

ALFREDO CASAMENTO

«De l'austère pudeur les bornes sont passées»
Pudori e rossori: un'indagine sulla *Fedra* di Seneca

1. *Pensare il pudore a Roma*

Quella latina è una società piena di pudori e rossori. Basterebbe a dimostrarlo l'ampia gamma di termini che compone il mosaico cangiante e variegato del pensare il pudore a Roma: *pudor*, *verecundia*, *rubor* tra i più adoperati. La sola consistenza dei nomi conferisce idea immediata di quanto la sfera semantica del pudore attraverso la cultura di Roma antica con una intensità rara, forse non del tutto ricostruibile, di sicuro non sovrapponibile a quella di molte lingue moderne, l'italiano tra tutte. 'Vergogna', 'senso di vergogna', 'timidezza', 'modestia', 'buone maniere', 'ignominia', ma anche 'rossore della pelle': sono queste le più frequenti possibilità interpretative con cui il traduttore dovrà confrontarsi ogniqualvolta si imbatte in *pudor*¹. A fronte di tale estensione di sensi, un dato su tutti colpisce che, cioè, mentre la considerazione di noi moderni sulla civiltà greca, di età omerica e non soltanto, si è molto interrogata sul concetto di *shame culture* a partire dal celebre studio di Eric Dodds², qualcosa del genere non è invece toccato alla cultura latina.

Nell'impossibilità di dar conto della molteplicità di sguardi possibili che una riflessione sul *pudor* comporta, proveremo a sondarne la ricaduta nell'ambito della scrittura drammatica, convinti che anche una campionatura parziale, focalizzata su un testo complesso quale la *Fedra* di Seneca, dove il medium offerto e necessitato dalla partitura tragica lascia intravedere una rete di significati costruita, appunto, sulle vie del *pudor*, possa consentire una considerazione più ampia.

Prima però di giungere alla *Fedra*, una discesa agli inferi potrà fornire un saggio immediato dell'importanza del tema.

2. *Pudori infernali*

Appena tornato sulla terra in compagnia di Teseo, Ercole viene informato dal padre Anfitrone delle malefatte di Lico, che, impossessatosi del *regnum*, cerca moglie e figli dell'eroe per farne strage (vv. 629-630). Ciò accade nel secondo atto dell'*Hercules fu-*

¹ Per una rassegna dei valori appena enunciati cfr. *OLD* s.v., 1514.

² E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. di V. Vacca De Bosis, Firenze, La nuova Italia, 1978.

rens di Seneca (vv. 592-829), con l'attivismo del protagonista che deciderà con risolutezza di punire il tiranno. Costretto dunque dalla necessità della vendetta ad una nuova serie di imprese, Ercole affida a Teseo la protezione dei familiari (*Theseu, resiste, ne qua vis subita ingruat | me bella poscunt, Herc. f.* 638s.). Lo spazio narrativo che si apre in concomitanza con l'allontanamento dell'eroe, una sorta di vuoto scenico da colmare, sarà dunque affidato al compagno, che, su sollecitazione di Anfitrione, racconterà il viaggio all'inferno. Spazio dell'azione e spazio della narrazione finiscono così per sovrapporsi: l'*aristia* fuori scena di Ercole dovrà coincidere per tempo ed estensione con quella, in scena, di Teseo, affidata alla parola (vv. 640-828). Nondimeno, la prima parte di questa narrazione (vv. 662-759) offre, in emulazione diretta con il sesto libro dell'*Eneide* di Virgilio (*Aen.* VI 273-281)³, una descrizione dei luoghi infernali. Molte le novità dell'episodio; su una, soprattutto, converrà concentrare l'attenzione. Si tratta della rappresentazione delle creature infernali che popolano la palude del Cocito:

Orride di fronde ombrose le chiome nere di un tasso che incombe, dove stanno Sopore inerte, Fame che giace afflitta con le fauci consunte; *Pudor* che troppo tardi copre il volto consapevole; Paura e Timore, Morte e Dolore che digrigna i denti; seguono Lutto nero e Malattia tremante e Guerra cinta di ferro; in fondo, nascosta, Vecchiaia inerte aiuta con il bastone i propri passi (*horrent opaca fronde nigrantes comae | taxo imminente, quam tenet segnus Sopor, | Famesque maesta tabido rictu iacet | Pudorque serus conscios vultus tegit. | Metus Pavorque, Funus et frendens Dolor | aterque Luctus sequitur et Morbus tremens | et cincta ferro Bella; in extremo abdita | iners Senectus adiuvat baculo gradum*, vv. 689-696)⁴.

Come già in Virgilio, si tratta di un universo di personificazioni che anima di una consistenza labile e tuttavia concreta gli inferi⁵. Molto del materiale citato è, come si diceva, frutto della tradizione virgiliana e sarà riusato da Seneca in altri contesti (soprattutto in *Oed.* 586-595)⁶. Colpisce tuttavia una figura, altrove non presente né in Virgi-

³ Vd. R.G. Austin, *P. Vergili Maronis, liber sextus*, Oxford, Clarendon Press, 1977, pp. 118-120 che rinvia, tra le altre riprese, a *Sil.* XIII 581ss.

⁴ Sulla scena cfr. J.G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens*, Ithaca and London, Cornell UP, 1987, p. 300, da integrare con J.P. Aygon, *Pictor in fabula. L'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, 2004, pp. 204-207. Non coglie la novità del passo senecano in relazione a *pudor* F. Caviglia, *L. Anneo Seneca, Il furore di Ercole*, Roma, Ateneo-Bizzarri, 1979, p. 244.

⁵ Sul passo virgiliano ancora valido il commento di E. Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Stuttgart, Teubner, 1957, p. 213 e, più di recente, E. Pianezzola, *Personificazione e allegoria. Il topos della contesa*, in *Simbolo, metafora, allegoria*, a cura di D. Goldin, Padova, Liviana, 1980, pp. 63-72.

⁶ Sulla ripresa del modello virgiliano da parte di Seneca vd. G. Petrone, *Paesaggio dei morti, paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica», IV-V, 1986-1987, pp. 131-143. Si dovrà peraltro aggiungere che anche il Seneca moralista riecheggia spesso la sequenza virgiliana delle creature infernali (vd. ad es. *epist.* 104, 24; 107, 3; 108, 29 all'insegna di quella che G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano, Ceschina, 1970, p. 222 ha definito da parte di Seneca una «ermeneutica moraleggiante» che tende a travalicare le intenzioni del poeta epico). Una disamina del poderoso dossier riguardante la personificazione nella cultura antica è offerta da *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, ed. by E. J. Stafford, J. Herrin, Aldershot, Ashgate, 2005, cui si aggiunga adesso G. Moretti, A. Bonandini (a cura di), *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento, Università degli Studi di Trento,

lio, né in altri luoghi senecani ed è la personificazione di *Pudor*. Ora, se è vero che l'immaginario latino ama ricorrere alla concretizzazione di sentimenti astratti, le personificazioni di *Pudor* non sono tuttavia molto frequenti, benché, quando tale sentimento s'imbatte nell'effetto fragoroso della prosopopea, il risultato risulti sempre di particolare effetto⁷. Peraltro, nel caso della tragedia, lo spazio infernale descritto da Teseo entra in relazione diretta con i versi del sesto dell'*Eneide*, dedicati alla scena che si presenta ad Enea davanti al *vestibulum* infernale, a loro volta già richiamati dal prologo del dramma in cui Giunone, adirata per i successi del figliastro, cerca la vendetta evocando le Furie (vv. 91-99). Si tratta di un caso macroscopico di riprese intertestuali multiple, all'insegna di quella che Morelli ha definito «una rete complessa di relazioni con il modello» che dà vita alla «specifica costellazione di senso su cui si sostanzia il dramma»⁸. Tuttavia, proprio l'apprezzamento di questa singolare dialettica, che pone la scrittura tragica senecana in una relazione di osmosi creativa, volta cioè al grande libro-testo dell'epos virgiliano al fine di trovare nuove strade di senso e nuovi modelli di interpretazione e rappresentazione della realtà, aiuta a segnalare la novità della partitura senecana, una novità contraddistinta da un *Pudor* viceversa assente nella pur ricca sequenza di creature personificate che frequentano gli inferi virgiliani, così come nelle riscritture ovidiane che a quella si rifanno⁹.

2012. Sul passo dell'*Oedipus* vd. infine K. Töchterle, *Lucius Annaeus Seneca, Oedipus*, Heidelberg, C. Winter, 1994, pp. 454-459.

⁷ Lo dimostrano la celebre sequenza virgiliana di *Aen.* IV 24-27, nella quale la regina Didone affida ad una solenne dichiarazione al *Pudor* la promessa di non violarlo cedendo ad un nuovo amore («voglio che la terra si spalanchi, che il padre onnipotente mi scagli con un fulmine tra le ombre, le ombre dell'Erebo pallide e nella notte profonda, prima che, o *Pudor*, io ti violi o sciolga i tuoi vincoli», *ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo*). Sul passo vd. R.G. Austin, *P. Vergili Maronis, Aeneidos liber 4*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 32 che definisce *Pudor* «sensitivity to what is right») o il passaggio del *carmen saeculare* di Orazio, in cui il poeta celebra il ritorno delle virtù patrie, *Fides, Pax, Honor, Pudor e Virtus (iam Fides et Pax et Honor Pudorque | Priscus et neglecta redire Virtus | Audet, adparetque beata pleno | copia cornu*, vv. 57-61, su cui vd. E. Romano, *Q. Orazio Flacco. Le Opere*, vol. I, t. 2, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato, 1991, p. 937 alla luce della politica di restaurazione morale augustea), o ancora i vv. 198-199 dell'*Aegritudo Perdicae*, nei quali Amor e *Pudor* stanno emblematicamente davanti al letto del giovane *Perdicca*: *stant duo diversis pugnantia numina telis | ante toros, Perdica, tuos: Amor hinc, pudor inde* (sull'*Aegritudo* anche in relazione alla *Fedra* senecana vd. S. Mattiacci, *Da Apuleio all'Aegritudo Perdicae: nuove metamorfosi del tema di Fedra, Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, in a. c. di R. Degl'Innocenti Pierini et al., Firenze, Polistampa, 2007, pp. 131-156).

⁸ Cfr. A. M. Morelli, *Il monologo di Giunone nell'Hercules furens e l'Eneide di Virgilio. Allusività e confronto di paradigmi letterari in Seneca tragico*, «CentoPagine», I, 2007, pp. 30-39, cui si deve l'eccellente indagine sul prologo dell'*Hercules furens* come caso-studio dei rapporti intercorrenti tra Virgilio e Seneca.

⁹ Cfr. la descrizione condensata presente in Ovidio, *Metamorfosi* IV 432ss. (su cui cfr. A. Barchiesi, G. Rosati, *Ovidio Metamorfosi, libri III-IV*, vol. II, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2007, pp. 298 ss.) e, soprattutto, la rappresentazione della sede della Fame in *Metamorfosi* VIII 788-791 (*est locus extremis Scythiae glacialis in oris, | triste solum, sterilis, sine fruge, sine arbore tellus; | Frigus iners illic habitant Pallorque Tremorque | et ieiuna Fames*). Sul passo vd. il commento di E.J. Kenney, *Ovidio Metamorfosi, libri VII-IX*, vol. IV, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2011, pp. 383 ss.

La descrizione di Teseo indugia nei dettagli¹⁰: *Pudor* è infatti colto nell'atto di coprire tardivamente il proprio volto. Si tratta di un gesto dalla portata inequivocabile che intende marcare il concetto, non particolarmente frequentato dalla cultura antica, della consapevolezza tardiva dei propri errori da cui deriva un conseguente senso di colpa. Se tale singolare personificazione avrà un suo preciso sviluppo nel corso del dramma, e infatti entrerà ben presto in relazione diretta con le vicende di Ercole allorché l'eroe inizierà il doloroso cammino del riconoscimento dei propri errori (v. 1240), essa può essere considerata un ottimo viatico a chi intenda condurre una lettura del concetto di *pudor* all'interno del pensiero senecano¹¹. Infatti, la novità di questo posizionamento negli Inferi, uno scarto evidente dal modello su cui la critica non sembra aver adeguatamente volto lo sguardo, è una rifrazione dell'importanza molto terrena assunta dal concetto.

Prima però di addentrarci nell'universo di una tra le riscritture più singolari della storia tragica della matrigna innamorata del proprio figliastro, suicida per amore e disonore, sarà il caso di mettere in rilievo almeno qualche tessera dell'ampio mosaico di immagini che si addensa intorno al campo semantico di *pudor*. Tre accezioni, in particolare, paiono utili a guidare una ricerca mirata sulla *Fedra* senecana¹². *Pudor* è o può essere la manifestazione di una coscienza volta a guardare criticamente al proprio comportamento; suppone la conoscenza del bene e del giusto ed è potenzialmente sottoposto tanto al giudizio altrui quanto a quello del soggetto che lo prova. Da ultimo, davanti alla riflessione su un comportamento tenuto o da tenere, il *pudor* è in grado di orientare o ri-orientare all'azione.¹³

3. Furori e pudori

Giungiamo dunque alla *Fedra*, rilevando immediatamente attraverso il semplice dato statistico la vicinanza a quel che si può definire l'universo del *pudor*. Se delle 41 occorrenze senecane del termine in ambito poetico ben 12 sono ospitate nella tragedia in questione¹⁴, in maniera più o meno diretta, tutti i protagonisti del dramma appaiono

¹⁰ Farnabius (*L. Annaei Senecae Tragoediae*, Lugduni Batavorum 1623), tra i più pregevoli esegeti senecani, invitava a considerare l'originalità e ricchezza degli epiteti presenti («adverte nativa et signantia epitheta»), in ciò ripreso adesso da Fitch, *Seneca's Hercules Furens...*, cit., p. 300 e O. Mignacca, *Modelli augustei per le personificazioni infernali in Seneca tragico*, in *Persona ficta*, a cura di G. Moretti, A. Bonandini, pp. 283-299.

¹¹ L'essenziale è in A. Borgo, *Lessico morale di Seneca*, Napoli, Loffredo, 1998, pp. 151-154.

¹² Sulla polisemia di *pudor* si rinvia a J.-F. Thomas, *La question de l'unité du polysème et la notion de vecteur sémique*, in *Autour du lexique latin: communications faites lors du XIIIe Colloque international de linguistique latine*, éd. par G. Viré, Bruxelles, Éditions Latomus, 2008, pp. 94-105.

¹³ Su *pudor* lo studio più aggiornato è quello di J.-F. Thomas, *Déshonneur et honte en latin. Étude sémantique*, Louvain-Paris, Peeters, 2007; del medesimo autore cfr. anche *Sur la lexicalisation de l'idée de honte en latin*, in *Rubor et Pudor. Vivre et penser la honte dans la Rome ancienne*, éd. par R. Alexandre, C. Guérin, M. Jacotot, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2012, pp. 13-31.

¹⁴ Dati contenuti in A. Borgo, *Lessico...*, cit., p. 153.

sollecitati a confrontarsi con un *pudor* di volta in volta violato o da rispettare, che richiama entro i confini di una morale fragile, ma la cui traccia è comunque ben identificabile.

Si osservi, ad esempio, la prima attestazione del termine nel contesto del monologo di auto-presentazione di *Fedra*: «se ne va compagno di pazzia, senza che timore o vergogna lo frenino; e così anche nel più profondo recesso di Acheronte il padre di Ippolito cerca adulterii e unioni illecite»¹⁵ (*pergit furoris socius, haud illum timor | pudorve tenuit: stupra et illicitos toros | Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater*, vv. 96-98). Consegnata suo malgrado ad una città ostile, regina sì, ma come di una prigioniera («perché, data in ostaggio a penati odiosi e sposa di un nemico, mi costringi a vivere tra sofferenze e pianti?», vv. 89-91), Fedra lamenta le ripetute mancanze di uno sposo assente, proteso verso folli imprese. Appare evidente come la coppia omoteleutica *timor pudor* squaderni nelle parole di Fedra un profilo etico da cui la condotta del marito appare ben lontana. Si noterà peraltro che se il primo termine rimanda all'aspetto della mancata prudenza dell'eroe che persegue imprese folli – una discesa agli inferi insieme al compagno Piritoo –, *pudor* offre una qualificazione in senso morale ed etico, come si desume subito dopo dall'allusione ad avventure erotiche che Teseo cercherebbe perfino nell'Ade con Proserpina, regina del regno infernale.

Va detto tuttavia che ad una lettura attenta del dramma è Fedra la protagonista indiscussa di una riflessione problematica sul *pudor*. Lo si osserva ad esempio dal dialogo che la regina intrattiene con la nutrice, a conoscenza dei progetti dissennati della sua signora. La serva, infatti, mettendo da parte ogni sorta di reticenza o timore derivante dalla subalternità, si rivolge alla donna, di cui conosce l'agitazione, elencandole quelli che ritiene i principi ispiratori dell'esistere: «prima cosa è volere il bene e non sbandare lungo il cammino, seconda il ritegno nel conoscere la misura dell'errore» (*honestum primum est velle nec labi via, | pudor est secundus nosse peccandi modum*, vv. 140-141). Se al primo posto sta la *voluntas* in accordo con la filosofia stoica che vede in essa l'elemento principale di auto-educazione in grado di reprimere gli impulsi delle passioni, al secondo si trova il *pudor*, a cui il linguaggio complesso e polisemico della tragedia senecana affida frequentemente il baluardo estremo, velleitario (e perdente) di molti personaggi che provano sgomento davanti alle azioni concepite¹⁶. Il pudore, afferma la nutrice, dovrebbe spingere a considerare la misura dell'errore, delimitando in tal modo la soglia del consentito¹⁷.

¹⁵ Qui e altrove le traduzioni sono tratte da Seneca, *Fedra*, a cura di A. Casamento, Roma, Carocci, 2011.

¹⁶ Ciò vale ad es. per Ercole in *Herc. f.* 1240; per Medea in *Med.* 900, per Clitennestra in *Ag.* 138.

¹⁷ Ottimo sul passo il commento di C. De Meo, *Lucio Anneo Seneca Phaedra*, Bologna, Pàtron, 1995², p. 106 che rinvia ad una massima epicurea citata da Seneca in *epist.* 48, 9. Nota E. Calabrese, *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, Palermo, Palumbo, 2009, p. 30 che il riferimento al *pudor* è inteso «a ricondurre Fedra sulla strada della castità matronale».

L'entità delle affermazioni qui riferite suscita nell'animo di Fedra una reazione significativa; lo prova il fatto che dopo un ulteriore scambio di battute nel quale la regina cela le sollecitazioni del proprio cuore dietro l'azione del dio Cupido, scatenando le reazioni 'razionalistiche' della nutrice che se la prende piuttosto con la passione sfrenata dei potenti (vv. 177-217), ad una nuova ricorrenza del termine *pudor* è affidato un cambiamento di rotta determinante sul piano dell'azione drammatica: «Voler esser guariti è già parte di guarigione» afferma la nutrice,¹⁸ imponendo all'animo di Fedra una esasperazione di toni:

Non tutto il pudore è scomparso dal mio animo nobile (*non omnis animo cessit ingenuo pudor*). Ti obbedisco, nutrice. Vinto sia l'amore che non vuol essere governato. Non consentirò, o fama, che tu sia offuscata. Questo l'unico modo, l'unica salvezza al male: seguire mio marito e prevenire con la morte il misfatto (vv. 249-254).

Dall'ultima battuta della nutrice risulta evidente come il discorso sia impostato sui medesimi nuclei tematici *voluntas / pudor*¹⁹. Al richiamo alla volontà di guarire quale principio che costituisce il primo segno della guarigione, Fedra risponde che il *pudor* non è del tutto scomparso dal suo animo. In maniera più precisa, nel colloquio tra le due donne, dove si opera una riflessione profonda sulle 'ragioni del cuore', la regina chiarisce che in lei vi è un contrasto impossibile da sanare. In Fedra, nel suo animo, si scorge una coabitazione fibrillante, disarticolata; pulsioni profonde e apparenza sociale stridono a tal punto da portare la donna ad affermare che l'unica via di fuga possibile sia la 'non via' per eccellenza, la morte. Sulla strada segnata da Didone, che auspica la morte pur di non cedere all'amore per Enea (*Aen.* IV 24-27), Fedra ragiona rapidamente e, per quanto fuori controllo, in un disperato sussulto, richiama a se stessa la nobiltà del proprio animo, una purezza originaria irrimediabilmente intaccata.

Pudor e scrittura tragica sembrano dunque muoversi all'insegna di una sintonia efficace e produttiva. Va detto infatti che proprio il *pudor* appena manifestato dalla regina determinerà un'energica spinta del dramma verso l'azione, assumendo il ruolo di elemento che sollecita il precipitare degli eventi. D'altra parte, nell'animo di Fedra al riferimento al *pudor* opera in parallelo quello alla fama con il conseguente rischio di essere esposta all'infamia. Se ne può concludere che, per quanto apparentemente improvviso²⁰, questo immediato avvicinarsi di sentimenti offre una lettura intensa del

¹⁸ In tutt'altro contesto si ricorderà dell'espressione Giovanni Boccaccio traducendola alla lettera nell'*Elegia di madonna Fiammetta*: «pensa che parte della sanità fu il volere essere guarita» (1, 14).

¹⁹ Sul richiamo alla volontà quale principio stoico ricorrente nelle tragedie senecane nella forma della *sententia* rinvio a P. Paré-Rey, *Flores et acumina. Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Paris, Diffusion De Boccard, 2012, pp. 219-220.

²⁰ M. Coffey, R. Mayer, *Seneca. Phaedra*, Cambridge, Cambridge UP, 1990, p. 115 evidenziano (in realtà il commento è del solo Mayer) il carattere «completely unexpected» del cambiamento di animo della regina, fino a definirlo praticamente immotivato («moreover the change of mind is here unmotivated»); assecondando questa interpretazione, tuttavia, non si coglie il doppio valore che qui assume la minaccia di suicidio: come sottolinea Timothy Hill il suicidio ha intanto una funzione asseverativa circa la 'serietà' delle

trascolorare delle passioni che agitano la regina, mostrando in lei i rischi, in termini culturali e sociali, cui una violazione del *pudor* espone; il tutto alla luce di un intenso dialogo con la tradizione poetica greca e latina come dimostrano Euripide, *Ippolito* 400-401 («giacché con questi mezzi non riuscivo ad avere la meglio sull'amore, ho deciso di morire») e Ovidio, *Eroide* 4, 17s. («non infrangerò il patto coniugale per dissolutezza; la mia reputazione – vorrei che domandassi – è senza macchia», *non ego nequitia socialia foedera rumpam; | fama – velim quaeras – crimine nostra vacat*).

4. *Facce a prova di rossore, ovvero quando Pudor abbandona il campo senza insegne*

Torniamo a Fedra ancora in preda alle sue incoercibili passioni per giungere alla scabrosa (almeno per i gusti degli antichi) dichiarazione d'amore. Appena rientrata in scena, vi trova la nutrice ed Ippolito, reduci da un serrato dialogo nel corso del quale la donna ha tentato vanamente di spingere il giovane alla socialità e all'amore. Le passioni sono ancora tutte qui, messe in gioco senza che nulla sia intervenuto a farle evaporare. In questa accelerazione drammatica, la regina prende precipitosamente la scena in preda al *furor*; cade, Ippolito si fa avanti per sorreggerla suscitando l'immediato commento della nutrice («solleva gli occhi, allontana ogni indugio della voce: figlia, è il tuo Ippolito a sostenerti», vv. 587-588). Ritrovandosi inaspettatamente tra le braccia dell'amato, Fedra è pervasa da nuova agitazione; appare scossa dall'incertezza ma finisce per auto-incitarsi²¹. «Gran parte del misfatto è da tempo compiuta: ogni ritegno sarebbe tardivo» (*serus est nobis pudor*, v. 595). Come si dice del *Pudor* che si aggira *serus* nei recessi infernali in compagnia delle altre personificazioni, anche la regina constatata che ogni forma di ritegno è ormai tardiva. Siamo al punto in cui la speranza di mantenere un equilibrio tra pulsioni contrastanti, tra *furor* e *pudor*, si dissolve rapidamente: dichiarando la tardività del secondo confessa di lasciare libero campo al primo. Qualcosa del genere avverrà nella *Phèdre* di Racine, allorquando la regina su sollecitazione di Enone ammetterà che *de l'austère pudeur les bornes sont passées* (Racine, *Phèdre*, III, I), ma, d'altra parte, in precedenza la Fedra protagonista della quarta *Eroi-*

intenzioni della sovrana, ma, ancor di più, costituisce un preciso abbattimento delle frontiere del possibile: contemplando il suicidio come ipotetica risoluzione dei propri casi, Fedra sottrae ogni limite alla propria azione (T.D. Hill, *Ambitiosa mors. Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 160-163). Su questa strada è peraltro apprezzabile la differenza con la Didone virgiana, per la quale il suicidio giungerà alla conclusione fallimentare della storia con Enea, rappresentando il modo per vendicarsi dell'amato oltre che per riaffermare la propria superiorità morale.

²¹ L'auto-incitamento è la cifra stilistica dei personaggi tragici senecani in preda ai dubbi prima di risolversi definitivamente a dar vita allo *scelus* progettato (sull'argomento si veda G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 13ss. e J. P. Agyon, *Pictor in fabula...*, cit., p. 339).

de ovidiana, ricorrendo ad una rara forma verbale²², proclamava di aver vinto la sua battaglia con il *pudor*, cosicché esso nella schermaglia d'amore «ha abbandonato in fuga le sue insegne» (*depuduit, profugusque pudor sua signa reliquit*, v. 155)²³.

La scena della dichiarazione d'amore si apre dunque con il rinnegamento del *pudor*: sul piano drammatico si ha dunque ulteriore conferma di come ogni nuovo riferimento al *pudor* corrisponda ad una progressione drammatica che scompone le verità precostituite, accumulando nel personaggio tragico ulteriori sollecitazioni e tensioni, anche quando, come in questa circostanza, esso sia rinnegato. Così, se nei versi che precedono la scena della dichiarazione è possibile scorgere «il conflitto della *ratio* con la passione» che reca alla «lacerazione della *voluntas*»²⁴, a conclusione della scena medesima, con ulteriore e ormai radicale *escalation* drammatica, quando sembrerà che Ippolito in preda a ben altro furore stia per trapassare con la spada la regina, Fedra potrà affermare: «Ippolito, ora sì che realizzi il mio desiderio; guarisci la mia pazzia. Questo è ben più grande di ogni mio auspicio, morire tra le tue mani, lasciando intatto il mio pudore (*salvo ut pudore manibus immoriar tuis*)», vv. 710-712. Seneca riesce con efficacia a condensare in un solo verso sentimenti contrastanti, creando un ritratto complesso e controverso dell'animo della donna. La morte torna nel discorso della regina, ma è probabile che il genere di morte che qui essa chiama in causa, determinata da un altro *furor*, quello dell'amato, sia da intendere con una forte carica erotica, come già nel linguaggio elegiaco è ampiamente contemplato²⁵. Tuttavia, in un discorso divenuto ormai delirante, perché in esso il *furor* ha nettamente preso il sopravvento, Fedra tenta di

²² L'uso di *depudet*, la cui accezione è *pudere desinit* (*ThLL* vol V/1, col. 617, r. 61, s.v.), oltre a questo luogo ovidiano è attestato solamente in Vell. Pat. II 73, 3 *cum eum non depuderet uindicatum armis ac ductu patris sui mare infestare piraticis sceleribus*.

²³ È interessante rilevare la funzione che giocano i riferimenti al *pudor* nella quarta *Eroide*. I versi qui proposti sono infatti una risposta all'incipit epistolare dove Fedra ricorda di aver tentato per tre volte di parlare con Ippolito, senza riuscire a svelargli la natura dei suoi sentimenti (*Ter tecum conata loqui ter inutulis haesit | lingua, ter in primo restitit ore sonus. | qua licet et †sequitur†, pudor est miscendus amori; | dicere quae puduit, scribere iussit amor*, 4, 7-10). Il *pudor* l'ha infatti trattenuta dallo svelare i suoi sentimenti, che adesso sotto la spinta di amore si accinge ad esprimere attraverso l'epistola. Se ne desume che il *pudor* quale elemento che impedisce la comunicazione orale del messaggio d'amore sollecita e determina la soluzione epistolare. Sulla sequenza di versi cfr. S. Casali, *Strategies of Tension (Ovid, Heroides 4)*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», XLI, 1995, pp. 1-15 che offre, tra gli altri argomenti, una brillante lettura di Eur. *Hipp.* 391-402. In merito poi al contrasto *amor/pudor* L. Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna, Pàtron, 2000, p. 14 puntualizza impeccabilmente la ripresa tematica di un motivo centrale nelle due tragedie euripidee «sicché Ovidio istituisce un'anomala contiguità fra le sfere dei suddetti valori affidando alla parola scritta il compito di integrare, o meglio, di manifestare quanto il pudore impedisce di fare». Per una lettura complessiva dell'epistola con particolare riguardo per la rappresentazione del delirio di Fedra vd. G. Rosati, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in *Atti delle giornate di studio su Fedra*, a cura di R. Uglione, Torino 1985, Regione Piemonte-Assessorato alla cultura, pp. 113-131; sugli aspetti oratori dell'epistola cfr. adesso G. Cipriani, G. M. Masselli, *Corrispondenza d'amoroso incesto. Fedra tra Ovidio e Racine*, Bari, Levante, 2007, in part. pp. 115ss. e pp. 45ss.

²⁴ Sono parole di G.G. Biondi, A. Traina, in Seneca, *Medea; Fedra*, a cura di G.G. B., A. T., Milano, Rizzoli, 1989, pp. 66-67.

²⁵ Bene sul punto M. Coffey, R. Mayer, *Seneca...*, cit., p. 154 che identificano in *immoriar* «a sexual pun».

conciliare l'inconciliabile, identificando nella morte la possibilità di saldare le esigenze della rispettabilità sociale (*salvo... pudore*) con quelle pulsionali e violente che agitano il suo animo. Nondimeno, morire a causa della spada dell'amato costituisce, lo ricorda Charles Segal, uno dei topoi per eccellenza, nella letteratura antica, del motivo tragico di amore e morte²⁶.

5. *Dux Romanae pudicitiae?*

L'aspetto della convenienza e del decoro sociale riaffiorerà più avanti nel corso del dramma, quando la regina, in presenza del marito appena tornato dagli Inferi, aderirà alla montatura ordita dalla nutrice ribaltando su Ippolito²⁷ l'accusa di averle usato violenza: «sono stata tentata con le preghiere e ho resistito; davanti a spade e minacce il mio animo non si è tirato indietro; e tuttavia il mio corpo ha subito violenza. Questa macchia del mio pudore sarà il mio sangue a lavarla (*non cessit animus: vim tamen corpus tulit | labem hanc pudoris eluet noster cruor*)» (vv. 891-893). Appare di un certo interesse rilevare la contrapposizione tra *animus* e *corpus*: è il corpo ad aver subito violenza, non l'animo che non si è tirato indietro. Fedra dà tono patetico alla propria ricostruzione dei fatti riproponendo una nota pagina, proveniente dalle origini mitiche della cultura romana repubblicana, di cui è protagonista Lucrezia, *animi matrona virilis* (così la definisce Ovidio in *Fasti* II 847), violentata dal figlio di Tarquinio, per vendicare la quale avverrà il *Regifugium* a furor di popolo²⁸. Prima di uccidersi, nel resoconto della vicenda fornito da Livio (1, 57-59) Lucrezia aveva pronunziato: «solo il corpo è stato violato, l'animo è invece senza colpa» (*corpus est tantum violatum, animus insons*, Liv. I 58). Fedra sembra in qualche misura alludere ad una martire della patria,

²⁶ C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, Princeton UP, 1986, p. 133. Per altro verso, la spada esercita una forte concentrazione di sensi nella tragedia di Fedra, confermando nell'idea di una sovrapposizione di immagini che si incontrano sul terreno di una sessualità violenta ancorché repressa.

²⁷ Si tratta di un'applicazione da manuale del Potiphar-motiv, su cui ancora valido J.D. Yohannan, *Joseph and Potiphar's Wife in the World Literature*, New York, McClelland and Stewart, 1968.

²⁸ Sulle vicende di Lucrezia e sulla fortuna letteraria del racconto vd. almeno H.N. Geldner, *Lucretia und Verginia. Studien zur Virtus der Frau in der römischen und griechischen Literatur*, Mainz, Johannes Gutenberg Universität zu Mainz, 1977; S.N. Philippides, *Narrative strategies and ideology in Livy's rape of Lucretia*, «Helios», X, 1983, pp. 113-119 per la proiezione in senso senatoriale della vicenda nel resoconto liviano. Sulla riscrittura ovidiana offerta dai *Fasti* C.W. Newlands, *The rape of Lucretia in Ovid's Fasti*, «AugAge», VIII, 1988, pp. 36-48; N. Holzberg, *Metamorphosen des römischen Mythos in Antike, Mittelalter und Neuzeit am Beispiel der Lucretia-Legende*, in AA.VV., *Symposium Latein 2000*, Dillingen, Akad. für Lehrerfortbildung, 1992, pp. 195-210; L. Landolfi, *Lucrezia, animi matrona virilis. Trasmutazioni di un paradigma elegiaco*, in L. Landolfi (a cura di), *Nunc teritur nostris area maior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana: i Fasti*, Palermo, Flaccovio, 2004, pp. 81-101. Una lettura dell'episodio liviano di Lucrezia alla luce del concetto di *pudor* è ora in S. Freund, *Pudicitia saltem in tuto sit: Lucretia, Verginia und die Konstruktion eines Wertbegriffs bei Livius*, «Hermes» CXXXVI, 2008, pp. 308-325. Sulla fortuna di lungo corso della storia esemplare di Lucrezia scrive D. Trout, *Re-textualizing Lucretia: cultural subversion in the City of God*, «Journal of early Christian studies», II, 1994, pp. 53-70 a proposito del riuso da parte di Agostino nel *de civitate Dei*.

anticipando, forte del precedente di un illustre modello, di voler togliersi la vita per lavare con il suo stesso sangue la macchia che intacca il suo *pudor*²⁹. Ancora una volta, dunque, il *pudor* come insieme di ruolo sociale e immagine pubblica torna a restituire, sia pur nella finzione montata allo scopo di ingannare Teseo, una qualche coerenza aspettata alla donna, la quale trova nelle pieghe della letteratura un archetipo comportamentale destinato in forza della sua notorietà anche a derive parodiche³⁰, ma certo non del tutto pretermesso se ancora Valerio Massimo definirà la matrona Lucrezia *dux Romanae pudicitiae* (Val. Max. VI 1, 1).

6. Pudori bestiali

Il tentativo va magistralmente a segno. Teseo crede alla ricostruzione dei fatti; vede la spada che Ippolito aveva dimenticato in scena, la riconosce – quella era infatti la spada che egli gli aveva donato con i simboli incisi della sua casata (vv. 896-901) – e si lancia in una lunga e violenta accusa contro il proprio figlio, che disconosce con cupa durezza (vv. 903-958). Di questa *deprecatio* colpisce intanto il fatto che secondo uno schema di pensiero ricorrente nel linguaggio tragico senecano l'abnormità del crimine compiuto dal giovane, una violenza sessuale ai danni della matrigna, viene categorizzato secondo coordinate spaziali che dilatano lo sguardo portando lontano. Per denunciare la mostruosità del comportamento di Ippolito, il re afferma che un flagello del genere non potrebbe essere stato allevato in nessuna terra civile, nominando luoghi, come la Scizia o la Colchide, alle periferie del mondo (vv. 906s.)³¹. Dopo il riferimento spaziale a terre dell'incultura, a luoghi non beneficiati dal contatto con la perfezione della Grecia, centro dell'ecumene, Teseo si spinge oltre offrendo una lettura se possibile ancor più radicale. Pone l'azione vergognosa di cui si sarebbe macchiato Ippolito a paragone con le abitudini animalesche: «perfino le bestie evitano amori illeciti, un pudore sia pur in-

²⁹ Circa la presenza in controluce del modello di Lucrezia nella *Fedra* senecana si era già espresso cfr. P. Grimal, *Sénèque. Phaedra (Phèdre)*, Paris, PUF., 1965, p. 314; adesso R. Degl'Innocenti Pierini, *Mors placet (Sen. Oed. 1031). Fedra, Giocasta e la scelta del suicidio*, in *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna, Pàtron, 2008, pp. 189-205 (= «Prometheus», XXIX, 2003, pp. 171-186) e A.M. Morelli, *L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, in *Percorsi della memoria II*, a cura di M.P. Pieri, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 37-82 rilegge la presenza di Lucrezia in Seneca alla luce del filtro esercitato dalla poesia ovidiana.

³⁰ Si veda il noto episodio dei *Satyrica* in cui l'assalto al *pudor* di Gitone viene presentato per il tramite dell'allusione parodica alla storia di Lucrezia e Tarquinio (Petr. 9, 5). Sulla trasformazione parodica dell'ipotesto liviano vd. adesso M. Carmignani, *La apropiación de una leyenda: Sat. 9.1-5 y su relación con Tito Livio y la elegía ovidiana de Fasti*, in *Collected Studies on the Roman Novel. Ensayos sobre la novela romana*, ed. by M. Carmignani, L. Graverini, B. Todd Lee, in corso di stampa.

³¹ Immagini di tal genere sono ricorrenti nel corpus tragico senecano: vd. su tutti *Thy.* 627-631. Va detto tuttavia che in questa circostanza la sequenza risponde a quanto la nutrice aveva colto nelle intenzioni di Fedra ai vv. 165ss., quando aveva censurato la innaturale propensione della regina per il figliastro, ricordando che comportamenti del genere non erano praticati in nessuna terra barbara, né presso i Geti, né nella regione del Tauro né tra gli Sciti. D'altra parte, il riferimento prepara in questo contesto un chiaro rinvio, che diverrà presto un preciso atto d'accusa, alla natura riprovevole delle Amazzoni e, in particolare, alla loro depravata condotta sessuale (vv. 907-914). Sul punto C.A.J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 262 ss.

consapevole fa loro preservare le leggi del sangue» (*ferae quoque ipsae Veneris evitant nefas, | generisque leges inscius servat pudor*, vv. 913s.). Il paragone implicito non è tra i più riusciti perché, in realtà, la condotta sessuale degli animali è notoriamente dubbia³² e tuttavia il re ricorre ad un termine quale *pudor* pertinente alla condizione umana. Anche le bestie feroci, insomma, sono migliori di Ippolito perché perfino esse identificano in un *pudor*, per forza di cose inconsapevole e «istintivo»³³, un limite ai propri appetiti sessuali. Assistiamo così ad un nuovo ed inedito riferimento al *pudor* in questa singolare e ruvida riconversione verso la sfera animale: una forte carica di senso ed insieme una conferma del ruolo centrale occupato nella *pièce*.

Tuttavia, il discorso si spinge ancor più oltre, perché pochi versi dopo Teseo ricorderà che il *pudor* è come un abito che si indossa trasformando chi lo veste. Dietro l'apparenza del pudore si cela infatti lo sfrontato (*pudor impudentem celat, audacem quies*, v. 920), così come dietro la serenità d'animo alberga l'audacia e dietro un atteggiamento improntato alla *pietas* si nasconde ogni sorta di nefandezza. Toccherà al coro riprendere il discorso, dimostrando che le cose stanno diversamente da come appaiono: «la virtù austera riporta per la propria rettitudine premi opposti: gli uomini irreprensibili dura povertà li raggiunge, reso potente dal suo vizio l'adultero ha la meglio»; ciò certifica definitivamente che nulla nella vita dell'uomo può considerarsi al di sopra di ogni dubbio o sospetto: vano è dunque il *pudor*, falsa la virtù (*o vane pudor, falsumque decus!*, v. 988)³⁴.

7. Azioni non buone e buone parole

Un frammento di Sofocle dichiara che «da cattive azioni non vengono belle parole» (839 R). Non sempre, tuttavia, le cose stanno così, ribatterà più tardi Plutarco nel trattato *Come un giovane debba leggere i poeti*, ricordando che anche il poeta tragico ha smentito in più occasioni se stesso affidando discorsi piacevoli a persone immorali (8, 27 F)³⁵. Nel passo successivo, a dimostrazione dell'assunto, Plutarco citerà anche Euripide e l'atto di accusa di Fedra, presente probabilmente nel *Velato*, che addebitava alle ripetute mancanze di Teseo l'ida del tradimento e di un nuovo, scabroso, amore. Qualcosa del genere potremmo aggiungere a proposito del finale della *Fedra*, luogo in cui tutti i fili del dramma si ricompongono, così come, limitatamente alla prospettiva d'indagine perseguita, le trame che si annodano intorno al motivo del *pudor*.

³² Aspetto ben colto in M. Coffey, R. Mayer, *Seneca Phaedra*, cit., p. 169.

³³ Così finemente interpreta *inscius* di v. 914 C. De Meo, *Lucio Anneo Seneca Phaedra*, cit., p. 232.

³⁴ Appare di tutta evidenza che queste parole del coro sono pronunziate avendo in mente il comportamento di Fedra, di cui offrono una lettura fortemente critica. Se ne deduce un qualche indizio circa la possibile identificazione dei protagonisti del canto, questione assai complessa data la quasi assoluta mancanza nel corso della tragedia di elementi certi. Me ne sono occupato in *Res est forma fugax. Identità e funzione del secondo Coro della Phaedra di Seneca*, «Dioniso», II, n.s., 2012, pp. 167-186.

³⁵ Devo a G. Cipriani, *Premessa*, in G. Cipriani, G. M. Masselli, *Corrispondenza...*, cit., pp. 19s. la contestualizzazione del frammento sofocleo e del passo di Plutarco all'interno delle riflessioni sulle parole di Fedra.

Fedra entra precipitosamente in scena (vv. 1154ss.), brandendo la spada lasciata da Ippolito, della quale ella stessa si era servita per incolparlo. Fuori di sé, dichiara la propria colpevolezza, assolvendo il giovane da ogni responsabilità. E subito pronunzia estreme e belle parole che ribadiscono con forza la volontà di morire: «o morte, unico sollievo di un amore sciagurato, o morte, massimo onore di un pudore ormai oltraggiato, in te cerco rifugio: spalanca le tue braccia che danno pace» (*o mors amoris una sedamēn mali, | o mors pudoris maximum laesi decus, | confugimus ad te: pande placatos sinus*, vv. 1188-1190).

La tragedia è giunta ormai al suo epilogo come dimostra lo stretto accostamento di immagini come *mors/amor*, *mors/pudor*, entro le quali si ricompatta un universo di simboli quanto mai scomposto. Fedra morirà con una morte ad effetto, la spada conficcata nel petto (v. 1197)³⁶, ma frattanto tutto è presente in lei, centro di sollecitazioni opposte, sicché ciò che all'apparenza può colpire delle parole della donna, una sorta di ravvedimento che anticipa un modo di cercare la morte 'alla maniera di Didone', è in realtà una verità parziale: se il *furor* la spinge a sperare nella morte come unico rimedio all'amore, d'altra parte, la morte è anche l'unica forma di risarcimento di un *pudor* offeso. *Furor* e *pudor* ancora una volta schierati su fronti opposti, qui inusitatamente convergenti in questa ultima fatale pulsione. Non c'è un lieto fine naturalmente, neppure nella prospettiva stoica della morte come espiazione di una colpa, perché a far da contrappeso a questa ipotesi di lettura sta l'idea opposta, che guarda al suicidio come unico mezzo che consenta un avvicinamento all'amato («unire i nostri cuori non fu possibile, ma almeno è possibile unire i nostri destini», vv. 1183s.)³⁷. Una nuova allusione al pudore oltraggiato richiama dunque in scena quello che non c'è, una pacificazione definitiva che nemmeno la morte in verità può dare, e prefigura la scomoda e ormai nota verità di una lunga strada da percorrere, di un cammino, in cui un nuovo *Pudor*, ormai *serus*, sarà stretto compagno dell'eroina tragica³⁸.

alfredo.casamento@unipa.it
(Università di Palermo)

³⁶ Degl'Innocenti Pierini, *Mors placet...*, cit., p. 203 richiama opportunamente il valore assunto dalla spada portata in scena da Fedra: si tratta infatti della «prova della *fraus* perpetrata nei confronti dell'incolpevole Ippolito ed è attraverso la spada che Fedra si autopunisce davanti al corpo straziato del giovane». Si può forse aggiungere che la spada era del resto già stata citata come prova della colpevolezza di Ippolito dalla nutrice pronta a brandirla quando era rimasta abbandonata in scena (cfr. i vv. 729s.: *ensemque trepida liquit attonitus fuga. | pignus tenemus sceleris*).

³⁷ Sulle battute conclusive pronunziate dalla regina cfr. G. Garbarino, *Le ultime parole di Fedra in Seneca*, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine», III, 1987-1988, 5-21. Sul punto, eccellenti le conclusioni di Degl'Innocenti Pierini, *Mors placet...*, cit., pp. 204s. la quale rileva la cifra di ambiguità che contraddistingue la scelta del suicidio. Analoghe conclusioni in Hill, *Ambitiosa mors...*, cit., pp. 274s., che tuttavia fa mostra di trascurare la bibliografia qui citata.

³⁸ A voler aggiungere una spia ulteriore del legame probante tra la storia tragica di Fedra e la rappresentazione del *pudor* si potrà forse menzionare un singolare distico presente nell'*Anthologia Latina* intitolato *de Hippolyto et Phaedra* (63 Sh.B.): *Vincere falsa pudor poterat, sed castus et insons / erubuit Phaedrae vincere falsa pudor*, dove il *pudor* è rosso dalla vergogna per le falsità della regina.