo una interazione». Si veda anche RICOTTILLI (2009, 401): «In generale tutta la comunicazione per immagini, quindi realizzata attraverso il sistema di rappresentazione visivo, è una classica comunicazione analogica». Un'ottica pragmatica in parte diversa, focalizzata sulla produzione e sulla comprensione mentale degli atti comunicativi, è sviluppata da BARA (1999).

⁴ Cf. BARCHIESI (1988, 9).

*in recta quid deflectis errantem gradum?
permittite labi ...* (vv. 1-5)⁵.

Dal punto di vista della costruzione di sé e dell'altro, e dunque della relazione, in queste prime parole di Edipo c'è già tutto. Il protagonista definisce se stesso, in un modo ormai divenuto canonico, come un padre cieco e stanco⁶. A sorprendere è semmai la funzione attribuita alla figlia, che fa perno sui termini *regimen* e *levamen*. Per quanto concerne *regimen*, l'unica altra occorrenza nel teatro senecano in cui il termine è usato in riferimento a una persona si trova nell'*Agamemnon*⁷, a proposito di Ecuba:

*tot illa regum mater et regimen Phrygum
fecunda in ignes Hecuba fatorum novas
experta leges induit vultus feros* (Ag. 705-707).

Nell'*Agamemnon* il termine, usato in senso traslato, si riferisce alla valenza di guida astratta che Ecuba ha per i Troiani. Si noti invece come esso assuma una ben diversa concretezza nelle *Phoenissae*, dove Antigone svolge la funzione molto più concreta di guidare il passo vagante del padre. Ma analizziamo da vicino il modo in cui il testo esprime questa funzione. Al v. 4 Edipo chiede alla figlia *in recta quid deflectis errantem gradum?* Questo verso è per noi di estremo interesse. Io ritengo che il verbo *deflectere* sia qui usato nel senso proprio di "piegare", "curvare"⁸: indica dunque un'azione sostanzialmente diversa, nella modalità e nella direzione del movimento, da quella implicata dal complemento *in recta*. Chi piega o curva qualcosa non lo fa in linea retta, ma semmai lungo una direzione che devia dalla retta. Il verso 4 è dotato di un'estrema concretezza sul piano del contenuto e dell'immagine, ed è tale concretezza a spiegare il carattere apparentemente straniante dell'espressione. Dobbiamo immaginare i due personaggi che camminano insieme: il passo di Edipo è vagante, non lineare, e di conseguenza Antigone, per condurlo in linea retta, deve necessariamente curvarlo verso quella direzione. La guida della figlia è quindi deviante rispetto alla direzione (casuale ed errabonda) che il padre intende imprimere al proprio movimento. Spingiamo adesso ancora più avanti lo sforzo di immaginazione che l'esordio della tragedia ci impone con la sua forza espressiva e chiediamoci come Antigone realizza la propria funzione di guida.

⁵ I testi delle tragedie di Seneca sono citati nel presente lavoro secondo l'edizione critica di ZWIERLEIN (1986).

⁶ Cf. Soph. *OC* 1 τέκνον τυφλοῦ γέροντος. Si noti tuttavia, con BARCHIESI (1988, 26), come dalla somiglianza rispetto all'esordio dell'*Edipo a Colono* di Sofocle si dirami «il nuovo orientamento drammatico».

⁷ Cf. TARRANT (1976, 303); FRANK (1995, 76). *Regimen* è usato in senso proprio con particolare riferimento alla direzione di una nave; in senso traslato, si riferisce al governo di città, popoli, nazioni, così come all'azione di chi governa.

⁸ In senso traslato lo traduce BARCHIESI (1988): «Perché deformati in linee rette la traccia vagante del mio passo?»; in modo un po' scolorito, a mio parere, PETRONE (1997): «Perché dirigi in linea retta i miei passi vaganti?».

In un modo molto concreto, probabilmente, ovvero sostenendo fisicamente il padre cieco e stanco.

L'indagine filologica ci suggerisce a questo punto una suggestiva ipotesi di visualizzazione. Al v. 2 al posto della lezione *patris levamen* adottata da Zwierlein, che ha il consenso dei codici, Gronovius ha congetturato *lateris*. Come è stato notato, in questo contesto *lateris* potrebbe essere sineddoche e riferirsi dunque alla persona di Edipo, sebbene *latus* non venga usato altrove come *pars pro toto*, il che conferirebbe a *levamen* un senso astratto; l'immagine potrebbe tuttavia anche essere quella, molto più concreta, di Antigone che fa appoggiare Edipo a lei mentre camminano⁹. Questa seconda ipotesi si adatta bene al contesto dell'incipit per come lo abbiamo interpretato, ovvero concilia con l'estrema concretezza che abbiamo individuato nell'immagine contenuta nel v. 4: Edipo, mentre la figlia ne piega in linee rette il passo vagante, si appoggerebbe a lei. La congettura *lateris* ha avuto effettivamente un largo seguito tra gli editori¹⁰. Tuttavia, la *iunctura lateris levamen* e il significato concreto di "supporto" che *levamen* vi avrebbe, non attestato altrove¹¹, creano problemi interpretativi. In effetti, anche nelle sue altre tre occorrenze all'interno della produzione tragica senecana, *levamen* ha il senso astratto di "sollevio": cf. Ag. 491s. *nec hoc levamen denique aerumnis datur, / videre saltem et nosse quo pereant malo*; Tro. 960s. ... *sola nunc haec est super, / votum, comes, levamen, afflictas quies*; Med. 547s. *haec causa vitae est, hoc perusti pectoris / curis levamen* ... Appare molto significativo il fatto che nei passi delle *Troades* e della *Medea* qui citati il termine *levamen* è pronunciato da un genitore, Ecuba nelle *Troades*, Giasone nella *Medea*, in riferimento ai figli, rispettivamente Polissena e i bambini avuti da Medea. Il termine si presta quindi bene a descrivere la relazione tra un genitore e un figlio, in cui il secondo è motivo di sollievo per il primo¹². Il senso astratto che *levamen* ha sia generalmente, sia nello specifico della produzione tragica senecana e la circostanza che il termine, in due degli altri tre contesti in cui compare, sia utilizzato nell'ambito di una relazione genitore/figlio sono a favore della lezione *patris levamen* dei codici. Va comunque sottolineato che Antigone non è un sollievo per il padre (*patris levamen*) nel senso in cui lo sono Polissena per Ecuba e i figli avuti da Medea per Giasone: Edipo, come chiariscono le parole immediatamente successive, vive in modo emotivamente paradossale la relazione con la figlia, che gli è tanto cara persino nel modo in cui l'ha

⁹ Cf. FRANK (1995, 77), che aggiunge: «Of *lateris* and *patris*, *lateris* is clearly the *lectio difficilior*, and the corruption to *patris* might have occurred in order to avoid the unusual synecdoche, or simply under the influence of *parentis* 1 and *patrem* 3».

¹⁰ La adottano PEIPER – RICHTER (1902); LEO (1963²); MORICCA (1946²); GIARDINA (2007).

¹¹ Cf. FRANK (1995, 77).

¹² Va notato che in un contesto analogo è utilizzato da Seneca anche il sinonimo *solamen*: cf. Med. 945s. *Huc, cara proles, unicum afflictas domus / solamen* ... (Medea ai figli); Tro. 703s. *miserere matris: unicum adflictas mihi / solamen hic est* (Andromaca a proposito di Astianatte); Phaed. 267 *Solamen annis unicum fessis, era* (la nutrice a Fedra).

generata (*quam tanti est mihi / genuisse vel sic*)¹³, e alla quale ordina di lasciarlo (*desere infaustum patrem*)¹⁴.

Nell'*incipit* delle *Phoenissae* livello di contenuto e livello di relazione sono interrelati¹⁵, in modo che la forte evidenza di cui questi primi versi sono dotati sul piano del contenuto e dell'immagine si riverbera su quello della relazione. Antigone è per Edipo una guida (*regimen*) tanto concreta quanto paradossale: il suo curvare in linea retta il cammino del padre, infatti, è deformante rispetto alla modalità errabonda e all'assenza di direzione che egli intende conferire ad esso. L'evidenza di questo cammino a due lungo direzioni opposte, come abbiamo anticipato, si riflette sul piano dell'interpretazione della relazione, che Edipo vive in modo altrettanto paradossale: colei che rappresenta per lui una guida, infatti, deforma in realtà le linee e le modalità essenziali del suo percorso identitario, imponendogli anche a questo livello un passo che egli avverte come non proprio. I livelli interpretativi a cui concorrono i primi versi delle *Phoenissae*, e in particolare il v. 4, sono dunque molteplici: il passo errante di Edipo (*errantem gradum*) ha di certo un referente visivo nella sua andatura incerta¹⁶; contemporaneamente, Seneca conferisce ad esso una valenza simbolica, «interpretandolo come un correlato analogico del suo destino»¹⁷. Va tuttavia sottolineato anche che Edipo non cammina da solo, ma con Antigone che lo guida: l'espressione *errantem gradum* va dunque visualizzata tenendo conto della forzatura prodotta sul movimento di un personaggio dalla deviazione che vi imprime l'altro, e va analizzata tenendo conto dell'azione parallela e contraria di *deflectere in recta* svolta dalla figlia, tanto sul piano del contenuto quanto su quello della relazione; il passo errante di Edipo, in questo contesto, non ha dunque una valenza solo simbolica, ma anche relazionale. Alla paradossalità del contenuto e della relazione si

¹³ PETRONE (1997, 32, n. 2) nota la «concentrazione espressiva» di *sic* al v. 3, un eufemismo che ostenta e al tempo stesso censura la nascita di Antigone da un incesto: «Seneca così mette subito in antitesi la *pietas* del rapporto filiale con la perversione dei rapporti familiari della casa di Edipo».

¹⁴ Il rapporto con i figli appare invece per Ecuba e Giasone l'unica ragione di vita: i personaggi si trovano a dover affrontare l'una la terribile realtà, l'altro l'ipotesi di una imminente separazione dai figli, e tale separazione provoca in entrambi i casi dolore, tanto che Ecuba invoca la morte (cf. *Tro.* 963-65 ... *dura et infelix age / elabere anima, denique hoc unum mihi / remitte funus* ...), Giasone dichiara parallelamente, in modo molto simile, che preferirebbe morire (cf. *Med.* 548s. ... *spiritu citius queam / carere, membris, luce* ...).

¹⁵ Per la distinzione tra i livelli comunicativi di contenuto e di relazione cf. WATZLAWICK – BEAVIN – JACKSON (1967, 44ss.). Il livello di contenuto (o aspetto di “notizia”) di un messaggio trasmette informazione e riguarda dunque tutto ciò che è comunicabile; il livello di relazione (o aspetto di “comando”) trasmette informazioni sulle informazioni stesse, indicando come esse debbano essere recepite, e si riferisce dunque alla relazione tra i soggetti interagenti. L'aspetto relazionale della comunicazione, in quanto è comunicazione sulla comunicazione, equivale al concetto di metacomunicazione. Il livello di relazione si può esprimere in modo verbale (ad es., per mezzo di affermazioni del tipo “Questo è un ordine” oppure “Sto scherzando”), ma è molto più frequentemente veicolato da forme di comunicazione non verbale, ovvero analogica, come la paralinguistica, la gestualità, la prossemica, le posizioni del corpo e così via.

¹⁶ Cf. FRANK (1995, 79): «*Errantem*, in a context where Oedipus' physical weakness is given prominence, must refer specifically to his stumbling gait rather than, in general terms, to his wandering in exile».

¹⁷ Cf. PETRONE (1997, 33).

associa la distonia emotiva: Edipo ha cara la figlia, che rappresenta il suo unico sollievo (*unicum / patris levamen*), pur all'interno di un intreccio di relazioni devastate dall'incesto (*vel sic*); al tempo stesso, però, proprio la nascita incestuosa, rivelata attraverso l'eufemismo che la censura, lo spinge a desiderare di interrompere la relazione. Il carattere paradossale del tipo di guida che Antigone rappresenta per Edipo si riflette dunque sul piano della relazione e delle emozioni con cui essa viene vissuta.

All'inizio delle *Phoenissae* di Seneca troviamo delle vere e proprie indicazioni sceniche che richiamano, ancora una volta generando un «nuovo orientamento drammatico»¹⁸, quelle contenute nell'incipit dell'*Edipo a Colono* di Sofocle. Nella tragedia greca l'andatura reciproca e dunque il rapporto di Edipo e Antigone appaiono molto diversi. Innanzitutto, l'Edipo sofocleo, entrando in scena, non mette in discussione il modo in cui Antigone lo accompagna nel suo viaggio d'esilio; questa mancanza di problematizzazione ha effetti sia sulla relazione che intercorre tra i due personaggi, sia sulle loro emozioni, vissute evidentemente, tanto l'una quanto le altre, in modo naturale. In secondo luogo, mentre nelle *Phoenissae*, nell'ambito di un cammino a due disarmonico, Edipo chiede ad Antigone di lasciare che il suo passo errante si smarrisca (v. 5 *permitte labi*), nell'*Edipo a Colono* il personaggio invita la figlia a cercare un posto dove metterlo a sedere, al fine di chiedere informazioni sul luogo (Soph. *OC* 9-12):

ἀλλ', ὦ τέκνον, θάκοισιν εἶ τινα βλέπεις
ἢ πρὸς βεβήλοισι ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν,
στῆσόν με κἀξίδρυσον, ὡς πυθοίμεθα
ὅπου ποτ' ἐσμέν...

Ma, figlia mia, se vedi un sedile
in luogo profano o in un bosco sacro,
fammi sedere, intanto informiamoci
dove mai siamo [...] ¹⁹.

Quanto avviene sulla scena ateniese è ben diverso da ciò che ha luogo su quella senecana, sia quest'ultima reale o evocata attraverso la forza plastica della parola²⁰. Nello spazio

¹⁸ Cf. n. 6.

¹⁹ Il testo critico dell'*Edipo a Colono* è a cura di G. Avezzi, la traduzione è di G. Cerri in AVEZZÙ – GUIDORIZZI (2008).

²⁰ La valutazione della natura e delle caratteristiche della parola tragica senecana si riconnette al problema della modalità di esecuzione delle tragedie, una questione di ben difficile, se non impossibile, risoluzione, che non intendo affrontare. Ricordo solo brevemente che, come ben noto, una delle questioni più complesse e più a lungo dibattute dalla critica a proposito delle tragedie senecane è se esse fossero destinate alla scena o all'esecuzione tramite la pratica della *recitatio*; e che la più decisa e autorevole affermazione che Seneca scrisse pensando alle *recitationes* è quella di ZWIERLEIN (1966). Tra i lavori che hanno in seguito difeso l'ipotesi che i drammi senecani fossero pensati per l'esecuzione in teatro, di particolare interesse nell'ottica del presente studio è quello di FORTEY – GLUCKER (1975), i quali individuano nel testo della *Phaedra* una serie di dettagliate istruzioni relative alle entrate e uscite dei personaggi, nonché ad altre attività che hanno tipicamente luogo sulla scena. Vanno segnalate inoltre alcune ricerche recenti che, indagando le descrizioni,

scenico sofocleo «entrano allacciati tra loro un vecchio mendicante e una ragazza che lo conduce. Il gruppo procede insieme sino al centro, come se fosse una figura doppia»²¹. Anche nel caso dell'incipit dell'*Edipo a Colono*, dal piano del contenuto emerge quello della relazione tra i personaggi²², che appare armonica quanto il loro camminare insieme a passo doppio. La richiesta del padre di trovare un posto dove metterlo a sedere viene immediatamente esaudita dalla figlia (Soph. *OC* 19s.):

οὐ κῶλα κάμψον τοῦδ' ἐπ' ἀξέστου πέτρου·
μακρὰν γὰρ ὡς γέροντι προϋστάλης ὁδόν.

Siediti qui su questa pietra ruvida:
per la tua età, troppa è la strada ch'hai fatto.

Il fatto che all'inizio sia delle *Phoenissae* che dell'*Edipo a Colono* venga dedicata attenzione ai movimenti scenici di Edipo e Antigone genera quindi tra i due drammi, almeno nella parte incipitaria, una somiglianza, da intendersi tuttavia in senso contrastivo. Il diverso modo in cui Edipo si muove, in particolare, ha una valenza simbolica opposta. Così, se il passo errante dell'Edipo senecano è un «correlato analogico del suo destino»²³, anche il sedersi sulla pietra ruvida del personaggio sofocleo appare come un'azione simbolica. Si tratta anzi, per Guidorizzi, del «movimento fondamentale di tutta la tragedia»²⁴.

frequenti nel teatro senecano, dell'aspetto fisico, dei movimenti, delle azioni e dei gesti dei personaggi alla luce delle effettive pratiche teatrali del I secolo d.C., rintracciano in simili scene tragiche l'influenza della pantomima: cf. ZIMMERMANN (2008); ZANOBI (2008). Una visione sintetica del problema della rappresentabilità del teatro di Seneca, come di altre problematiche generali da esso sollevate, si trova in TRINACTY (2015). Il dubbio sulla rappresentabilità delle tragedie nulla toglie alla loro intrinseca spettacolarità: cf. LANZA (1981, 464): «la irrepresentabilità delle tragedie, anche quando sia dimostrata, non implica che esse non posseggano una forte valenza spettacolare». Come è stato notato, ad esempio, un elemento visivo e spettacolare come la descrizione dell'aspetto fisico dei personaggi costituisce una sorta di didascalia interna al testo, che anche nel caso di una rappresentazione non sarebbe superflua, ma recherebbe anzi un messaggio importante tanto per l'attore quanto per lo spettatore: cf. RAINA (1993, 130ss.). Allo stesso modo, come spiega MAZZOLI (2016, 265), nella seconda parte delle *Phoenissae* (vv. 464-74), seguendo le didascalie di Giocasta, possiamo immaginare che Polinice si vada nel frattempo disarmando. Le didascalie in Seneca sono una «prova di teatralità» secondo MARCHISIO (2011, 21ss.; 25s. per l'incipit delle *Phoenissae*). Quella della rappresentabilità è solo una delle complesse questioni metodologiche poste dal teatro di Seneca, per una sintetica panoramica sulle quali invito a confrontare LIEBERMANN (2004).

²¹ La descrizione è di G. Guidorizzi, in AVEZZÙ – GUIDORIZZI (2008, 199).

²² Cf. RODIGHIERO (1998, 182): «Ciò che immediatamente emerge dalle relazioni stabilite tra i personaggi è la definizione di un rapporto parentale che tanta parte avrà – tra riagggregazioni e disfacimenti – nella vicenda del dramma».

²³ Cf. n. 17.

²⁴ Cf. AVEZZÙ – GUIDORIZZI (2008, 207s.): «Si realizza infatti con questo atto un capovolgimento, sia a livello di simbologia culturale che di drammaturgia: mentre prima Edipo era un vagabondo che errava senza un punto fisso sulla terra, nel momento in cui siede sulla pietra, che sta fissa come un altare dentro il bosco sacro di Colono, diventa un centro, anzi il centro su cui converge tutta l'azione del dramma; cosicché gli orizzonti di tutti gli altri personaggi si orientano sul punto dello spazio dove sta il supplice, cieco e quasi

I diversi movimenti dei due personaggi nello spazio scenico hanno implicazioni opposte sul loro destino e sulla loro identità. Innanzitutto, nessun capovolgimento simbolico e drammaturgico si realizza per l'Edipo di Seneca, il quale è costretto a continuare il cammino lungo la direzione che ad esso imprime la figlia Antigone. In secondo luogo, mentre il sedersi dell'Edipo sofocleo segnala anche «la ripresa di possesso della sua volontà» e quindi, potremmo aggiungere, l'acquisizione della capacità di determinare da solo la propria identità, il reiterato percorso a passo imposto del personaggio senecano è indice dell'impossibilità per lui di definire autonomamente se stesso. Nel dramma di Seneca, lungo il cammino scenico come nel percorso identitario, rimane strettissima la dipendenza di Edipo da Antigone, la quale continua a forzare il cammino del padre e a guidarlo lungo una direzione che egli non percepisce come propria. Il personaggio di Seneca, infatti, denuncia la mancanza di autonomia nella definizione del proprio cammino, fisico e identitario, con una netta inversione della convenzione scenica secondo cui un cieco chiede alla propria guida di condurlo dove desidera andare²⁵ (vv. 5-8):

*melius inveniam viam,
quam quaero, solus, quae me ab hac vita extrahat
et hoc nefandi capitis aspectu levet
caelum atque terras*

Il cammino a due di Edipo e Antigone è un fondamentale elemento di comunicazione analogica sul quale entrambi gli incipit, delle *Phoenissae* e dell'*Edipo a Colono*, sono impostati. Nei due drammi tale elemento ha tuttavia implicazioni opposte, a livello sia di drammaturgia, che di interpretazione dell'identità dei personaggi e della relazione.

1.2. *La mano inhaerens di Antigone*

Affrontiamo adesso il problema, di carattere strettamente drammaturgico, che abbiamo sollevato all'inizio del lavoro, e torniamo a chiederci come Antigone realizza in concreto la propria funzione di guida (*regimen*) del padre cieco e stanco, ovvero come fisicamente lo sostiene. Il testo senecano ci aiuta a rispondere alla nostra domanda, suggerendoci un'ipotesi di visualizzazione (vv. 10s.):

... hinc iam solve inhaerentem manum

immobile [...] La fissità di Edipo cambierà soltanto verso la fine del dramma, quando il protagonista si metterà nuovamente in moto per entrare in un altro spazio, quello della sua eroizzazione (v. 1551). È importante notare inoltre, nell'economia generale del dramma, che questo «sedersi» e «stare» di Edipo segnala anche la ripresa di possesso della sua volontà: nel corso dell'opera in tre occasioni qualcuno tenterà, ma invano, di smuovere Edipo dal posto che si è scelto, per ricacciarlo nel ruolo di vagabondo o di esule da cui ha deciso di emanciparsi, ma senza risultato [...].

²⁵ Cf. FRANK (1995, 80).

et patere caecum qua volet ferri pedem.

Edipo chiede alla figlia di sciogliere la stretta della mano e di lasciare che il suo piede cieco vada dove vuole. *Inhaerentem manum...* Il rilievo visivo di questa espressione e il suo significato relazionale e simbolico non mi pare siano stati individuati dalla critica, eppure meritano nell'ottica del presente lavoro un'attenzione particolare. Il verbo *inhaereo* ha il significato di essere infisso, aderire a qualcosa in modo tale da non poter quasi venirne staccato²⁶. Riferito a esseri animati, reca talvolta con sé un senso di ostilità, tanto da venire utilizzato in immagini di caccia²⁷. Il verbo compare nell'*Eneide* virgiliana a indicare due strette dal carattere molto diverso. In un caso, concorre alla descrizione del soffocamento di Caco a opera di Ercole (Verg. A. VIII 259-61):

*Hic Cacum in tenebris incendia vana vomentem
corripit in nodum complexus et angit inhaerens
elisos oculos et siccum sanguine guttur.*

Nell'altro, indica il disperato gettarsi del padre sul cadavere del figlio Lauso (Verg. A. X 843-45):

*Adgnovit longe gemitum praesaga mali mens;
canitiem multo deformat pulvere et ambas
ad caelum tendit palmas et corpore inhaeret.*

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, l'espressione *corpore inhaerere* si tinge di una sfumatura decisamente erotica, laddove descrive l'atto con cui la ninfa Salmaci tiene avvinghiato a sé con forza il bellissimo Ermafrodito, dalla passione per il quale era stata completamente presa (Ov. *Met.* IV 368-70):

*perstat Atlantiades sperataque gaudia nymphae
denegat; illa premit commissaque corpore toto
sicut inhaerebat ...*²⁸.

Che cosa ci dice dunque l'espressione *inhaerentem manum* a proposito del modo concreto in cui Antigone accompagna il padre nel suo tormentato cammino? Essa ci spinge, innanzitutto, a visualizzare la mano di Antigone che resta incessantemente attaccata al corpo del padre, senza volersene staccare. L'immagine implicita nell'ordine *hinc iam solve inhaerentem manum* rivolto da Edipo ad Antigone al v. 10, dunque, è diversa da quella che la congettura *lateris levamen* suggerirebbe: all'inizio delle *Phoenissae* non assistiamo alla scena di Edipo che si appoggia ad Antigone lungo il cammino, bensì

²⁶ Cf. ThLL VII, 1587, 29 – 1589, 70.

²⁷ Cf. Ov. *Met.* I 535s. [*canis*] *inhaesuro similis iam iamque tenere / sperat ...* e Ov. *Met.* XI 403s. *donec inhaerentem [lupum] lacerae cervicis iuvencae/ marmore mutavit*

²⁸ Molto più spinta, poiché riferita all'amplesso, l'immagine che troviamo in Apul. *Met.* X 22 *adplicitiore nexu inhaerebat.*

vediamo la mano della figlia tenacemente attaccata al corpo del padre, mentre imprime alla sua andatura una direzione diversa da quella da lui desiderata. Non è dunque l'immagine di un supporto, ma di un'imposizione. Il sistema prossemico che abbiamo evidenziato ha implicazioni differenti rispetto a quelle che il rapporto reciproco tra personaggi evocato dall'espressione *lateris levamen* comporterebbe. A livello relazionale, la stretta tenace della mano di Antigone impone a Edipo una relazione che lui, invece, vorrebbe troncare. Sul piano simbolico, l'ordine alla figlia di sciogliere la presa della mano, e dunque di allontanarsi, di distanziarsi da lui, è segnale della volontà del personaggio di recuperare uno spazio proprio, un terreno autonomo in cui poter costruire l'identità. La tenacia e l'ostinazione della presa della figlia, tuttavia, appare simboleggiare la frustrazione del desiderio di autonomia identitaria di Edipo, che è costretto a percorrere il cammino scenico e del sé secondo la direzione imposta dall'altra. Il percorso che Edipo desidera seguire con il suo piede cieco lo porta verso il monte Citerone, il luogo in cui fu esposto da bambino, ma anche lo scenario di altri atroci miti tebani e di crimini perpetrati da madri contro i propri figli: il riferimento, in particolare, è ad Agave (vv. 15-18 ... *qua per obscurum nemus / silvamque opacae vallis instinctas deo / egit sorores mater et gaudens malo / vibrante fixum praetulit thyrsos caput*) e Ino (vv. 22-25 *vel qua alta maria vertice inmenso premit / Inoa rupes, qua scelus fugiens novum / novumque faciens mater insiluit freto / mersura natum seque* ...). È un altro, in quelle selve, il posto che lo reclama (vv. 27-30):

*Est alius istis noster in silvis locus,
qui me reposcit: hunc petam cursu incito;
non haesitabit gressus, huc omni duce
spoliatus ibo. quid moror sedes meas?*

Molto significativo è il fatto che il dirigersi verso un luogo proprio (*noster ... locus*) cambierà l'andatura di Edipo, che procederà con cammino svelto (*cursu incito*) e il cui passo non avrà impedimenti (*non haesitabit gressus*). Quest'ultima scelta lessicale appare degna di attenzione: *haesito*, infatti, è il frequentativo di *haereo*, che compare nella forma composta *inhaereo* al v. 10 (*inhaerentem manum*). *Inhaerere* e *haesitare* sono effettivamente sinonimi, con l'aggiunta nel secondo del senso di impedimento²⁹, che può essere riferito alla voce o al moto³⁰. L'uso dei due sinonimi in contesti molto simili, in ciascuno dei quali compare il riferimento al cammino di Edipo (cf. v. 11 *et patere caecum qua volet ferri pedem*), mette in rapporto diretto i due passi: la presa della mano di Antigone, che gli rimane tenacemente attaccata, rappresenta per Edipo un impedimento a procedere verso il luogo desiderato (il monte Citerone), mentre la direzione retta da lei

²⁹ Cf. ThLL VI, 2511, 83 – 2513, 19.

³⁰ Cf. Cic. *Dom.* 134 *si dixit aliquid verbis haesitantibus*; Sen. *Ep.* 121, 6 *nemo aegre molitur artus suos, nemo in usu sui haesitat*, a proposito del movimento naturale degli animali.

imposta gli fa assumere un'andatura incerta, che diverrebbe rapida una volta liberato da quella guida paradossale (*omni duce / spoliatus*)³¹.

I vv. 27-30 delle *Phoenissae* richiamano per contrasto un passo dell'*Edipo a Colono*, in cui Edipo invita le figlie a seguirlo, riassumendo il ruolo di guida nei confronti di coloro che fino a quel momento l'hanno esercitato su di lui (Soph. *OC* 1542-46):

ὦ παῖδες, ὧδ' ἔπεσθ'· ἐγὼ γὰρ ἡγεμῶν
σφῶν αὖ πέφασμαι καινός, ὥσπερ σφῶ πατρί.
χωρεῖτε, καὶ μὴ ψεύετ', ἀλλ' ἐάτέ με
αὐτὸν τὸν ἱερὸν τύμβον ἐξευρεῖν, ἵνα
μοῖρ' ἀνδρὶ τῷδε τῆδε κρυφθῆναι χθονί.

Ragazze, venitemi dietro: ecco, vi appaio
inusitata guida, a voi, le mie guide.
Venite, senza toccarmi, lasciate
ch'io trovi da solo la tomba, dove
debbo esser sepolto in questa terra.

Mentre l'Edipo di Sofocle torna dunque alla fine del dramma a essere una guida, prima di avviarsi a trovare da solo il luogo della sua sepoltura, l'Edipo senecano è impacciato lungo il cammino verso le selve del Citerone dalla guida ingombrante e paradossale di Antigone, che rappresenta un impedimento per i suoi passi. Se i commentatori hanno generalmente notato il parallelo obbligato, pare essere sfuggito loro un particolare importante del passo citato dell'*Edipo a Colono*, che compare, ancora una volta con diverso valore, anche nella scena iniziale delle *Phoenissae*. In Sofocle, Edipo invita le figlie ad andargli dietro, ma senza toccarlo (v. 1544 μὴ ψεύετ') e questo comando è segno che il personaggio è ormai entrato nella sfera del divino, ed è divenuto «un essere su cui non può posarsi mano profana, che potrebbe contaminarlo»³². Il tema del contatto assume all'inizio delle *Phoenissae* un'evidenza e una portata semantica tanto maggiori quanto più stridente appare il contrasto tra l'essere divenuto sacro e perciò intoccabile del protagonista dell'*Edipo a Colono* e la mano attaccata al padre dell'Antigone senecana.

Il paradosso e il forte senso di costrizione con cui Edipo vive la relazione con la figlia tornano a essere espressi poco più avanti, in due versi dal tono fortemente emotivo (vv. 38s.):

... *quid me, nata, pestifero tenes*
amore vincitum? quid tenes? genitor vocat.

³¹ Cf. FRANK (1995, 85s.): «Oedipus' gait is uncertain when he is being led along the right path by Antigone, but, paradoxically, it will not falter when he goes to his death in the appointed place».

³² Sono le parole di G. Guidorizzi, in AVEZZÙ – GUIDORIZZI (2008, 366).

La ripetizione della domanda *quid tenes?*, con il senso del verbo *teneo* ulteriormente rafforzato da quello del participio *vincum*, ci fa capire che il messaggio di Edipo è costruito sulla definizione della relazione con Antigone, che egli vive come un problematico vincolo, un legame i cui effetti emotivi paradossali sono concentrati nell'ossimoro *pestifero/amore*. Se il personaggio, da un lato, mette dolorosamente in discussione la relazione con la figlia, con una modalità espressiva la cui intensa affettività è resa dalla duplicazione dell'interrogativa *quid tenes?*, dall'altro sostituisce a tale relazione quella con il padre Laio, con una lapidarietà chiaramente sottolineata dalla struttura sintattica elementare della breve frase con cui si chiude il v. 39 (*genitor vocat*). La forza del richiamo del padre porta Edipo ad astrarsi dall'interazione con Antigone, per rivolgersi all'altro, pressante interlocutore (vv. 40-44):

*sequor, sequor, iam parce – sanguineum gerens
insigne regni Laius rapti fuit;
en ecce, inanes manibus infestis petit
foditque vultus. nata, genitorem vides?
ego video...*

Fin dai primissimi versi delle *Phoenissae*, è evidente che la principale preoccupazione di Edipo è quella di allontanare da sé la figlia. Alla relazione con Antigone egli sostituisce quella con Laio, in modo tanto deciso da astrarsi dall'interazione con l'interlocutrice presente per rivolgersi al padre in una visione allucinatoria. La relazione con Laio è costruita secondo le stesse coordinate di quella con Antigone, il cui segno è tuttavia opposto. Così, mentre Edipo lancia alla figlia una serie di messaggi di rifiuto (cf. v. 3 *desere infaustum patrem*; vv. 5s. *melius inveniam viam, / quam quaero, solus*; vv. 29s. *huc omni duce / spoliatus ibo*), nel rivolgersi improvvisamente al padre dichiara la propria volontà di seguirlo (cf. v. 40 *sequor, sequor*).

L'allucinazione di Laio presenta un elemento di notevole interesse dal nostro punto di vista. Nella descrizione che Edipo fa del padre compare di nuovo l'elemento delle mani, che ha anche in questo caso una valenza relazionale molto forte: l'azione cruenta compiuta dalle mani paterne che scavano le orbite vuote del figlio comunica un evidente messaggio di ostilità (v. 42 *manibus infestis*). Edipo accetta la furia distruttiva di un simile messaggio, e la fa propria al punto da richiamare il suo animo all'annullamento e alla morte (vv. 44-47). Nell'esprimere il proprio desiderio di autodistruzione, il personaggio oltrepassa le coordinate del mito, prospettando addirittura una sorta di incesto di secondo grado con la figlia Antigone, alla quale ordina dunque di nuovo di allontanarsi (vv. 47-50):

*... quid segnis traho
quod vivo? nullum facere iam possum scelus?
possum miser, praedico – discede a patre,*

discede, virgo. timeo post matrem omnia.

Nella battuta dei vv. 51ss. la proposta relazionale di Antigone, che abbiamo finora visto trasparire implicitamente nelle parole di Edipo, si fa esplicita e verte, ancora una volta, sulle implicazioni del termine *manus* (vv. 51-53):

*Vis nulla, genitor, a tuo nostram manum
corpore resolvet, nemo me comitem tibi
eripiet umquam ...*

Il messaggio formulato dalla ragazza appare come la negazione di quello lanciato dal padre, come dimostra il parallelo evidente tra il v. 10 *hinc iam solve inhaerentem manum* e i vv. 51s. *Vis nulla, genitor, a tuo nostram manum / corpore resolvet*, parallelo in cui il contrasto è evidenziato dalla ripetizione del termine *manum* e dalla ripresa del verbo *solvo* nel composto *resolvo*. Se il messaggio veicolato dalla battuta di Edipo, tuttavia, è chiaro, il rifiuto di esso da parte di Antigone non appare diretto e lineare. Come nota molto opportunamente Marika Frank, le parole iniziali di Antigone sarebbero più appropriate come una risposta rassicurante ad una supplica da parte di Edipo di non abbandonarlo; e solo con il *prohibeas, genitor, licet* del v. 61 capiamo che la ragazza ha effettivamente compreso il reale desiderio del padre³³. La «disgiunzione tra i due discorsi» viene spiegata dalla studiosa con una motivazione di carattere contenutistico, ovvero come veicolo per l'introduzione del tema della guerra tra fratelli³⁴. Nonostante il tema della lotta fratricida per il regno rivesta certamente un'importanza fondamentale nelle *Phoenissae*, io ritengo che laddove da parte dell'interlocutore venga a mancare una risposta diretta e immediata alle richieste dell'altro e si produca quindi uno sfasamento nell'interazione, a essere in gioco sia non tanto il contenuto della comunicazione, quanto la relazione tra i soggetti interagenti. La profonda sofferenza di Edipo e la rivelazione del modo emotivamente lacerante e paradossale in cui egli vive il rapporto con la figlia non possono che sottolineare con forza il carattere inappropriato, non lineare e distante delle parole iniziali di Antigone. Così come sorda al dolore per la mano *inhaerens* della figlia appare la tenacia con cui la ragazza dichiara che nessuna violenza potrà farle staccare dal corpo del padre la presa di quella mano.

Nella sua prima battuta Edipo ha definito la relazione e implicitamente se stesso e l'interlocutrice; ovvero, ha lanciato ad Antigone una serie complessa di messaggi, il cui prototipo è: "Ecco come mi vedo in rapporto a te in questa situazione"³⁵. Secondo la

³³ Cf. FRANK (1995, 94), che aggiunge: «Antigone's failure to respond immediately and directly to Oedipus' startling fears and his abrupt dismissal of her creates disjunction between the two speeches».

³⁴ Cf. FRANK (1995, 94): «Antigone seems to declaim into a vacuum rather than to interact with her father, with the "Nothing will make me leave you" motif appearing more as a vehicle for the early introduction of the theme of the fraternal strife [...] than as a response to Oedipus».

³⁵ Per l'analisi della struttura di livello della comunicazione rimando a WATZLAWICK – BEAVIN – JACKSON (1967, 72ss.).

pragmatica della comunicazione umana, sono tre le reazioni possibili da parte di Antigone alla definizione che Edipo ha dato di sé: conferma, rifiuto o disconferma. E Antigone, nelle prime parole con cui si rivolge al padre, sembra scegliere un'opzione molto simile a quella, più dolorosa, della disconferma. Se riflettiamo sinteticamente sugli effetti pragmatici della conferma e del rifiuto, notiamo che essi sono molto simili, poiché implicano in entrambi i casi il riconoscimento dell'altro. Nella disconferma, invece, tale riconoscimento viene a mancare, come manca nel messaggio iniziale di Antigone a Edipo: la figlia sembra non comprendere cosa il padre prova realmente, e sottrae alla situazione il senso che egli le dà affermando caparbiamente di avere intenzione di reiterare un comportamento che è per lui fonte di profonda sofferenza. In altre parole, al messaggio di Edipo "Ecco come mi vedo in rapporto a te in questa situazione" Antigone risponde con un analogo messaggio "Ecco come ti vedo in rapporto a me in questa situazione", in un modo che non concorda con la definizione che Edipo ha dato di sé e della relazione, e che mostra la mancanza di una adeguata consapevolezza dell'altro e di come egli realmente vive la situazione in cui si trova. Questa mancanza di consapevolezza, che Watzlawick, Beavin e Jackson definiscono "impenetrabilità", si avvicina molto alla mistificazione del messaggio di Edipo nei versi successivi della battuta, in cui la figlia dichiara di possedere la parte più importante del regno del padre, il padre stesso (vv. 53-56):

*... Labdaci claram domum,
opulenta ferro regna germani petant –
pars summa magno patris e regno mea est,
pater ipse ...*

Questi versi sono certamente importanti a livello tematico, in quanto compare in essi il primo riferimento alla lotta fraterna, ma lanciano al tempo stesso un messaggio che va al cuore della relazione tra Edipo e Antigone per come Seneca la delinea nell'incipit della tragedia, e rivelano come la figlia ignori le richieste di autonomia (fisica e identitaria) che il padre le ha ripetutamente e dolorosamente rivolto, rispondendo addirittura a esse con una dichiarazione di possesso dell'altro. La ragazza ribadisce quindi con forza il possesso del padre, e ne sottolinea il carattere incoercibile ricorrendo a una sorta di climax culminante in un *adynaton* finale (vv. 56-61):

*... non hunc auferet frater mihi
Thebana rpto scepra qui regno tenet,
non hunc catervas alter Argolicas agens;
non si revulso Iuppiter mundo tonet,
mediumque nostros fulmen in nexus cadat,
manum hanc remittam ...*

Il padre non potrà esserle portato via né dal fratello che occupa il regno di Tebe, né dall'altro al comando di truppe argoliche, e neppure dal fulmine stesso di Giove. I versi sopra riportati presentano alcuni elementi di notevole interesse, sui quali è necessario soffermare la nostra attenzione. Il primo riguarda l'uso dei deittici. Al v. 56 la lezione *hunc*, dove il deittico si riferisce all'espressione *pater ipse* che chiude il primo emistichio, ha il consenso dei codici, mentre il Bentley ha congetturato *hanc*, che si riferisce al soggetto della proposizione precedente, *pars summa*. *Hunc* verrebbe ripetuto al v. 58 secondo il ramo E della tradizione, mentre A riporta la lezione *hic* e il Bentley congetture di nuovo *hanc*. Secondo l'interpretazione di questi versi fatta da Marika Frank, al v. 56 *hanc*, poiché si riferisce a *pars summa*, è meno immediato di *hunc*, che ha il suo referente in Edipo; *hic* a qualificare *alter* al v. 58 è debole, poiché l'attenzione di Antigone è focalizzata sul padre, non sul fratello; *hic*, inoltre, priverebbe il testo dell'enfasi retorica garantita invece dalla ripetizione di *hunc* o *hanc* ai versi 56 e 58; infine, per quanto concerne la ripetizione, essa è certamente più immediata nel caso di *hunc*, che si riferisce a Edipo direttamente, non attraverso la mediazione di *pars summa*³⁶. L'analisi pragmatica dell'interazione tra Edipo e Antigone fin qui svolta avvalorava l'ipotesi della ripetizione di *hunc* ai versi 56 e 58. All'inizio delle *Phoenissae* entrambi i personaggi sono impegnati nella definizione della loro reciproca relazione. Questo processo è tanto importante da occupare le parti più significative della battuta di Edipo, quella iniziale e quella finale, e ha parallelamente luogo all'inizio della risposta di Antigone. Il fatto che la definizione della relazione con il padre rappresenti la principale preoccupazione di Antigone fa di Edipo il referente più immediato e diretto del discorso, di conseguenza la forma pronominale *hunc* appare quella più adatta al contesto, in quanto ne rispecchia la caratteristica dell'immediatezza, mentre la sua ripetizione, oltre a produrre un effetto retorico, marca l'importanza che per la ragazza riveste il rapporto con il padre.

Il deittico compare anche nell'espressione *manum hanc remittam* del v. 61, ulteriore elemento su cui cade la nostra attenzione. Registriamo infatti una nuova occorrenza del termine *manus*, che anche in questo caso ha un valore di tipo essenzialmente relazionale. Antigone sta dunque dicendo a Edipo che non lascerà la presa della sua mano. E qui arriviamo a un dubbio interpretativo sul quale gli studiosi sembrano aver sorvolato, ma che dal nostro punto di vista è degno di un interesse ben maggiore. A chi si riferisce il deittico *hanc*? Alla mano di Edipo o a quella di Antigone? Nelle loro traduzioni, Barchiesi e Petrone sembrano propendere per la seconda ipotesi³⁷. Più opportuna appare l'interpretazione di Marika Frank, secondo la quale *hanc* probabilmente si riferisce alla mano di Edipo piuttosto che a quella di Antigone stessa³⁸. Il parallelo con Ag. 971

³⁶ Cf. FRANK (1995, 95s.).

³⁷ BARCHIESI (1988) traduce l'espressione *manum hanc remittam* con «lascero questa presa»; «ritirerei la mano» è la traduzione di PETRONE (1997).

³⁸ Cf. FRANK (1995, 97).

Dummodo hac moriar manu evocato dalla studiosa, dove *hac ... manu* significa “questa tua mano”³⁹, è certamente significativo, ma ancor più probante mi sembra il fatto che *hanc* al v. 61 è il terzo di una serie di deittici i cui primi due si riferiscono in modo diretto e immediato all’interlocutore, Edipo, sul quale è interamente concentrata l’attenzione della figlia. L’ipotesi che *manum hanc* sia la mano di Edipo, non quella di Antigone, ci aiuta a mettere meglio a fuoco quanto sta avvenendo sulla scena. Il deittico *hanc*, se riferito alla mano di Antigone, non ci restituirebbe un’immagine dell’effettiva natura della presa della figlia sul corpo del padre più chiara rispetto a quella che possiamo ricavare dal v. 10 *hinc iam solve inhaerentem manum* e dai vv. 51s. *a tuo nostram manum/ corpore resolvet*; se riferito invece, come ipotizziamo, alla mano di Edipo, *hanc* diventa un indicatore scenico molto più forte ed efficace, in quanto ci permette di ricostruire in modo più concreto il rapporto reciproco tra i due personaggi, e di visualizzare la mano della figlia che tiene stretta quella del padre. Queste considerazioni supportano e approfondiscono la prossemica del testo che abbiamo finora abbozzato, e avvalorano l’ipotesi che l’immagine visiva veicolata dai primi versi delle *Phoenissae* sia quella non di un supporto, ma di un’imposizione.

L’intreccio delle mani di Edipo e Antigone, a cui l’interpretazione di *hanc* come riferito alla mano di Edipo dà maggiormente corpo, è del resto preannunciato nel verso precedente dal termine *nexus* (cf. v. 61 *mediumque nostros fulmen in nexus cadat*), il quale si riferisce concretamente alla presa della figlia sulla mano del padre, e simbolicamente al nodo inestricabile dei legami familiari causato dall’incesto. A proposito del referente concreto, si noti come Antigone qualifichi *nexus* con il possessivo inclusivo *nostros*, che suggerisce una relazione di reciprocità chiaramente smentita dal forte turbamento che il padre ha mostrato di provare per quella stretta, evocatrice appunto di legami familiari intrecciati e corrotti. L’espressione *nostros ... nexus* conferma dunque, a livello di relazione, l’“impenetrabilità” di Antigone nei confronti di Edipo.

La consapevolezza di Antigone del modo in cui il padre interpreta realmente la loro relazione emerge nella parte immediatamente successiva del discorso (vv. 61s.):

... *prohibeas, genitor, licet:*
regam abnuentem, derigam inviti gradum

In questi due versi, la ragazza comunica sulla comunicazione in corso, ovvero lancia un messaggio di carattere metacomunicativo che, lungi dal risolvere la problematicità dell’interazione, appare a livello di relazione tra i più stranianti. I procedimenti espressivi utilizzati, con la paronomasia tra *regam* e *derigam* e l’uso in riferimento a Edipo di due termini, *abnuentem* e *inviti*, che mettono in luce ed evidenziano il suo rifiuto, restituiscono la definizione chiara di una relazione consapevolmente imposta contro la volontà

³⁹ Cf. anche TARRANT (1976, 355).

dell'interlocutore. La posizione di Antigone, se completamente disambiguata, non appare per questo meno alienante. Il modello relazionale è inoltre ulteriormente complicato dal fatto che, se da un lato Antigone afferma il ruolo genitoriale di Edipo, riconoscendo che è suo diritto proibirle di accompagnarla, lo nega dall'altro, sostenendo di essere decisa a guidare il padre nonostante il suo rifiuto.

2. La comunicazione analogica del rifiuto

Nell'ottica specifica del presente lavoro, appare doverosa a questo punto una riflessione più attenta sui termini *abnuentem* e *inviti*. Fin qui, abbiamo detto solo che entrambi esprimono il rifiuto di Edipo della relazione con Antigone. La loro etimologia, tuttavia, è diversa, il che implica una leggera differenza di significato. *Invitus* è colui che agisce contro la propria volontà⁴⁰. Con l'espressione *derigam inviti gradum* del v. 62 Antigone esprime dunque l'intenzione di mantenere un comportamento che non tiene conto della volontà dell'altro; meglio, analizzando più specificamente i termini scelti, rivela di essere intenzionata a continuare a indirizzare⁴¹ il passo del padre, facendo in modo che proceda in linea retta⁴². Se *invitus* si riferisce dunque, nel contesto, alla volontà negata di Edipo in rapporto al proprio modo di procedere lungo il cammino, è nel participio *abnuentem* che si concentra maggiormente il suo rifiuto della relazione.

Nuo significa propriamente "fare un segno con la testa"; il verbo, che non appare attestato nella forma semplice, ha dato però vita a numerosi derivati e composti, tra cui appunto *abnuo*, oltre a *adnuo*⁴³. Va notato che *abnuo*, anche se diviene rapidamente sinonimo di *negare*, parte dal significato concreto di "rifiutare con un segno della testa, fare segno di no con la testa", così come *adnuo* significa parallelamente "acconsentire con un cenno del capo". Almeno in origine, dunque, la gestualità è insita nei due termini, che da essa assumono il loro significato. Ma di che tipo di gestualità propriamente si tratta? *Adnuo* indica, evidentemente, un abbassamento del capo, mentre *abnuo*, al contrario, un suo innalzamento. Sulle ragioni di questi due movimenti opposti della testa si è soffermato, due secoli fa, Andrea De Jorio, uno studioso della mimica degli antichi alla luce di quella napoletana a lui contemporanea la lettura del cui trattato, certo non rigoroso da un punto di vista filologico, appare tuttavia illuminante sotto diversi aspetti, primo tra i quali la classificazione dei gesti, spesso accompagnata da esempi tratti dalle

⁴⁰ Cf. ERNOUT - MEILLET (1979⁴, 321).

⁴¹ Secondo la traduzione di BARCHIESI (1988).

⁴² L'accezione specifica che il verbo *derigo* assume nel nostro contesto, quella di "*ad destinatum finem*" vel "*recta in porrectum*" convertendi, promovendi (cf. ThLL V, 1240, 1ss.), evidenzia il legame tra l'espressione *derigam inviti gradum* del v. 62 e il v. 4 in *recta quid deflectis errantem gradum?*

⁴³ Cf. ERNOUT - MEILLET (1979⁴, 452). Tra i derivati vi sono *nutus*, propriamente "segno della testa come manifestazione di una volontà o di un ordine", e *numen*, termine che designa la "potenza divina".

opere antiche e dal comportamento dei moderni⁴⁴. Lo studio delle modalità analogiche di espressione del no è dal nostro punto di vista particolarmente interessante, poiché tocca uno dei nuclei più significativi della comunicazione dell'Edipo senecano, non solo nel contesto delle *Phoenissae*. De Jorio fa riferimento all'*adnuo* e all'*abnuo* dei latini all'interno della sezione dell'opera intitolata "Negativa, No", dove classifica diversi modi di dire di no con il gesto⁴⁵. Tra di essi, oltre a quello che compare al punto 4 (*Testa appena alzata come per ispingerla in dietro*), in cui l'autore si sofferma su *abnuo* e *adnuo*, particolare importanza ha per noi la modalità citata al punto 2 (*Faccia istantaneamente rivolta da qualche oggetto*)⁴⁶. Infatti, se nelle *Phoenissae* Edipo esprime a livello analogico il proprio rifiuto per mezzo di un comportamento che possiamo supporre coinvolga le mani, e nulla ci fa pensare che al v. 62 esegua un cenno del capo, ovvero che *abnuo* abbia in questo contesto un significato diverso da quello astratto di *negare*, al di fuori del dramma oggetto specifico del presente studio il personaggio comunica analogicamente il rifiuto della relazione volgendo il viso in direzione contraria all'interlocutore.

Siamo nell'*Oedipus*, atto quinto⁴⁷. Edipo entra in scena dichiarando di provare un profondo senso di sollievo in seguito all'autoaccecamento che si è appena inflitto, grazie al quale è riuscito a fuggire la luce del giorno, consapevole dei suoi delitti (v. 1001 *conscium evasi diem*). A questo punto, però, paragonata a una menade, anzi alla menade per eccellenza, la *Cadmea mater* Agave, irrompe sulla scena anche Giocasta (cf. la descrizione del coro, vv. 1004-1009): la madre incestuosa non sa se dare inizio all'interazione con Edipo, esita, e quando si decide infine a parlare, le parole le rimangono incollate alla bocca. I primi versi che la donna pronuncia rivelano la natura, eminentemente comunicativa, del problema (*Oed.* 1009-1011):

*Quid te vocem?
gnatumne? dubitas? gnatus es: gnatum pudet;
invite loquere gnate – ...*

Giocasta all'inizio non sa come chiamare il figlio/marito, dubita se sia lecito nominarlo *gnatus*, ma alla fine è con questo termine che gli si rivolge. L'allocuzione diretta del v.

⁴⁴ Cf. DE JORIO (1964), il quale riflette su *abnuo* e *adnuo* a p. 207: «La negativa è l'opposto dell'affermativa: così se, chinandosi la testa quasi in segno di avvicinamento all'oggetto che ci si propone, o offerisce ec., è lo stesso che il dir di sì, così il gesto opposto, alzar cioè la testa, come se si volesse allontanare dall'oggetto, dinota il no. Corrispondono perfettamente questi due gesti all'*adnuo*, ed *abnuo* de' latini». Il trattato di De Jorio può rivestire un certo interesse nello studio della gestualità, non solo latina, ma anche in generale: lo dimostrano, da un lato, le citazioni di esso che compaiono in RICOTTILLI (2000); dall'altro, la traduzione inglese realizzata da Adam Kendon (cf. DE JORIO 2000).

⁴⁵ Cf. DE JORIO (1964, 206ss.).

⁴⁶ Cf. DE JORIO (1964, 206): «Con questo atteggiamento si nega di vedere, di ascoltare, o di ricevere l'oggetto di cui si tratta».

⁴⁷ All'ultima scena dell'*Oedipus* di Seneca ho dedicato in passato uno studio specifico, per cui mi permetto di rimandare a CALABRESE (2008).

1011 contiene un'esortazione, quella a parlare *invite*, *contro la propria volontà*, che è molto interessante nell'ottica del presente studio: costituisce, infatti, il perno del collegamento tra il contesto drammatico dell'atto conclusivo dell'*Oedipus* e il v. 62 delle *Phoenissae*, dove Antigone dichiara di voler continuare a indirizzare il passo del padre *contro la sua volontà* (*derigam inviti gradum*). La coazione all'interazione è dunque un filo rosso che collega *Oedipus* e *Phoenissae*, e rappresenta uno dei nuclei più significativi della tragedia dell'Edipo senecano: l'incesto ha causato dei nodi inestricabili, un intreccio di relazioni familiari alle quali il protagonista non si può più sottrarre. Altro nodo comunicativo fondamentale è quello relativo alle modalità analogiche con cui Edipo rifiuta la relazione imposta. Come abbiamo anticipato, nell'*Oedipus* il rifiuto viene espresso attraverso il gesto di voltare il capo in direzione contraria all'interlocutrice⁴⁸. Lo ricaviamo dalla conclusione della battuta di Giocasta (*Oed.* 1011s.):

- quo avertis caput
vacuosque vultus?

Nel momento stesso in cui compie questo gesto di rifiuto, tuttavia, Edipo si inserisce suo malgrado all'interno della dinamica comunicativa con Giocasta; ovvero, è costretto a subire le paradossali conseguenze del primo assioma della pragmatica della comunicazione, secondo il quale "non si può non comunicare": *perdidimus operam* è la conclusione, che può essere letta anche come un commento di tipo metacomunicativo, a cui il personaggio è costretto ad arrivare (*Oed.* 1012-1014 *Quis frui tenebris vetat? / quis reddit oculos? matris, en matris sonus! / perdidimus operam*). L'imposizione della relazione, che nell'*Oedipus* viene meno in seguito al suicidio di Giocasta, ha nuovamente luogo nelle *Phoenissae*, dove trova espressione nella stretta tenace di Antigone, che Edipo rifiuta a più riprese attraverso il modulo numerico, ma alla quale possiamo immaginare si opponga anche per mezzo di una modalità comunicativa analogica che coinvolga le mani.

L'analisi delle modalità in cui ha luogo la comunicazione e della struttura della relazione consente di far emergere un altro significativo collegamento tra il finale dell'*Oedipus* e le *Phoenissae*. Se Edipo è costretto a subire l'imposizione della relazione, nelle *Phoenissae* da parte di Antigone, nell'*Oedipus* da parte di Giocasta, la dinamica imposizione/rifiuto della relazione coinvolge in entrambi i drammi anche quest'ultimo personaggio. Nelle *Phoenissae*, infatti, Giocasta si vede opporre da parte di Polinice lo stesso rifiuto gestuale alla propria richiesta di interazione che nell'*Oedipus* le rivolge Edipo (vv. 471-74):

⁴⁸ Il valore di rifiuto della comunicazione insito nel gesto di voltarsi dall'altra parte è stato individuato da RICOTTILLI (1992); svolgo alcune considerazioni sulla pragmatica di gesti legati al *vultus* in CALABRESE (2021, 412ss.).

*vinculo frontem exue
tegumenque capitis triste belligeri leva
et ora matri redde – quo vultus refers
acieque pavida fratris observas manum?*

All'invito della madre a disarmarsi, che culmina in quello a "restituirle" il volto (*ora matri redde*), Polinice risponde volgendo il viso a osservare con preoccupazione la mano armata del fratello⁴⁹. Va notato che la dinamica tra imposizione e rifiuto della relazione si verifica anche poco prima dei versi sopra riportati, tra Giocasta ed entrambi i figli nemici, come ricaviamo dalle ultime parole della battuta in cui il *satelles* descrive l'irruzione della donna sul campo di battaglia (vv. 440-42):

*laniata canas mater ostendit comas,
rogat abnuentis, irrigat fletu genas.
negare matri, qui diu dubitat, potest.*

In questo passo, l'invito alla relazione che la madre rivolge ai figli è reso più pressante dalle forme di gestualità patetica che lo accompagnano, ovvero la messa in evidenza dei capelli bianchi strappati e le abbondanti lacrime: il fatto che la supplica sia così fortemente rimarcata dalla gestualità rende ancora più grave il rifiuto che i fratelli oppongono ad essa. La critica non sembra aver notato il rapporto tra *rogat abnuentis* del v. 441 e *regam abnuentem* del v. 62: il parallelismo, reso piuttosto evidente dall'uso del medesimo verbo *abnuo*, in entrambi i casi nella forma del participio presente, e dall'assonanza, quasi una paronomasia, tra *rogat* e *regam*, costituisce un forte elemento di contatto tra il primo e il secondo frammento della tragedia, e mette in evidenza una continuità che si pone sul piano della relazione: sia Edipo, sia Eteocle e Polinice si vedono imporre da parte delle protagoniste femminili del dramma, Antigone nel caso dell'uno, Giocasta in quello degli altri, una relazione che rifiutano. Questa particolare struttura comunicativa, che collega i due frammenti delle *Phoenissae*, travalica, come abbiamo visto, i confini della tragedia, verificandosi analoga tra Edipo e Giocasta nel finale dell'*Oedipus*.

3. *I deittici e manus*

I vv. 1-79 delle *Phoenissae*, che contengono le prime due battute rispettivamente di Edipo e Antigone, sono caratterizzati da un uso molto particolare e notevole dei deittici, i quali compaiono, significativamente, all'altezza di ogni occorrenza del termine *manus*. Sofferamoci dunque sul nesso, che possiamo dire caratterizzante l'inizio delle *Phoenissae*, tra i deittici e *manus*. Riporto di seguito, per comodità, i versi in cui compare:

⁴⁹ Per un'analisi più dettagliata di questi versi, mi permetto di rimandare a CALABESE (2021, 417).

1. v. 8 *quantulum hac egi manu!*
2. v. 10 *hinc iam solve inhaerentem manum*
3. vv. 42s. *en ecce, inanes manibus infestis petit / foditque vultus*
4. vv. 51s. *a tuo nostram manum / corpore resolvit*
5. v. 61 *manum hanc remittam.*

Al punto 1 Edipo si riferisce alla propria stessa mano, mentre ai punti 2 e 3 parla rispettivamente della mano di Antigone e di quelle del padre; al punto 4 la parlante, Antigone, fa riferimento alla propria mano, mentre al punto 5, per le ragioni sopra discusse, probabilmente a quella di Edipo. Fatta eccezione per il punto 3, dove la deissi è rappresentata dalle particelle *en* e *ecce*⁵⁰, e per il punto 4, dove essa è costituita dagli aggettivi possessivi *tuo* e *nostram*⁵¹, negli altri casi il valore deittico della frase è reso dal dimostrativo *hic* a qualificare *manus* (cf. v. 8 *hac ... manu* e v. 61 *manum hanc*), oppure dall'avverbio *hinc* (cf. v. 10).

Come abbiamo già più volte notato, nell'*incipit* delle *Phoenissae* il termine *manus* è dotato di una forte significatività a livello di relazione: sulla presa della mano si basa infatti la proposta relazionale di Antigone e su di essa verte il netto rifiuto di Edipo, come dimostra il rapporto tra il v. 10 e il v. 61. Ebbene, in questi stessi versi l'uso del deittico *hic* e dell'avverbio di luogo da esso derivato *hinc*, in quanto focalizzano l'attenzione sul soggetto, o sull'oggetto a esso più vicino, sembrano da un lato rafforzare il valore relazionale di *manus*, e dall'altro rimarcare la disgiunzione tra le definizioni che gli interlocutori danno del loro rapporto: se tramite l'avverbio *hinc*, infatti, Edipo ha dato espressione al desiderio di allontanare da sé Antigone, quest'ultima usa il deittico della stessa natura per esprimere il proprio possesso del padre tramite la stretta della sua mano. Al v. 42 l'associazione tra le mani ostili di Laio e il procedimento deittico all'interno del quale sono introdotte ha la stessa funzione relazionale, ma lo scarto nella forma della deissi sottolinea la diversità della situazione: le mani di Laio non sono una realtà, per così dire, effettiva e costante dall'inizio del dramma, ma si palesano all'improvviso davanti (e dentro) gli occhi del protagonista; da qui l'espressione deittica fortemente affettiva *en ecce*. Va evidenziato, infine, il rapporto stretto, di natura contrastiva, che intercorre tra le espressioni *hac ... manu* del v. 8 e *manum hanc* del v. 61. Il forte rilievo plastico e visivo, non solo retorico, di cui entrambe sono dotate è volto a rendere ancora più straniante l'affermazione di Antigone che per nessun motivo lascerà *manum hanc*, ovvero quella stessa mano con cui il padre ha eseguito il proprio accecamento. L'individuazione di questa antitesi, in quanto dà luogo a una delle forme più caratteristiche del linguaggio

⁵⁰ Sul valore deittico di tali particelle si vedano HOFMANN – RICOTTILLI (2003³, 144ss.).

⁵¹ I pronomi e gli aggettivi legati alla prima e alla seconda persona, ovvero al locutore e all'interlocutore, hanno valore deittico perché il loro significato è legato al contesto. Uno studio su questo genere di deissi nel teatro senecano (e euripideo) si trova in PERDICCOYIANNI-PALÉOLOGOU (2005).

tragico senecano⁵², è un ulteriore elemento a favore dell'ipotesi secondo cui oggetto del v. 61 è la mano di Edipo, non quella di Antigone.

I primi versi delle *Phoenissae*, con i riferimenti concreti ai movimenti scenici di Edipo e Antigone e alle loro mani, e con l'uso della deissi in rapporto a *manus* che abbiamo indagato, pongono un pressante invito alla visualizzazione, attraverso la forza e il potere immaginifico della parola senecana, di ciò che sta avvenendo sulla scena (reale o solo evocata che sia). Abbiamo così ricostruito il rapporto prossemico tra i due personaggi e visualizzato progressivamente la mano della figlia che tiene stretta quella del padre, in una presa ostinata e tenace che lui desidera sciogliere, per essere finalmente libero di andare dove vuole. La conferma della validità della nostra ricostruzione ci viene da alcuni versi della lunga battuta con cui Edipo risponde alla figlia (vv. 93-95):

... *Mitte genitoris manum,
animosa virgo: funus extendis meum
longasque vivi ducis exequias patris.*

Edipo ordina ad Antigone, riprendendone quasi le stesse parole (cf. v. 93 *mitte genitoris manum* e v. 61 *manum hanc remittam*), proprio come ha fatto lei poco prima (cf. v. 10 *hinc iam solve inhaerentem manum* e vv. 51s. *a tuo nostram manum / corpore resolvet*), di lasciare la sua mano, e ci restituisce così un'immagine finalmente inequivocabile della natura e delle caratteristiche del loro contatto⁵³. Non solo, egli riqualifica il comportamento della figlia, presentandolo come un lungo protrarre il funerale del padre, e rovescia le coordinate di un atteggiamento che alla ragazza pare evidentemente improntato a *pietas* filiale (vv. 97s. *peccas honesta mente, pietatem vocas / patrem insepultum trahere ...*), ma che per lui è un impedimento alla realizzazione del suo più forte desiderio, quello di morire (vv. 98-100 ... *qui cogit mori / nolentem in aequo est quique properantem impedit; / [occidere est vetare cupientem mori]*)⁵⁴.

Come abbiamo già avuto modo di notare, Seneca pone grande attenzione nelle *Phoenissae* ai movimenti scenici reciproci di Edipo e Antigone, che ci appaiono in rapporto dialettico con quelli dell'*Edipo a Colono*. Ciò avviene sia nel caso dei movimenti che possiamo immaginare vengano realmente agiti nello spazio scenico, sia in quello in

⁵² Che l'antitesi sia una struttura portante del pensiero tragico di Seneca è dato acquisito dalla critica a partire soprattutto dal lavoro di BIONDI (1984, 25ss.).

⁵³ Cf. FRANK (1995, 107): «Oedipus should be imagined as trying to free himself impatiently from Antigone's determined clasp».

⁵⁴ I commentatori notano generalmente il rapporto tra il v. 100 delle *Phoenissae* e Hor. *Ars* 467 *invitum qui servat idem facit occidenti*. Secondo BARCHIESI (1988, 115), «la rispondenza di *cupientem* all'*invitum* oraziano è ingegnosa, e rende improbabile che il v. 100 sia frutto di un'interpolazione». Aggiungo che con *cupientem* Seneca varia un aggettivo (*invitum*) che abbiamo visto esprimere una delle problematiche più significative del sistema relazionale all'interno del quale il personaggio di Edipo si trova a interagire, non solo nelle *Phoenissae*, ma anche nell'*Oedipus*.

cui essi sono solo evocati da un personaggio. Dal punto di vista del movimento, il contrasto fondamentale, che scaturisce fin dall'inizio del dramma, è quello tra l'andare dell'Edipo senecano e il sedersi e lo stare di quello sofocleo, carichi di tutte le implicazioni drammaturgiche e simboliche che abbiamo ricostruito all'inizio del presente lavoro. Il rapporto contrastivo tra le due situazioni drammatiche (o meglio, drammaturgiche) scatta anche nel momento in cui il protagonista delle *Phoenissae* prospetta i propri futuri movimenti in relazione ad Antigone (vv. 120-24):

... *derige huc gressus pedum,*
hic siste patrem. dira ne sedes vacet,
monstrum reponere maius. hoc saxum insidens
obscura nostrae verba fortunae loquar,
quae nemo solvat ...

Se Antigone vuole indirizzare nella giusta direzione i passi del padre (cf. v. 120 *derige huc gressus pedum* e v. 62 *derigam invita gradum*), deve condurlo sull'alta rupe dove sedeva un tempo la Sfinge, intrecciando inganni con la sua voce metà umana metà ferina (vv. 118-20 ... *illuc ire morituro placet, / ubi sedit alta rupe semifero dolos / Sphinx ore nectens ...*). Solo in quel luogo potrà farlo finalmente fermare (v. 121 *hic siste patrem*). Il rapporto drammaturgico tra *Phoenissae* ed *Edipo a Colono* non dovrebbe a questo punto sfuggire, poiché è chiaramente evidenziato dal lessico: l'espressione *hic siste patrem* del v. 121, infatti, è sovrapponibile a *σῆσόν με κἀξίδρυσον* del v. 11 dell'*Edipo a Colono*, con la scelta estremamente accorta da parte di Seneca del verbo *sisto*, corradicale di ἵστημι. Se l'Edipo di Sofocle, grazie all'aiuto di Antigone, nella scena iniziale del dramma effettivamente si ferma e si mette a sedere, il personaggio senecano invoca l'aiuto della figlia per compiere, alla fine di un percorso complesso e reiterato, la medesima azione; un'azione che, tuttavia, non lo porterà a sedersi ἐπ' ἀξέστου πέτρου, su una pietra ruvida e grezza «come esige la natura del luogo [...], uno spazio consacrato, impenetrabile all'opera degli uomini, dove non può esservi intervento di ripulitura»⁵⁵, dalla quale rivolgerà domande agli abitanti di un luogo ancora per lui sconosciuto, bensì sullo stesso sasso su cui sedeva un tempo la Sfinge, da dove rivolgerà ai viandanti enigmi intricati e impossibili da decifrare come la sua stessa natura di mostro frutto dell'incesto (vv. 131-33 ... *saeva Thebarum lues / luctifica caecis verba committens modis / quid simile posuit, quid tam inextricabile?*).

4. Prospettive relazionali a confronto

Antigone riattiva il contatto con il padre dopo il lungo discorso di quest'ultimo con due versi che contengono una proposta identitaria e relazionale opposta a quella elaborata da

⁵⁵ Cf. AVEZZÙ – GUIDORIZZI (2008, 207).

lui, ma anche leggermente spostata rispetto a quella da lei stessa formulata nel corso della sua prima battuta (vv. 182s.):

*Pauca, o parens magnanime, miserandae precor
ut verba natae mente placata audias.*

Questi versi sono estremamente ricchi dal punto di vista delle strategie di comunicazione identitaria e operano al tempo stesso sulla relazione, in quanto, costruendo immagini identitarie opposte a quelle definite dall'interlocutore, mirano a rovesciare la struttura relazionale elaborata da quest'ultimo. Antigone, attraverso il suo messaggio, propone innanzitutto una diversa immagine di se stessa e dell'altro. Per quanto riguarda Edipo, la ragazza, in netta opposizione rispetto alla definizione di sé data da lui (cf. v. 3 *infaustum patrem*), nell'accalorato appello con cui riattiva il dialogo lo definisce *parens magnanime*: da un lato, rivolgendosi a Edipo con l'epiteto di "padre", si oppone implicitamente al rifiuto della paternità da lui sostenuto e ricrea con la forza delle parole il contesto della relazione familiare; dall'altro, attraverso l'attributo *magnanimus*, propone una definizione dell'interlocutore che si sostanzia di eroica grandezza e nobiltà coraggiosa. La proposta di una relazione diversa passa attraverso la ridefinizione dell'identità di entrambi. Così Antigone, riferendosi a se stessa per l'unica volta nel dramma come figlia di Edipo⁵⁶, si definisce *miseranda nata*: questa espressione tende evidentemente a contrastare le immagini quasi persecutorie costruite dal padre intorno alla loro relazione, che viene ricondotta nel contesto di un rapporto familiare sostanziato di compassione, dove la posizione reciproca degli interlocutori è quella normalmente prevista per un padre e sua figlia. L'invito è ad una relazione di ascolto, nella quale l'interlocutore dovrebbe porsi *mente placata*. Come abbiamo anticipato, la proposta identitaria e relazionale qui formulata da Antigone è spostata rispetto a quella da lei elaborata nella sua prima battuta e contrasta soprattutto con le decise affermazioni contenute ai vv. 61s. (... *prohibeas, genitor, licet: / regam abnuentem, derigam inviti gradum*): la figlia si colloca ora rispetto al padre in una posizione di netta inferiorità, dalla quale spera evidentemente di poterlo indurre ad accogliere *mente placata* le sue parole.

Dopo aver formulato la propria strategia di ridefinizione identitaria e relazionale, Antigone passa a mettere in atto tale strategia, iniziando da quella che sembra una sorta di rassicurazione al padre, volta al fine di metterlo nella condizione più adatta ad accogliere la sua proposta: la ragazza chiarisce che non ha intenzione di ricondurre Edipo all'odiata immagine del regno, né di fargli sopportare con calma l'ira che neppure lo scorrere del tempo ha potuto mitigare (vv. 184-87).

Dopo aver affrontato e contestato in anticipo i possibili timori dell'interlocutore, Antigone riprende il discorso praticamente da dove lo aveva interrotto al termine della

⁵⁶ Cf. FRANK (1995, 130).

sua prima battuta⁵⁷ (cf. vv. 77-79 *Sed flecte mentem, pectus antiquum advoca / victasque magno robore aerumnas doma; / resiste: tantis in malis vinci mori est*), ed elabora esplicitamente la propria immagine ideale di Edipo (vv. 188-92):

*at hoc decebat roboris tanti virum,
non esse sub dolore nec victum malis
dare terga; non est, ut putas, virtus, pater,
timere vitam, sed malis ingentibus
obstare nec se vertere ac retro dare.*

Facendo perno sul termine *robur*, propone del padre una definizione identitaria basata su un'immagine di forza, in conseguenza della quale l'atteggiamento di debole sottomissione al dolore da lui mostrato appare del tutto inadeguato. La ragazza, quindi, sfruttando la stessa tecnica utilizzata nei suoi confronti dall'interlocutore (cf. vv. 97s., dove a essere in discussione è la *pietas* di Antigone), ne risemantizza il comportamento, e sostiene che la *virtus* non consiste nel temere la vita, ma nell'opporci ai mali senza volgersi indietro. La voce di Antigone non suona del tutto nuova all'interno della trattazione senecana del mito di Edipo: come notano i commentatori, la ragazza propone in questi versi lo stesso modello comportamentale che la Giocasta dell'*Oedipus*, in un momento della vicenda anteriore alla scoperta della terribile verità, oppone ai lamenti ossessivi e al senso di colpa del marito (*Oed.* 81-86 *Quid iuvat, coniunx, mala / gravare questu? regium hoc ipsum reor: / adversa capere, quoque sit dubius magis / status et cadentis imperi moles labet, / hoc stare certo pressius fortem gradu: / haud est virile terga Fortunae dare*). C'è qualcosa di profondamente ambiguo nel rapporto intertestuale tra *Oedipus* e *Phoenissae*: oltre a far rivivere a Edipo la medesima dinamica tra imposizione e rifiuto della relazione, Antigone gli ricorda anche le parole della madre/moglie Giocasta. La ripetizione tra una tragedia e l'altra delle medesime dinamiche relazionali e addirittura delle stesse parole dimostra che i personaggi si trovano all'interno di un intreccio comunicativo, generato dall'incesto, dal quale non possono svincolarsi. Culmine della ridefinizione dell'immagine di Edipo è la tesi deresponsabilizzante, secondo la quale egli non deve ritenersi degno di morte (vv. 203-205):

*non es nec ulla pectus hoc culpa attigit.
et hoc magis te, genitor, insontem voca,
quod innocens es dis quoque invitis ...*

Anche in queste parole di Antigone risuona un'eco di quelle della Giocasta dell'*Oedipus*, in particolare del verso con cui la donna, nell'ultimo atto, tenta di riattivare la relazione distrutta dall'incesto attribuendo al fato la colpa dei delitti commessi (*Oed.* 1019 *fati ista culpa est: nemo fit fato nocens*).

⁵⁷ Cf. FRANK (1995, 132).

La concitata risposta che Edipo dà alla domanda *quem, genitor, fugis?* (v. 215) di Antigone è di estremo interesse secondo il nostro percorso di indagine, poiché vede una nuova occorrenza del termine *manus*, associato al deittico *hic* (vv. 216-18):

*Me fugio, fugio conscium scelerum omnium
pectus, manumque hanc fugio et hoc caelum et deos
et dira fugio scelera quae feci innocens.*

Questo nesso compare identico al v. 61 (*manum hanc remittam*), dove la parlante, Antigone, si riferisce, secondo la nostra interpretazione, alla mano di Edipo, e variato solo nel caso al v. 8 (*quantulum hac egi manu!*), dove Edipo concentra l'attenzione sulla propria stessa mano, con la quale ha ottenuto solo una punizione e una morte incompleta. Nello specifico contesto del v. 217, sembra che Edipo si riferisca alla propria mano: il personaggio desidera infatti fuggire se stesso (*Me fugio*) e su di sé, sul cuore consapevole dei delitti commessi e sulla mano che in modo così imperfetto li ha puniti, focalizza il proprio dolore, analogamente a quanto ha fatto al v. 8. Alla mano di Antigone torna però a riferirsi nei versi immediatamente successivi, nei quali il termine *manus* compare in un contesto davvero significativo dal punto di vista dell'analisi pragmatica (vv. 219-25):

*ego hoc solum, frugifera quo surgit Ceres,
premo? has ego auras ore pestifero traho?
ego laticis haustu satior aut ullo fruor
almae parentis munere? ego castam manum
nefandus incestificus exsecrabilis
attrecto? ego ullos aure concipio sonos,
per quos parentis nomen aut nati audiam?*

Nei versi sopra riportati, l'insistita anafora del pronome di prima persona, soggetto di una lunga serie di interrogative dirette, chiarisce che Edipo è impegnato in un tormentato processo di definizione di sé e del proprio rapporto con il mondo esterno, da un lato, e con Antigone, dall'altro. La definizione dell'identità degli interagenti, e dunque della relazione (secondo il messaggio prototipico "Ecco come mi vedo in rapporto a te in questa situazione"), ai vv. 222-24 ha come fulcro ancora una volta il termine *manus* e passa anche attraverso il lessico specifico utilizzato dal personaggio. Edipo definisce se stesso come un essere *nefandus*, *incestificus*, *exsecrabilis* che tocca una mano casta. Il verbo da lui usato per indicare questa azione, *attrecto*, merita in questo contesto un'attenzione particolare. *Attrecto*, infatti, si usa a proposito di cose che vengono toccate in modo sconveniente, illecito, impudico e si riferisce talvolta a un assalto di tipo sessuale⁵⁸. Se concentriamo l'attenzione sulle mani dei due personaggi che si toccano e sul reciproco rapporto tra di esse, non possiamo non notare come l'immagine evocata ai vv. 222-24 sia

⁵⁸ Cf. Cic. *Cael.* 20 *qui dicerent uxores suas a cena redeuntes attrectatas esse a Caelio*; Svet. *Nero* 26 *cuius uxorem adtrectaverat*.

opposta rispetto a quella implicita nelle espressioni fino a questo momento utilizzate in riferimento alla natura della stretta e, per così dire, alla direzione da cui proviene: tanto *hinc iam solve inhaerentem manum* (v. 10), quanto *a tuo nostram manum / corpore resolvat* (vv. 51s.), *manum hanc remittam* (v. 61), infine *Mitte genitoris manum* (v. 93), implicano che sia Antigone a toccare la mano del padre, e a imporgli una stretta dalla quale lui vorrebbe sciogliersi. È evidente che nei versi in questione Edipo rovescia l'immagine della stretta delle mani, e dunque della relazione, mentre esaspera al contempo in negativo la propria identità all'interno di essa. Un simile drastico capovolgimento si sostanzia certamente della paura, già espressa dal personaggio, di poter compiere un incesto con la figlia (cf. vv. 49s. *discede a patre, / discede, virgo. timeo post matrem omnia*), ma ha anche una motivazione di carattere pragmatico, ovvero deriva dalle dinamiche specifiche dell'interazione in atto. La particolare posizione assunta dal personaggio a questo punto del dialogo va analizzata come risposta agli stimoli lanciati da Antigone nella battuta precedente, e ai messaggi positivi da lei elaborati in merito all'identità dell'interlocutore e alla relazione: il senso di colpa e di contaminazione di Edipo è talmente profondo che da simili messaggi egli prende le distanze ribaltando con decisione le definizioni positive in essi contenute e tornando a esasperare in negativo la propria identità.

Ai vv. 224s. compare il tema dell'udito, che risulta anch'esso carico di valenze relazionali. Edipo si ritiene inadatto a catturare con il suo orecchio suoni attraverso i quali possa udire i nomi di "padre" e "figlio": evidentemente anche la voce di Antigone, come la stretta ostinata della sua mano, riattiva la relazione trasmettendo i termini parentali dei quali essa si sostanzia. Neppure questo aspetto è nuovo nella rielaborazione senecana della tragedia di Edipo; nell'*Oedipus*, infatti, il protagonista motiva con queste parole il gesto di voltare il capo dall'altra parte (cf. *Oed.* 1011s.):

*quis frui tenebris vetat?
quis reddit oculos? matris, en matris sonus!
perdidimus operam ... (Oed. 1012-1014).*

In questo dramma, il suono della voce della madre restituisce a Edipo la vista, poiché lo riporta all'interno della relazione familiare che egli con l'accecamento aveva creduto di poter interrompere.

Pienamente in linea con i versi dell'*Oedipus* sopra riportati sono le seguenti parole pronunciate da Edipo nelle *Phoenissae* (vv. 231-33):

*... inhaeret ac recrudescit nefas
subinde, et aures ingerunt quidquid mihi
donastis, oculi ...*

Da notare come *inhaereo*, che ha per soggetto *nefas*, sia lo stesso verbo usato all'inizio del dramma dal personaggio per caratterizzare la mano di Antigone (cf. v. 10 *inherentem manum*). Il nucleo esistenziale della tragedia dell'Edipo senecano ha un veicolo nella relazione: la mano di Antigone che gli sta attaccata gli lascia attaccato anche il *nefas* compiuto, così come la sua voce che continuamente lo alimenta.

Come abbiamo visto, la prospettiva di Antigone sull'identità di Edipo e sulla relazione è antitetica rispetto a quella da lui elaborata. I personaggi hanno contrapposto finora le loro motivazioni con pari forza argomentativa e lo stallo prodotto dalla creazione di universi identitari e relazionali così differenti pare infine insormontabile. A questo punto, tuttavia, Antigone si produce in un gesto estremo e disperato, che opera interamente a livello di relazione e genera un evidente cambiamento nella situazione drammatica. Attraverso le accalorate domande con cui Edipo commenta quanto sta accadendo, vediamo dunque la figlia gettarsi ai piedi del padre e abbracciare in lacrime le sue ginocchia. La supplica sembra ottenere un effetto paradossale, quello di domare un cuore indomabile (vv. 306s.):

*... Nata, quid genibus meis
fles advoluta? quid prece indomitum domas?*

Il repentino cambiamento di Edipo ha una motivazione forte nel disperato appello alla relazione rappresentato dal gesto di supplica di Antigone, rispetto al quale costituisce una risposta che mette in primo piano la relazione stessa, come l'uso del termine di parentela *nata* dimostra. Apprendiamo così dal personaggio che l'unica possibilità per lui di essere vinto è rappresentata da Antigone (vv. 308s.):

*unum hoc habet fortuna quo possim capi,
invictus aliis ...*

La struttura della relazione tra i due personaggi instaurata dalla supplica si rivela del tutto paradossale. Dobbiamo immaginare a questo punto Antigone lasciare la presa caparbia della mano del padre e gettarsi in lacrime alle sue ginocchia, in un gesto di estrema sottomissione che produce tuttavia l'effetto opposto; Edipo, infatti, rovescia la struttura della relazione prospettata dalla supplica della figlia e si colloca nettamente in subordine rispetto a lei, dichiarandosi disposto a subire i suoi ordini (vv. 311s.):

*... nil grave aut miserum est mihi
quod te sciam voluisse; tu tantum impera.*

I versi successivi, dal contenuto e dal tono inequivocabilmente elegiaco, amplificano infine l'ambiguità della situazione relazionale (cf. vv. 313-19, dove l'insistita ripetizione dell'espressione *iubente te* sottolinea e ribadisce con forza la subalternità del padre

rispetto alla figlia). Edipo, che lungo tutto il frammento delle *Phoenissae* di cui è protagonista ha subito la comunicazione analogica di Antigone, al termine dell'interazione è catturato e vinto dalla supplica, ulteriore (e, per il presente studio, conclusivo) elemento di comunicazione non verbale che appare dotato sia di un'evidente forza visiva, sia di notevole efficacia a livello di definizione della relazione.

5. Nota conclusiva

La pragmatica della comunicazione può dare un contributo notevole all'analisi della parola e della drammaturgia senecana. La metodologia pragmatica aiuta ad analizzare la comunicazione teatrale senecana nel suo complesso, poiché fornisce gli strumenti adatti a mettere a fuoco gli elementi che pertengono alla comunicazione analogica; elementi che, in quanto tendono a essere tradotti in immagini, sono dotati di un'evidente qualità visiva. Attraverso il metodo pragmatico è dunque possibile far emergere e mettere in rilievo l'aspetto visivo, spettacolare, delle tragedie di Seneca. Quella che il drammaturgo conduce ci appare grazie a questo metodo un'operazione comunicativa estremamente articolata, in cui l'efficacia del testo drammatico è affidata a tutti gli elementi propri del processo comunicativo, sia quelli verbali, sia quelli non verbali.

Sulla base del metodo pragmatico, elementi quali il cammino a due di Edipo e Antigone e il rapporto tra le loro mani sono valutati come pertinenti alla comunicazione: lo studio produce quindi l'ulteriore vantaggio di analizzare, oltre alla portata visiva di simili elementi, la funzione che essi operano a livello della costruzione dell'identità reciproca e dunque della relazione tra i personaggi. L'aspetto drammaturgico si lega così strettamente a quello dell'interpretazione dei significati prodotti dal testo e del modo in cui Seneca rielabora il materiale mitico e letterario relativo alle vicende successive all'accecamento di Edipo nella prima parte delle *Phoenissae*.

referimenti bibliografici

AVEZZÙ – GUIDORIZZI 2008

G. Avezzù – G. Guidorizzi (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, trad. di G. Cerri, Milano.

BARA 1999

B.G. Bara, *Pragmatica cognitiva. I processi mentali della comunicazione*, Torino.

BARCHIESI 1988

A. Barchiesi, *Seneca. Le Fenicie*, Venezia.

BATESON 1972

G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco (trad. it. Milano 1976).

BERNO 2020

F.R. Berno, *Identikit del cattivo maestro. Fisiognomica e retorica nella lettera 52 di Seneca*, «Paideia» LXXV 25-51.

BIONDI 1984

G.G. Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna.

CALABRESE 2008

E. Calabrese, *Aspetti dell'interazione nell'ultima scena dell'Edipo di Seneca (vv. 998-1061)*, in G. Sandrini (a cura di), *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, Verona, 23-38.

CALABRESE 2021

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

DE JORIO 1964

A. De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832), rist. con prefazione di G. Cocchiara, Napoli.

DE JORIO 2000

A. De Jorio, *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity* (1832), A Translation of Andrea De Jorio's *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* translated by Adam Kendon, Bloomington.

ERNOUT – MEILLET 1979⁴

A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, quatr. édition, augmenté d'additions et de corrections nouvelles par J. André, Paris.

EVANS 1950

E. Evans, *A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture*, «TAPhA» LXXXI 169-84.

FORTEY – GLUCKER 1975

S. Fortey – J. Glucker, *Actus Tragicus: Seneca on the Stage*, «Latomus» XXXIV 699-715.

FRANK 1995

M. Frank, *Seneca's Phoenissae. Introduction and Commentary by M. Frank*, Leiden-New York-Köln.

GIARDINA 2007

G. Giardina, *Lucio Anneo Seneca. Tragedie*, vol. I, Pisa-Roma.

HOFMANN – RICOTTILLI 2003³

J.B. Hofmann – L. Ricottilli, *La lingua d'uso latina*, introd., trad. e note a cura di L. Ricottilli, Bologna.

LANZA 1981

D. Lanza, *Lo spettacolo della parola (Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca)*, «Dioniso» LII 463-76.

LEO 1963²

F. Leo, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Berlin.

LIEBERMANN 2004

W.-L. Liebermann, *Senecas Tragödien. Forschungsüberblick und Methodik*, in M. Billerbeck – E.A. Schmidt (eds.), *Sénèque le tragique. Huit exposés suivis de discussions par Wolf-Lüder Liebermann, Jacqueline Dangel, Margarethe Billerbeck, Harry M. Hine, Jesús Luque Moreno, Ermanno Malaspina, Ernst A. Schmidt, Werner Schubert*, Genève, 1-61.

MARCHISIO 2011

J. Marchisio, *Il teatro di Seneca e l'idea di rappresentazione*, «Maia» LXIII 7-34.

MAZZOLI 2016

G. Mazzoli, *Phoenissae: Giocasta in prima linea*, in Id., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo, 255-68.

MAZZOLI 2019

G. Mazzoli, *Lo spettacolo del potere nel pensiero e nella drammaturgia di Seneca*, «DeM» X 409-23.

MORICCA 1946²

H. Moricca, *Hercules Furens – Troades – Phoenissae*, Torino.

PEIPER – RICHTER 1902

R. Peiper – G. Richter, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Lipsia.

PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU 2005

H. Perdicoyianni-Paléologou, *The semantico-referential function of the personal pronouns in Euripides and Seneca's plays*, «Gerión» XXIII/1 205-18.

PETRONE 1997

G. Petrone, *Seneca. Le Fenicie*, Milano.

PICONE 1984

G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo.

RAINA 1993

G. Raina, *Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca*, «QCTC» IX 119-34.

RICOTTILLI 1992

L. Ricottilli, "Tum breviter Dido voltum demissa profatur" (Aen. 1, 561): individuazione di un "cogitantis gestus" e delle sue funzioni e modalità di rappresentazione nell'Eneide, «MD» XXVIII 179-227.

RICOTTILLI 2000

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

RICOTTILLI 2009

L. Ricottilli, *Aspetti della rappresentazione gestuale nel de beneficiis*, in G. Picone – L. Beltrami – L. Ricottilli (a cura di), *Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel de beneficiis di Seneca*, Palermo, 399-429.

RODIGHIERO 1998

A. Rodighiero (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, introd. di G. Serra, Venezia.

SOLIMANO 1991

G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova.

TARRANT 1976

R.J. Tarrant, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge.

TRINACTY 2015

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

WATZLAWICK – BEAVIN – JACKSON 1967

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

ZANOBI 2008

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

ZIMMERMANN 2008

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

ZWIERLEIN 1966

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

ZWIERLEIN 1986

O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford.