



UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA LETTERATURA E LINGUISTICA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN

FILOLOGIA E STORIA DELL'ANTICHITÀ

Fata obstant. La comunicazione negata nelle dinamiche dialogiche del IV libro dell'Eneide.

Relatore

Prof.ssa Rossana Mugellesi

Candidato

Correlatore

Marinis

Prof.ssa Annamaria Cotrozzi

Daniela De

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

*Ai miei genitori
e a mio fratello.*

*Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.*

(Robert Frost, *The road not taken*, 1916)

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1: « <i>Anna soror</i> ». La confessione di Didone (<i>Aen.</i> IV, vv. 2-54).	8
CAPITOLO 2: Enea di fronte a Didone. Aspetti linguistici della non comunicazione (<i>Aen.</i> IV, vv. 304-387).	52
CAPITOLO 3: L'ultima <i>suasoria</i> di Didone (<i>Aen.</i> IV, vv. 416-449).	131
CAPITOLO 4: Didone nelle <i>Heroides</i> . La rielaborazione del modello virgiliano.	176
APPENDICE 1	194
1. Il gesto delle lacrime e l'uso del pronome dimostrativo in funzione deittica.	194
2. Altri riferimenti letterari al gesto delle lacrime.	198
APPENDICE 2	203
La celebre ripresa parodica della <i>suasoria</i> di Anna (<i>Aen.</i> IV, v. 34 sgg): Petronio 111.10-112.2	203
APPENDICE 3	210
La rappresentazione degli <i>insomnia</i> nella pittura moderna. <i>L'incubo</i> di Johann Heinrich Füssli.	210
CONCLUSIONE	212
BIBLIOGRAFIA	214

INTRODUZIONE

Benché tematicamente collegato al resto del poema, il libro IV dell'*Eneide* si configura come una scelta artistica che colpisce la nostra sensibilità e contribuisce non poco a quella sensazione di straordinaria attualità che crea in noi la lettura di quest'opera di altissima poesia.

Nel contesto del racconto delle peregrinazioni del *pius Aeneas*, il libro IV può essere considerato una digressione rispetto all'*iter* narrativo del poema; ed è proprio questa extracontestualità che fa di questo libro il libro centrale di tutta l'*Eneide*.

Nella composizione del libro, Virgilio tenne senz'altro conto dell'epillio alessandrino, che era stato adottato a Roma dalla poetica dei *neòteroi* (cfr. il c. 64 di Catullo, ove la figura di Arianna presenta non poche analogie con la Didone virgiliana), e soprattutto la tragedia greca, i cui eroi e eroine sacrificano spesso la vita – come l'eroina virgiliana – ai grandi valori e ideali di cui sono portatori, mantenendo sempre inalterata la loro onorabilità e la loro drammatica grandezza.

Nel libro IV la componente tragica è nettamente prevalente rispetto agli altri libri tanto da esser stato definito “l'unica tragedia romana degna di essere accostata alle tragedie greche”.¹ Con Didone, spiega Heinze², Virgilio ha creato “l'unica figura destinata ad entrare nella letteratura universale”.

Tra i banchi di scuola, sorse in me una curiosità, una passione e perché no, una simpatia particolare per il personaggio virgiliano che si è poi consolidata durante il periodo universitario.

E così, sotto l'attenta supervisione della professoressa Cotrozzi e della professoressa Mugellesi, ho deciso di concludere il mio percorso di studi dedicandomi all'analisi di quegli aspetti linguistici e gestuali propri dell'ultimo incontro tra Enea e Didone, cercando di sottolineare la netta distanza che intercorre tra i due e le diverse ragioni che inducono i due personaggi ad assumere comportamenti completamente antitetici l'uno dall'altro.

L'agire dell'eroe troiano non è quello di un uomo cinico e crudele, ma quello di un uomo che non può mancare alla missione richiestagli dal fato. Le suppliche, le preghiere di Didone non piegano Enea: *fata obstant palcidasque viri deus obstruit auris*. “In quei silenzi, in quei

¹ La definizione è del filologo classico Friedrich Leo.

² Cfr. Heinze (1996).

gemiti contenuti, in questa apperente calma sta la grandezza del personaggio, più rilevante sotto questo profilo di come appare negli altri libri”³.

Conte, nel suo saggio *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, parla di Enea come personaggio con doppio statuto letterario: a una sua funzione soggettiva, infatti, che lo qualifica come personaggio dotato al pari degli altri di emozioni e di sentimenti, si affianca quella oggettiva di portatore della verità cosmica e della volontà del fato.

Oltre all’analisi degli aspetti linguistici e gestuali, ho posto la mia attenzione su alcuni problemi filologici presenti nel testo⁴, l’esame dei quali si è rivelato fondamentale per una maggiore comprensione e chiarezza delle vicende da me esaminate.

Testo imprescindibile ai fini della mia analisi è stato lo studio di Licinia Ricottilli, *Gesto e parola nell’Eneide*, nonché i diversi commenti scientifici citati in bibliografia.

Il mio lavoro, pertanto, si suddivide in quattro capitoli ai quali seguono tre appendici.

Il primo capitolo, meramente introduttivo, tratta della confessione di Didone ad Anna.

La regina, ormai avvinta dai lacci d’amore, confessa alla sorella la passione nei confronti dell’ospite troiano. Il *pudor*, il senso dell’onore e il giuramento fatto al marito Sicheo portano la regina a voler desistere da ciò che sente crescere sempre più dentro di lei. Ma alle parole si contrappongono le lacrime che vengono a contraddire i suoi conclamati propositi di fermezza e offrono l’ultima conferma dello strazio che le passioni fanno del suo cuore: *sic effata sinum lacrimis implevit abortis* (30).

Tuttavia, l’*unanima soror*, ignara del tragico epilogo di cui Didone sarà vittima, cercherà di persuaderla ad abbandonarsi all’amore nei confronti dell’ospite straniero. Il discorso di Anna si configura come una vera e propria *suasoria*; ricorrendo alla sfera dei pubblici *officia* e convertendo una *causa* personale in un affare di Stato⁵, essa non solo richiama Didone alle proprie responsabilità di regina ma offre alla stessa interlocutrice un valido argomento per “nobilitare” il *coniugium* con Enea. Ciò che Anna consiglia a Didone è in realtà ciò che la stessa regina vuole sentirsi dire; le sue parole hanno incendiato l’animo già ardente di Didone, eliminando in lei ogni ritegno ed esitazione: *Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis!*.

Argomento del secondo capitolo, nucleo del lavoro, è l’analisi dell’ultimo incontro tra i due amanti. Nonostante il tentativo di Enea di mantenere segreti i preparativi della partenza, Didone ha saputo la verità. Come una baccante invasata dal dio, vaga infuriata per la città;

³ Cfr. Rossi (pag. 14).

⁴ Uno dei problemi filologici più importanti è quello relativo a *noris/noras* (423).

⁵ Cfr. vv. 39-49.

poi affronta Enea, rivolgendogli un lungo e appassionato discorso, nel quale alterna orgoglio e umiltà, preghiere, suppliche e velate minacce. È proprio in questi versi che ci si rende conto della non comunicazione tra i due amanti, o meglio dell'impossibilità di comunicazione. La regina fa riferimento all'*amor* che li ha uniti, (*nec te noster amor*, 307), cerca di persuaderlo a non partire alla volta dell'Italia, si abbandona alle lacrime (*pro ego has lacrimas*, 314) sottolineando, dunque, un forte coinvolgimento emotivo. Ma la sua passionalità, il suo orgoglio ferito, la sua femminilità si scontrano con l'impassibilità dell'eroe (*Ille Iovis monitis immota tenebat/lumina*, 331). Nella sua risposta emergerà la riconoscenza per i meriti di Didone, di cui non si dimenticherà, ma emergerà anche la fermezza della sua decisione.

L'analisi dell'impossibile dialogo, come Traina⁶ lo ha definito, continuerà nel capitolo terzo. Didone, per mezzo di Anna, cercherà di persuadere ancora una volta l'eroe a non partire. Di nuovo ci troviamo davanti ad un forte coinvolgimento emotivo da parte della regina che si contrappone all'apparente freddezza dell'eroe. L'eroe chiude nell'animo un grande dolore ma i numi, con chiari e inequivocaboli segni, gli impongono di raggiungere l'Italia. Saranno inutili le suppliche, saranno inutili le parole di Anna: Enea dovrà seguire il destino assegnatogli dai fati.

Nonostante il dolore che l'eroe si porta dentro, egli riuscirà ad essere apparentemente freddo e scostante, e mostrerà una forza morale pari alla saldezza di una quercia ben piantata sulle sue radici.

Tuttavia, pur avendo *mens immota, lacrimae volvuntur inanes*.

Argomento del quarto e ultimo capitolo è la rielaborazione del modello virgiliano nelle *Heroides* di Ovidio. L'epistola ovidiana è una riscrittura, in chiave elegiaca, della vicenda di Enea e Didone nel IV libro dell'*Eneide*. La differenza è notevole: nella Didone ovidiana non c'è più traccia di quel tormento interiore che aveva portato l'eroina virgiliana dalla confessione del sentimento d'amore, alla pienezza della passione, ai dubbi, al sospetto e alla tragica decisione del suicidio quale unico possibile risarcimento per la perdita della *pudicitia* e di quella *fama* per cui saliva alle stelle.⁷

In quest'ultimo capitolo ho scelto tre argomenti in cui risulta più evidente la rielaborazione del modello virgiliano: il tema della maternità, che se in Virgilio si configurava come un rimpianto in Ovidio diventa uno strumento retorico per convincere l'eroe a non partire. Seguono altri due argomenti importanti: l'*obiurgatio*, in cui l'eroina ovidiana, disillusa e

⁶ A. Traina (1997).

⁷ Cfr. *Aen.* 4.321-323.

tradita, si trova a dover negare l'origine divina di Enea con parole che sottolineano l'immensa disillusione circa l'idea che si era fatta di lui; e la ripresa della celebre similitudine virgiliana della quercia introdotta come termine di paragone di Enea, che irremovibile, non si piega neppure di fronte alle preghiere di Anna.

A conclusione del lavoro seguono tre appendici.

La prima appendice riguarda il gesto delle lacrime e l'uso del pronome dimostrativo in funzione deittica. Attraverso l'analisi di due passi fondamentali del IV libro dell'Eneide⁸ ho messo in evidenza l'importanza del gesto delle lacrime in quanto strumento di comunicazione.

La descrizione della gestualità è talvolta accompagnata dal pronome dimostrativo usato in funzione deittica. Pertanto, ho posto la mia attenzione anche sul modo in cui il deittico consente all'ascoltatore-lettore di visualizzare l'immagine descritta, fornendo proprio quei segni gestuali su cui si concentrerebbe l'attenzione di uno spettatore e conferendo all'invenzione poetica un'apparenza di realtà ed un forte impatto emotivo sul destinatario del gesto.⁹

Seguono altri riferimenti letterari al gesto delle lacrime: l'episodio di Quartilla e l'episodio di Enotea nel *Satyricon* di Petronio. Nell'analisi di questi due episodi ho posto la mia attenzione sull'aspetto teatrale che caratterizza le lacrime dei due personaggi petroniani.

La seconda appendice tratta della celebre ripresa parodica della *suasoria* di Anna nel *Satyricon*. Dall'analisi del passo, che riguarda propriamente il racconto, da parte di Eumolpo, della novella della matrona di Efeso¹⁰ ne è emerso che il mito di Virgilio viene sovvertito poiché in Petronio rappresenta uno strumento di cui si servono i personaggi per ispessire la propria presenza nella realtà del romanzo.

Terza e ultima appendice riguarda il tema degli *insomnia* in un dipinto di Johann Heinrich Füssli: *L'incubo*. L'opera rivela chiaramente l'intento di rappresentare la materializzazione del sogno, quel momento in cui affiorano le più profonde inquietudini dell'animo. Ed è proprio attraverso gli *insomnia* che Didone prende coscienza dei suoi desideri più nascosti e della sua inconfessabile passione.

⁸ 4.30 e 4.314.

⁹ Cfr. 2.292-295.

¹⁰ Cfr. Petronio, *Saty.* 111.10-112.2.

CAPITOLO 1: «*Anna soror*». La confessione di Didone (*Aen. IV, vv. 2-54*).

Una prima testimonianza della storia della regina di Cartagine si trova nello storico siciliano Timeo di Tauromenio¹¹ in cui emerge la figura di una donna, Elissa, costretta, dopo l'uccisione del marito da parte del fratello Pigmalione, a fuggire dalla sua patria e ad approdare in Libia, dove fonda la città di Cartagine. La prosperità del nuovo regno suscita l'interesse dei sovrani confinanti che la chiedono in sposa e lei, fingendo di cedere alle pressioni dei sudditi, fatto erigere un rogo con il pretesto di sacrifici rituali allo sposo defunto, si suicida. La morte sul rogo è emblema di dedizione alla virtù muliebre per eccellenza, la fedeltà, e nel contempo, è esempio di coraggio virile, coraggio che la porterà ad assumere il nome di Didone, che in lingua punica, significa *virago*¹².

Come nota Heinze¹³, prima di Virgilio, fu Nevio¹⁴ a riprendere la versione di Timeo di Tauromenio, adattandola agli schemi della poesia erotica ellenistica, e sul rogo ha fatto morire non la vedova incrollabilmente fedele, ma l'amante abbandonata.

Heinze¹⁵ afferma che anche in Virgilio, sotto la patina moderna, trapela ancora l'immagine tradizionale della Didone della tradizione antica; e non solo nel motivo dell'attaccamento alla memoria del marito defunto ma anche, come vedremo in seguito, nel momento in cui lamenta di aver ucciso in sé ogni pudore e di aver vanificato quella fama che sola la innalzava fino alle stelle (4. 322).

La scelta, da parte di Virgilio, di introdurre la figura di Didone all'interno del poema non è casuale. Didone è la regina di Cartagine, la fondatrice dell'unica città destinata a mettere in pericolo Roma e proprio questo conflitto storico fra Roma e Cartagine dava profondità all'incontro, prima amichevole, poi ostile dei due fondatori. Dai suoi predecessori, Virgilio riprese l'epilogo tragico di questo amore e componendo un poema che riassume in sé

¹¹ *Fragmenta Graecorum Historicorum* 82 Jacoby. .

¹² Cfr. Servio, *Ad Vergilii Aeneida* 1, 340: "In precedenza era stata chiamata con il suo vero nome Elissa, ma dopo la sua morte fu ribattezzata dai Cartaginesi, Didone, che in lingua punica significa *virago* poiché, essendo stata costretta dai suoi concittadini a sposare uno dei sovrani d'Africa ed essendo vincolata dalla fedeltà al primo marito, dando prova di animo virile, si suicidò sul rogo che aveva finto di aver innalzato per offrire sacrifici rituali ai Mani del primo marito".

¹³ Heinze (1996), pp. 151-152.

¹⁴ Non è possibile ricostruire con precisione il ruolo attribuito a Didone nel *Bellum Poenicum* di Nevio, dove viene menzionata nel fr.7 Mariotti. Sull'argomento cfr. Barchiesi (1962).

¹⁵ Heinze (1996) pag. 152.

“l’identità storica” del popolo romano riscrive la storia di Didone eludendo, come dice Gaetana Brescia¹⁶, oggettive aporie cronologiche¹⁷.

L’episodio di Didone è ricco di umanità e di drammaticità: l’*infelix Dido* non ha nessuna forza che la sostenga; a Enea ella ha abbandonato ciò che di più caro aveva: l’amore, la vita, la fedeltà nei confronti di Sicheo.

E così, dunque, il destino di Didone si intreccia con quello del *pius Aeneas* dando vita a quella che il filologo tedesco Friedrich Leo ha definito “l’unica tragedia dei Romani degna di essere accostata alle tragedie greche”¹⁸.

A governare le fila della nuova storia di Didone, a orientare e determinare il suo nuovo destino di personaggio, sono due divinità femminili, Giunone e Venere. La divinità assume un ruolo fondamentale nel IV libro dell’Eneide soprattutto per quel che riguarda le azioni umane. Nelle azioni umane, infatti, appare come la vera e propria forza motrice sia in quanto esprime la propria volontà o preannuncia il destino e l’uomo segue questa direttiva, sia in quanto agisce sugli uomini in termini mitico-poetici (il che non implica la rinuncia alla motivazione psicologico-umana dell’azione: per quanto essa sia affiancata o sostituita dall’intervento divino, è comunque sempre possibile ricostruirla). Il IV libro, infatti, è l’unità narrativa in cui si esprimono le conseguenze interiori della μηχανή ordita da Venere (libro I) dopo la notte del racconto di Enea (libri II-III) e in cui si articola la crisi tragica (errore-decisione-catastrofe); in essa è portato sul piano della realtà ciò che prima era presentimento del lettore, suscitato da simboli e allusioni.

Per quanto riguarda Didone, l’intervento divino ha solo una funzione supplementare, di visualizzazione simbolica: la descrizione del modo in cui si prepara il terreno perché in Didone l’amore insorga e divampi a prescindere dall’intervento di Amore tanto che nella breve conversazione delle due sorelle, prima che l’amante si conceda all’amato, sono passati in rassegna sia gli aspetti sentimentali che le ragioni politiche a favore del legame. Nei processi psicologici lenti e gradualmente, l’intervento della divinità si limita a promuoverne gli inizi: per il resto essi si evolvono nell’animo dell’individuo sotto i nostri occhi e il poeta si preoccupa di esporre ogni singola fase attraverso le parole del personaggio stesso.

¹⁶ Brescia(2012), pag. 17.

¹⁷ Tra la distruzione di Troia, collocata generalmente all’inizio del XII secolo a.C. e la fondazione di Cartagine, datata all’814 a.C. intercorrono, infatti, 4 secoli.

¹⁸ Cfr. Fernandelli (2003), pag. 2.

Sul rapporto tra il IV libro dell’Eneide e la tragedia greca cfr. La Penna (2005), pag. 166 sgg.

All'inizio del IV libro troviamo la regina presa nei lacci d'amore. Dopo aver ottenuto l'oggetto del suo desiderio, subentra la peripezia del dramma che al culmine della felicità tanto agognata la fa precipitare in un abisso di sventura. Il prologo di questa tragedia è anticipato nel primo libro e figura di grande importanza è proprio una divinità: Amore. Indispensabile è il suo intervento e delle sue frecce infallibili: a lui si rivolge la dea Citerea perché, assunte le sembianze del piccolo Ascanio, infiammi d'amore per Enea il cuore della regina:¹⁹

*At Cytherea novas artes, nova pectore versat
Consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido
pro dulci Ascanio veniat, donisque furentem
incendat reginam, atque ossibus implicet ignem;* 660

*Tu faciem illius noctem non amplius unam
falle dolo, et notos pueri puer indue voltus,
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido 685
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum inspiret ignem fallasque veneno.*²⁰

Il fanciullo alato obbedisce al comando della madre e a banchetto siede in grembo alla regina che ascolta rapita il lungo e appassionato racconto delle peripezie dell'eroe. Ed è proprio in questo momento, attraverso i baci di Didone ad Ascanio²¹ che il veleno d'amore, occulto, penetra in tutte le sue membra e le divora, piaga sanguinante, tormento inesprimibile.

Tuttavia, prima che il cuore di Didone si apra ai nuovi sentimenti, ella deve dimenticare. La regina è ancora legata al ricordo del marito della sua giovinezza, Sicheo. Ella sente il dovere di rimanere fedele al marito e guarda con timore al nuovo legame, come se si trattasse di un torto verso Sicheo. Heinze²² afferma che riguardo all'innamoramento di Didone Virgilio si riallaccia alla tecnica erotica ellenistica, simboleggiando la prepotenza d'amore con un intervento diretto del dio; egli sceglie però una forma che visualizzi l'insinuarsi graduale del

¹⁹ *Aen.* I, 657-660; I. 683-688.

²⁰ *Aen.*, I, 683-688.

²¹ Cfr. Fernandelli (1998), pp. 163-169.

²² Heinze (1996), pag. 157.

nuovo amore: per l'intera prima notte, mentre Enea racconta le proprie sofferenze e fa breccia nel cuore della regina, Amore, nelle sembianze di Ascanio è sempre in mezzo ai due. L'intromissione della divinità è necessaria in quanto non si tratta solo di conquistare il cuore di una donna, ma anche di prevenire le macchinazioni di Giunone, la quale avrebbe potuto servirsi di Didone come strumento del proprio odio: e contro l'odio concepito da un dio, l'unico antidoto efficace è l'amore inviato da un altro dio.

Ascolta le peripezie di Enea, la regina ignara dell'inganno di Venere e del suo tragico destino. Stringe in grembo Ascanio, lo contempla e lentamente dimentica Sicheo.

Divampa d'amore per Enea.

*Praecipue infelix, pesti devota futurae,*²³
expleri mentem nequit ardescitque tuendo
Phoenissa, et pariter puero donisque movetur.
Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit 715
et magnum falsi implevit genitoris amorem,
reginam petit haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fovet, inscia Dido,
insidat quantus miserae deus; at memor ille
matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum 720
incipit, et vivo temptat praevertere amore
*iam pridem resides animos desuetaque corda.*²⁴

La dolcezza e la lentezza dell'innamoramento emergono dal suggestivo verso 749:

longumque bibebat amorem

lentamente il veleno d'amore imperversa nell'animo della regina completamente assorta nel racconto dell'eroe. Chiede di Priamo, di Ettore, delle insidie dei Dànai, mai stanca di guardarlo e di ascoltarlo. La guerra di Troia è già per Didone leggenda, centro di un mondo immaginoso a cui convergono fantasie e desideri. Ma di quel mondo una figura più di ogni

²³ Pesti devota è un primo avvertimento, un'anticipazione della tragedia che troveremo nel IV libro. Il termine devota, viene da devoveo (consacrare alla morte).

²⁴ Aen. I, 712-722.

altra le interessa ed è proprio la figura che le è dinanzi viva e palpitante, termine dei suoi sogni e delle sue nostalgie.

Parla ad Enea con una voce che è già commossa, con una forza di immaginazione che è già potenziata e concretata dall'amore:

*Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias,' inquit, 'Danaum, casusque tuorum,
erroresque tuos; nam te iam septima portat 755
omnibus errantem terris et fluctibus aestas.'*

Con queste parole termina il primo libro del poema. Nel libro IV questo dolce amore è diventato passione, tormento, tragedia.

Ivi, troveremo l'immagine di una donna completamente avvolta dal fuoco ardente della passione, quella stessa passione che la porterà alla rovina.

La Didone del libro IV non è più la *femina dux facti* dei libri precedenti. Ora è una donna fragile e appassionata che svela alla sorella Anna i turbamenti provocati nel suo cuore dall'arrivo improvviso del *novus hospes*. Il fascino di quella voce che evoca il fragore lontano di armi e la nostalgia della patria perduta ha fatto breccia nel cuore della regina²⁵. Sente il bisogno di raccontare tutto alla sorella, all'*unanima soror*.

Sente crescere dentro di sé prepotentemente un nuovo amore ma avverte che assecondarlo sarebbe un delitto e ribadisce con forza la propria decisione di resistergli con un terribile giuramento, quasi per imporsi un limite invalicabile²⁶. Ma proprio nel momento in cui riferisce questa intenzione alla sorella Anna, si tradisce: emette il verdetto sulla propria colpa prima ancora di commetterla.

*Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!*²⁷:

Rossi: “Anna, sorella mia, che brutte visioni mi atterriscono tenendomi nell'incertezza”;

Ramous: “Anna, sorella mia, che sogni mi sconvolgono e m'angosciano!”

Canali: “Anna, sorella, che sogni mi tengono sospesa e m'angosciano!”

Fo: “Anna, sorella, che sogni mi tengono in ansia e terrore!”

²⁵ *Aen.*, 4, 8-20.

²⁶ Heinze (1996), pag.159

²⁷ *Aen.* 4. 9.

Anna soror (9): Donato²⁸ afferma che ognuno di noi ha due nomi, uno utilizzato da tutti, l'altro che segnala la relazione di consanguineità. Didone sceglie di rivolgersi ad Anna con entrambi gli appellativi: *Anna* (come la chiamerebbe chiunque) e *soror* (che qualifica il rapporto particolare che c'è tra loro due) questo perché la confessione richiede un rapporto di affetto e solidarietà, fondato sul sentimento di comune appartenenza, implicito nel legame affettivo tra due sorelle. Il termine *soror*, *vocabulum necessitudinis*, è allusivo al legame di parentela²⁹ ed è un termine fondamentale perché nel discorso consente di attivare una vera e propria *captatio benevolentiae* nei confronti dell'interlocutore, che viene a trovarsi in una favorevole disposizione all'ascolto. Parlo di termine fondamentale anche perché è su questo "preliminare accordo relazionale" che può fondarsi il clima di complice intimità che costituisce la premessa ineludibile allo svolgimento dell'azione.

Tuttavia Anna non è semplice *soror* ma *unanima soror*. Come spiega Strati³⁰, il termine esprime legame e sintonia profonda di pensieri e di affetti, con radici che coinvolgono la sfera vitale dell'esistenza. L'aggettivo *unanima* segnala la particolare natura del legame e proprio per questo la confessione di Didone all'*unanima soror* sembra essere una "finta confessione" una sorta di soliloquio che evita lo scandalo di una rivelazione pubblica³¹. Confessare *coram populo* l'amore per l'ospite straniero sarebbe stato imbarazzante per la regina di Cartagine e neppure il legame di consanguineità tra *sorores* avrebbe neutralizzato tale vergogna. Era dunque necessario connotare Anna come *unanima soror*. Le due sorelle, infatti, spiega Brescia³², sono una cosa sola: due corpi, una sola anima. Anna è dunque presentata come una sorta di *alter ego* di Didone³³: il segreto è al sicuro. La categoria dell'unanimità sembrerebbe, dunque, conferire una valenza aggiuntiva alla relazione di fratellanza, sommando al naturale amore tra sorelle, fondato sulla consanguineità e sull'appartenenza allo stesso gruppo familiare, l'omologia di sentimenti e di intenti segnalata appunto da *unanima*. Mencacci³⁴ sostiene che la notazione aggiuntiva dell'unanimità

²⁸ Donato, *Ad Vergilii Aeneida* 4.9.

²⁹ Il latino *soror* risale all'i.e. *swesor che è un termine classificatorio della parentela designante "l'essere femminile" (*-sor) del gruppo sociale (*swe), dove *swe è un elemento di relazione sociale, mentre *sor è un termine caratteristico dei composti arcaici denotanti il femminile. Cfr. Silvana Fasce, *soror*, in *EV*, Vol. IV, pp. 948-949.

³⁰ Cfr. Strati (2011), pp. 209-42.

³¹ Cfr. Donato, *Ad Vergilii Aeneida* 4, 8: *interea cum poeta praemittit sororem, praemittit unanimum, ostendit aliquid Didonem germanae dicturam quod in vulgus non deberet exire. Erat enim turpissimum amores in hospitem publice confiteri, sed nullam putabat illa confessionem, quando in duobus sororum corporibus unus animus fuit.*

³² Brescia (2012), pag. 37.

³³ Cfr. D'Anna, *Anna*, in *EV*, Vol. I, Roma, 178-82.

³⁴ Mencacci (1986), pp. 25-91.

determina una peculiare dimensione di coppia: quella della gemellarità. Didone può confessare ad Anna l'inconfessabile perché è come se lo confessasse a se stessa.

La regina, dunque, delega inconsciamente alla sorella il compito di spingerla a violare quel *pudor* i cui *iura*, come vedremo più avanti, ella ha giurato solennemente di rispettare³⁵. Prigioniera del suo ruolo regale, Didone individua, come unica via d'uscita, quella di affidare ad un altro sé la responsabilità di quella infrazione e per questo sceglie lei, l'*unanima soror* che proprio in quanto *unanima* condivide pienamente il suo stato d'animo. Ad essere chiamati in causa sono, dunque, due piani connotativi della coppia di *sorores*: quello dell'alterità dei due elementi, che consente di delegare ad Anna la legittimazione dell'azione e, dunque, di deresponsabilizzarne la regina, preservando la *dignitas* del suo ruolo, e quello dell'unanimità, in grado di garantire alla *soror*, che pure agisce dall'esterno, di interpretare le motivazioni interiori più profonde del suo *alter ego*. E infatti, come sostiene anche Swallow³⁶ e come ho detto poco fa, Anna è l'*alter ego* di Didone, e in quanto tale è in grado di comprenderne i sentimenti più profondi e il tormento.

Didone sente dentro di sé due voci: quella del dovere, che comanda di resistere alla tentazione, e quella della natura, che consiglia di cedervi. Il poeta ha personificato questa seconda voce in Anna che rappresenta il lato debole e comune dell'animo di Didone in contrasto con il lato eroico e il buon senso pratico.³⁷

Inoltre Anna rappresenta l'affetto fidato e impotente in cui la sorella può rifugiarsi. Virgilio le assegna il ruolo di confidente, una delle risorse tecniche sfruttate dai poeti drammatici per mettere il pubblico al corrente dei sentimenti di un protagonista. La figura della «confidente» ha la funzione di informare l'ascoltatore di cose che uno solo dei personaggi sa e può sapere: in tal modo il poeta può divulgare allo spettatore i segreti della vita intima del personaggio, insinuare e dissipare dubbi, senza far ricorso di continuo al monologo come mezzo di informazione. Della confidente il poeta si serve allo stadio iniziale per trasformare il racconto epico in azione drammatica. Che questa funzione spetti qui alla sorella e non, per esempio, a una nutrice, favorisce una maggiore nobiltà di tono, in linea con la elevatezza e la regalità che connotano la Didone virgiliana. Come nota Heinze³⁸ la serve fedele o la nutrice, che nel dramma assiste la padrona aiutandola a soddisfare la sua passione con cieca

³⁵ *Aen.* 4, 24-28.

³⁶ Cfr. Swallow (1951), pag. 150: "In a sense Anna echoes the tragedy of the queen. She has lived not for herself, but for Dido, as her sister's counsellor and mainstay in both word and deed, never failing in either patience or performance. And she had seemed to know her sister through and through".

³⁷ Cfr. A. Cartault (1926), pp. 302-304.

³⁸ Heinze (1996), pag. 159.

devozione senza badare al dovere o all'onore, non corrisponde assolutamente alle idee di Virgilio sulla sublimità dello stile epico. La *nutrix* può bensì recare un messaggio ma è di rango troppo inferiore alla regina per poterne influenzare le decisioni o riferire ad Enea le preghiere. Per questo ruolo sembra fatta apposta Anna, la *unanima soror*³⁹.

Didone confida subito ad Anna i sogni che l'atterriscono e la turbano.

Suspensam (9): Il termine rivela l'incertezza che già si è impadronita di Didone, «sospesa» tra la fedeltà al marito morto e la nuova passione per Enea.

*Insomnia*⁴⁰(9): l'esegesi del termine risulta già incerta nei commentatori antichi, divisi tra chi propendeva per il significato di *insomnia* = ἐνύπνια⁴¹ (neutro plurale) e chi, come Tiberio Donato, interpreta il termine con il significato di *vigilia*, dunque femminile singolare. Probabilmente la prima interpretazione incontrò favore perché fu coniato il vocabolo latino sul greco e soprattutto per essere esso raccomandato dall'autorità di Plinio il Vecchio⁴². La seconda interpretazione sembra essere stata accolta maggiormente dai grammatici. Servio, anch'egli grammatico, non ignora le due interpretazioni ma tuttavia respinge con fermezza l'accezione di *insomnia*=*vigilia* e accetta *insomnia*=*somnia*, spiegando che l'*ambiguitas lectionis* si deve al fatto che non “*ex aperto vigilasse se dixit (Dido), sed habuisse quietem implacitam, id est somniis interruptam*”. L'incertezza di grammatici e interpreti è dovuta all'interpretazione di “in”:

- *Insomnia* = composto con *in* negativo = veglia
- *Insomnia* = gr. ἐν-ύπνιον = sogno, visione nel sonno.

Le accezioni delle due parole, fra loro in apparenza simili, indicano situazioni diverse e a un tempo affini. Tuttavia, considerando il testo e la situazione in cui si trova Didone, tra le varie considerazioni lette credo che quella che maggiormente si avvicini al vero sia proprio quella di Servio. Il grammatico spiega che *insomnia* = ἐνύπνια sono le visioni nella *quies implacida* di chi, prima costretto alla veglia dalle *curae*, s'addormenta di un sonno che invade le sue membra e non il suo spirito; la *quies somniis interrupta*, turbata dai sogni che si debbono

³⁹ Dell'azione persuasiva di Anna, dice Servio, *Ad Vergilii Aeneida* 4, 31: “*Et suasoria est omni parte plena: nam et purgat obiecta, et ostendit utilitatem, et a timore persuadet*”.

⁴⁰ Quale calco del greco ἐνύπνια sembra essere coniazione di Virgilio. Nel latino arcaico è ben attestato *insomnia* (femm. sing.) nel senso di ἐνύπνιον. Nella stessa accezione la forma neutro plurale *insomnia* è rintracciabile, stando ai redattori del *Th. l. l.*, in autori come Svetonio, *Cal.* 50,3; Cassian., *Inst.* 2,17.

⁴¹ Servio, Macrobio.

⁴² Cfr. V.Ussani (1955) pag.82.

alle *curae* stesse della veglia; la *quies* che torna ad essere veglia *propter terrorem somniorum*.

La *aegritudo animi* (cfr. vv. 1-4) turba e tormenta Didone, le *curae* d'amore si accompagnano alle visioni nel sonno, che la destano e l'abbandonano alla veglia.

Didone, dunque, si trova in una situazione in cui la *cura* non le concede un sonno che plachi i suoi affanni, un riposo completo. Il sonno è turbato da visioni che costringono Didone a destarsi.

Inoltre la presenza di *terrent* è significativa per la scelta del neutro plurale e non del femminile singolare⁴³. Accogliere l'accezione che prevede *insomnia* = *vigilia* (femminile singolare) porta ad accogliere *terret* anziché *terrent*. Tuttavia questa lezione si insinuò soprattutto nella tradizione manoscritta rappresentata da c¹ (= *cod. Bernensis 184, saec. IX*). Tale lezione viene respinta dalla maggior parte dei grammatici, *in primis* da Servio, la cui interpretazione di *insomnia*, come dicevo, maggiormente si avvicina al vero. Seguendo l'interpretazione di Servio, tra l'altro confermata da Tib. Claudio Donato, nel commento ai *falsa insomnia* che i *manes* mandano agli uomini per la porta eburnea⁴⁴ (*Aen.*, VI, 895-6) interpreto *insomnia* come neutro plurale.

Lo stesso Pease interpreta *insomnia* come neutro plurale e adduce le seguenti motivazioni:

- La maggior parte dei MS riporta la lezione *terrent*;
- “bad dreams are terrifying, but not mere sleeplessness, characteristic as the latter may be of lovers”;
- Didone è già stata atterrita dagli *insomnia* in precedenza (cfr. l. 353-60). Le apparve in sogno l'immagine dello sposo insepolto che le rivelava ogni cosa del delitto che lo aveva colpito e la intimava a fuggire da Tiro;

insomnia. Austin: “ἐνύπνια, visions seen between sleeping and waking, which have prevented her from gaining *placida quies*”.

Il termine *insomnia* viene utilizzato da Virgilio anche per indicare l'insonnia e i tormenti della regina che vengono attentamente descritti in contrasto con la quiete notturna che avvolge gli uomini e la natura. A *Aen.* IV 1 sgg, invece, vi è soltanto un breve accenno alla *quies*, a dir che essa non acqueta le *curae* di Didone.

⁴³ Conte in *P. Vergilius Maro, Aeneis, recensuit* G.B. Conte, Berlin 2005, accoglie la lezione *terrent*.

⁴⁴ *Quod autem videmur nobis videre dormientes et quod nos plerumque facit non dormire per eburneam (portam) mittitur.*

Evidente, in questi versi, è l'influenza di Apollonio Rodio, anche se, come vedremo confrontando i due testi, Virgilio introduce una situazione leggermente diversa e abbrevia per ottenere, con virtuosismi di stile e pregnanza di significati, effetti drammatici.

Apollonio Rodio, *Arg.* 3. 616-636:

κούρην δ' ἐξ ἀγέων ἀδινὸς κατελώφεεν ὕπνος
λέκτρῳ ἀνακλινθεῖσαν. ἄφαρ δέ μιν ἠπεροπῆες,
οἷά τ' ἀκηγεμένην, ὀλοοὶ ἐρέθεσκον ὄνειροι.
τὸν ξεῖνον δ' ἐδόκησεν ὑφεστάμεναι τὸν ἄεθλον,
οὔτι μάλ' ὀρμαίνοντα δέρος κριοῖο κομίσσαι, 620
οὐδέ τι τοῖο ἔκητι μετὰ πτόλιν Αἰήταιο
ἐλθέμεν, ὄφρα δέ μιν σφέτερον δόμον εἰσαγάγοιτο
κουριδίην παράκοιτιν: οἴετο δ' ἀμφὶ βόεσσιν
αὐτῇ ἀεθλεύουσα μάλ' εὐμαρέως πονέεσθαι:
σφωιτέρους δὲ τοκῆας ὑποσχεσίης ἀθερίζειν, 625
οὔνεκεν οὐ κούρη ζεῦξαι βόας, ἀλλὰ οἱ αὐτῶ
προύθεσαν: ἐκ δ' ἄρα τοῦ νεῖκος πέλεν ἀμφήριστον
πατρί τε καὶ ξείνοις: αὐτῇ δ' ἐπιέτρεπον ἄμφω
τὼς ἔμεν, ὥς κεν ἐῆσι μετὰ φρεσὶν ἰθύσειεν.
ἢ δ' ἄφνω τὸν ξεῖνον, ἀφειδήσασα τοκῆων, 630
εἴλετο: τοὺς δ' ἀμέγαρτον ἄχος λάβεν, ἐκ δ' ἐβόησαν
χωόμενοι: τὴν δ' ὕπνος ἅμα κλαγγῇ μεθέηκεν.
παλλομένη δ' ἀνόρουσε φόβῳ, περὶ τ' ἀμφὶ τε τοίχους
πάπτηνεν θαλάμοιο: μόλις δ' ἐσαγεῖρατο θυμὸν
ὡς πάρος ἐν στέρνοισ, ἀδινὴν δ' ἀνενεῖκατο φωνήν: 635
'δειλὴ ἐγών, οἷόν με βαρεῖς ἐφόβησαν ὄνειροι.

...

Dalla descrizione apolloniana emerge chiaramente l'immagine del desiderio tramutato in tormento.

Come spiega Perutelli⁴⁵, il sogno presenta una fotografia esplicita della realtà e dei timori che Medea nutre anche da sveglia, ma soprattutto è precisato lo stato psicologico motore del sogno. Medea è afflitta da visioni terribili, perché in realtà è in preda all'angoscia. Le visioni

⁴⁵Perutelli (1994) pp. 33-50.

terribili di Medea sono definite ὄνειροι⁴⁶ in quanto dovrebbero contenere avvertimenti o prefigurazioni del futuro.

Il sogno di Medea è sicuramente angoscioso: si tratta di immagini paurose che si susseguono l'un l'altra senza ordine. La prima parte del sogno esprime il desiderio di Medea: pensare che il motivo principale della venuta di Giasone sia lei stessa e non il vello d'oro. Il successivo sorgere della contesa, spiega Perutelli, porta Medea a dover prendere una decisione: se tradire la propria famiglia o seguire Giasone. Nel sogno Medea non ha esitazione, preferisce lo straniero. Ma appena sveglia, il pensiero di tradire la propria famiglia genera in lei un sentimento di colpa che condiziona il suo stato d'animo.

Dicevo poco fa che Virgilio, per la costruzione del personaggio di Didone, attinge da Apollonio Rodio, ma in realtà occorre precisare che solo un verso, il verso 9 per l'appunto, riprende totalmente Apollonio. Il resto del sogno non poteva essere ripreso perché la situazione è molto diversa e non comporta per Didone gli stessi problemi che assillano Medea. L'affinità è nel modello: Didone deve scegliere tra due persone e la scelta per uno dei due si configura come tradimento di legami già da tempo esistenti. Inoltre, un'ulteriore affinità tra Virgilio e Apollonio risiede nel fatto che il turbamento di Medea, così come quello di Didone, deriva dall'amore che le due donne provano d'un tratto l'una per Giasone l'altra per Enea. L'innamoramento di entrambe, quindi, avviene secondo la tecnica alessandrina dell'ἔκπληξις: basta a Medea di scorgere una prima volta Giasone per sentirsi intimamente colpita dall'eroe. Anche in Virgilio, Enea si rivela d'un tratto a Didone in tutta la sua splendida eroica bellezza e alla regina *haerent infixi vultus*.⁴⁷

La forma descrittiva di Virgilio è diversa da quella di Apollonio perché non si tratta di una narrazione precisa degli eventi che si susseguono nel sogno della regina, come invece leggiamo in Apollonio. Tutto ciò che possiamo ricostruire lo dobbiamo alle emozioni che Didone confida ad Anna.

Anche la definizione dell'evento onirico è diversa: il corrispondente di *insomnia* sarebbe ἐνύπνια, mentre in Apollonio leggiamo ὄνειροι. Questo significa che in Apollonio prevale la natura di predizione del sogno, in Virgilio domina assolutamente lo stato psicologico: è come se Virgilio si servisse di questo evento onirico per condurre un'indagine psicologica sul personaggio di Didone.

⁴⁶ La distinzione fondamentale riguarda ὄνειροι ed ἐνύπνια: I primi comportano predizioni del futuro, i secondi no.

⁴⁷ Cfr. Bongi (1946), p. 68.

Gli ὄνειροι di Medea si sono trasformati in *insomnia* per Didone. Il continuo sovrapporsi, nell'animo della regina, della bellezza di Enea alla memoria di Sicheo generano il senso di colpa nella regina. In tutto questo, però, non vi è accenno allo sviluppo degli eventi futuri, all'infuori di un vago presagio, né in alcun modo è prefigurata la scelta che compirà la regina. Altro elemento di divergenza consiste nel fatto che il sogno di Medea è Apollonio a narrarlo presentando un cenno agli eventi futuri. In Virgilio ci viene presentata soltanto la situazione psicologica di Didone, cioè gli impulsi psichici che hanno appena suscitato il sogno. Dunque, non abbiamo una precisa descrizione del sogno, ma solo impressioni e immagini che si sovrappongono senza fissare i confini tra sonno e veglia. Tra l'altro, in Virgilio, è Didone stessa che confida i suoi sogni ad Anna.

L'interpretazione di *insomnia* comporta anche l'esegesi di 4,5 *nec placidam membris dat cura quietem*, dove *placidam* non avrebbe valore esornativo, ma sarebbe determinato da *nec* (un sonno non tranquillo)⁴⁸. Concludo dicendo che gli *insomnia* di Didone sono da considerarsi visioni di uno stato di dormiveglia o di sonno piuttosto agitato. Proprio per lo stato di dormiveglia in cui si manifestano le visioni, bisognerà presupporre continuità tra il sonno e la veglia, del resto enfatizzata anche dal presente *terrent*.

Inoltre, non si tratta di sogni profetici, ma di immagini di angoscia⁴⁹.

Il sogno rende la regina *suspensam*, termine che rinvia ad uno stato di angoscia e di incertezza. Il termine *suspensam* si giustifica bene con le parole che seguono in bocca a Didone, l'indecisione tra la fedeltà a Sicheo e il nuovo amore⁵⁰, ma poiché nel v. 9 strettamente collegato a *insomnia* è *terrent*, deve trovare riscontro nel contenuto specifico delle visioni notturne. E' proprio la paura di innamorarsi e di venir meno alla promessa a Sicheo che tiene Didone *suspensa*.

quis novus hic nostris successit sedibus hospes, 10
quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!
credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum.
degeneres animos timor arguit. heu, quibus ille
iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!

⁴⁸Cfr. Perutelli, *somnium / Insomnia*, vol. IV, EV, pag. 939.

⁴⁹ Stearns (1927).

⁵⁰Cfr. Pease (1935), C. Buscaroli (1932), pag. 50, afferma che sin dall'inizio il poeta sottolinea il carattere di lotta morale che rivestirà l'amore della regina fra un dovere ideale e la passione.

Didone, nella notte dopo il grande ricevimento, pensa ad Enea, ricorda le parole del suo drammatico apologo, ripensa prima di tutto alla *virtus* dell'eroe, al combattente dell'ultima battaglia, all'erede di Ettore, ripensa al degno discendente di una stirpe nobilissima. Il modello letterario, prossimo di questo ripensare, è ancora una volta Apollonio dove vediamo Medea in preda all'esaltazione amorosa: dopo che Giasone si è allontanato ripensa a lui come in sogno, non in termini di eroicità gloriosa, ma secondo il codice d'amore tradizionale dell'esperienza lirica: il vestire, le parole, i gesti, il modo di allontanarsi, insomma tutti elementi riassunti ed esaltati nei valori cardinali di quel codice κάλλος e χάρις⁵¹. In Virgilio il discorso è diverso: il poeta cancella tutto il dettaglio minuto che troviamo in Apollonio, lascia, come analizzeremo più avanti, soltanto *voltus verbaque* che *haerent infixi pectore*, quindi le espressioni del volto e delle sue parole: dà poca importanza alla fisicità ma non rinuncia all'apparire, alla bellezza di Enea, tant'è che Didone dice: *quem sese ore ferens* (11), affermandone, appunto, il fascino fisico.

Come nota Pease⁵², Didone non chiama Enea per nome, lo connota come *hospes*, o meglio, *novos hospes*, descrivendolo con grande ammirazione.⁵³ Ricordiamo, infatti, che i troiani si trovavano in una situazione disperata, avevano patito ogni immaginabile traversia per terra e per mare, erano privi di ogni risorsa, naufraghi su una terra straniera. La sola Didone si è impietosita e non soltanto li ha soccorsi, ma li ha accolti nella sua città come ospiti e come amici e compagni di pari rango. Da notare è la collocazione delle due parole: *novos* e *hospes*, che fanno sì che tutto il verso si inquadri fra l'appellativo di *novos* e il sostantivo *hospes* cui esso è riferito, enfatizzando, dunque, la condizione di Enea.

Il fatto che Didone non pronunci il nome di Enea non vuol dire che non sa chi sia. Sappiamo che è stata gradualmente preparata all'apparizione dello stesso, ne ha sentito parlare per la prima volta da Teucro, dopo la caduta di Troia, e lo ha sentito lodare per bocca di un nemico. Sa che è figlio di una dea.

L'opera di seduzione, che abbiamo visto iniziare nel I libro attraverso il tranello di Amore travestito da Ascanio, si mostra qui già ingigantita e con queste prime parole, che riguardano Enea, essa si esprime con perfetto abbandono di sentimento.

⁵¹ Cfr. vv. 3. 443 sgg.

⁵² *Ad loc.*

⁵³ Gli unici passi in cui Didone pronuncia il nome di Enea sono: *Aen.*, 1. 617: *tunc ille Aeneas, quem Dardanio Anchisae,/alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?*; *Aen.* 4.328-29: *ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula/luderet Aeneas, qui te tamen ore referret.*

Quis novos hospes (10): L'eco del carne 64 è terribilmente ominoso⁵⁴. L'allusione catulliana getta una luce sinistra anche sulle lodi (che vedremo tra poco) tessute da Didone alla bellezza di Enea: il *malus hospes* Teseo celava, sotto la sua "dolce bellezza", "propositi crudeli".

La presenza di numerose sibilanti può portarci a pensare che in realtà Didone stia sussurrando tutto ciò ad Anna in un clima di intima confidenza.

L'aggettivo *novus*, usato con valore proprio, sta ad indicare ciò che è «nuovo» in senso assoluto e quindi tutto ciò che appare, che si presenta per la prima volta⁵⁵. In questo contesto, però, il termine è da intendere nel suo significato traslato di «singolare», «mirabile», «straordinario» per le sue qualità. Il *novus hospes* rappresenta il presente di Didone, quel presente per il quale la regina supera il suo passato d'un colpo. L'aggettivo *novus* è usato per indicare il fatto che l'ospite in questione è diverso da tutti gli altri fino ad ora giunti dalla regina, dunque il termine indica che rispetto agli altri Enea è visto con occhi diversi e ha suscitato, nel cuore della regina, emozioni come nessun altro prima d'ora.

Con questa esclamazione, che porta con sé lo stupore della regina di fronte ad Enea, Didone dimostra di aver sentito tutta la grandezza di quell'uomo che lotta contro il destino per salvare gli dei Penati e riporli in una degna sede.⁵⁶ Didone, con un succedersi di frasi rotte, fra l'interrogativo e l'esclamativo, esprime il suo turbamento e quasi lo stupore di sentir nascere in sé un nuovo amore che mai pensava potesse risorgere. In questo succedersi di esclamazioni rappresenta viva e nobile, alla sorella Anna, l'immagine di Enea e sembra quasi che la confessione le sfugga inconsciamente e involontariamente.

Da notare la presenza dei due pronomi *quis...quem* che qui hanno funzione esclamativa.

Quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis (11): Didone mette in primo piano il fascino di Enea sia pure con la sobrietà del pudore, trattenuta nei termini ma veemente nel tono. L'espressione vuol mettere in rilievo, con un'indeterminatezza che amplifica, la nobile dignità del portamento e la bellezza delle sembianze. "The beauty Aeneas, of which Homer says nothing, is by Virgil several times emphasized"⁵⁷.

Segue l'ammirazione per la *virtus* e poi il riconoscimento dell'aristocrazia altissima del *genus* dedotto dal suo coraggio, *degeneres timor arguit* (13), dalla compassione per la sventura: *heu quibus ille/ iactatus fatis! Quae bella exhausta canebat!* (13-14).

⁵⁴ Cfr. *Catull.*, 64, 175-176: *nec malus hic celans dulci crudelia forma/ consilia in nostris requiesset sedibus hospes.*

⁵⁵ Cfr. L. Nosarti, *novus*, in *EV*, vol. III, pag. 770.

⁵⁶ Cfr. Gharbi (1990), pp. 11- 22.

⁵⁷ Cfr. 1.589-593; 1.613; 4.141.

Una compassione, a cui si mescolano l'empatia dell'esule e il fascino dei *verba*. Sia il fascino di Enea che la sua *virtus* vengono presentate come conseguenze del suo *genus* divino. Il fascino dell'aspetto è dunque posto all'inizio del discorso di Didone e come vedremo, terminerà con l'efficacia avvincente del narrare (*verba, canebat*). In questa esclamazione troviamo, dunque, un elogio alla *virtus* al *genus* ma soprattutto alla *pulchritudo* e successivamente alla *sapientia*.

pulchritudo: “*quem sese ore ferens*”(11);

Virtus⁵⁸: “*quam forti pectore et armis*” (11);

sapientia: “*heu quibus ille/ iactatus fatis, quae bella exhausta canebat!* (14);

genus: “*credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum*”(12);

Questi quattro punti sono stati già presentati precedentemente ai versi 4-5: *virtus, gentis honos, voltus, verba*. Virgilio, dunque, riprende gli stessi temi nel discorso di Didone per enfatizzare le qualità di Enea che hanno rapito il cuore della regina.

Ore è dunque riferito all'aspetto di Enea, alla sua bellezza e i commentatori moderni, per la seconda parte del verso, notano la suggestiva coincidenza con I, 503, cioè proprio con la prima presentazione della regina: *talis erat Dido, talem se laeta ferebat*.

Alla lode della bellezza di Enea si aggiunge la lode per il suo coraggio, per la sua *virtus*: *quam forti pectore et armis* (11). L'interpretazione del termine *pectore*, spiega Pease, dipende dall'interpretazione del termine *armis*. Il termine può derivare o da *arma-orum* oppure da *armus-i* con il significato di braccia, spalle. Alcuni commentatori⁵⁹ suggeriscono la derivazione di *armis* da *armus- i* dando, dunque, un'ulteriore connotazione fisica di Enea. Seguendo l'interpretazione di Conington e Austin, anche *pectore* starà ad indicare l'aspetto fisico di Enea.

Ma sulla base di quanto affermato sopra, prendo le distanze dall'affermazione dei due commentatori perché in realtà, ciò che Didone sta elogiando in questo momento è proprio la *virtus* dell'eroe. Della bellezza esteriore ha già parlato. Virgilio ora introduce un altro aspetto di Enea, gli *arma*, che sono l'aspetto in cui maggiormente risplende la sua *virtus*. *Pectore* e *armis* sono due ablativi di qualità.

Seguendo l'interpretazione di Austin e Conington, Didone, nella sua confidenza ad Anna, non menziona la *virtus* di Enea ma si sofferma solo sull'aspetto fisico. Sappiamo che non è così e l'analisi dei versi successivi, in particolar modo i vv. 13-14 ne sono una conferma.

⁵⁸ La virtù deriva da *vir* E' propria dell'uomo i cui principali compiti sono due: il disprezzo della morte e del dolore. Enea disprezzerà sì la morte e il dolore, ma non i propri, bensì quelli di Didone.

⁵⁹Cfr. Conington; Austin.

Inoltre, a sostegno della derivazione di *armis* da *arma-orum* si aggiunga che *armus* è usualmente detto delle spalle di animali, di cavalli, cinghiali⁶⁰. In un solo caso si riferisce ad un uomo, un guerriero dalle spalle enormi: *Aen* 11.644: *latos huic hasta per armos/ acta tremit*.⁶¹ La parola per “spalla d’uomo” è *umerus* e in 1.589 Enea è detto *os umerosque deo similis*. Dunque, qui *armis* è ablativo di *arma* (armi) e la regina sta elogiando la *virtus* dell’eroe. L’ablativo *pectore* indica, quindi, la forza d’animo dell’eroe e *armis* indica le forti imprese.

Quanto appena detto trova conferma nel fatto che, al di là del poema, Virgilio sta parlando di un antenato di Augusto, di un eroe che è all’origine della *gens* che ora si presenta come la più degna di tutte; l’elogio alla *virtus* appariva, dunque, come necessario, come elemento fondamentale per esaltare le qualità non solo di Enea ma anche dell’imperatore stesso.

Nell’elogio di Enea, infatti, Virgilio elogia lo stesso Augusto e non è difficile immaginare neppure quanto gradita sarà suonata alle orecchie dell’imperatore la lode del suo “antenato”. A ciò si aggiunga che nelle parole di Didone vi è un crescendo di emozioni che la regina sente dentro di sé e che sta confidando ad Anna. Nel suo totale elogio di Enea si intravede il suo totale coinvolgimento che non lascia spazio a dubbi o a incertezze. Il suo innamoramento è giunto ad una fase avanzata e il suo successivo “tentativo di resistenza”, come vedremo più avanti, è solo ed esclusivamente *pudor*.

Didone è attratta da Enea quale eroe epico: *heu quibus ille/ iactatus fatis e quae bella exhausta canebat* (14), riprendono rispettivamente l’incipit del poema: 1.3 *multum ille et terris iactatus et alto* e 1.5 *multa quoque et bello passus*. La ripresa dell’incipit programmatico del poema nell’incipit del libro IV è carica di ironia tragica: il libro IV è il libro meno epico dell’Eneide⁶²; in questo libro Enea andrà il più lontano possibile dal compimento del programma di *Aen.*, 1.1 sgg., sarà *vir* non in quanto «eroe» ma in quanto “problematico marito”⁶³. La principale delle sue “armi”, la sua spada sarà il dono funesto che egli farà ad una donna, segno della sua trasformazione da guerriero ad innamorato⁶⁴; ma al tempo stesso segno di una trasformazione momentanea e illusoria perché con quella stessa spada Didone si ucciderà, quando l’“innamorato” tornerà guerriero.

È dunque amaramente ironico che Didone sia affascinata proprio dai caratteri epici di Enea: lo *status* di eroe, i suoi *arma* i suoi *bella* il suo essere *iactatus* sono finalizzati all’arrivo nel

⁶⁰ Cfr. *Georg.* 3.86, *Aen.* 6.881; 10.894; 11.497.

⁶¹ L’unico altro esempio lo troviamo in *Stat., Theb.* 8.494.

⁶² Come notava Ovidio nei *Tristia*, 2.534, Virgilio nel libro IV *contulit in Turios arma virumque toros*.

⁶³ La definizione è di Casali (1999), p. 135.

⁶⁴ Didone gliela farà appendere nel suo talamo, come un trofeo: *Aen.*, 4, 495: *arma... thalamo... fixa*.

Lazio e alla fondazione di Roma⁶⁵: Didone, dunque, è affascinata proprio da quegli aspetti della figura di Enea che segnano l'impossibilità della loro relazione.

Le esclamazioni, che come ho già detto, svelano i sentimenti nascosti della regina, sono inframezzate da una constatazione che assorbe le emozioni in una cornice razionale: *credo equidem*.

Credo equidem – nec vana fides – genus esse deorum (12).

Rossi: “Io credo davvero, e non è vano il mio credere, che sia di stirpe divina”.

Ramous: “Credo davvero che sia (non è un'illusione) di stirpe divina”.

Fo: “Credo davvero, e non sbaglio, che sia di una stirpe divina”

Siamo giunti al riconoscimento dell'aristocrazia altissima del *genus* di Enea.

Come spiega Lotito⁶⁶, la regina sa benissimo che la madre di Enea è una dea. *Credo* è stato aggiunto da Virgilio perché era importante che Didone riconoscesse, alla base del suo amore sconvolgente per Enea, la qualità divina dell'amato. Se dunque Didone impersona una regalità energica non può pensare a lui che in termini di valore e altissima nobiltà.

Didone discute se sia vero che Enea è figlio di Venere mentre nel suo cuore si agita la tempesta suscitata dalla dea nell'interesse del figlio; ed è proprio questa passione ingigantita, sottolinea Paratore⁶⁷, a darle la sicurezza che il vanto di Enea è sincero.

Traduco *nec vana fides* con “e non è illusione” per sottolineare che Didone è convinta di ciò che sta riferendo alla sorella. Ciò che Didone sembra dire è che non si tratta di una diceria o di una falsa impressione sorta nel suo spirito. Lei sa ed è convinta che Enea sia di stirpe divina e a sottolineare questa certezza e convinzione contribuisce l'avverbio *equidem*. Inoltre Didone ha già sentito parlare della sua stirpe divina⁶⁸, ergo, in questi versi, non fa altro che confermare ciò che già sa.

Genus (12): il termine qui assume un'accezione altamente positiva ed elogiativa perché indica (come la presenza del plurale *deorum* conferma) che Enea risale, per via di parentela, ad una nobile schiatta.⁶⁹

⁶⁵ *Aen.*, 1.1-3: ... *Troiae qui primus ab oris/ Italiam fato profugus Laviniaque venit/ litora, multum ille iactatus et alto* e ancora: 1.5-6: *dum conderet urbem/inferretque deos Latio...*

⁶⁶ Lotito (2008), pag. 43.

⁶⁷ Paratore (1947).

⁶⁸ Cfr. *Aen.*, I, 617-18.

⁶⁹ L'origine divina di Enea è stata più volte ricordata all'interno del poema: *Aen.*, 8, 36 (*sate gente deum*), 6, 125 (*sate sanguine divum*); 10, 228 (*deum gens*).

La convinzione che Enea sia di stirpe divina è confermata dal fatto che l'eroe non ha mostrato quella viltà che è propria degli animi *degeneres*, ignobili⁷⁰; se Enea fosse di ignobili natali, infatti, la viltà lo tradirebbe tale, egli invece, agli occhi della regina, appare un prode.

Il verso riprende *Od.* 6.239-243: Nausicaa crede che Odisseo sia giunto tra i Feaci per volere degli dei e che sia lui stesso simile a un dio⁷¹.

Degeneres (13): qui va inteso nel senso di animi “di origine non nobile”, in antitesi con il precedente *genus...deorum*.

Heu quibus ille/iactatus fatis! Quae bella exhausta canebat (13): l'elogio di Enea da parte di Didone termina con due esclamazioni e in maniera particolare con un verbo, *cano*, che come nota Pascal, sembra alludere alla soavità della voce dell'eroe.

Non dobbiamo dimenticarci di queste parole quando, nei versi successivi, saremo informati sulle reazioni emotive di Enea e scopriremo che, di fronte all'apparizione di Mercurio⁷², sarà proprio la paura (degli dei) a svelare a Didone “l'animo degenerare” di Enea. Del resto il comportamento dell'eroe farà cambiare decisamente idea a Didone riguardo alla sua discendenza divina.⁷³

Da notare lo ὕστερον πρότερον riguardo al successivo *quae bella*⁷⁴. Didone esclama all'improvviso con un'espressione significativamente pittorica (*iactatus*) e dopo una chiusura ritmica dell'enunciato (la dieresi bucolica) che esprime il rifluire nell'animo della *cura*.⁷⁵

Non meno importante è l'umanissimo moto di ammirata pietà che emerge dalle parole di Didone e che ha costituito la leva suscitatrice dell'amore nel cuore della regina. Tuttavia,

⁷⁰ L'espressione *degener animus* è stata ripresa anche da Tacito negli *Annales*: Tac, *Ann.* 4, 38 *quidam ut degeneris animi interpretabantur*.

⁷¹ Cfr. *Od.*, 6, 239-243: “Ascoltate, ancelle dalle candide braccia, quello che dico: non senza il volere degli dei, che possiedono il monte Olimpo, quest'uomo è arrivato tra i Feaci divini: prima mi era parso indegno e adesso assomiglia agli dei che possiedono il vasto cielo.” Trad. di Guido Paduano. È opportuno sottolineare la differenza tra Didone e Nausicaa. Mentre quest'ultima è libera e può dunque pensare a un matrimonio con lo straniero, Didone si sente eternamente legata al defunto Sicheo. Inoltre, come avremo modo di vedere più avanti, a Roma, la donna che si era sposata con un solo uomo era considerata *spectatae pudicitiae matrona*.

⁷² Cfr. vv. 4.279-284.

⁷³ Cfr. vv. 4.365 sgg.

⁷⁴ Le guerre sostenute da Enea sono cronologicamente anteriori alla sue peregrinazioni provocate dall'avverso destino.

⁷⁵ La dieresi bucolica, spiega Pascucci in *EV*, Vol. II, Roma, 1985 pp.65-66, va considerata dal punto di vista della struttura dell'enunciato, che essa modifica con il suo intervento, provocando la fine o una sospensione del discorso e l'avvio del successivo: il pensiero, pertanto, è impedito di adeguarsi pigramente all'estensione dell'unità ritmica e nella nuova ripresa viene sollecitato a liberarsi dalle strette del μέτρον, per segnalare, nella residua parte di esso, qualche elemento di particolare rilievo.

con queste parole di ammirazione per Enea, la regina dimostra di aver colto, consciamente o no, della narrazione dell'eroe, solo ciò che riguarda il passato.

Iactatus (14) è il centro emotivo della frase, una scelta fortemente espressiva e ricca di memoria interna⁷⁶. Qui allude al fatto che Enea è stato spesso ludibrio dei flutti, dei venti e ha subito ogni sorta di traversia per terra e per mare.

Ripensando alle gesta condotte da Enea, Didone sente vibrare dentro di sé, come un canto, la voce dell'eroe che narrando le sue peregrinazioni dava modo a Didone di farglielo palpitare dinanzi alla fantasia.

Didone parla di *bella exhausta* (13) ossia: sostenute sino in fondo. Il verbo, *exhaurio*, è il corrispondente del greco ἐξαντλέω e significa propriamente “vuotare”, “portare a termine con affanno”. Il prefisso *ex-* ha valore completivo.

L'intreccio di ammirazione si riflette nel confluire dei contenuti emotivi (*quibus... fatis...! quae bella*) verso il verbo che chiude il pensiero, il pittorico e insieme empatico imperfetto *canebat*.

Cano (14) ha il significato di «raccontare epicamente», onde l'impressione di maestà che Enea avrebbe suscitato nell'animo di Didone. La regina ripensa sì alle gesta narrate da Enea ma ripensa anche alla soavità con cui Enea le narrava.

Con *canebat* Virgilio usa un termine tipico poetico, per caratterizzare l'alta qualità del racconto di Enea e la sua intensità comunicativa che commuove e θέλει chi ascolta. Casali⁷⁷ sostiene che il verbo *cano* crei un effetto un po' paradossale, in quanto è fin troppo appropriato dire che Enea ha «cantato» il racconto che occupa i libri II e III dell'Eneide. Lo studioso sostiene, dunque, che si tratti di un autoelogio da parte di Virgilio: Enea «canta» come un poeta poiché in realtà il suo racconto è opera del poeta, che elogiando il suo personaggio elogia se stesso⁷⁸.

Pur tenendo conto dell'interpretazione di Casali, non dobbiamo dimenticare che alle orecchie della regina tutto ciò che Enea racconta suona come un canto, una poesia. Il termine

⁷⁶ Cfr. 1.3; 628-29. Inoltre nel proemio *iactatus* è il “luogo verbale” in cui il paradigma epico evocato (Odisseo) è portato per la prima volta ad assumere le nuove coloriture dell'eroismo virgiliano: da πολλῶν δ' ὄγ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα (*Od.* 1.3) a *multum ille et terris iactatus et alto/vi superum*. Il verbo conserva, dunque, di necessità una marcata capacità evocativa.

⁷⁷ Casali (1999), pag. 138.

⁷⁸ A tal proposito lo studioso sostiene che ciò sia una ripresa di Omero, *Od.* 11.367-369, Alcinoo dice a Odisseo alla fine della prima parte del suo racconto (si tratta del modello strutturale di tutta la situazione del racconto di Enea a Cartagine): “Ma tu hai bellezza nelle parole e, dentro, saggi pensieri, e il tuo racconto come un aedo, con arte l'hai fatto, gli affanni di tutti gli Argivi e i tuoi propri” (trad. R. Calzecchi Onesti).

cano, dunque, sta ad indicare sia la soavità che emerge dal racconto dell'eroe sia tutto ciò che di eroico vi è nelle gesta di Enea.

Alla "lode" di Enea segue il richiamo del giuramento fatto sul corpo di Sicheo; la confessione della sua nuova (ritrovata) capacità di amare, *agnosco veteris vestigia flammae*, (23) è ricacciata indietro dal rinnovato, tremendo e imponente atto del sacrificio di sé al defunto, *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat...*(24).

Fino ad ora abbiamo conosciuto una regina energica, vitale, splendida. In questi versi, invece, vi è l'immagine di una donna presa dal senso di colpa, grande al punto da spingerla a pronunciare una maledizione su se stessa, che, suo malgrado, si avvererà. Il nome di questo senso di colpa è *pudor*, vergogna. Ma la passione che brucia nel cuore di una donna innamorata non ha limiti, non ha freni. Nasce, irrompe violentemente e porta la regina a rimuovere quella resistenza che in realtà è solo apparente.

Didone non vuole resistere e in cuor suo è cosciente di ciò e infatti basteranno i ragionevoli argomenti della sorella a convincerla a determinare la svolta repentina e la ricerca affannosa del consenso divino.

Il lato in ombra della regina prenderà il sopravvento e la bella immagine di Didone si ribalterà, come sappiamo, nella triste figura del libro VI.

La parola *sepulcro* che chiude il primo discorso di Didone sembra chiudere anche ogni futuro per l'amore nei confronti di Enea.

Ecco che ha inizio ciò che potremmo definire: "l'apostrofe al *pudor*" che paradossalmente porrà anche le basi per la tragedia della regina.

Il *pudor* di cui sto parlando non è quello che troviamo in alcuni libri dell'Eneide ossia il «senso dell'onore» spesso legato ad un contesto bellico, come ad esempio nel libro 10⁷⁹ dove il termine *pudor* in coppia con *dolor* sprona gli Arcadi di Pallante alla lotta contro i nemici. Qui il termine *pudor* si avvicina piuttosto al senso di "sensibilità verso ciò che è giusto" o addirittura a "coscienza" intesa come forza interiore di giudizio che limita e costringe. Questo *pudor*, suggerisce Pease, non è semplicemente il senso di pudore verginale che, ad. es. trattiene Medea dal rivelare alla sorella la sua infatuazione per Giasone nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio⁸⁰. E nemmeno quel tipo di vergogna di fronte al mondo

⁷⁹ v. 398.

⁸⁰ «... così disse e le guance di lei arrossirono. Voleva rispondere ma la trattenne a lungo il pudore di vergine», trad. Guido Paduano (Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, introduzione e commento di G. Paduano e M. Fusillo, Milano 1986).

che proibirebbe a Didone un'unione legale con Enea. Si tratta, continua Pease, di "a peculiar and unexplained sensitiveness" di una "loyalty to an idea" sulla quale si scontrano tanto la ragione quanto l'istinto: cedere all'amore per l'ospite contro la "coscienza" rappresenta "the first step toward shame. Here is found the tragic flaw in Dido's character". "Una realtà morale da cui tutta una vita e una società dipendono" conclude Brooks Otis nel suo capitolo sullo stile soggettivo di Virgilio⁸¹. Il *pudor* di Didone ha un valore tragico. È proprio la sua violazione, qui paventata nell'anticipazione di un giuramento interiore, a segnare il punto di non ritorno nel destino di Didone.

si mihi non animo fixum immotumque sederet 15
ne cui me vinclo vellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsitan potui succumbere culpae.

Ciò che traspare da questi versi è sicuramente la fermezza del proposito, da parte di Didone, di non voler cedere alla passione nei confronti dell'eroe troiano, ma il *si* a inizio verso è l'indizio che porterà ricchi sviluppi e ricche implicazioni.

Il matrimonio, nella cultura romana, aveva anche una connotazione politica. Come spiega Monti⁸², Didone sa che un matrimonio implica anche un'alleanza e questo aspetto è reso noto dal verbo *sociare* che configura un preciso riferimento alla conclusione di un vincolo matrimoniale.

Tuttavia le parole di Didone possono essere interpretate anche come un tentativo, da parte della regina, di autoconvincersi che in realtà lei non è innamorata di Enea, che è fedele alla memoria di Sicheo. Ed è proprio con l'espressione *fixum immotumque sederet* che Didone vuol dare ad Anna e a se stessa l'impressione che il giuramento di fedeltà al morto Sicheo sia infrangibile⁸³. Abbandonarsi alla passione per Enea significa, agli occhi di Didone, arrecare un torto al primo marito.

Didone sa che l'amore nei confronti di Enea è causa di vergogna, di disonore e proprio per questo tenta di allontanare l'idea di un'unione con lui ripensando al dovere di restare fedele

⁸¹Ostis (1964), p. 78.

⁸² Monti (1981), pag. 30 sgg.

⁸³ Bisogna, però, ricordare che la fedeltà a Sicheo è più di un impegno meramente interiore, Sicheo è presente con un culto nella sua casa.

a Sicheo. Didone tenta di resistere anche perché ritiene che esser schiava della passione offenda l'alto concetto che ha di se stessa e il suo senso della dignità. Le parole di Didone, però, suonano contraddittorie. È proprio in questi versi che vediamo palesarsi i due sentimenti contrastanti che la regina prova: restare fedele a Sicheo o abbandonarsi completamente ad Enea.

Didone riconosce che il suo *pudor* è sotto tutela divina e questo, come suggerisce Heinze⁸⁴, è tipico della mentalità romana: alla *virtus* dell'uomo corrisponde come ideale etico la *pudicitia* della donna e fra tutte le testimonianze che ci documentano l'alta considerazione di cui godeva l'*univira*, nessuna è più emblematica della notizia secondo la quale all'altare della *Pudicitia* potevano sacrificare solo «matrone di provata castità, unite al primo e unico «marito»». ⁸⁵ Anche se ai tempi di Augusto poco ci si conformava a questo ideale di moralità⁸⁶, Virgilio ha ritenuto che già farle sentire l'urgenza di quell'ideale etico religioso significasse porre Didone ad un alto livello di moralità. Non sarebbe stato conforme al suo rango di regina confidare ad Anna la sua passione per Enea dimentica totalmente del primo marito.

La funzione del motivo della promessa violata non è tanto quella di rispettare l'ideale della donna *univira* ma piuttosto quella di sottolineare l'intensità dell'amore di Didone per Enea e quanto esso sia costato alla regina. Per Enea ella arriva a rompere quella promessa a cui fino a quel momento era stata fedele, per Enea affronta un terribile senso di colpa.

Fixum immotumque (15): espressione pleonastica, tendente a rafforzare l'apparente irrevocabilità della decisione della regina.

Pertaesum...fuisset (18): il piuccheperfetto (*fuisset = esset*) indica l'effetto durativo dell'azione: il proposito di Didone, formulato nel passato, mantiene anche nel presente la sua validità.

Postquam primus amor deceptam morte fefellit

*Huic uni forsán potui succumbere culpae.*⁸⁷

⁸⁴ Heinze (1996), pag. 158.

⁸⁵ In Valerio Massimo leggiamo: "quelle che si erano accontentate di un solo matrimonio venivano onorate con la corona della pudicizia. Consideravano infatti che fosse in particolare puro per schietta fedeltà l'animo di una matrona che non sapesse uscire dal letto dove aveva lasciato la verginità, poiché credevano che l'esperienza di molti matrimoni fosse segno di una, per così dire, legittima sfrenatezza. Non ci fu nessun divorzio tra moglie e marito dalla fondazione di Roma per centocinquanta'anni. Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium*, II, 1,3.

⁸⁶ Ricordiamo che Augusto era il secondo marito di Livia e il terzo di Scribonia.

⁸⁷ 4. 17-19.

Il concetto della morte come inganno è diffuso, con l'uso di *decipio*, nelle iscrizioni funerarie: i sopravvissuti sono detti “ingannati” dalla morte di un loro caro e i defunti stessi sono detti “ingannati” dalla morte. Ma qui la formulazione del concetto, con *primus amor* come soggetto dei verbi di inganno, ha implicazioni di ironia tragica: anche il secondo amore di Didone, Enea, la ingannerà, ma in un senso ben diverso perché la morte questa volta sarà di Didone stessa.

In questa aurora tormentata il pensiero e il ricordo dell'antico sposo restano ancora indelebili e ossessivi nell'animo della regina e dettano l'indissolubilità del vincolo sancito dalla promessa nuziale. Ma la volontà di rimanere fedele allo statuto di *univira* porta la regina a connotare il sentimento che sta nascendo per il principe troiano come *culpa*:

huic uni forsā potui succumbere culpae.

Si tratta del verso più discusso del libro IV da quando alcuni commentatori⁸⁸ proposero di separare *huic uni* da *culpa*e e intendere “per questo solo uomo avrei potuto piegarmi al peccato”. A questa interpretazione si è opposto Martinelli⁸⁹ il quale si è basato sull'abitudine di Virgilio di inquadrare un verso fra un appellativo e il sostantivo cui esso si riferisce. Scrive Martinelli:

“Quanto sia gradita a Virgilio la collocazione dell'attributo a principio del sostantivo alla fine del verso, è abbastanza noto e lo ha mostrato il Norden⁹⁰ [...] che per il solo libro VI ha rilevato che tale collocazione ricorre, su 900 versi, 14 volte [...]. Un'analogia ricerca da me istituita sul IV libro ha confermato esattamente l'osservazione del Norden. Su 705 versi ho trovato usato ben 14 volte lo stesso artificio” [...].

E' chiaro, dunque, che staccando *huic uni* da *culpa*e si rompe la simmetria consueta del verso virgiliano.

Huic uni (19) si riferisce a *culpa*e.⁹¹

⁸⁸ Arnaldi (1927), p. 80.

⁸⁹ N. Martinelli (1928), p.48 sgg.

⁹⁰ Norden (1926), pp. 391-392.

⁹¹ Prisciano, nell' *Inst. Gramm.*, XVIII, 91-92, afferma: “ *Iste igitur modus, id est subiunctivus, ut breviter vim eius colligam, apud Latinos est quando dubitationem, est quando comprobationem, est quando possibilitatem significat ... approbationem, ut Virgilius in IV Aeneidis [...]* e cita proprio i versi 15-19 e aggiunge : “ *est notandum, quod et forsā dubitationis adverbium et potui possibilitatis verbum cum infinito posuit, pro quibus sufficeret, si subiunctivum posuisset, huic uni succubuissem culpae*”. Sarebbe bastato

Inoltre *culpae* (19), parlando di donne, ha comunemente il significato di “colpa d’impudicizia”. Non possiamo ammettere che Didone esprima la possibilità di una colpa d’impudicizia, di una avventura amorosa non consacrata da giuste nozze. *Culpa* da solo, senza un attributo che lo specifichi viene ad assumere il significato, crudo davvero in bocca a Didone, di colpa pura e semplice. In questo contesto, invece, Didone tende ad attenuare quasi ogni parola che le esce di bocca e l’*huic uni* riferito a *culpae* ha proprio il merito di attenuare la forza di *culpae* mentre il distacco ne marcherebbe, troppo e inopportuno, il significato. In quell’ *huic uni* c’è tutto il palpito di trepidazione, il tremito delle labbra di una regina che sta per confessarsi vinta dalla forza della passione. Questa delicata sfumatura dello stato d’animo si perderebbe con la sfrontata dichiarazione: “per lui solo avrei forse potuto soccombere alla colpa”.

Il verso deve quindi essere inteso come:

“Soltanto ad una colpa/amore siffatto avrei potuto soccombere (se questo amore non fosse una colpa verso la memoria di Sicheo)”.

Didone, in tono che potremmo definire “irreale” esprime la possibilità della sua situazione: se dopo la fine dell’amore per il primo marito Sicheo, non fosse fermamente decisa di non unirsi più con nessun uomo, essa avrebbe potuto soccombere a questa colpa.

Servio⁹² afferma che Virgilio opportunamente definisce il sentimento di Didone per Enea “colpa” piuttosto che “amore”. Questa definizione si spiega alla luce di un antico rituale nel corso del quale erano escluse dal sacerdozio, cioè non coronavano la Fortuna Muliebre, le donne sposate due volte.

Didone è consapevole della peccaminosità del suo sentimento d’amore per il principe straniero e del contrasto con la sua dignità regale. La difficoltà che la regina ha nel lasciarsi andare a questa nuova passione si fonda proprio sul *pudor* e sul suo ruolo di regina. Debole e velleitario è il suo tentativo di trovare una via d’uscita all’*impasse* travestendo questo *amor/culpa*, l’*inhonesta res*, sotto la parvenza di una *res honesta*. Cerca con tutte le sue forze di occultarlo e di conferire, appunto, una parvenza di legittimità ad una passione nata al di fuori della norma che riconosce il matrimonio come l’unico legame consentito e autorizzato dai *Pudoris iura*.

citare *succubissem culpae*: l’aver citato insieme anche *huic uni* fa pensare che Prisciano riferisse i due pronomi al sostantivo finale.

⁹² Servio, *Ad Vergilii Aeneida* 4, 19.

Prima di rivelare definitivamente la sua passione ad Anna, è necessario che Didone richiami ancora una volta alla mente Sicheo e che riconduca la passione che sente divampare per il principe straniero nell'alveo di un rapporto legittimo.

Rievoca, quindi, con orrore, il delitto di cui era stato vittima Sicheo, ucciso dal fratello di lei, Pigmalione. Connota Sicheo come *miser*, un termine che assume il significato fondamentale di persona «infelice», «degnata di compassione». Qui Sicheo è detto *miser* non perché dimenticato da Didone, ma perché morto o meglio, ucciso da Pigmalione.⁹⁸

Fata: spesso è usato in poesia per indicare la morte. Qui assume, però, un significato pungente: il primo marito di Didone le è stato strappato dai *fata*, dalla morte; Didone non sa che anche il suo secondo “marito” le sarà strappato dai *fata*: non dalla morte, però, ma dai fati di Roma.

Di fondamentale importanza è l'*enjambement* del verso 21: *coniugis* che dà al ricordo di Sicheo come marito tutto il peso di un irrevocabile ostacolo e nello stesso tempo di un pungente rimpianto.

Non sfugge allo sguardo acuto di Servio il senso di *transfert* che sovrappone il sentimento d'amore per Enea a quello per lo sposo Sicheo, la passione illegittima al sentimento che Didone suole provare per il legittimo consorte.⁹⁹

La nuova, ritrovata capacità di amare di Didone è espressa interamente ai versi 22-23:

*solus hic inflexit sensus animumque labantem
impulit. Adgnosco veteris vestigia flammae*¹⁰⁰.

Da notare subito è il valore prolettico del participio (*labantem*), corrispondente a una proposizione finale, o meglio, consecutiva e che ci porta ad interpretare il verso: “mi ha scosso l'animo sì da farlo vacillare”. A nulla servono i richiami della coscienza, a nulla serve la consapevolezza che si tratti di un amore illegittimo. La passione arde e Didone l'ha confessato.

⁹⁸ Pigmalione uccise Sicheo per impadronirsi delle sue grandi ricchezze.

⁹⁹ Servio, *Ad Vergilii Aeneida*, 4, 23: “Opportunamente Didone confessa un sentimento disonorevole rivestendolo di una parvenza di legittimità nel momento in cui dice di riconoscere l'ardore coniugale; Servio Danielino, *ibid.*: “ il sentimento che si suole provare per il proprio sposo; sarebbe stato infatti da meretrice affermare: “Mi sono innamorata di Enea”.

¹⁰⁰ 4. 22-23.

Didone riconosce le sensazioni che provò quando si innamorò di Sicheo e ciò lo capiamo dall'uso del verbo *adgnosco* che sta ad indicare proprio il riconoscere qualcosa che già precedentemente si conosceva.

La morte di Sicheo non le appare più una tragedia o un dolore, ma una delusione, un inganno e nelle parole, precedentemente analizzate, con cui riafferma il suo dovere di fedeltà al primo marito, più morale ormai che sentimentale, affiora l'“irritazione” di una vedova che teme i pericoli e la schiavitù dell'amore. L'unica sincerità di Didone risiede nel fatto che ormai i sensi e l'animo sono già tutti presi da Enea e che lei stessa sente riardere in sé un sentimento che pareva soffocato per sempre.

Dopo aver dato sfogo alla passione è ora la ragione a prendere il sopravvento.

La regina ha appena confessato il suo amore per Enea quand'ecco che irrompe la coscienza che porta la regina a formulare la seguente ἄρα nel tentativo di raddrizzare il suo vacillante proposito di fedeltà a Sicheo. Dopo aver ammesso l'amore che prova nei confronti di Enea le è necessario mettere un argine particolarmente forte ai suoi sentimenti: ella richiama su se stessa le peggiori maledizioni, qualora offenda il *pudor* e, in una forma che lascia intravedere la sua debolezza, rinnova fedeltà al consorte defunto: *ille habeat (cioè: amores) secum servetque sepulcro* (29).

La maledizione che essa invoca sul suo possibile tradimento, in forma appassionata e iperbolica, è come un accumularsi di difese davanti al suo pudore in pericolo. E questo pudore, come spiega Arnaldi¹⁰¹, non è un sentimento, un istinto, ma un idolo a cui bisogna sacrificare la propria libertà¹⁰².

*sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat,*¹⁰³
ed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat
vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, 25
pallentis umbras Erebo noctemque profundam,
ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.

¹⁰¹ Arnaldi (1932), pag. 77.

¹⁰² Sul significato di *pudor* nel primo discorso di Didone cfr. pp. precedenti.

¹⁰³ E' una chiara ripresa di *Il., 4, 182*: ὥς ποτέ τις ἐρέει· τότε μοι χάνοι εὐρεῖα χθῶν: dove Agamennone esprime un desiderio di morte in relazione al suo personale insuccesso e all'infamia che la morte di Menelao rappresenta dinanzi all'opinione pubblica. Nell'Eneide diversi sono i personaggi che chiedono di essere inghiottiti dalla terra (Turno: 10.675-676; Giturna: 12.833) o di essere fulminati (5.691-692: Enea dinanzi all'incendio delle navi), nessuno di questi personaggi cumula le due espressioni come fa qui Didone. La spada di Enea sarà il fulmine che getterà Didone tra le ombre.

*ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.*¹⁰⁴

Il discorso di Didone si fa qui cupo, tetro. A renderlo tale non è solo il contenuto e ciò che Didone vuole esprimere ma anche le parole stesse che adopera: *fulmine, pallentis umbras, sepulchro*, parole che sono un vero e proprio presagio di morte.

L'augurio che Didone fa a se stessa di morire piuttosto che tradire la memoria di Sicheo è rafforzato anche dall'uso del verbo *opto* piuttosto che *volo*. Il verbo *opto*, infatti, marca un'ambizione, un ideale. Esprime il concetto del "desiderare fortemente", "augurarsi" e in questo caso rafforza la convinzione di Didone di voler restare fedele alla memoria del primo marito.

La volontà di morire e il presagio di morte sono accentuati anche da altre parole come, ad es., il termine *pallor*, che indica, appunto, il presagio della morte imminente e associato ad *umbras* richiama al pensiero gli spiriti dell'Ade e l'oscurità del luogo. Come spiega Pease, i termini *pallor, pallidus, e pallens* spesso sono associati a persone che sono in procinto di morire. Inoltre il Buscaroli e il Rostagni osservano finemente la ripresa di *umbras* come segno dell'angoscioso palpito da cui Didone è scossa nel contrasto fra l'amore e il dovere. E ancora, sul piano linguistico, *Erebus* indica l'intero regno degli Inferi¹⁰⁵.

Alcune immagini che sono qui richiamate da Didone saranno presenti anche durante il *coniugium* all'interno della caverna. Didone si augura di essere fulminata qualora venisse meno alla fedeltà nei confronti di Sicheo ed è proprio a causa di tuoni e fulmini e della violenta tempesta che Didone e Enea si rifugeranno nella caverna dove avverrà l'unione. Si tratta dunque, di segnali che ci portano a comprendere che l'unione è accompagnata da cattivi presagi e che la maledizione di Didone si avvererà.¹⁰⁶

Un ultimo riferimento al marito Sicheo è dato ai versi 28-29 dove, con l'anafora di *ille*, Didone vuol porre in rilievo, di fronte al suo stesso animo, la figura del primo marito nel momento in cui la nuova passione gliela sta cancellando.

Me sibi iunxit (28): da notare è proprio quest'espressione che vorrebbe presentarci l'amore di Sicheo quasi come un turbine che ha rapito per sempre la persona e l'anima di Didone. La

¹⁰⁴ La struttura del verso che ha inizio con un monosillabo è molto frequente nell'Eneide. Cfr: *Aen.* 1,60; 6,592; 7,141; 7,770; 8,398; 10,100; 12,178.

¹⁰⁵ Erebo è il nome esiodeo (*Theog.*, 123) del figlio di Caos e della sua sede.

¹⁰⁶ Cfr. Birds (2000), pp.197-208.

regina cerca di convincersi ancora una volta a non tradire la memoria del marito e sembra quasi che queste parole contengano ironia tragica se si guarda a ciò che succederà.

Anche nell'uso dei congiuntivi: *habeat, servet* sembra che la regina mostri tutta la sua fermezza, la sua volontà a resistere e le parole, pronunciate con tono solenne, sembrano quasi una preghiera.

Dunque, ciò che preme notare in quest'ultima parte del discorso di Didone è proprio l'uso di parole che sembrano evocare l'imminente morte di cui sarà vittima la regina.

Sepulcro: di nuovo viene evocato il mondo dei morti. La parola è posta alla fine del primo discorso di Didone, alla fine della sua confessione ad Anna, quindi in un contesto in cui la regina è cosciente di ciò che prova ma, come abbiamo più volte sottolineato, timorosa di violare le leggi del *pudor*.

Le tre parole: *secum servetque sepulcro* sono strette insieme da un'allitterazione che sottolinea decisamente l'ostinato sforzo di Didone di tener fermi al suo proposito di fedeltà. Tuttavia la posizione della parola assume quindi importanza perché sembra voler dire al lettore che in realtà questa ardente passione finirà per portare Didone alla morte, e quindi così come la parola chiude il discorso di Didone allo stesso modo sembra voler chiudere anche ogni futuro per l'amore nei confronti di Enea.

Didone presterà fede alle parole qui pronunciate. Resasi conto di aver violato il *pudor*, gli *iura*, darà compimento a questa "maledizione" abbandonandosi al suicidio.

Terminata la sua confessione, subito dopo la dura promessa, la regina si abbandona al pianto. Ecco il segno di una crisi profonda, per cui la risorta femminilità, al di sopra di ogni astrazione e di ogni sofisma, desidera ormai solo l'amore.

Questo pianto non è solo il segno che Didone desidera ardentemente abbandonarsi ad Enea ma è anche sintomo di contraddizione con quanto ha affermato fino ad ora. E', dunque, una clamorosa contraddizione ai suoi conclamati propositi di fermezza e offrono al lettore l'ultima conferma dello strazio che le passioni fanno del suo cuore.

Anna refert (31): all'apostrofe al *pudor* risponde Anna, sorella della regina, cui Virgilio assegna il ruolo di confidente. Tocca proprio a lei il delicato compito di dare voce ai desideri inconsci di Didone e di contribuire a vincere le sue già deboli resistenze smontando tutte le possibili obiezioni in modo da *solvere i pudoris iura* e assecondare un amore gradito. L'azione persuasiva di Anna viene giustamente e legittimamente assimilata da Servio a quella di un retore consumato: in piena adesione alla precettistica in materia, ella aveva provveduto a demolire le possibili obiezioni per poi procedere a persuadere dell'utilità delle proprie argomentazioni curando, altresì, di neutralizzare le paure di Didone (Servio, *Ad*

Vergilii Aeneida 4, 31 : *Et suasoria est omni parte plena: nam et purgat obiecta, et ostendit utilitatem, et a timore persuadet*, “ si tratta di una suasoria compiuta in ogni sua parte: infatti svuota di senso le obiezioni, mostra l’*utilitas* persuade facendo leva sul timore).

Ascoltata la confessione della regina, l’*unanima soror* non si lascia ingannare dalle parole, ma squarcia il velo che cela i reali sentimenti di Didone¹⁰⁷.

Anna cerca di dissipare gli scrupoli di Didone prospettandole il soddisfacimento dei suoi desideri amorosi come una scelta politicamente opportuna, conseguente con i suoi doveri di regina. Di fronte agli scrupoli religiosi di Didone ella consiglia in primo luogo di assicurarsi il consenso degli dei, di ottenere da loro *venia* ovvero, *pax*: questa è la prima preoccupazione delle due donne. Una volta che l’esito favorevole del sacrificio l’ha affrancata dalla *religio*, Didone, tranquillizzata e con la coscienza a posto, potrà mirare al soddisfacimento del proprio desiderio.

La figura di Anna è di estrema importanza perché, come spiega Perotti¹⁰⁸, con l’introduzione di questo personaggio il poeta raggiunge due obiettivi fondamentali:

- pone accanto a Didone una confidente con cui essa può dialogare, evitando così di riferire indirettamente le sensazioni, i turbamenti, i pensieri della regina
- affianca a Didone un *alter ego*, un personaggio a lei complementare (Didone rappresenta la parte passionale della simbiosi, Anna la parte razionale, pratica).

Le parole di Anna sono dolci e assennate. C’è in essa quella delicata accortezza femminile, che pare materna, anche sulla bocca di una fanciulla; è piena di verità, anche quando sembra illogica, ricca di senso morale anche quando sembra contraddire ai nostri principi. Anna sa dire a Didone le parole che Tetide aveva detto al figlio piangente per la morte di Patroclo¹⁰⁹. Non ha né paure né incomprensioni né sofismi: è soltanto sorella. Il suo discorso ha nel

¹⁰⁷ Donato, *Ad Vergilii Aeneida*, 4, 31-33: “avendo capito cosa stava accadendo e avendolo preso in considerazione con un’interpretazione inequivocabile, Anna prende avvio nel suo discorso proprio da quelle stesse argomentazioni che, come risultava evidente, necessitavano di essere confutate poiché ella aveva compreso il reale intento di Didone, ovvero che, sebbene fosse preda dell’amore, diceva tuttavia di provare orrore per le seconde nozze. Comincia dunque, dalla sua persona per dimostrare che la persuasione imminente avrebbe avuto origine dall’amore tra sorelle [...] il suo discorso di fondava su questo assunto: che Didone aveva confessato il suo amore e aveva dichiarato che non avrebbe ceduto a questo suo sentimento per le ragioni messe in evidenza. Perciò era necessario confutare queste argomentazioni per realizzare l’intento persuasivo “.

¹⁰⁸ Perotti (1990), pp. 238-244.

¹⁰⁹ Cfr. *Il.*, 24, 130-131: “ eppure è bello unirsi a una donna in amore. Non sei destinato a vivere a lungo: già ti è vicina la morte e il destino crudele”. Trad. Guido Paduano.

dramma la dolce poesia delle cose facili, la poesia di quello che avrebbe potuto e dovuto essere quell'amore, se non fosse stato destinato a diventare tragedia.

*Anna refert: O luce magis dilecta sorori,
solane perpetua maerens carpere iuventa,
nec dulcis natos, Veneris nec praemia noris?
Id cinerem aut manis credis curare sepultos?*¹¹⁰

L'argomentazione di Anna è articolata in due parti: dapprima ella afferma che la promessa fatta da Didone al morto Sicheo non deve essere rispettata di fronte ad un amore che la regina ricambia e successivamente illustra i vantaggi politici che deriverebbero alla città di Cartagine dal matrimonio di Didone con Enea.

L'esortazione rivolta da Anna alla *soror* è di "voltare pagina" rispetto al passato: Sicheo è morto e i Mani dei sepolti non pretendono tale sacrificio¹¹¹. Per perorare l'opportunità delle nuove "nozze" con il principe straniero, l'accorta e pragmatica *soror* ricorre alla categoria dell'utile enfatizzando, appunto i *commoda* di tale decisione.

La risposta di Anna contiene ironia tragica e inizia con due interrogative che sottolineano il forte intento persuasivo.

L'*argumentum* utilizzato per persuadere al *placitus amor*, prima ancora del *regnum*, è quello dell'*aetas*, che costituisce una delle variabili chiamate in causa dalla retorica nei processi argomentativi *a persona*¹¹²: a Didone ancora giovane e bella non si addice uno stato di vedovanza continuato. Nello specifico, il motivo della giovinezza rientra in una strategia persuasiva che mira a demolire le resistenze di Didone assecondandone proprio l'illusione del *coniugium*. Con queste prime parole Anna, coerente con il suo ruolo di *alter ego*¹¹³, dice alla sorella quello che essa vuol sentirsi dire. Anna rammenta alla regina la rigidità del calendario biologico, che individua nell'*aetas novella* l'unica stagione della vita che consente la maternità: attenta a non violare i *pudoris iura*, l'accorta *soror* adotta una *verecunda persuasio* bandendo ogni sospetto di *libido* e avendo cura di fondare la sua

¹¹⁰4. 31-34.

¹¹¹ *Id cinerem aut Manis credis curare sepultos?* (34).

¹¹² Cfr. Quintiliano, *Institutio Oratoria* 5, 10, 23-25: *in primis igitur argumenta saepe a persona ducenda sint [...] personis autem non quidquid accidit exsequendum mihi est, ut plerique fecerunt, sed unde argumenta sumi possunt. Ea porro sunt: [...] aetas, quia aliud aliis annis magis convenit.*

¹¹³ Sul ruolo di Anna come *alter ego* di Didone, cfr. pagine precedenti.

strategia persuasiva proprio su quella illusione del *coniugium* con cui la regina aveva cercato di mascherare, a se stessa, prima ancora che agli altri, la sua passione amorosa¹¹⁴.

Anna porrà un'argomentazione ben precisa: non è giusto, dirà, che tu rimanga sola per tutta la giovinezza perché i figli possono essere generati solo al momento opportuno. È una persuasione dettata da motivazioni che rinviano al *pudor* per dare l'impressione di esortare la sorella alle nozze non sulla base di motivi dettati dalla *libido*, ma in considerazione dei figli che non possono giungere se non con l'aiuto dell'età giovanile.

L'*argumentum* dei figli connota inequivocabilmente quelle *nuptiae* come *legitimae*.

O luce magis dilecta sorori (31): Rossi: "O tu che sei più cara della luce per tua sorella";

Fo: "O alla tua sorella più cara del sole";

Canali: "O più cara della luce alla sorella".

Anna non chiama Didone per nome. Ricorre ad una perifrasi in cui compare il vocativo *dilecta*. Da notare che Anna parla di sé in terza persona: non *dilecta mihi* ma *dilecta sorori*. L'ablativo *luce* enfatizza lo stretto legame che intercorre tra le due sorelle. *Luce* sta per *vita* (abl. di paragone)¹¹⁵. Sono parole dense di affetto e di amore che contribuiscono ad alimentare il tono di confidenza e di abbandono di cui Didone ha bisogno in questo momento. A sottolineare il legame di stretta confidenza che intercorre tra Didone e Anna contribuisce anche l'uso del vocativo che, come nota Austin è utilizzato quando si parla di legami affettivi particolarmente stretti.

Tuttavia è importante affermare che il verso contiene anche forte ironia tragica: Anna proclama di amare la sorella "più della luce" senza immaginare in quali tenebre i suoi consigli la faranno precipitare. Seguendo i consigli della sorella, Didone andrà incontro a una morte prematura e la sua *iuventia* sarà tragicamente spezzata. Didone, dunque, non si consumerà da sola per tutta la giovinezza ma neppure vivrà per «tutta la giovinezza».

*Solane perpetua maerens carpere iuventia,
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?
Id cinerem aut manis credis curare sepultos?*

¹¹⁴ Donato, *Ad Vergilii Aeneida* 4, 31-33: *duas causas posuit, sed quae in unam redigantur: nam idcirco, inquit, iuventam solam remanere non convenit, ut oportuno tempore procreari liberi possent. Verecunda persuasio, ut non libidinis contemplatione videatur sororem hortari ad nuptias, sed natorum causa, qui profecto nisi aetatis novellae suffragio provenire non possunt.*

¹¹⁵ Nei poeti tragici, espressioni come "vedere la luce" equivalgono a "vivere", "essere in vita". Cfr. Rossi.

Solane perpetua maerens carpere iuventa (32): Da notare l'uso di *-ne* che di solito è riportato accanto alla parola che l'interlocutore sente essere di primaria importanza. In questo caso il primo pensiero di Anna va proprio alla solitudine di Didone e cerca di persuaderla a non consumare la sua giovinezza in un totale stato di vedovanza.

Perpetua...iuventa: ablativo di tempo. *Iuventa* è un termine d'uso soprattutto poetico, spesso preferito da Virgilio al classico *iuventus*.

Le due interrogative, ai vv. 33-34, stanno ad indicare l'intento di Anna di convincere la sorella ad abbandonarsi a questa passione.

Carpo ha valore mediale. Traina¹¹⁶ suggerisce che il termine appartiene al campo semantico di «prendere», con la connotazione basilare della frammentazione e della progressività: «prendere a spizzico, poco per volta». Nel nostro caso, però, il termine presenta una diversa accezione: qui non ha il significato di «prendere» quanto di «bruciare»; sta a designare il lento logorìo determinato dalla solitudine, dal continuo stato di vedovanza in cui Didone si trova.

Il verbo è già stato usato all'inizio del libro dove stava a designare il lento consumarsi di Didone determinato, invece, dalla passione d'amore.

Di nuovo l'immagine del fuoco, della fiamma, presagio della tragedia che colpirà la regina. Anche nell'uso di questo termine possiamo intravedere l'ironia tragica che è propria di gran parte del discorso di Anna: esorta la sorella a non consumarsi per tutta la giovinezza ma i suoi consigli la porteranno a bruciare sul rogo della passione.

Maereo (32): si tratta di un termine espressivo, d'uso soprattutto poetico, per il quale, spiega Fo¹¹⁷, non è stato finora possibile fornire un'etimologia sicura: spesso è stato accostato a *miser*, anch'esso privo di etimologia. Il participio presente assume il significato di “triste”, “infelice” ed esprime il lutto di Didone nei confronti di Sicheo.

Perpetua iuventa(32): il termine *perpetua* è etimologicamente connesso a *petere*, «dirigersi» ed è rafforzato da *per* indicante durata. In questo contesto ha dunque il significato di «esteso», «lungo» ed ha valore temporale.

Nec dulcis natos Veneris nec praemia noris? (33): l'espressione di Anna riflette, in modo discreto, le priorità di Didone: una regina deve preoccuparsi di assicurare la continuità dinastica. Anna, accennando alla possibilità di figli, adopera proprio l'argomento che meglio poteva vincere Didone che dal primo matrimonio non aveva avuto prole; e che questa fosse

¹¹⁶ A. Traina, *carpo*, in *EV*, vol. I, pp. 676-677.

¹¹⁷ A. Fo, *maereo*, in *EV*, vol. III, pag.307-309.

una sua speranza emerge dai vv. 327-30¹¹⁸, dove la regina esprimerà ad Enea il rammarico di non aver avuto il tempo di generare un figlio da lui, un *parvulus Aeneas* che somigliasse nell'aspetto all'eroe così da lenire la sofferenza dettata dalla sua partenza (di Enea). L'*unanima soror* sembra voler dire a Didone che nella vita di una donna vi sono sentimenti più vivi della sua fedeltà alla memoria di Sicheo e le pone davanti proprio l'idea della maternità.

Anna seduce Didone prima con l'immagine di ciò che il primo matrimonio non le ha dato e solo dopo averle fatto balenare questa fascinosa idea le parla dei *praemia Veneris* ossia delle gioie della maternità.

“Venere” è metonimico per “amore”¹¹⁹ ma in questo contesto l'uso della metonimia “Venere” “amore” suona amaramente ironico: Anna non sa quanto la dea in persona sia direttamente coinvolta nella vicenda; questo amore di Didone sarà davvero un dono di Venere ma un dono letale.

Veneris praemia fa anche ricordare i doni che Cupido, su ordine di Venere, ha portato alla regina in l. 695-722.

Veneris nec (33): iperbato.

I *praemia* in questione, insieme al dono della dolce maternità, appaiono, nelle parole di Anna, come il contenuto importante di una risposta positiva che Didone vorrà dare ai propri dubbi amorosi e al superamento della fedeltà vedovile.

La postposizione di *nec* crea per un attimo la giustapposizione *dulcis natos Veneris*, suscitando lo spettro di Cupido, un figlio di Venere che Didone ha inconsapevolmente già ben conosciuto. L'espressione *Veneris praemia* è probabilmente ricalcata su un'analogia greca δῶρα Ἀφροδίτης (lett. «i doni di Afrodite») impiegata da Mimnermo (frammenti 1-2 W) e da altri poeti della lirica arcaica e della tragedia¹²⁰.

Natos è un sostantivo il cui uso ricopre in genere un valore affettivo ed è adatto alla poesia, estraneo alla prosa, che preferisce il termine *filius* per designare il figlio naturale.

Con l'uso di questo termine, suggerisce Hight¹²¹, Anna fa riferimento ad un vero e proprio matrimonio e non ad una relazione segreta.

¹¹⁸ *Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset/ ante fugam suboles; si quis mihi parvulus aula/ luderet Aeneas, qui te tamen ore referret;/ non equidem omnino capta ac deserta viderer.*

¹¹⁹ Per i doni di Venere cfr. Hom., *Il.*, 3.54 (anche in contesto di morte Ettore a Paride: “e non ti salveranno la cetra e i doni di Afrodite, la chioma o la bellezza quando rotolerai nella polvere”).

¹²⁰ Cfr. Rossi *ad. loc.*

¹²¹ Hight (1972), p.80.

Inoltre la carica affettiva, già insita nel termine *natos*, è enfatizzata dal *dulcis* che mette in luce lo stretto legame che unisce prole e genitori. Non solo. In questo verso, l'aggettivo *dulcis* sottolinea anche tutto il rammarico che Didone prova per la mancanza di prole¹²².

Id cinerem aut manis credis curare sepultos? (34): “Le parole di Anna sono destinate a disarmare più prontamente di qualsiasi altro ragionamento i propositi di Didone”¹²³.

La prima cosa di cui ci si rende conto, leggendo questo verso, è la contrapposizione, quasi brutale, alla frase conclusiva del v.29. Tutto il colorito dell'argomentazione è nell'uso della parola *manis* accanto a *cinerem*, che finisce per prestarle il suo significato, mentre essa significa ordinariamente: le anime che sorvegliavano il contegno dei parenti superstiti.

Anna vuol quasi far intendere a Didone che il rispetto per i *manes* è solo una fastidiosa superstizione. Va da sé che *sepultos*, così in evidenza, dato il suo posto nel verso, è già sufficiente da solo a svuotare *manis* del suo primitivo significato di spiriti dei trapassati.

Manis: nella teologia romana i Mani erano propriamente le anime dei trapassati, che venivano adorate alla stregua di divinità e localizzate nell'Averno; qui, però, data anche la presenza del participio *sepultos*, il termine va inteso con il significato di “spoglie mortali”, che non possono quindi avere più alcuna sensibilità.

Le parole di Anna suonano gradite alle orecchie di Didone. Anna le sta dicendo esattamente quello che Didone vuol sentirsi dire.

L'effetto sarà proprio quello di dimenticare i suoi doveri coniugali e abbandonarsi alla tragica passione. È come se la sorella intendesse dire a Didone di non preoccuparsi di Sicheo, perché essendo ormai morto non si cura più delle cose terrene; la sta esortando ad abbandonare questi inutili pensieri e a dare ascolto al suo cuore.

Didone è viva, bella e giovane e appunto per questo deve vivere la sua vita così come si addice ad una regina nel pieno della sua bellezza e del suo potere. Sicheo è morto ed è come se Anna volesse dire che essendo lui morto anche ogni “dovere” nei suoi confronti sembra non avere importanza. Didone deve guardare al presente e il suo presente è il *novus hospes*, l'ospite inaspettato e misterioso che giunge a riportare nella reggia, che sarebbe dovuta essere il rifugio e la difesa di Didone, la gioia e i tormenti del passato.

Si abbandoni, dunque, a lui, a questo amore gradito.

L'espressione assume ancora più importanza se si pensa al fatto che Anna non può dire apertamente a Didone di venir meno allo stato di vedovanza in cui si trova e venir meno al

¹²² West (1975), pag. 227.

¹²³ Buscaroli (1932), pag. 66.

vincolo di fedeltà che lega la regina a Sicheo e appunto per questo ricorre a parole meno forti, meno dirette, il cui senso è ben chiaro: “credi che ciò interessi ai morti?” .

Difficile non intravedere, nelle parole di Anna, un’eco di quello che la regina, nell’intimità dei suoi sentimenti, suggerisce a se stessa.

esto: aegram nulli quondam flexere mariti, 35
non Libyae, non ante Tyro; despectus Iarbas
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis
dives alit: placitone etiam pugnabis amori?

Anna ricorda a Didone il suo rifiuto a molti pretendenti che dopo la morte di Sicheo hanno chiesto la sua mano. Vuole ricordare alla regina che è lecito rifiutare un uomo quando in ballo non ci sono sentimenti forti e travolgenti come quelli che, ora, Didone sta provando per Enea. Didone ha rifiutato la mano di forti condottieri che avrebbero potuto difendere il regno della regina dai pericoli che incombono su di esso; ora, però, non può rifiutare Enea, non può “muovere guerra ad un amore gradito”.

Esto, aegram nulli quondam flexere mariti (35): il tono di Anna assume qui un carattere curialesco.

Il termine *aegra* è riferito al dolore di Didone per la morte di Sicheo ed assume qui un valore causale dal momento che dà ragione dell’inermità dei tentativi fatti dagli altri pretendenti. Il termine *aeger*, ricorre spesso in Virgilio: pur nel significato fondamentale di “malato”, riveste una gamma abbastanza ampia di sfumature semantiche. Oltre alla malattia del corpo, viene spesso utilizzato per indicare anche la malattia dell’anima. Nel nostro caso, Anna si riferisce al dolore di Didone per la scomparsa di Sicheo; il termine, quindi, assume il significato di “essere angosciati per un motivo ben preciso”: Didone fedele al marito scomparso.¹²⁴

I versi in questione riprendono il precedente *solus hic inflexit sensus*, pronunciato da Didone al v. 22. L’intento di Anna è chiaro: vuole ribattere, con artificio, punto per punto a quanto Didone ha detto, dimostrando un’abile capacità oratoria.¹²⁵

¹²⁴ Il termine, sempre con il significato di “essere angosciati per un motivo ben preciso”, lo ritroviamo anche in, 4.389 (Didone che ha appreso la decisione di Enea di andarsene), 1.351, (Didone rimasta senza notizie di Sicheo) o ancora riferito ad altri personaggi, come ad es. Giunone: 10.612 (Giunone che vede turno, suo protetto, in difficoltà).

¹²⁵ Una conferma alla ripresa delle parole precedentemente pronunciate da Didone è data anche dal verbo *flexere* che riecheggia l’*inflexit* del v. 22.

Avendo compreso l'innamoramento della regina, Anna poco si esprime sull'onore che Didone dovrebbe mantenere. Si dilunga, invece, su questi argomenti che fanno breccia nel cuore della regina come il matrimonio e i figli.

Di grande importanza è il termine *quondam* che sta ad indicare la nuova condizione di Didone, a rilevare differenza di condizione morale: Didone non è più *aegra*.

Non Libyae, non ante Tyro; despectus Iarbas/ductoresque alii, quos Africa terra triumphis/ dives alit: placitone etiam pugnabis amori? Anna ricorda a Didone quanti hanno chiesto la sua mano soffermandosi in particolare su Iarba.

Iarba, come annota Servio, era *rex Libyae* e viene presentato da Virgilio come sovrano di vasti territori e varie popolazioni dell'Africa del Nord.¹²⁶

Libyae è un genitivo di appartenenza¹²⁷ mentre *Tyro* è un ablativo di origine; così si ha l'impressione che, anche dopo la fuga di Didone da Tiro, si siano fatti avanti a Cartagine pretendenti della sua città d'origine: in tal modo si prepara la formazione dell'oscura minaccia espressa nei vv. 43-44.

Despectus: il verbo *despicio*, in questo contesto, assume senso figurativo e si inserisce nel *sermo amatorius* col preciso significato di “ respingere le profferte dell'innamorato giudicandole indegne>”.¹²⁸

Ductoresque alii, quos Africa terra triumphis / dives alit: Nota Casali¹²⁹: le parole di Anna hanno risonanze ironiche dal punto di vista storico: la terra d'Africa, ricca di trionfi, nutrirà veri trionfi per i Romani.

Triumphis dives è un enjambement ricco di significato e potenza: il termine *triumphis*, inoltre, è da intendere nel senso di *victoriis*.

Placito: Anche in questo caso, come al v.34, Anna fa sottilmente giustizia delle ragioni di ordine religioso con le quali Didone aveva voluto ammantare i suoi precedenti rifiuti: gli altri pretendenti non avevano suscitato nulla nel suo cuore, Enea sì. Il termine quindi rimanda

¹²⁶ È il figlio di Giove-Ammon e di una ninfa; ha dunque statura nobile ed eroica. Servio, in nota a questo verso, ricorda la versione, derivante da una *Punica historia*, secondo cui Iarba, respinto da Didone le mosse guerra, e la regina, costretta dai cittadini a piegarsi, chiese di poter placare prima i Mani del marito ed eretta la pira si precipitò nel fuoco.

¹²⁷ *Libyae* potrebbe essere anche un locativo. Se così fosse diremmo che è stata applicata alla regione ciò che di solito è applicato alla città e quindi bisognerebbe tradurre: “nella Libia”. Seguendo il commento di Page, Austin e Paratore interpreto *Lybiae* come un genitivo di appartenenza e traduco: “della Libia”.

¹²⁸ Con lo stesso significato il termine è utilizzato anche da Catullo. 64, 20 *Tum Thetis humanos non despexit hymenaeos*; oppure nelle *Bucoliche* 8.32 *O digno coniuncta viro, dum despicias omnis* (di Nisa andata sposa a Mopso e che tutti guarda con disprezzo).

¹²⁹ Casali (1999).

ai sentimenti di Didone e Anna sembra dire: “Ora che il tuo cuore ha ripreso a battere non ostacolare questo amore ma abbandonati totalmente ad esso”.

*Nec venit in mentem quorum consederis arvis?
Hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello,
et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis
hinc deserta siti regio lateque furentes
Barcae. Quid bella Tyro surgentia dicam
Germanique minas?*

Qui Anna passa alle considerazioni di ordine pratico.

Tra gli argomenti da lei toccati per incoraggiare la sorella nella sua inclinazione sentimentale per Enea, vi è anche la necessità di tutelarsi dalle aggressioni delle popolazioni vicine. In questi versi Anna vuole convincere Didone che l’arrivo di Enea è una grande fortuna e lascia sperare in una gloria senza fine. Come vedremo, da questo ragionamento deriverà il consiglio finale: conciliarsi gli dei e, con espressioni di amicizia ospitale e con pretesti, convincere Enea a rimanere.

Elenca le popolazioni che costituiscono una minaccia, un pericolo per il regno di Didone: i Getuli, popolo nomade dell’Africa settentrionale, i Numidi definiti *infreni*. L’epiteto sembra essere di coniazione virgiliana e sta ad indicare una qualità dei Numidi, cavalieri espertissimi che solevano cavalcare senza freni. Paratore¹³⁰ suggerisce che il poeta si avvale anche di un altro significato: sfrenati, violenti. Il suggerimento di Paratore credo sia appropriato se solo si pensi alla volontà di Anna di persuadere Didone. In questo caso infatti Anna pone l’accento sui rischi che rappresentano per lei e per il suo regno siffatti vicini.

Anche La Penna¹³¹ suggerisce che il termine *infreni* sia di coniazione virgiliana, insieme con *inhospita*, ricorrente nello stesso verso (i due termini sono “appreffissanti”); ma egli ha mutato di poco l’aggettivo *infrenatus*, probabilmente già usato per indicare quel costume dei Numidi¹³².

Dopo averla richiamata ai suoi “doveri” di donna giovane e dopo aver richiamato all’attenzione della sorella, il sentimento di maternità presente nell’animo di Didone, Anna si sofferma ora sui doveri di Didone in quanto regina. Essa ha il dovere di difendere il suo

¹³⁰ *Ad locum*.

¹³¹ La Penna (2002), p.213.

¹³² Cfr. Livio, XXI 44, 1.

regno ed Enea rappresenta un baluardo, una difesa importante per Cartagine. Anna presenta Enea come colui che non solo ha riaperto i sentimenti della regina ed è in grado di darle i figli che non ha mai avuto ma è anche colui che potrà difendere il suo regno e garantirgli una fama nei secoli.

*Inhospita Syrtis*¹³³: Paratore fa notare la voluta irregolarità del poeta nella disposizione dei particolari geografici:” quelli introdotti dal primo *hinc* dovrebbero aver tutti riferimento a territori posti ad occidente di Cartagine, ma nel richiamo alle Sirti vi è già l’attacco con quelli posti ad oriente; dopo il secondo *hinc* l’espressione *deserta siti regio* è come una ripresa dell’accento alle Sirti e quindi una conferma del valore di saldatura contenuto in questo particolare”¹³⁴.

Anna continua a sottolineare la situazione di pericolo in cui imperversa il regno di Didone con l’espressione *lateque furentes* riferita ai Barcei. L’espressione serve a porre in rilievo sia la vastità della regione in cui infuriano quei barbari sia la veemenza terribile della loro furia.

Con questo ricordo di popolazioni site ad oriente di Cartagine Anna compie il cerchio dei nemici che urgono contro le mura della città neonata e rendono consigliabile a Didone il matrimonio con un prode guerriero. La successiva menzione dei pericoli più lontani che potrebbero disserrarsi dall’antica patria serve a dare l’ultimo colpo, facendo quasi apparire Enea a Didone come l’eventuale vendicatore dell’assassinio di Sicheo, e presentando quindi il secondo matrimonio come un evento che allo spirito di Sicheo riuscirebbe gradito.

L’allusione al deserto sirtico sta a significare anche l’impossibilità in cui Didone verrebbe a trovarsi di scoprire un rifugio in quella terra inospitale, qualora le armi dei prepotenti vicini la costringessero ad abbandonare Cartagine.

Infine Anna le ricorda le minacce del fratello: *germanique minas*.¹³⁵

Si tratta del primo verso lasciato in tronco da Virgilio nel IV libro.¹³⁶ Sia Paratore sia Austin concordano nel ritenere il verso una particolarità dello stile virgiliano dal momento che questa espressione serve a delucidare la precedente: *bella Tyro surgentia*.¹³⁷

Le minacce del fratello Pigmalione costituiscono un pericolo ancor più grande rispetto ai popoli precedentemente menzionati. Pigmalione ha ucciso Sicheo, potrebbe attuare la sua

¹³³ Cfr. Ovid. *Met.* VIII, 120: *sed inhospita Syrtis*.

¹³⁴ Cfr. Paratore, *ad locum*.

¹³⁵ Pigmalione, che aveva assassinato il cognato per sete di regno e di ricchezze, è presentato, secondo la leggenda originaria, smanioso dei tesori che Didone aveva portati con sé nella fuga e timoroso che la sorella possa un tempo tornare a Tiro alla testa di un esercito per spodestarlo.

¹³⁶ Altri versi lasciati incompiuti in questo libro sono: v. 361, 400, 503 e 516.

¹³⁷ Cfr. nota 122.

violenza anche su Didone e in quel caso essa si troverebbe sola, senza nessuno che la difenda qualora non decidesse di accogliere Enea.

Dis equidem auspibus reor et Iunone secunda

Hunc cursum Iliacas vento tenuisse carinas.

Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna

Coniugio tali! Teucrum comitantibus armis

Punica se quantis attollet gloria rebus!

Continua l'intento persuasivo di Anna, continua, l'*unanima soror*, a prospettarle la felicità e la gloria del regno se solo scegliesse di unirsi al nuovo ospite. Tuttavia le parole suonano fortemente ironiche soprattutto nel primo verso dove Anna si mostra convinta del fatto che Enea sia giunto a Cartagine *Iunone secunda*, con il favore di Giunone, dea del matrimonio e protettrice di Cartagine. Enea è sì giunto a Cartagine per volere di Giunone (nel senso che è stata Giunone a scatenare la tempesta nel libro I per allontanare Enea dalle spiagge d'Italia) ma l'intento della dea non è certamente quello di aiutarlo. Appunto per questo le parole di Anna suonano ironiche, in quanto è ignara del fatto che la dea si accorderà con Venere per favorire l'unione di Enea con la regina e dare inizio alla tragedia.

Da notare anche la posizione di *secunda* che spesso viene posto da Virgilio alla fine del verso per dare maggiore risalto ed evidenza di solennità alla situazione descritta. In questo caso, con forte ironia tragica, Virgilio vuole dare risalto alla convinzione di Anna del favore di Giunone. La solennità del verso 45 è accentuata anche dall'allitterazione della "s".

Valore strumentale assume il termine *vento* ma in realtà potremmo individuare in esso anche un valore causale se si tiene presente che i venti imperversando avevano provocato la tempesta.

Particolarmente importante è il termine *soror* del verso 47 che compare per la prima volta nel discorso di Anna. Ci troviamo in un momento particolarmente significativo del discorso dell'*unanima soror* perché dalle considerazioni, per così dire, seduttrici passa ora alla più decisa esaltazione del futuro cui essa vuol spingere Didone. E proprio perché ci troviamo in un momento particolarmente importante, Anna sente il bisogno di ripetere l'idea che essa è *soror* di Didone, così come Didone, al v. 20, aveva sentito il bisogno – nel punto più doloroso della sua confessione – di ripetere l'invocazione al nome della sorella.

Anche in queste parole possiamo riscontrare ironia tragica: Didone seguirà i consigli della sorella ma sappiamo che da ciò non deriverà la gloria di Cartagine, come Anna le sta

suggerendo, ma la rovina della città stessa sia nell'immediato¹³⁸ sia nel futuro perché le parole di Anna, convincendo Didone a cedere alla passione per Enea, innescano il processo storico che condurrà alla distruzione di Cartagine del 146 a.C.

*Tu modo posce deos veniam sacrisque litatis
Indulge hospitio causasque innecte morandi,
dum pelago desaevit hiemps et aquosus Orion,
quassataeque rates, dum non tractabile caelum.*

Abbiamo visto come Anna ritenga che Enea sia giunto a Cartagine per volere divino e le ha appena illustrato i vantaggi politici di un eventuale matrimonio con lui.

Anna crede che non vi sia nulla di sbagliato in questa unione e invita Didone a chiedere agli dei il “permesso” di compiere questo importante passo, sacrificando loro offerte.

Alcuni studiosi¹³⁹ intendono *poscere veniam* nel senso di “chiedere perdono agli dei per la rottura della promessa fatta a Sicheo”. L'interpretazione non è delle migliori se ripensiamo a quanto affermato nelle pagine precedenti. Anna sembra dire a Didone tutto il contrario, ossia che non deve angosciarsi pensando di agire in maniera sbagliata, che i morti non si curano di ciò; farle dirle ora “chiedi perdono per la rottura della promessa” sarebbe una contraddizione perché così facendo è come se implicitamente dicesse a Didone che congiungersi ad Enea equivale a fare un torto a Sicheo. Io accetterei piuttosto l'interpretazione di Canali¹⁴⁰ il quale suggerisce un'interpretazione di *venia* come benevolenza e accetto ciò perché Anna, nei versi precedenti, non allude assolutamente ad una *culpa*, anzi cerca in tutti i modi di allontanare dall'animo di Didone quel senso di colpa che la stessa prova e di indurla a non ostacolare l'amore che prova nei confronti di Enea; a tal proposito non vedo ragione per cui Anna dovrebbe indurre Didone a chiedere perdono agli dei se è lei la prima a spingere la sorella a congiungersi con lo stesso.

A confermare il significato di *venia* come “benevolenza” è Morani¹⁴¹ il quale afferma, appunto, che *venia* indica un atteggiamento di benevolenza che l'uomo richiede alla divinità. Inoltre, continua lo studioso, da un punto di vista etimologico, *venia* può essere fatto risalire

¹³⁸ Cfr. 4.682-683 dove Anna dirà: *Extinxi te meque, soror, populumque patresque Sidonios urbemque tuam.*

¹³⁹ Giuliano Crifò, *venia* in *EV*, vol. V, pp. 485-486: lo studioso afferma che nei versi in questione il termine *venia* stia ad indicare il perdono perché esiste un rapporto con la *culpa* di cui Didone si renderebbe responsabile se si desse a Enea in seconde nozze e non tenesse ferma l'impegnativa dichiarazione dei vv. 24 ss.

¹⁴⁰ *Ad locum.*

¹⁴¹ Morani (1981), pp. 24-26.

a un precedente *weni- (amico), del quale si trovano continuazioni in territorio celtico (gallico *Veni-carus*) e germanico (anord. *Vinr*, aated. *Wini*, ags. *Wine*, ecc.).

Il significato di “perdono” per una colpa commessa potrà tutt’al più suscitare qui un’eco sinistra dietro il senso letterale dell’espressione. Se poi andiamo ad analizzare i versi 56-64 possiamo notare che Didone chiede il favore divino sacrificando e controllando le viscere delle vittime: non si tratta di un sacrificio espiatorio. Inoltre l’espressione *sacris litatis* non implica che Didone debba espiare la sua colpa. *Lito* significa “offrire sacrifici con prosperi auspici”: se gli dei accetteranno le offerte, vorrà dire che approvano il progetto matrimoniale della regina.¹⁴²

Come si evince dai versi successivi, Didone, intenzionata a sposare Enea, tenta di conciliarsi – dopo l’appello alla favorevole Giunone – altre importanti divinità altrimenti ostili alle nozze: Cerere, che a causa del rapimento della figlia maledice le donne che stanno per sposarsi; Apollo che non ha una moglie; Libero, che ebbe come sposa una donna rapita. Questi versi contribuiscono a rendere chiaro il significato di *venia* come “benevolenza”.

Per quanto riguarda l’interpretazione di *indulge hospitio* riporto le parole di Rostagni: “Anna fa sentire, delicatamente, il piacere che queste cure daranno e la seduzione che dovranno esercitare”. Ciò che Anna vuol dire a Didone potremmo parafrasarlo con: “condiscendi a una benevola accoglienza, consacrati all’ospitalità”.

Contrapposto a questa “delicata femminilità” vi è un moto di femminile astuzia che si evince dalle parole successive: *innecte morandi*. Didone dovrà escogitare, tramare pretesti per trattenere Enea anche se potrà ricavare facilmente tali pretesti dalle condizioni del tempo.

Vediamo quindi contrapposti due aspetti propri dell’indole femminile: il tono delicato che sembra quasi rimandare al piacere che Didone trarrà da questa unione e il tono più duro che la richiama ai suoi doveri di regina: difendere il proprio regno e accogliere Enea che contribuirà notevolmente alla crescita del potere di Cartagine.

La permanenza di Enea a Cartagine avverrà grazie al tempo avverso. A tal proposito Anna introduce il termine *hiemps* che associato al verso successivo: *non tractabile caelum* e al *dum* temporale rimanda al significato di inverno. Altri commentatori, tra cui il Mehmel¹⁴³, torna al significato di “tempesta”.

Sia Pease che Paratore riportano l’esempio del Parini che nei primi versi de *La caduta*, ha interpretato e riecheggiato questo luogo come allusivo all’inverno proprio mediante il

¹⁴² Serv. Daniel. *Inter litare et sacrificare hoc interest, quod sacrificare veniam petere, litare propitiare et votum impetrare.*

¹⁴³ Mehmel (1940).

ricordo della costellazione di Orione e ispirandosi anche a Stat., *Theb.* III, 26-27. Il Danielino richiama a confronto 1.535, *cum subito adsurgens fluctu nimbosus Orion*. Il motivo dell'attesa della primavera prima di riprendere il mare è del resto topico nella leggenda troiana della colonizzazione del Lazio¹⁴⁴.

A trattenere Enea a Cartagine non sarà solo il tempo avverso ma anche una fatale combinazione di circostanze (architettate anch'esse dalla divinità) che faranno sì che Didone e Enea rimangano soli durante una battuta di caccia. Da quell'unione inizierà la vera tragedia.

*Hic dictis inpenso animum inflammavit amore
Spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem.*

Didone aveva chiuso la sua confessione invocando l'inviolabilità del *Pudor* divinizzato e suscitando la pronta offerta di consiglio e aiuto da parte della sorella¹⁴⁵.

A conclusione dell'intervento di Anna, Virgilio, con una significativa rifrazione lessicale e semantica, ne individua l'esito proprio nella risoluzione di quei *vincla* che Didone aveva affermato di non voler violare.¹⁴⁶ Donato svela il gioco delle parti: Anna, in realtà, ha persuaso una persona che non chiedeva altro se non di essere persuasa ed è riuscita a farlo salvaguardando le ragioni della verecondia e del pudore¹⁴⁷.

Con *solvitque pudorem* viene dunque varcata la soglia tragica. È bene chiarire che con il termine *pudor* non stiamo parlando di vergogna o di pudore come afferma invece Thomas¹⁴⁸.

Il *pudor* di Didone corrisponde all'*αἰδώς* greco, ossia a ciò che Douglas Cairns definisce:

“an elf-imaginhibitory emotion based on sensitivity to and protectiveness of one's se”¹⁴⁹.

Hamon¹⁵⁰ attribuisce ad Anna una “funzione motrice”: il suo intervento, dice lo studioso, consente di superare la stasi narrativa determinata dai *vincla* e dei *Pudoris Iura* e di rilanciare

¹⁴⁴ Cfr. la testimonianza aristotelica conservataci da Dionigi di Alicarnasso 1.72, 3-4 sopra l'incendio delle navi ad opera di schiave troiane, durante una sosta di guerrieri achei sulle spiagge del Lazio: ἀνεγκῦσαι τε τὰς ναῦς αὐτόθι καὶ διατρίψαι τὴν χειμερινὴν ὥραν παρασκευαζομένους ἕαρος ἀρχομένου πλεῖν.

¹⁴⁵ 4.27, *ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo*.

¹⁴⁶ 4.55, *spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem*.

¹⁴⁷ Donato, *Ad Vergilii Aeneida*, 4. 54-55: *retinens poeta quia non invitae sed volenti suadebatur* (“ritenendo il poeta che Anna persuadeva non una persona che non voleva essere persuasa, ma una che lo voleva”). Il commentatore antico conclude dicendo che Anna, *data quoque spe commodi ex his quae profutura dicebat obtinuit et quicquid dubitationi esse potuerat penitus removit, illo usque donec verecundia omnis et pudor persuasione cessissent* (“data a Didone la speranza dei vantaggi che diceva sarebbero derivati da questa sua decisione, ottenne il suo scopo ed eliminò in profondità qualsiasi elemento di dubbio al punto tale che ogni resistenza opposta dalla verecondia e dal pudore furono vinti dalla passione”).

¹⁴⁸ Thomas (2007).

¹⁴⁹ Cairns (1993), pag. 2.

¹⁵⁰ Hamon (1977), pag. 79.

l'azione, anche se da questo momento in poi, dopo aver celebrato il sacrificio rituale, Anna lascerà Didone protagonista unica della tragica passione d'amore per Enea.

Ad *Anna soror* la regina si rivolgerà nuovamente in un altro momento di crisi, lamentando, ancora una volta, la sua incapacità di risolvere da sola una situazione di *impasse*: avremo modo di vedere come i suoi tentativi di persuadere Enea a non abbandonarla, ricorrendo anche alle lacrime, alle preghiere, alle minacce, si infrangeranno sul muro dell'impassibilità dell'eroe.¹⁵¹

Ma per ora la tragedia è ancora lontana; ora, davanti ai nostri occhi, si palesa l'immagine di una donna completamente presa dal discorso della sorella, una donna la cui passione straripa. C'è ancora in lei un residuo di entusiasmo per la sua opera di fondatrice ma sempre in servizio del suo amore:

*Nunc media Aenean secum per moenia ducit
Sidoniasque ostentat opes urbemque paratam.*

Ormai è solo donna, disperatamente donna. L'ardore e l'energia, che la regina aveva profuso nell'esecuzione del suo programma virile, si sono convertite in una tormentata inquietudine di amante. La città, che era tutto un vasto e sonante cantiere per le opere di pace e le opere di guerra, ora tace; è come se fosse rimasta senz'anima, come se in essa non ci fosse ormai nient'altro di vivo se non il cuore e la passione della regina:

*Non coeptae adsurgunt turrets, non arma iuventus
Exercet portusue aut propugnacula bello
Tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
Murorum ingentes aequataque machina caelo.*

Agli occhi del poeta la regina appare come una povera cerva ferita, tant'è folle di amore. In felici e rapidissimi scorci il poeta presenta l'immagine di una donna che ha infissi nel suo cuore, come fossero frecce, il volto e il soave suono della voce di Enea.

Ma Didone non sa che questo amore la porterà alla rovina. La tragedia è vicina, ma questa è un'altra storia.

¹⁵¹ Cfr. vv. 416 sgg.

CAPITOLO 2: Enea di fronte a Didone. Aspetti linguistici della non comunicazione (*Aen.* IV, vv. 304-387).

In una successione di quadri, di brevi episodi abilmente accennati in un ritmo rotto e tortuoso, che dà mirabilmente l'impressione della follia di cui Didone è vittima, il poeta studia, con la consueta finezza, il precipitare della passione verso il suo fatale epilogo.

Didone doveva cadere senza, però, che la caduta ne offuscasse la dignità morale ed Enea doveva sì abbandonarsi all'amore, ma non legarsi a lei in modo che la partenza potesse sembrare un tradimento.

Di frodo e nell'oscurità di una grotta avviene l'unione dei due amanti. E con questo svolgimento, che sa di tranello e di onta, il fato grava su Didone avvelenandole anche i pochi momenti di gioia che le sono concessi.

E' chiaro che l'unione degli amanti è una svolta fondamentale nell'azione. Eppure proprio in questa svolta Virgilio non si preoccupa di entrare nell'animo dei personaggi né di Enea (il che non meraviglia, perché i sentimenti di Enea sono rimasti finora al di fuori della scena), né di Didone.

Questo *coniugium* è l'inizio dei mali, il vero inizio della sventura. Il tormento di Didone cessa di essere conflitto interiore tra bene e male e diventa tormento della passione inappagata.

Lo chiama *coniugium* e crede, con quel nome, di velar la sua colpa¹⁵².

L'episodio si complica di elementi diversi e persino contrastanti, ma tutti fusi in quel colore di mistero che ne costituisce il valore essenziale. Giunone vuole che le nozze siano celebrate in quel fantasioso scenario che potenzia gli elementi del rito e li riconduce alle origini prime. Le ninfe che assistono fanno che quel loro lungo canto sui monti è a un tempo partecipazione al rito e annunzio del destino che incombe sulla sposa novella; infatti, la presenza dei fulmini e degli ululati delle Ninfe conferiscono alla scena un significato tragico. Didone, fidando nella sua dea, accoglie per buono il connubio apparsole come il completo accoglimento delle sue preghiere.

La tragedia dell'infelice regina ha inizio con la Fama che, dopo aver diffuso tra le genti di Libia la notizia dell'arrivo di Enea, nato da schiatta troiana, a cui la bella Didone si degnava

¹⁵² Virgilio, spiega La Penna, "non ci fa capire esattamente perché quest'unione non è un vero *coniugium*, un legittimo matrimonio: forse egli vuol far intendere che quest'unione avvenuta, per così dire, nel grembo grandioso della natura manca della necessaria sanzione che le danno la civiltà e le leggi umane". Cfr. La Penna-Grassi (1991), pag. 394.

di darsi in sposa, volge la sua corsa verso il re Iarba, lo accende con le sue parole e gli accumula l'ira nel petto.

Iarba, già precedentemente rifiutato da Didone, è pieno d'ira; si rivolge pertanto, con una preghiera, a Giove.

Il *pater omnipotens* volgendo lo sguardo ai due innamorati subito ordina a Mercurio di recarsi da Enea e ammonirlo di lasciare Cartagine e continuare a cercare l'Italia. Le parole di Mercurio colpiscono l'eroe, dimentico per un momento della sua missione. Come deve essere irresistibile la passione se un eroe come Enea riesce a dimenticare, sia pure per breve tempo, per una donna, la missione assegnatagli dagli dei.

Quando Mercurio comunica ad Enea l'ordine di Giove, l'eroe *ardet abire fuga dulcisque relinquere terras* che è, in un verso, la sua colpa e la sua giustificazione.

Arnaldi¹⁵³ sostiene che Enea abbia deciso subito di partire perché la dolcezza fascinatrice della terra che l'aveva accolto e della sua regina, ora, gli facevano paura.

L'eroe è richiamato al suo dovere, ma il pensiero di Didone lo affligge: non sa come spiegare la partenza alla regina che, nel frattempo, ha già compreso l'inganno.

L'intervento del dio, spiega Funaioli¹⁵⁴, lungi dall'essere un macchinario poetico, segna il traboccare dell'anima. C'è, in Enea, un principio superiore che tronca ogni allettamento, se necessario, inflessibilmente. Egli è l'uomo che tiene in custodia le sorti di un popolo e ad altro non aderisce ormai, dopo il pronto risveglio, che alla voce del dio: *naviget!* Fugge dove il nume e l'obbligo impone, deve dire addio al paese che pure gli ha dato una dolcezza, riprendere il faticoso peregrinare verso altre lontananze, non senza un umano rammarico.

Il silenzio di Enea (*obmutuit*), conseguente all'ammonimento di Mercurio, rappresenta il canonico silenzio del mortale di fronte al dio. Come spiega Austin, il verbo sottolinea il fallito tentativo di Enea di parlare, di replicare. L'eroe è impossibilitato a parlare poiché la voce si è spezzata a causa del terrore che ha provato alla vista di Mercurio.

L'immagine della voce spezzata e dei capelli drizzati rende viva l'immagine del *terrore sacro*; la clausola *comae et vox faucibus haesit* appare anche in altri due versi identici fra loro: 2.774 (apparizione di Creusa ad Enea): *obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit*; e 3.48 (episodio di Polidoro): *obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit*.

¹⁵³Arnaldi (1932), pag. 88.

¹⁵⁴Cfr. Funaioli (1947), pp. 255-74.

Il verso ricorre identico anche in 12.868 nella descrizione dell'orrore che pervade Turno alla vista della *Dira* inviatagli da Giove come nunzia della morte: *arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit*.

La voce spezzata e la chioma drizzata, dunque, caratterizzano la tipica reazione di spavento che, nel nostro caso, ha paralizzato Enea di fronte all'ammonimento del dio.

Ciò che è importante notare è che Enea, terrorizzato e richiamato al suo dovere da Mercurio, subito *ardet abire fuga*. Il v. 281 assume particolare importanza perché è il simbolo del doppio statuto letterario dell'eroe. L'Enea che *ardet abire fuga* è l'Enea nelle mani del Fato, l'uomo che deve e vuole portare a termine la missione assegnatagli dagli dei. L'impressione violenta fatta su Enea dall'apparizione di Mercurio determina, dunque, naturalmente, l'immediata prevalenza del desiderio di obbedire. L'Enea strumento nelle mani del Fato si scontra, però, inevitabilmente, con l'Enea umano che si è abbandonato alle gioie d'amore. Dunque, nel momento in cui il dio comanda e infonde nell'animo dell'eroe il desiderio ardente di fuggire da Cartagine emerge quel lato umano di Enea che lo porta a volgere il suo pensiero all'amata Didone e a tal proposito il poeta utilizza l'espressione *dulcis terras*: con tale espressione Enea non sta pensando egoisticamente alla terra che lo ospita e rifocilla invece che a Didone, come sostiene Certault. È evidente che in questa espressione vi è l'umanissimo rimpianto di Enea per la donna e la felicità che egli deve abbandonare. L'animo di Enea, perciò, non si acconcia all'ordine di Giove con meccanica immediatezza, anche se l'eroe non pensa neanche per un momento a disobbedire.

Spiega Conte¹⁵⁵: “ La “dolcezza” della terra cartaginese appartiene solo al rimpianto dell'eroe, costretto ora a staccarsi dalla serenità e dalle gioie di quella terra divenutagli cara. Il registro dell'“io” affiora dal registro epico dell'“egli”: quasi che la soggettività del personaggio sia riluttante a lasciarsi ridurre del tutto al piano impersonale della narrazione”. Dunque, l'Enea strumento nelle mani del Fato desidera ardentemente partire mentre l'Enea personaggio, che vive nel cuore del mondo virgiliano e che si è abbandonato all'amore, ripensa alla felicità che lascia dietro di sé. Il poeta mette in luce, in questo verso, quella contraddittorietà insita nel personaggio di Enea che riscontreremo anche nell'incontro con Didone. La risposta gestuale di Enea (*immota lumina*), contraddice la risposta verbale. Il gesto è proprio dell'Enea che ama e soffre nel dover abbandonare Didone, le parole, invece, sono proprie dell'Enea strumento nelle mani del Fato.

¹⁵⁵ Conte (1984), pag. 59.

Il verbo *ardeo* indica la smania, di Enea, di partire da Cartagine dopo essere stato richiamato al senso del dovere da Mercurio. Il desiderio di partire è sottolineato dalla celerità espressiva ottenuta per allitterazione: *ardet abire fuga*.

Ne segue una scena terribile, nella quale Enea, anch'egli in grave affanno e che si controlla a stento, non può far altro che riconoscere il forte debito che ha verso di lei e ricordarle che le sue azioni non dipendono da lui: egli è spinto a recarsi in Italia dagli ordini degli dei e dalla responsabilità nei confronti del figlio; la scongiura di non rendere ancor più doloroso il distacco. Del suo affetto per lei e della segretezza dei preparativi non ha nulla da dire.

Didone gli risponde con uno scoppio d'ira violenta e lo lascia stordito e sgomento prima che possa replicare.

DISCORSO DI DIDONE:

Il discorso di Didone è un incalzare disordinato e poeticissimo di esclamazioni, di domande che non aspettano risposta, di ripetizioni, di sospensioni, di grida, di abbandoni fra tristezze disperate.

L'incontro fra la regina ed Enea è di una verità, di una drammaticità e di una ricchezza di motivi a dir poco meravigliosi.

Le parole della regina sono piene di passione e di umiltà e rientrano, a tratti, nel linguaggio della *suasoria*, ossia nel tentativo, da parte della regina, di persuadere Enea a non partire, a non abbandonarla, utilizzando termini e dando vita a gesti che sottolineano il chiaro intento persuasivo.

Il comportamento di Didone coincide con uno dei *tria officia oratoris*: *movere*, ovvero la mozione degli affetti, il tentativo, da parte della stessa regina, di coinvolgere emotivamente Enea al fine di interagire e veicolare le emozioni nella direzione da lei voluta.

Il suo primo impeto è di sdegno. “*dissimulare etiam sperasti (305)*” essa dice, irrigidendosi momentaneamente in un atto di minaccia e di sfida, di “*tantum posse nefas tacitusque mea decedere terra?*”. Ma il tono subito si fa leggermente più pacato: Didone invoca non la potenza che supera ma l'amore che unisce. Invoca la destra che Enea le aveva dato in un giorno che ormai la delusione e il dolore rendono lontano; invoca lo strazio del suo cuore che non avrebbe potuto resistere al distacco: “*nec te noster amor nec te data dextera*

quondam/nec moritura tenet crudeli funere Dido? (308)” tutti segnali linguistici (riguardanti la logica degli affetti) che rimandano al suo intento persuasivo.

Le sue parole si fanno umili e dolci, diventano preghiera di chi ha dato tanto ma non può pretendere nulla.

La regina non accampa diritti. Quello che lei chiamava *coniugium*, diventa qui il *noster amor*, due parole, dice Arnaldi¹⁵⁶, “indimenticabili nella storia della poesia antica, sempre così determinata e concreta anche quando è piena di passione”.

Il dialogo tra i due è stato giustamente definito da Traina “l’impossibile dialogo”¹⁵⁷.

Didone ha intuito le intenzioni di Enea e lo affronta in un dialogo dove affiora la latente contraddizione di un amore che nella donna solitaria è passione per lo straniero “bello di fama e di sventura”¹⁵⁸, e nell’esule è soprattutto desiderio di uno stabile approdo¹⁵⁹. Non c’è possibilità di dialogo tra due vittime di un destino che condanna l’una a morire e l’altra a vivere.

Enea le ha fatto del male, deve avere contro di lei un inspiegabile odio: è la logica puerile ma anche commovente, delle anime che vivono per l’amore.

All’inizio del IV libro abbiamo visto Didone prendere coscienza del suo amore; qui acquista coscienza dell’abbandono.

Ogni precauzione di Enea si è rivelata inutile; anzi tutte quelle cautele, quegli accorgimenti, sono per la regina “trame”, “intrighi”. Il poeta, quasi a far sentire che l’azione procede, usa per quattro versi il perfetto per ritornare poi subito al vivo e drammatico presente storico. Di quelle trame, di quegli intrighi, il poeta, con profonda penetrazione della verità psicologica, fa che ella non sia informata da alcuno ma abbia spontaneamente un non fallace presentimento. D’altronde: “*quis fallere possit amantem?*”.

E’ Didone che per prima si rivolge ad Enea.

L’indignata requisitoria della regina procede dapprima per interrogazioni incalzanti, le quali mettono in luce l’ingratitudine e la sconsideratezza dell’eroe, fino a terminare con la tragica domanda, al v. 314: *mene fugis?*. Di qui hanno inizio le preghiere e le suppliche ad Enea (vv.314-319): la regina sottolinea che a lui essa ha donato tutto (vv.320-323); cerca di

¹⁵⁶ Arnaldi (1932), pag. 89.

¹⁵⁷ Traina (1997), pag.70.

¹⁵⁸ Cfr. vv. 11 sgg: *quem sese ore ferens...*

¹⁵⁹ Cfr. *Aen.*, 1. 204 sgg: *per varios casus, per tot discrimina rerum/ tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae.*

commuovere l'eroe con l'accenno alla mancanza di un figlioletto che lei avrebbe voluto fosse nato dalla loro unione (vv.327-330).

Spera, con le sue argomentazioni, di commuovere e di persuadere Enea a non partire ma quando dalle parole dell'eroe comprende che è tutto finito, lo congeda in modo astioso e sprezzante.

Tutto il discorso di Didone, con la sua intonazione appassionata, ci richiama alla sensibilità neoterica¹⁶⁰; essa esprime lo stato d'animo dell'innamorata che si sente tradita, dell'innamorata che nulla vede all'infuori del proprio amore, cioè all'infuori di sé.

tandem his Aenean compellat vocibus ultro:

'dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum 305

posse nefas tacitusque mea decedere terra?¹⁶¹

La regina sceglie di partire dalle aggravanti dello scellerato misfatto di Enea e di amplificare così il suo risentimento: lo rimprovera, dunque, per aver potuto anche solo pensare di violare il loro *foedus* e di aver, inoltre, considerato tale perfidia cosa di poco conto, accusandolo di averle tenuto nascosta la fuga. In altre parole, la regina preme sull'ingratitude del Troiano: se già la decisione della partenza è indice di un mancato riconoscimento dei *benefacta* da lei riservatigli, la modalità di attuazione di questo allontanamento costituisce un'aggravante della colpa. Enea, insomma, nascondendo ciò di cui ha vergogna non fa che risultare, agli occhi di Didone, implicitamente colpevole.¹⁶²

A sottolineare la situazione di dolore che la regina prova in questo momento contribuisce anche il *tandem* iniziale che rivela il tumulto dei sentimenti che la tormentano.

Non rapidamente né facilmente la regina riesce a contenere il *furor*, e in un primo momento le è difficile parlare.

Le sue prime parole esprimono un accorato stupore per la slealtà di Enea e ciò che la ferisce maggiormente è proprio la supposta intenzione dell'eroe di lasciarla di nascosto, sottolineata

¹⁶⁰ Didone parla non molto diversamente dall'Arianna di Catullo abbandonata da Teseo, ma il suo discorso è più contenuto e più sobrio. L'epiteto di cui Didone si serve per rivolgersi già nel primo verso ad Enea: *perfide*, è lo stesso che usa Catullo nel primo verso del lamento di Arianna, ed è posto nella medesima sede del verso: *sicine me patriis avectam, perfide, ab aris*. (Catull. 64, 132). L'uso virgiliano di *perfidus*, quindi, riceve un forte carico di senso dalla tradizione sino al punto di divenire segnale di una situazione precisa: il topos (situazionale) della fanciulla abbandonata.

¹⁶¹ Un'eco si trova anche in Euripide, *Med.* 586-587: ἀλλὰ μὴ σιγῆι φίλων.

¹⁶² Cfr. Servio, *Ad Verg. Aen.*, 4, 305: *dissimulare autem ideo, ac si diceret: ita rem pudendam cogitas, ut eam fateri nolis*.

dal verbo *dissimulare* che sta ad indicare il tipico atteggiamento di chi adopera furtivamente, di nascosto.

L'insistente ripetizione delle sibilanti, sentite come spiacevoli dall'orecchio degli antichi, rende ancor più aggressivo il tono del rimprovero, che all'accusa di tradimento aggiunge quella di simulazione e falsità.

L'accusa della regina *furens* inizia senza preamboli. La prima parola, appunto *dissimulare*, è quella che svela l'inganno, la perfidia che agli occhi di Didone rende ancor più spregevole l'azione del *discidium* e della partenza. La posizione del verbo a inizio frase contribuisce a mettere in risalto la rabbia e l'ira della regina.

Ad enfatizzare tali sentimenti, sottolinea Soubiran¹⁶³, contribuisce anche la metrica del verso, caratterizzato unicamente da dattili fino alla pentemimere: *dissimular(e) etiam*. Sappiamo che la *e* di *dissimulare* è soggetta ad elisione. Questo non è un fenomeno di poca importanza perché, sostiene Soubiran, è molto raro che in Virgilio una parola a inizio verso, per giunta con questo schema metrico - ∪∪ - ∪ e terminante con *è* sia soggetto ad elisione. In Virgilio si trova soltanto 8 volte, 4 volte nell'espressione: *obstipuerè animis* dove l'elisione marca la paura. Nel nostro caso, invece, l'elisione è di grande importanza perché sta a sottolineare l'esplosione violenta dell'ira enfatizzata dall'accostamento di *etiam* al verbo *dissimulare*: “non solo l'hai fatto, dice Didone, ma hai anche sperato di tenerlo nascosto”.

La regina si rivolge ad Enea chiamandolo *perfidus* termine che sottolinea il suo sentirsi tradita, offesa: sentimenti che non avrebbero raggiunto un livello elevato se la regina avesse chiamato l'eroe per nome.

L'aggettivo, spiega Pinotti¹⁶⁴, è formato sulla locuzione *per fidem decipi* e indica propriamente chi viola il vincolo della *fides*, concetto tipicamente romano, che dalla terminologia politica era passato a quella delle relazioni d'amicizia e d'amore¹⁶⁵ ma il prefisso *per* può indicare anche la deviazione¹⁶⁶ allo stesso modo di *perdo*, *pereo*, e *perimo*. Freyburger¹⁶⁷ argomenta: “*Perfidia*= una trasgressione de la *fides*” cfr. Cic. *Philippiques*, 11.5 *dexteræ, quæ fidei testes esse solebant, sunt perfidia et scelere violatæ*.

¹⁶³ Cfr. Soubiran (1961), pp. 31-53.

¹⁶⁴ P. Pinotti, *Perfidus*, EV, vol. IV, pp. 23-24.

¹⁶⁵ Il passaggio sembra essere avvenuto con Catullo, che da un lato apostrofa con *perfidus* l'amico Alfeo dopo il suo tradimento: *Alfene immemor atque unanimis false sodalibus, / iam te nil miseret, dure, tui dulcis amicali? / iam me prodere, iam non dubitas fallere, perfide?* (Catull.30, 1-3); dall'altro dà inizio, con questo epiteto, al monologo di Arianna abbandonata; Cfr. nota 13.

¹⁶⁶ Cfr. Ernout-Meillet, *fides*, pag. 342 e *per*, pag. 718.

¹⁶⁷ Cfr. Freyburger (1986), pp. 85-86.

“L’origine du mot *perfidia*”, continua lo studioso, “doit sans doute être recherchée dans l’expression *per fidem*. Un mort se plaint, chez Plaute, *Most.* 500-501: [...] *per fidem/deceptus sum; hospes me hic necavit*”.

“*Per* étant susceptible d’exprimer la ‘transgression’ (cfr. *perdo, perimo, perverto*), *per fidem* a plus de chances de signifier ‘à l’encontre, en violation de la loyauté’. *Perfidus* a un parallèle suggestif dans *periurius*, lui-même de construction identique à gr. παράσπονδος. Or, en grec, πάρα marque clairement en composition l’idée de ‘violier’: παράνομος ‘contraire à la loi’, παράδοξος, ‘contraire à l’opinion commune’”.

Il termine, dunque, in questo contesto e soprattutto pronunciato da Didone, sta a sottolineare l’accusa che la regina muove all’eroe, ossia l’aver sancito la rottura del loro patto coniugale con l’imminente partenza.

Da questo momento in poi ha inizio la *suasoria* di Didone, il suo tentativo, mediante una serie di interrogative e mediante il ricorso alla logica degli affetti, di persuadere l’eroe cercando di suscitare la sua pietà e la sua compassione:

*Nec te noster amor nec te data dextera quondam
Nec moritura tenet crudeli funere Dido?*

Spiega Masselli¹⁶⁸: “il punto di vista molto soggettivo e discutibile di Didone dà per scontata la reciprocità del sentimento d’amore e la sua legittimità, quasi che il destinatario del suo discorso ammetta a priori la tesi dell’impossibilità di un abbandono, una volta stabilito il patto di fedeltà.”

In questi due versi Didone fa appello al *noster amor* e alla destra che un giorno si sono scambiati, oltre che all’inevitabile destino di morte che la attende a causa dell’allontanamento dell’ingrato, in una sorta di *praemeditatio futurorum malorum*, tipica della donna abbandonata che si interroga sul suo futuro¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Masselli (2006), pp.353-381.

¹⁶⁹ Cfr. *Don., ad Verg., Aen.* 4, 308: *praedixit in ultimo mortem suam etiam ipsum amare existimans et ex eo flecti in misericordiam posse*; e *Serv. Auct., ad loc.*: *secundus locus accusationis est: magis enim augere iniuriam non potuit, quam si se (morituram) ostenderet*.

Se, dunque, nei versi precedenti l'abbiamo vista mentre esordisce accusando con veemenza Enea di perfidia, qui, quasi contraddicendosi, fa appello al senso di onestà dell'eroe, fingendo di confidare ancora nella sua magnanimità e bontà d'animo.

Il *nec* iniziale dà vita ad una vera e propria *climax* con cui si susseguono le tre ragioni che dovrebbero trattenerlo Enea e alle quali la regina fa riferimento per persuaderlo: l'amore (*noster amor*), il matrimonio (*data dextera*), lei stessa cui non resta che morire (*moritura Dido*).

1. *Noster amor* (307). Si tratta di una *iunctura* densa di significato: Didone non ascolta soltanto la voce del proprio cuore, crede anche all'amore di Enea e proprio per questo dice *noster*, **coinvolgendolo in un'unica vicenda passionale**. Quello che prima chiamava *coniugium* diventa qui il *noster amor*. La scelta di *noster amor* al posto di *coniugium* risponde proprio all'intento persuasivo della regina. Avrebbe potuto dire benissimo *coniugium* per far riferimento alla loro unione. E invece sceglie un'espressione densa di passione, di emozione, che inevitabilmente, rispetto a *coniugium*, avrà suscitato maggiore emozione nell'eroe.

Noster non è plurale maiestatico ma è un dolcissimo richiamo, da parte di Didone, al mutuo amore, non volendo credere che esso non abbia lasciato una profonda orma nell'animo di Enea. Assume, dunque, una funzione conativa.

2. *Data dextera quondam*: Pease¹⁷⁰ sostiene che qui l'atto di porgere la destra potrebbe riferirsi anche ad un semplice *foedus amicitiarum* alludendo, quindi, alla gratitudine che l'eroe dovrebbe mostrare nei confronti della regina per essere stato accolto nel suo regno.

Ma con l'espressione posta dopo *noster amor* e prima di *nec moritura tenet crudeli funere Dido*, è difficile pensare che l'atto non si riferisca al *foedus* del *conubium*.¹⁷¹

¹⁷⁰ *Ad locum*.

¹⁷¹ *Data dextera quondam* richiama il passo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio in cui Giasone si impegna con Medea a sposarla proprio compiendo il gesto di mettere la sua mano destra nella mano di lei; vi è però, una differenza tra il matrimonio di Giasone e Medea e l'unione tra Enea e Didone: mentre nel primo caso il loro matrimonio è, per così dire, suggellato da una "cerimonia" ossia i due protagonisti vengono accolti dalla folla e Giasone ribadisce la promessa con un giuramento, per Enea e Didone la notizia del matrimonio, che in Apollonio fu diffusa da Era, è diffusa dalla Fama che sappiamo raccontare cose vere miste a cose non vere. Virgilio, però, non menziona la reale intenzione di Enea, non narra come i due sposi vengono accolti a Cartagine. Riporta solo il punto di vista di Didone con la celebre frase: "*coniugium vocat*" ma del punto di vista di Enea non c'è traccia e ciò avrà grande importanza nei versi successivi quando Enea negherà di aver

Didone ritiene di aver celebrato un vero e proprio imeneo contrariamente a quanto sosterrà Enea nei versi successivi. Il termine *dextera* non può che alludere allo scambio delle destre avvenuto tra Enea e Didone.¹⁷² Nel far riferimento al loro matrimonio, Didone impone ad Enea la realtà e la validità della loro unione con la precisa volontà di schiacciarlo sotto il peso delle sue responsabilità.

Da notare è la posizione “forte” in clausola di *quondam* volta a sottolineare come, nell’animo di Didone, l’unione avvenuta poche ore prima sembra già dileguarsi, nel crollo di ogni illusione, in un remotissimo passato. Dunque l’uso di *quondam* è teso a valorizzare una specifica sfumatura : il modo in cui l’allontanarsi nel passato di un momento di felicità possa talora nascere e svilupparsi in una dimensione puramente psicologica. Didone ha ancora l’amore da offrire; Enea non ha più nulla, neanche l’amore, neanche se stesso.

Il riferimento alla destra è un richiamo ai doveri di Enea: rompere un *foedus* era considerato un vero e proprio atto nefando. Didone, dunque, appellandosi alla destra cerca di suscitare nell’eroe non solo l’emozione, il ricordo della loro unione, ma anche e soprattutto il suo senso di responsabilità per aver contratto con lei un *foedus*. Per persuadere Enea, dunque, la regina punta su due valori altamente significativi: la loro unione e il rispetto dei vincoli coniugali.

3. *nec moritura tenet crudeli funere Dido?*

Il passo è stato erroneamente interpretato da Paratore¹⁷³ come una esplicita dichiarazione di morte da parte della regina ad Enea. “Il comportamento della *miserrima Dido*, spiega lo studioso, è lineare: se non riuscirà a trattenere Enea, si ucciderà. Ed essa terrà fede a questa sua immediata, ma fermissima risoluzione”.

preso Didone in moglie. Per la *dextrarum iunctio* inteso come gesto che faceva parte del rito del matrimonio, cfr. Ricottilli (2000), pag. 89.

¹⁷² Il termine, spiega R. Scarcia, *dextera*, EV, vol. II, pp. 38-39, nell’Eneide è molto diffuso nella seconda parte dell’opera nella valenza più immediata e ovvia di “mano destra” o “braccio destro”. Appunto per questo ritengo che nel nostro passo Didone alluda proprio alla destra che gli sposi porgono l’uno all’altra al momento del matrimonio. Inoltre qui Didone, in due semplici frasi, sembra stia ripercorrendo tutte le tappe dell’amore con Enea: *noster amor*, ossia la fase dell’innamoramento, *data dextera* ossia l’unione nella caverna che per Didone equivale ad un *coniugium* e infine la morte alla quale la porterà la partenza dell’eroe.

¹⁷³ *Ad loc.*

Contrariamente a quanto affermato da Paratore, io ritengo che questa espressione risenta fortemente dell'intento persuasivo di Didone. In tutta la sua impulsività la regina sta affermando che al solo pensiero della partenza di Enea prova un disperato senso di vuoto e un progressivo e doloroso estraniarsi dalla vita. Non vi è assolutamente allusione al suicidio.¹⁷⁴ Attraverso l'annuncio della propria morte Didone intende trattenere Enea; intende far comprendere all'eroe che la sua partenza sarebbe per lei insopportabile e che la porterà a non conoscere più gioie, emozioni: il che equivale a morire. L'allusione alla morte credo sia da interpretare non come morte fisica e, di conseguenza, come il conseguente suicidio a cui la regina andrà incontro, ma come morte a livello umano, emotivo. E come se la regina intendesse affermare che la sua partenza la condannerà ad una infelicità perpetua. Cerca, dunque, di persuadere l'eroe, di commuoverlo. Oltre che al dolore per la partenza, spiega Rondholz, il *moritura* allude anche alla paura delle minacce alla quale la regina è sottoposta, ed in particolare alla paura del fratello Pigmalione e del Getulo Iarba¹⁷⁵, il cui esplicito riferimento avverrà nei versi successivi.

Dell'esistenza di queste minacce siamo venuti a conoscenza già nel discorso di Anna dove la sorella esortava Didone a legarsi all'eroe per essere difesa dalle popolazioni barbare, da Iarba e da Pigmalione che mirano alla rovina del regno. Didone è conscia di ciò e pronunciando il termine *moritura* vuole presentare questo pericolo all'eroe in modo da suscitare la sua pietà e convincerlo a restare. Così come lei ha salvato Enea dalle intemperie, dandogli ospitalità, così ora l'eroe dovrebbe salvare la regina dalle minacce che incombono su di lei e sul regno.

E' come se la regina stesse dicendo all'eroe che in questo momento è lei che ha bisogno di lui, del suo aiuto. Non può partire perché la sua partenza, oltre a condannarla ad un dolore perenne, la espone a seri pericoli.

Il comporre o anche semplicemente l'alludere alle tribolazioni, ai pericoli a cui si potrebbe essere esposti rientra, insieme al pianto (che avremo modo di esaminare più avanti), nel comportamento tipico di chi mira a suscitare compassione¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Come spiega Rondholz (2004), pp. 237-240, Didone, 125 versi più avanti, esporrà chiaramente la sua intenzione di morire.

¹⁷⁵ Cfr. *Quid moror? An mea Pygmalion dum moenia frater / destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?*.

¹⁷⁶ Cfr. ad es. i vv. 560 sgg. delle *Vespe* di Aristofane in cui è illustrato l'ampio spettro di strategie alle quali il cittadino ricorre per guadagnarsi il favore della giuria ed uscire pertanto assolto: piangere miseramente e comporre un lungo elenco di tribolazioni vere o fittizie per suscitare compassione. Lo stesso atteggiamento, volto a commuovere l'eroe, è assunto da Didone: la regina allude ai pericoli che incombono su di lei

Paura e dolore sono dunque i sentimenti che la stessa prova in questo preciso istante e ai quali si appella per suscitare la compassione dell'eroe. L'intero discorso di Didone opera tramite il condizionamento psicologico, cercando di scatenare le passioni.

In cuor suo, seppur remota, balena ancora una speranza sui sentimenti che Enea prova nei suoi confronti, spera di potersi appellare a ciò che li ha uniti per convincerlo a non partire. È la speranza che la porta ad argomentare questa *suasoria* che non a caso sarà completamente assente nella risposta alle parole di Enea, quando la regina si renderà conto che tutte le sue speranze sono, in realtà, vane in quanto infrante dalle parole dell'eroe.

Ad enfatizzare il suo dolore contribuisce la ripetizione del nome alla fine del verso che risulta essere fortemente patetica.

Dunque: il riferimento al “*noster amor*”, alla *data dextera* e l'uso del participio futuro *moritura* rientrano nel chiaro intento di Didone di convincere Enea a restare. Questo suo tentativo è attuato in due modi:

- cercando di suscitare in lui commozione, al ricordo di quanto, un tempo, li ha uniti;
- cercando di appellarsi al senso di responsabilità di Enea e al suo essere in debito con la regina: così come Didone ha salvato Enea da una situazione di grave pericolo per l'eroe, allo stesso modo dovrebbe, ora, comportarsi l'eroe nei suoi confronti.

Le parole e i sentimenti della regina, espressi mediante un'interrogativa, sottolineano il totale e commovente coinvolgimento emotivo di Didone.

*quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum, 310
crudelis? quid, si non arva aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor?*

Sebbene ferita e sconvolta, Didone mostra preoccupazione per i rischi che Enea dovrà correre¹⁷⁷, se è vero che – e gli antichi conoscevano bene le regole del gioco – una *suasoria*,

abbandonandosi alle lacrime. (Vedremo più avanti come Didone, già dal momento in cui prega Enea di non andare via, appellandosi al loro amore e alla destra, si sia abbandonata alle lacrime).

¹⁷⁷ Cfr. Don., *ad Verg., Aen.*, 4, 309 sgg.: *ecce amantis permotio...*

per essere tale *purgat obiecta, et ostendit utilitatem, et a timore persuadet*¹⁷⁸. E allora proponendosi come colei che non ha altro fine se non quello di proteggere Enea, ella ricorre alla fondamentale categoria del *tutum*¹⁷⁹, facendo opportunamente notare all'eroe che, qualora egli dovesse riuscire a scampare ai pericoli del mare e ad approdare presso nuove terre, non avrebbe la certezza di trovare la stessa ospitalità di cui ha goduto a Cartagine.

La regina, presentando ad Enea le difficoltà di apprestare una flotta durante la stagione invernale, mira a convincerlo a restare o quanto meno a rimandare la partenza. Proprio per questo suo tentativo che, come sappiamo, si rivelerà inutile, le parole di Didone appaiono ancora più patetiche.

Nel presentare all'eroe la difficoltà che si appresta ad incontrare, utilizza il verbo *molior* che assume proprio il significato di “compiere qualcosa con sforzo, con fatica”.¹⁸⁰

Le parole della regina sono accompagnate dal dolore e anche dal timore che Enea lasci Cartagine per fuggire da lei. Nella sua totale irrazionalità, la partenza è vista come un tentativo di fuggire da lei a qualunque costo, addirittura con il tempo avverso.

Didone trepida per l'amato; quello che Anna aveva suggerito come pretesto per trattenere Enea¹⁸¹, diventa ora moto umanissimo di sollecitudine della regina innamorata.

Un luogo che ha dato molto da dire ai commentatori, nel solito vano sforzo di determinare con esattezza la successione delle stagioni e la durata del soggiorno di Enea presso Didone, è: *hiberno ... sidere*. I più intendono *hiberno* nel senso di “procelloso”, scorgendo il significato di “invernale” solo in senso di paragone: “costellazione tempestosa come se fosse invernale”. In realtà, d'accordo con Paratore, credo che si possa benissimo intendere *hiberno* come inverno e affermare che *hiberno sidere* sia un'elegante perifrasi poetica per indicare

¹⁷⁸ Così Serv., *ad Verg., Aen.*, 4.31 sgg., a proposito del discorso “incoraggiante” di Anna alla sorella Didone. Stando a Serv., *auct., ad Verg., Aen.*, 4.309, *bene tempestatis eum admonet, qui naufragus venerat; et hic agit quasi non sua causa eum remanere velit, sed etiam utilitatis Aeneae.*

¹⁷⁹ La definizione è di Masselli (2006), pag.357.

¹⁸⁰ Il verbo viene usato spesso da Virgilio sia all'interno del poema sia nelle Georgiche: ad es., in *Georg.* 1,493: *Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis / agricola incurvo terram molitus aratro / exesa inveniet scabra robigine pila*, dove *molitus*, che appunto è il verbo dello sforzo e della fatica, sembra sottolineare non la normale aratura della terra, ma gli ostacoli che l'aratro incontra nello scavare e nel mettere alla luce i pili arrugginiti, gli elmi vuoti, le ossa dei soldati.

Ancora: in *Aen.*, 1, 424: *molirique arcem et manibus subvolvere saxa* il verbo indica lo sforzo della costruzione di edifici e quindi l'atto stesso del costruire.

Dunque, nel nostro caso, con l'uso di questo verbo, Didone vuole sottolineare la fatica, lo sforzo e anche il pericolo a cui Enea va incontro se si prepara a partire con il tempo avverso.

¹⁸¹ Cfr. 4, 52-53.

l'inverno; gli astri (qui *sidere*) contrassegnano con i loro movimenti e le loro posizioni, le stagioni dell'anno.¹⁸²

Didone sta suggerendo ad Enea di non partire durante la stagione invernale perché potrebbe andare incontro ad una tempesta o, più generalmente, ad avversità che potrebbero mettere a repentaglio la sua vita e quella dei suoi compagni e così come poco fa, con l'uso del termine *moritura*, gli ha posto davanti i pericoli che alla regina deriverebbero se lui partisse, così ora sta cercando di ritardare la sua partenza mettendogli davanti i pericoli che il tempo invernale potrebbe arrecargli.

Il tono che qui sembra essere quello di una donna preoccupata per l'incolumità dell'uomo che ama, nei versi successivi torna ad essere iroso.

All'inizio del suo discorso aveva apostrofato Enea come *perfidus*. Torna qui ad inveire contro di lui e a chiamarlo, questa volta, *crudelis*.

Ora che egli, partendo, non sa che cosa l'aspetti, ha tanta smania di lasciare il suo rifugio e sfidare la sorte? Sembra quasi che Didone lo stia accusando di essere crudele "di proposito" perché pur di andare via non aspetta, per navigare, neppure la stagione favorevole.

I versi seguenti, mettendo dunque in evidenza le condizioni avverse della stagione e del mare, fanno sentire ancora più rigida l'inflessibilità di Enea.

Grande importanza assume anche il *quid* interrogativo che risulta essere una delle più energiche forme di *transitio*, con la quale, facendole seguire un'altra interrogazione, si indica

¹⁸² A sostegno di quanto appena affermato, rimando ad alcuni passi, sempre del IV libro, dove è indiscutibile il riferimento all'inverno. Da questi riferimenti possiamo dedurre che nel momento in cui Didone si rivolge ad Enea con *hiberno sidere*, sia inverno.

Aen., 4, 52-53: *dum pelago desaevit hiemps et aquosus Orion / quassataeque rates, dum non tractabile caelum*, dove la menzione dell'*aquosus Orion* legata all'accenno del *non tractabile caelum* e alla costruzione col *dum* temporale, portano a decidere per il significato di inverno;

Aen., 4, 193: *nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere*: dove *hiemem* è inevitabilmente da tradurre con inverno.

In *Aen.*, 4, 262, Enea indossa la *laena*, un tipico mantello invernale.

Se dunque già nei versi precedenti abbiamo parlato di inverno, in questo contesto non possiamo non interpretare *hiberno* come, appunto, periodo invernale e non, come intende Mehmel, con il significato di "procelloso".

Inoltre, sostiene Paratore, all'interno del poema epico è molto difficile fissare la successione cronologica degli eventi perché compaiono molte contraddizioni da parte del poeta stesso: basti pensare che nel libro 1. 535, il poeta fa dire ad Ilioneo che la tempesta è stata scatenata dal *nimbosus Orion*, che non è certo una costellazione del pieno dell'estate.

A rendere ancor più precisa l'espressione *hiberno...sidere* contribuisce *mediis... aquilonibus* che sta ad indicare che la tramontana (vento che spira particolarmente di inverno) è avversa a chi si appresta a navigare dalle spiagge africane verso nord (come nel caso di Enea). Dunque Didone sta facendo riferimento all'eccessivo e tempestoso *Aquilo*, vento che viene ricordato come ostacolo alla navigazione. L'*Aquilo*, infatti, è un vento presentato come particolarmente violento e tempestoso, caratteristico della stagione invernale (che può indicare per metonimia) e perciò gelido, pericoloso per la navigazione. Cfr. Ferone, C., *Venti*, in *EV*, vol. V, pp. 497.

appunto il passaggio a un'altra considerazione, a un altro punto del discorso più forte o importante. Didone dà sfogo, in interrogative violente e perché no, anche un po' sarcastiche, alla sua ira.

Rivolgendosi ad Enea dice: "*sed Troia antiqua maneret, Troia per undosum peteretur classibus aequor?*"

Il tono sembra quasi quello di una sarcastica canzonatura e a sottolinearlo contribuisce proprio la ripetizione della parola *Troia* a breve distanza l'una dall'altra. Didone giunge quindi ad un'amara conclusione: neppure se Troia fosse in piedi, Enea affronterebbe un viaggio così pericoloso per raggiungerla; dunque la ragione è una sola: sta fuggendo da lei. È la logica puerile di una donna accecata dal furore d'amore. Questa sua convinzione emerge subito dopo dallo struggente: *mene fugis?*

Nota finemente Pease che in VI, 466 Enea, incontrando Didone negli Inferi, rileva la medesima situazione all'inverso quasi con le medesime parole: *Quem fugis?*

*mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui), 315
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.*

L'intento persuasivo sfocia in una vera e propria supplica che la regina rivolge ad Enea e così facendo infligge, ancora una volta, un duro colpo al suo orgoglio e al suo status di regina.

Da un punto di vista linguistico la supplica si caratterizza per la presenza di pronomi possessivi, pronomi personali e per l'uso dell'interrogativa. Questi tre elementi linguistici sono presenti nel discorso di Didone: rispondono, dunque, ad un'azione conativa che fa sì che la comunicazione miri ad ottenere, da parte di Enea, un'adesione di pensiero.

Didone ha raccontato a se stessa, prima ancora che agli altri, una favola, la favola del *conubium*, di un matrimonio legittimo: l'ha raccontata ad Anna nel *pathos* della confessione, l'ha raccontata a se stessa dopo l'incontro nella grotta quando ha cercato di velare con questo

nome la sua *culpa*, la perdita del *pudor*; e ora la sta raccontando ad Enea, in un momento di grande disperazione per lei, per costringerlo a non abbandonarla; e la racconterà di nuovo a se stessa, quando nei versi successivi, di fronte all'imperturbabilità dell'amante di un tempo rimasto sordo ai suoi pianti e alle sue preghiere, rimpiangerà una prole mancata.

Il tono scivola nuovamente nel patetico: in lacrime, Didone prega Enea in nome della sua *dextera*, ricordandogli i loro *conubia* e quegli *inceptos hymenaeos* che, stando a Donato¹⁸³, mirano a sostenere con una qualche "audacia" la validità di un'unione fisica da valutare nella futura prospettiva di un'unione matrimoniale che poi si sarebbe potuta celebrare secondo le consuetudini e alla presenza di testimoni¹⁸⁴; siamo di fronte a una sorta di *anteoccupatio*¹⁸⁵, un'argomentazione preventiva con cui anticipare e mettere a tacere eventuali obiezioni.

Dunque: la logica che governa la *suasoria* di Didone è quella degli affetti, che la inducono a dire (come vedremo più avanti): *si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam / dulce meum, miserere domus labentis et istam, / oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem* (vv. 317-319).

Mene fugis? Per ego has lacrimas dextramque tuam te: La forza dell'interrogazione è tutta sul pronome [*me + ne* (particella enclitica interrogativa)] e appare come una forte conclusione di quanto appena detto dalla regina. Sembra quasi che Didone voglia sentirsi rassicurata nel porgere questa domanda all'eroe; è come se volesse sentirsi dire che in realtà non sta fuggendo da lei, che non è lei la causa della partenza. Vuole rifugiarsi nell'ultima speranza che i suoi sospetti abbiano ingiustamente sopravanzato la realtà, che non allo scopo di abbandonare definitivamente lei Enea si appresti a spingere le navi nel mare.

Nel porre questa domanda ad Enea mostra tutta la tragica verità riposta nel suo animo. Didone ha compreso già da tempo l'abbandono da parte dell'eroe. L'interrogazione sta piuttosto a ripercorrere e a concludere la serie delle dolorose domande che la regina ha rivolto a se stessa da quando la Fama le ha fatto giungere la notizia dei progetti di Enea.

Di grande importanza a livello linguistico sono i cosiddetti indicatori di persona: l'*ego* e il *tu*. Didone fa appello al legame fra loro instaurato dall'amore, che appare, per così dire, concretizzato nel contatto e nelle corresponsioni degli indicatori di persona.

Mene fugis? Per EGO HAS (= MEAS) lacrimas dextramque TUAM TE:

¹⁸³ *Ad. loc.*

¹⁸⁴ Dello stesso parere è Servio (*ad loc.*), quando sottolinea che Didone insiste sul concetto per rafforzarlo e per apparire convinta, pur sapendo bene che non potrebbe parlare di matrimonio.

¹⁸⁵ *Anteoccupatio*, ossia "prevenire un'obiezione". Cfr. Quint., *inst.*, 4,1, 49; 9,1,30-31; e in particolare 9,2,17.

La corresponsione che in tale verso occorre notare è quella fra l'io e il tu ad inizio e fine verso (*me ... te*); oltre a questo, compare un ulteriore e più interessante rapporto fra l'io e il tu distribuiti alla fine del primo e del secondo emistichio, con la doppia forma del pronome personale e dell'aggettivo possessivo (e dimostrativo equivalente al possessivo) che vengono cumulati ad incorniciare le lacrime di Didone e la destra di Enea, i due elementi per cui ella prega il troiano; le due *iuncturae* di aggettivo e sostantivo *has (= meas) lacrimas e dextramque tuam* sono disposte in modo chiastico ed evidenziano la corresponsione fra funzione emotiva e conativa dell'io e del tu, accostati nello stesso costrutto sintattico. Funzione emotiva e funzione conativa, dopotutto, caratterizzano l'intero discorso della regina.

Da notare è anche la funzione deittica di *has* che porta il lettore ad immaginare che Didone stia accompagnando le sue parole da un gesto delle mani. Se sta indicando le lacrime o stia compiendo un qualsiasi altro gesto a noi non è dato dirlo perché il testo non lo fornisce alcuna informazione. Ciò che è chiaro è che la presenza del deittico contribuisce ad enfatizzare il dolore della regina e a conferire alle lacrime un valore ancora più tragico.¹⁸⁶

Il riferimento alle lacrime e il gesto stesso di piangere davanti all'amato assume notevole importanza. Abbiamo già affermato che il pianto è una delle caratteristiche tipiche dell'intento persuasivo, di una volontà di commuovere chi ascolta. Il gesto di Didone non è rappresentato né prima del suo discorso, né dopo. Il poeta sceglie di far riferimento alle lacrime solo in questo passo.

Ci si chiede, dunque, se:

- il gesto sia sincronizzato con il discorso diretto già dal suo inizio, e questo sia quindi un caso in cui la rapidità della narrazione porta il poeta ad alludere soltanto al gesto;
- il gesto sia relativo solo al microcontesto in cui compare, e quindi si tratti di lacrime che Didone si lascia sfuggire proprio nel momento in cui avanza l'ipotesi che Enea voglia fuggire da lei (*mene fugis? Per ego has lacrimas*);
- il gesto sia relativo ad un momento di poco precedente (*nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido?*).

¹⁸⁶ Sul gesto delle lacrime rappresentato in forma indiretta e sull'uso del pronome dimostrativo in funzione deittica cfr. Appendice 1.

L'eventualità più probabile sembra proprio quest'ultima: la mancata rappresentazione del gesto all'inizio del discorso non dipende, dunque, da una esigenza di rapidità ma dal fatto che Virgilio abbia voluto caratterizzare le prime parole di Didone come dettate dall'ira: quella stessa ira che poco prima aveva spinto la regina a perdere la padronanza di sé e a delirare come una baccante per tutta la città (cfr. vv 300-303); le lacrime, dunque, non sarebbero state adatte a tale "Stimmung".

La regina si è lasciata trasportare dallo sdegno, ha proferito rimproveri sanguinosi; ma ecco che abbandona immediatamente questo tono: essa sente che non si tratta di soddisfare il suo orgoglio con parole, ma di impedire ad ogni costo la partenza di Enea: proprio per questo, lasciando da parte ogni questione di vanità ferita, si abbassa alle preghiere, alle lacrime, ai lamenti. È semplicemente una donna desolata che cerca di scongiurare l'abbandono. Si rende conto che Enea sta per partire ma spera ancora nella sua pietà. Nel suo furore disperato si aggrappa all'eventualità che le sue preghiere possano rimuovere lo spirito di Enea dal terribile proposito. Dal tono violento e sarcastico passa qui all'implorazione.

Paratore¹⁸⁷ afferma che la formula della supplice invocazione è comunissima e quasi rituale ma qui è poeticamente originale per il fatto che la regina non supplica in nome di sue benemerienze o di ricordi lieti o di giuramenti o di un qualche nume, ma in nome di quanto essa ha di più femminilmente prezioso, sincero e suggestivo: le sue lacrime, il pegno del suo amore, che è per lei la cosa più grande che esista al mondo. L'amore di Didone per Enea viene espresso dalle lacrime più che dalle parole.

Il gesto delle lacrime¹⁸⁸, nel caso di Didone, è stato narrato dal poeta in forma indiretta.

Un richiamo intertestuale di grande importanza è rappresentato dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio: si tratta dell'episodio in cui, dopo aver chiesto e ottenuto dall'eroe la promessa che non si sarebbe dimenticato di lei, Medea, con un ulteriore discorso, si augura di potergli comparire nella sua casa, se mai si dimenticasse di lei, per ravvivare il suo ricordo¹⁸⁹.

Nell'evoluzione della vicenda, la descrizione gestuale delle lacrime di Medea è notevole in quanto rivela, in modo chiaro, a Giasone che la fanciulla è innamorata di lui. Lo stesso Apollonio, poco prima, aveva segnalato la potenza delle lacrime di Medea scaturite dall'amore, che suscitano nell'eroe lo stesso sentimento¹⁹⁰. Per la precisione, proprio alla

¹⁸⁷ *Ad loc.*.

¹⁸⁸ La definizione è di Ricottilli (2000).

¹⁸⁹ Cfr. 3. 1105-1117.

¹⁹⁰ "Disse, e anche in lui si insinuava, con le lacrime della fanciulla, il terribile amore" (trad. G. Paduano).

fine del discorso della fanciulla, che fa intuire il suo sentimento senza esplicitarlo chiaramente, subentrano le lacrime a dire quello che le parole avevano detto solo a metà¹⁹¹. La descrizione della gestualità alla fine del discorso di Medea è necessaria perché tramite essa arrivi per ultima **la comunicazione più efficace e veritiera, cioè quella dell'amore** che la fanciulla ha per Giasone; tale rivelazione motiverà l'offerta di matrimonio che in sostanza l'eroe finirà per farle. Apollonio non poteva affidare la manifestazione dell'amore per Giasone interamente alle parole di Medea, rinunciando all'intervento fondamentale della gestualità, se non a rischio di intaccare il fascino che emana dal pudore virginale della fanciulla. La strategia della rivelazione dell'amore di Didone per Enea, bilanciata fra le parole che dicono a metà e allo stesso tempo coprono la verità, e le lacrime che dicono tutto e rivelano la realtà dei sentimenti, sembra in parte generata sulla base di quella che guida la rivelazione dell'amore di Medea per Giasone, in cui le lacrime dicono ciò che le parole non osano rivelare. La scelta di uno stesso tipo di gestualità, spiega Ricottilli¹⁹², è un elemento fondamentale che orienta verso l'ipotesi di una voluta allusione, da parte di Virgilio, alla configurazione verbale-gestuale di Apollonio.¹⁹³

Dunque, le lacrime di Didone sono da considerarsi gesto di grande importanza perché sottolineano, più di qualsiasi parola, il coinvolgimento emotivo di Didone che la pone su un piano diverso rispetto ad Enea e in quanto comunicano lo stato d'animo della regina più di quanto qualsiasi parola possa fare. Le lacrime, dunque, sono un forte segno di comunicazione. Così come vi è corresponsione tra funzione conativa ed emotiva dell'io e del tu, così nelle lacrime deve essere ravvisato un chiaro intento persuasivo da parte della regina ma allo stesso tempo il forte coinvolgimento emotivo di cui è preda.

I gesti rappresentati indirettamente compaiono anche in Omero: un esempio è presente nel XXIII libro dell'*Iliade*, nella scena in cui l'ombra di Patroclo appare ad Achille. Nel suo discorso, Patroclo fa riferimento al pianto (v.75) e ad esso risponderà un analogo accenno dell'amico (vv.97-98). Una terza indicazione sarà presente nel discorso dell'eroe ormai

¹⁹¹ Cfr. 3. 1118-1119: . "Così disse, e rigava le guance di lacrime che suscitavano compassione; lui allora le disse in risposta ..." (trad. G. Paduano). Bisogna, tuttavia, affermare che per la componente "pianto rivelatore" il passo di Apollonio è più vicino al pianto di Didone dopo la confessione ad Anna: *sic effata sinum lacrimis implevit obortis*. (*Aen.* 4. 30). In questo passo, infatti, mentre le parole affermano il proposito di Didone di sacrificare l'amore per Enea alla fedeltà a Sicheo, le lacrime comunicano che la passione amorosa è talmente intensa, nel suo cuore, da contrastare le direttrici che hanno ispirato fino ad allora la sua vita.

¹⁹² Ricottilli (2000), pag. 160.

¹⁹³ Come in altri esempi di riprese intertestuali virgiliane, in particolare da Omero, si assiste anche ad una trasformazione del modello: in particolare, nell'Eneide, la rivelazione dell'amore non viene più fatta direttamente all'amato, ma alla confidente che nel caso di Didone, è Anna. Dietro la figura di Didone, quindi, oltre a quella di Medea, si profilano anche altre figure come ad es. quella della Fedra euripidea.

destatosi dal sonno (vv 105-106). La gestualità delle lacrime non viene descritta direttamente da Omero all'inizio o alla fine dei due discorsi diretti, tuttavia, da ciò che gli eroi dicono, si indovina il pianto che accompagna le parole del morto e sembra molto probabile che anche Achille versi lacrime, secondo la tendenza al "contagio del pianto".

Nell'Eneide, però, il "contagio del pianto" risulta essere meno frequente. È il caso di Enea che, nonostante la sua *miser cordia*, non si unisce alle lacrime di un altro personaggio, o meglio, nel nostro caso, non si unisce alle lacrime di Didone.¹⁹⁴

Abbiamo già visto come la logica che governa la *suasoria* di Didone sia quella degli affetti. Di nuovo, nei versi seguenti, troviamo un appello alla *dextera*, agli imenei, ai benefici che l'eroe ha ricevuto dalla regina. L'insistenza della regina sul tema della *dextera* risulta essere una vera e propria *commoratio*¹⁹⁵: Didone insiste su uno stesso tema, quello della *dextera* appunto, variando soltanto l'espressione e aggiungendo altre tematiche complementari. Questo rientra nella volontà della regina di sottolineare ciò che li unisce, ma soprattutto rientra nella volontà di cercare di persuadere l'eroe ricorrendo al tono di una *supplex* e conferendo, dunque, al discorso un vero e proprio schema tipico della preghiera.

Ad avvalorare la tesi secondo la quale le parole seguenti conferiscono al discorso di Didone lo schema della preghiera, contribuisce il gesto che abbiamo appena esaminato: quello delle lacrime. Spesso, infatti, la preghiera viene connotata come un discorso che si accompagna alla gestualità, in quanto componente delle lacrime.

A conferire maggiore enfasi alla supplica di Didone è la presenza del verbo *oro* che viene pronunciato dalla regina con un tono vibrante e commosso.

Notiamo subito l'uso, quasi colloquiale, di *oro* con l'oggetto *te*. La constatazione serve a sottolineare l'impegno di Virgilio che in un poema epico (ma in un tratto "parlato" e per di più sulle labbra di una donna appassionata) ricorre a un colloquialismo per maggior efficacia, in una struttura sintattica di sospensione che rende bene l'affannoso stato d'animo della regina e il disperato disordine che scuote il suo animo.¹⁹⁶

La posizione stessa del verbo è significativa: posto a inizio verso e staccato quindi dalla frase precedente assume grande importanza perché contribuisce a sottolineare l'andatura sussultante e spezzata dalla disperata supplica. Più che nel suo classico significato di "chiedere" il verbo è da intendere con il significato di "implorare".

Da notare è anche la posizione del *te* che sembra quasi rimanere sospeso senza predicato.

¹⁹⁴ Cfr. *Aen.* 4. 330-31.

¹⁹⁵ Cfr. Mortara Garavelli (1988), pag. 238.

¹⁹⁶ Cfr: Puccioni (1985), pag. 114-115.

I commentatori si esprimono poco su questo problema sintattico che è stato affrontato solo da Conington e Paratore. Conington nota che l'interposizione di *ego* fra *per* e il suo oggetto "is doubtless taken from the Greek πρὸς σέ θεῶν". Questo ci aiuta a collocare *te* nel nesso: *ego* sogg. e *te*ogg. che si fronteggiano vividamente. La collocazione delle parole (che determina fra l'altro la forte allitterazione finale *tuam te*) asseconda questa netta contrapposizione. Per quanto riguarda il predicato, dunque, esso è *oro* del v. 319 che perderebbe il valore di inciso normalmente attribuitogli e lo trasferirebbe al precedente *miserere*, conservando, a tutta la successione da *per* (v.314) a *meum* (v.318), il valore di sospensione angosciosa che emerge soprattutto dal termine *miserere*. La disposizione sintattica risulta pertanto ancor più aggrovigliata e meglio esprime l'affanno di cui Didone si trova preda.

Prega l'eroe di avere compassione, pietà e anche riconoscenza per chi a lui tutta si è data. Confida nella lealtà di Enea, nel suo obbligo di proteggerla e invoca la loro promessa, il loro amore, perché non ha più nulla a cui aggrapparsi.¹⁹⁷ Spontaneamente (*ipsa*), si è spogliata di tutto (*pudorem, regnum*), per affidare il suo destino a questo travolgente amore.

Per amore di Enea ha perso il suo *status* di *univira*, è ormai *misera*, degna di compassione. Insiste, la regina, sul tono compassionevole, sul tema della commiserazione che mira a provocare un effetto su Enea, mira a persuaderlo e a coinvolgerlo emotivamente. Il tono di supplica, di commiserazione è un chiaro elemento del totale coinvolgimento emotivo della regina che andrà a scontrarsi con gli *immota lumina* dell'eroe e con la sua totale assenza di coinvolgimento.

Per conubia nostra, per inceptos hymenaeos(316): con queste parole giunge alla suprema espressione il tragico equivoco di cui è vittima Didone; una sfumatura che lo sottolinea è *inceptos*, che ci fa intendere che Didone alluda all'"inizio" di quella che essa ritiene la sua nuova vita matrimoniale.

Inceptos riprende *optatos* di Catullo, 64, 141.

Sul significato del termine:

Conington: "the conubia was the furtive union, the *hymenaei*, the formal rite to which she flattered herself it was a prelude; whence *incepti*."

Rossi: *inceptos* indica che la "regina riconosce che la sua vita coniugale era appena all'inizio, giacché in effetti una vera e propria cerimonia nuziale non c'era ancora stata".

¹⁹⁷ *Quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui* (4.315).

hymenaei: deve essere considerato sinonimo di *conubia*.

Probabilmente, però, mentre *conubia* si riferisce al matrimonio, *hymenaei* richiama le gioie d'amore della vita coniugale, gioie che hanno avuto appena inizio (*inceptos*).

Potremmo anche aggiungere che Didone insista sul concetto di "imenei", di vita coniugale appena iniziata, quasi per autenticare un rapporto che non ha alcuna legalità e non impone alcun vincolo.

Servio spiega il termine con le parole: *qui novitate sunt dulces* che sembra essere quasi un'eco di *Veneris praemia*, ai quali tuttavia alluderà fra poco il pudico *quicquam dulce*.

Nostra e *inceptos* hanno un alto valore sentimentale perché rispondono al bisogno che ha qui Didone di impietosire l'eroe. La frase è modellata su Catullo, 64, 141: *conubia laeta, sed optatos hymenaeos*¹⁹⁸: come nota Pease¹⁹⁹, l'anafora catulliana di *sed* è sostituita dall'anafora di *per*. Quello che Arianna aveva soltanto sperato, per Didone era una realtà, (anche se fra poco Enea le toglierà quest'illusione); su questa falsa certezza essa ha puntato tutta la sua vita e appunta ora la sua preghiera.

La convinzione della regina si basa sul credere che ciò che è intercorso tra di loro sia stato premessa ed inizio di un *coniugium*, di nozze legittime tutelate dalla *fides*, sancite da un *foedus*. Proprio per questa sua convinzione vede la partenza di Enea come un tradimento ancora più grande perché l'eroe, agli occhi della regina, non sta mantenendo quel *foedus* che li ha legati.²⁰⁰

Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam / dulce meum, miserere domus labentis et istam:

L'intera frase rimanda allo schema tipico della preghiera.

Da un punto di vista linguistico gli elementi che spesso riscontriamo nella formulazione di una preghiera sono:

¹⁹⁸ Arianna, nel suo disperato lamento, ricorda come un tempo il *perfidus* Teseo le promise le nozze desiderate. La ripresa del verso di Catullo ha una grande importanza perché indica che Virgilio, con tecnica allusiva, evoca sullo sfondo del dramma di Didone, che vede deluse le proprie speranze di "imenei", il mito di Teseo e Arianna, segnato dalla mancata realizzazione dei promessi "imenei".

¹⁹⁹ *Ad. loc.*

²⁰⁰ Parlo di *foedus* perché, come spiega anche Monti (1981), pag. 7, *dextera* è un termine che inevitabilmente rimanda ad altri due termini ad esso strettamente collegati: *fides* e *foedus*. La *fides* è propriamente quella garanzia che si dà con il *foedus*, specialmente con lo stringere la destra e la cui violazione è punita dagli dei.

- *merere*²⁰¹ che di solito viene usato per introdurre una preghiera o per indicare il motivo per il quale si crede di poter sperare, ossia per ricordare alla persona o alla divinità pregata cose a lei grate.

Il verbo è la parola chiave dell'intero discorso di Didone: intorno ad esso si sviluppa, in una serie di considerate valutazioni, l'articolato percorso psicologico della vicenda. Le sue parole toccano una sfera di valori eticamente alti: tema della gratitudine, del rispetto di sé e degli altri e soprattutto la profondità di un sentimento la cui accettazione da parte di lei ha significato sacrificare il principio più inviolabile cui aveva ispirato la sua vita ossia la lealtà e il rispetto per le promesse fatte a Sicheo.²⁰² Eppure questa sua dichiarata colpevolezza, in quanto segno di profonda onestà, non scalfisce minimamente la dignità della persona, né il rispetto per se stessa e per gli altri: ne è testimone, appunto, il *si bene quid de te merui*.

- Altro aspetto tipico dello schema della preghiera è proprio l'uso della proposizione ipotetica con la quale chi prega ricorda i propri meriti verso il dio (o, come nel nostro caso, verso altri) a cui la preghiera è rivolta.

Vi è, tuttavia, una precisazione da fare. Il *si* che introduce la proposizione ipotetica nelle preghiere spesso assume valore ottativo, qui invece ha il suo regolare valore condizionale.²⁰³

Il *si* iniziale offre la chiave interpretativa di un termine e di una espressione particolarmente ricchi di sviluppi e implicazioni: il pur delicato, quasi sommerso, accenno all'ospitalità offerta a Enea si smorza di fronte al ricordo, pudico e appassionato insieme, di quello che

²⁰¹ Il termine *merere*, in senso stretto "ottenere, meritare qualcosa a seguito di una prestazione", si muove dal campo militare (da *merere stipendia* il termine *merere*, in assoluto, passa a significare "prestare servizio nell'esercito") a quello erotico (spesso in quanto metafora militare: Cfr. Plaut. *Men.* 693; e più esplicito Svet. *Cal.* 40); nella lingua comune, afferma Isid. *Diff.* I, 361, "*merui*" *commune est ad poenam et ad premium*: di qui la molteplicità di valori. Ovidio riprenderà l'espressione virgiliana nella vicenda di Cefalo e Procri (*Met.* VII, 852-854: *per nostra foedera lecti / perque deos supplex oro superosque meosque / per si quid merui de te bene*). Una rivisitazione della medesima espressione, in tutt'altro contesto, è dello stesso Virgilio in Dante *Inferno*, XXVI, 80-81: "S'io meritai di voi, mentre ch'io vissi, / s'io meritai di voi assai o poco"; ma la ritroviamo ancora in tutta la sua sofferta delicatezza sulle labbra di Ermengarda (Manzoni, *Adelchi*, 1428-29): "se fui tua, se alcuna di me dolcezza avesti"; un altro importante rivisitazione è presente in Foscolo, *Sepolcri*, 244-49: "e se, diceva, / a te fur care le mie chiome e il viso / e le dolci vigilie, e non mi assente / premio miglior la volontà de' fati, la morta amica almen guarda dal cielo / onde d'Elettra tua resti la fama".

²⁰² Cfr. Mosci Sassi (2006), pp. 136-141.

²⁰³ Per quanto riguarda l'uso della proposizione ipotetica nelle preghiere cfr.: *Il.*, I, 39 nella preghiera di Crise ad Apollo: "se mai ti ho alzato un tempio a te gradito, o se mai bruciaï per te cosce pingui di tori o di capre, compi questo mio desiderio".

per Didone era incomparabilmente più importante: l'amore in cui lei ha dato tutta se stessa, di cui sembra ora constatare, quasi incredula, la unilateralità.

L'intero verso, però, si colora di una dolcezza ineguagliabile nel momento in cui la regina proferisce quel *quicquam dulce meum*.²⁰⁴ È dunque il particolare più delicato e più poetico della preghiera proprio perché qui la regina rievoca le dolcezze dell'amore e traendone, con intuito femminile, la certezza che esse si sono scolpite anche nell'animo dell'uomo amato, esprime, con commovente castità questo motivo così essenziale ma che essa, con finezza che la eleva, intuisce di dover ricordare solo con allusione pudica. Si tratta, dunque, di un accenno tanto pudico quanto tenero alle gioie d'amore.

Questo verso è sicuramente un'eco della Medea di Euripide²⁰⁵ o dell'Arianna di Catullo²⁰⁶. Ma vi è una notevole e importante differenza perché se Arianna e Medea si precipitano subito a rinfacciare rispettivamente a Teseo e a Giasone i benefici fatti, uno per uno, Didone, supplice, comprende quanto sia più bello e nobile adombrare delicatamente, senza una parola di troppo, quello che Enea avrebbe il dovere di sentire per lei; e dà vita a questo adombramento, quasi rimpicciolendo i propri meriti e il proprio fascino, per timore che l'eroe se ne infastidisca. Ricordiamo, infatti, che in questo primo discorso di Didone a Enea la regina ha lo scopo di persuadere l'eroe a restare e a non partire. Se si fosse rivolta a lui rinfacciandogli i benefici che da lei ha ottenuto, assumendo un tono di fervente accusa, non avrebbe potuto suscitare la sua pietà anzi, lo avrebbe allontanato ancora di più.

Il tono di supplica che abbiamo visto caratterizzare i versi precedenti si trasforma in leggera accusa, espressa, però, con tono accorato e gentile in quanto sempre finalizzata a suscitare la pietà dell'eroe.

te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni 320
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam,

²⁰⁴ Il *dulce* rammentato da Didone a Enea si può collegare al *τερπνόν*, la gioia che Tecmessa cerca di richiamare alla mente di Aiace quando, nella tragedia di Sofocle, tenta di dissuaderlo dal suicidio: "un uomo / non deve dimenticare la dolcezza che ha ricevuto. / Il bene genera il bene, sempre, e colui / che non conserva il ricordo di quel bene / non può essere definito un uomo nobile". *Aiace*, vv.520-524, trad. di M.G. Ciani.

²⁰⁵ Cfr. vv. 475 sgg: "Comincerò a parlare fin dai primi avvenimenti. Io ti ho salvato, come fanno quei Greci che si imbarcarono con te sulla stessa nave Argo, quando fosti inviato ad aggrogare i tori spiranti fuoco e a seminare il campo mortifero ... "Trad. di E., Cerbo, BUR, Milano, 2013.

²⁰⁶ Cfr. vv.149-53: " E fui io a salvarlo dai gorgi di morte, travolto, scelsi di perdere, invece di te, chi mi era fraterno, per non mancare a te, malfido, in un'ora suprema", Trad. di E., Mandruzzato, BUR, Milano, 2009

*fama prior. cui me moribundam deseris hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)?*

L'anastrofe, la posizione di *te*, in fortissima evidenza all'inizio del verso, concorrono a martellare la responsabilità di Enea.

Didone ha anteposto il suo legame con Enea a tutto: alla necessità della Ragion di Stato, al suo onore di regina e di donna. Sottolinea quanto le sia costato aver agito in questo modo e come Enea sia un ingrato e si comporti da *hospes*, immemore dei benefici ricevuti.²⁰⁷

L'ostilità delle popolazioni confinanti e dei Tirii, a cui Didone allude in questi versi, sussisteva già prima che Enea si fermasse a Cartagine. Accusando l'eroe di essere la causa dell'odio e delle ostilità che ora gravano sul suo regno, Didone deforma in parte la realtà e risponde perfettamente alla logica della *suasoria*. Stimolare nell'eroe il senso di colpa e persuaderlo a restare.

Quello che Anna suggeriva per spingere Didone fra le braccia di Enea e che Didone potrebbe dar l'impressione di pensare a mente fredda, seguendo la falsariga della sorella, per indurre Enea a desistere dal suo proposito, è invece tratto umanissimo e spontaneo: dinanzi all'improvvisa folgore dell'abbandono, la regina si sente smarrita e vede piombarsi addosso i suoi nemici. Essa, che era stata così virilmente intrepida nell'abbandonare Tiro e nel fondare una nuova città in terra lontana, in mezzo a popolazioni ostili, ora che l'amore l'ha fatta diventare di nuovo pienamente donna, sente svanire il suo innaturale coraggio. Esso del resto, era ispirato anche alla sua fanatica fedeltà alla memoria di Sicheo: cessata questa, crolla anche lo sforzo di volontà che da essa prendeva alimento, e il ricordo del primo marito si configura soltanto come voluttà di autopunizione.

Exstinctus pudor: si tratta della terza e ultima occorrenza di *pudor* nel quarto libro ed assume una posizione di fortissimo rilievo drammatico²⁰⁸.

È la stessa Didone a proclamare la fine del *pudor*²⁰⁹.

²⁰⁷ Molte analogie riscontriamo tra il comportamento femminile attuale e quello di Didone: si pensi all'odierna teoria secondo la quale l'uomo è più "orientato sulle cose" e la donna lo sia più "sulle persone", cfr: Mizzau (1988), pag. 54: "per la donna, il pensiero e l'attenzione sarebbero dirette, più che verso gli oggetti e il mondo esterno, verso l'interno, i vissuti interpersonali, le attese che suscitano negli altri, e quindi i sentimenti e i desideri degli altri; le aspettative che lei stessa ha nei confronti degli altri e quindi i sentimenti e i desideri propri".

²⁰⁸ Ziosi (2013), pp. 1-19.

²⁰⁹ "Con grande indignazione" commenta Servio e aggiunge: *meminit enim se dixisse "ante, pudor quam te violo"* (IV, 27). Più sarcasticamente Austin, *ad loc.*: "Dido has forgotten that it was she herself who stifled it".

Qui gli interpreti ritengono che *pudor* si riferisca semplicemente alla “fedeltà e lealtà alla memoria di Sicheo”²¹⁰. Prima ancora che Enea glielo riveli, Didone ha l’intuito del disonore in cui è caduta: il solo fatto di vedere che Enea sta per abbandonarla le fa oscuramente intendere che il vincolo coniugale ha qualcosa di poco solido; ed infatti, il fatto che, nei versi successivi, contrapponga all’appellativo *coniunx*, con cui abitualmente designava Enea, quello di *hospes*, la regina mostra di sfiorare la verità. Ma ciò non impedirà che questa, espressa dalla bocca di Enea, le faccia l’effetto di un colpo mortale.²¹¹ Enea è per Didone un *perfidus hospes* dimentico cioè, oltre che dei doveri imposti dal *coniugium* anche del sacro vincolo dell’ospitalità.

Il vocativo *hospes*, tra l’altro, sostiene La Penna²¹², ha un senso altamente drammatico ed è precisato proprio dal verso successivo. L’uso del vocativo, argomenta lo studioso, indica quanti legami sono spezzati; in quale solitudine è caduta la donna. È ben possibile che Virgilio abbia preso spunto da una elegia degli *Aitia* di Callimaco su Fillide e Demofonte: la giovinetta abbandonata si rivolgeva all’amante partito chiamandolo “ospite ingiusto”²¹³. Oltre ad aver perso il *pudor* Didone ha perso anche quella *fama* che sola la innalzava alle stelle.

In questo passo *pudor e fama* si definiscono a vicenda e, come motore drammatico dell’intera trama, definiscono a loro volta la *culpa* tragica di Didone. Solo grazie alla sua fama di castità ella aveva gloria, non per la sua saggezza di governo o per il suo valore in guerra.

Nel menzionare il *pudor* e la *fama* Didone vuol esprimere ad Enea punto per punto l’orribile situazione in cui il suo abbandono la getta; a tal proposito, Didone si definisce *moribunda*. La prospettiva della morte che abbiamo già visto al v.308 qui si fa più chiara e più vicina: restare sola dopo la partenza di Enea è già l’inizio della morte. La posizione in cui la parola è collocata è di grande importanza perché, giungendo dopo *me*, che la cesura pone in fortissimo rilievo, indica che il termine è al tempo stesso un singhiozzo e una sentenza di morte. Enea, cui la volontà dei fati attutisce la sensibilità, non comprende la chiara “minaccia” contenuta nella parola e la interpreta solo come espressione dello stato d’animo

²¹⁰ Cfr. Pease, “her sense of loyalty to Sychaeus”. Fine la lettura di Austin che chiosa *extinctus pudor* con: “the flame of conscience has been quenched”.

²¹¹ Sul concubinato romano Cfr.: Astolfi (2013), pp. 859-881: “[...] il concubinato è un’unione stabile tra un uomo e una donna privi di *affectio maritalis*. I concubini non si considerano marito e moglie perché non vogliono e non possono: la loro unione, pur non essendo occasionale ma stabile, dà luogo a una comunione di vita che non ha la pienezza di quella coniugale e non tende, per sua natura, a essere indissolubile. Manca dello scopo che ne giustificherebbe la pienezza e la perpetuità, cioè la procreazione di figli legittimi: non ne ha l’attitudine. I concubini non si considerano coniugi”.

²¹² *Ad. loc.*

²¹³ νυμφίε Δημοφών, ἄδικε ξένε fr. 556 Pfeiffer.

in cui la regina si trova in quel preciso istante. Infatti il discorso, dopo il vertice enfatico della prima cesura successiva a *prior*, assume di nuovo una cadenza di soffocato, desolato pianto. Enfaticizzato, tra l'altro, dall'ingente presenza delle nasali.

Hoc solum nomen quoniam de coniuge restat: Didone comprende che Enea non è suo coniuge, comprende di non essere stata, per lui, una moglie a tutti gli effetti e questa presa di coscienza la getta nell'abisso più profondo. Ormai non può che chiamarlo ospite, perché solo quello è il ruolo di Enea. E' giunto come ospite a Cartagine e da ospite va via. L'idea, o meglio, l'illusione di essere sua sposa pian piano svanisce e lo capiamo anche dall'uso del *de coniuge* che risulta essere un chiaro complemento di allontanamento.

Enea sposo è svanito; è rimasto l'Enea ospite dei primi giorni, ma con la macchia indelebile del colpevole amore che – dispersa l'illusione del *coniugium* – grava come ombra mortifera sullo spirito di Didone.²¹⁴

Nonostante Didone prenda sempre più coscienza di non essere la sposa di Enea, dalle sue parole trapela ancora la speranza alla quale si appiglia per poter trattenere l'eroe.

Abbiamo visto precedentemente che l'intento persuasivo di Didone è strettamente collegato alla speranza della regina. L'intera sua *suasoria* non avrebbe senso se solo la regina non nutrisse ancora qualche remota speranza di poter trattenere Enea.

quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater 325

destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?

saltem si qua mihi de te suscepta fuisset

ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula

luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,

non equidem omnino capta ac deserta viderer.' 330

Nel menzionare i nemici che la atterriscono, la regina mira a stimolare nell'eroe il suo senso di colpa e di ingratitudine.

Teme il fratello Pigmalione, il cui nome, collocato accanto al *mea*, dà quasi l'impressione fisica della minaccia che, provenendo appunto dal fratello sacrilego che le ha ucciso il marito, suscita in Didone un brivido di più incontenibile orrore; e teme Iarba, pretendente

²¹⁴ E' opportuno notare che Enea, nelle parole di Didone, è ancora un *hospes* e non *hostis*, come si vedrà più avanti. Didone sa che Enea le sta facendo del male, che la sua partenza equivale a negarle il suo amore, ma non vuole accettarlo. Ed è proprio in questo atteggiamento che risiede la più grande contraddizione della regina. Bianco (1980), p.7, sostiene che in realtà Didone stia chiedendo il tempo di imparare a soffrire, di apprendere la sua sorte, la sorte dei vinti. "Vinto", dice lo studioso, è colui a cui qualcosa è stato negato; Didone lo sa, ma ancora non lo accetta. Cfr., in particolare, *Aen.*, 4.433. Del verso si parlerà, in modo più dettagliato, nel prossimo capitolo.

già precedentemente da lei rifiutato. Un po' per commuovere Enea, un po' per l'orrore che le ispira il pensiero delle nozze con Iarba, Didone usa il termine *capio*, in quanto immagina di essere trascinata prigioniera dietro al carro del re. Da notare è anche l'effetto di forte contrasto che la parola provoca in quanto posta accanto a *ducat*. Iarba, infatti, aveva bramato di *ducere uxorem* la regina e ora ciò che maggiormente la atterrisce è che lui finisca per imporle un insopportabile servaggio.

Il tentativo di commuovere l'eroe raggiunge il livello più alto con l'accento, da parte della regina, al rammarico di non aver avuto un figlio da Enea da poter stringere e in cui rifugiarsi quando tutto intorno sembra abbandonarla.²¹⁵

Di fronte all'imperturbabilità di Enea, Didone rimpiange una prole mancata, un piccolo Enea, *imago* paterna che giochi nelle stanze regali evocando una presenza/assenza.

Questo desiderio di maternità va letto, come Servio ci aiuta a fare, alla stregua di un'ulteriore traccia di quel processo di mistificazione della realtà che rinvia all'ossessione delle nozze, la cui finalità è, appunto, quella di garantire e assicurare la legittimità della discendenza (*liberorum quaerendorum causa*)²¹⁶. Essere *imago* del proprio padre, riprodurre le fattezze fisiche come, nel rimpianto di Didone, avrebbe potuto fare "il suo piccolo Enea" è, infatti, nella cultura romana, garanzia e suggello della legittimità della prole.

Petrarca²¹⁷ sosteneva che "anche quando i figli sono molto diversi d'aspetto qualche cosa d'indefinito e quello che i pittori chiamano aria e che si rivela soprattutto nel viso e negli occhi, produce una somiglianza la quale fa sì che subito, vedendo il figlio, si ricordi il padre". È esattamente quello che vorrebbe Didone. Un piccolo Enea che solo a guardarlo potesse far sentire la presenza di Enea e appagare quel senso di abbandono che la distrugge.

Da notare è il verbo *referre*, tipico del linguaggio dell'interiorità e che possiede una intensa espressività nel suo significato di "riprodurre" o anche "richiamare il ricordo".

Referre è usato per indicare la somiglianza fisica dei discendenti che riproducono (o richiamano alla memoria) i tratti dei padri o dei nonni.

²¹⁵ Cfr. Bryce (1974), pag. 264.

²¹⁶ Cfr. Servio, *Ad Vergilii Aeneida*, 4, 327: "come se fosse stata abbandonata da un legittimo consorte: chi ignora infatti che i matrimoni sono finalizzati alla procreazione di prole legittima?" e cfr. anche Donato, *ad loc.*: "almeno, dice, se mi fosse toccato in sorte che prima della tua fuga [...] mi fosse nata da te una prole che recasse nel volto la somiglianza con te e che, contrassegnata dal tuo nome, giocasse nella mia reggia, sarebbe conforto alla mia solitudine e non mi sentirei completamente abbandonata da te o preda di pesanti angosce."

²¹⁷ F., Petrarca, *Familiarium rerum libri*, 23, 19.

Un figlio che assomigli al proprio padre, argomenta Lentano,²¹⁸ che ne ricalchi la fisionomia, rivela nei suoi comportamenti e prima ancora negli stessi lineamenti incisi sul suo viso, la propria inconfutabile ascrizione genealogica. In definitiva: Didone parla e agisce come una vera e propria matrona, l'unica donna a cui la cultura romana, in considerazione del suo ruolo di sposa legittima, affida il delicato e fondamentale compito di assicurare a una stirpe la continuità della discendenza patrilineare. Didone si illude, quindi, ancora una volta, di essere la sposa legittima di Enea e di sottrarsi, così, all'ignominia della colpa di *impudicitia*. Anche se nell'impassibilità dell'eroe, nella preparazione alla fuga, la regina ha compreso che per Enea lei non è stata mai una sposa, cerca in tutti i modi di non pensarci, di non accettare un tale dolore. Il desiderio di maternità che qui la regina espone risponde a quanto appena detto: Didone vuole considerarsi moglie di Enea e proprio per questo avanza l'*argumentum* dei figli che connota inequivocabilmente quelle nozze come legittime. Quel piccolo Enea avrebbe potuto fare di lei una sposa legittima. La menzione della prole, infatti, affranca un legame dal sospetto di *libido* conferendogli i crismi del *conubium* legittimo. Nonostante ciò, il significato delle parole di Didone è da ricercare nel fatto che se avesse avuto un figlio da Enea, per giunta simile a lui, essa avrebbe avuto più vivo accanto il ricordo dell'eroe.

Da notare il diminutivo affettivo: *parvulus*.

I diminutivi nell'Eneide si incontrano molto raramente e vengono usati dal poeta per esprimere tenerezza, affetto.²¹⁹

La Penna²²⁰ suggerisce che lo stile epico rifiuta i diminutivi, propri del *sermo familiaris*, comuni nelle *nugae* catulliane ma già meno frequenti nell'elegia. Nell'Eneide, continua lo studioso, sono stati contati sette diminutivi, ma probabilmente questo è l'unico vero diminutivo affettivo: con molta finezza Virgilio ha sentito che l'umanità dolente della sua eroina non poteva essere sempre "controllata" con la misura della sublimità epica. Meglio dire che qui Didone si spoglia della veste di eroina tragica per indossare quella di donna fragile.

Questo passo riprende il carme 61 di Catullo dove il poeta augura che presto un *Torquatus* ... *parvulus* dal grembo della madre tenda le mani al padre e gli sorrida:

Torquatus volo parvulus

²¹⁸ Lentano (2007), pag. 152.

²¹⁹ Cfr. Highet (1972), pag. 224.

²²⁰ *Ad Loc.*

Matris e gremio suae
Porrigenas teneras manus
Dulce rideat ad patrem
Semihiante labello.

Proprio il confronto con Catullo mostra che la tenerezza materna di Didone manca di ogni leziosità. Infatti qui vediamo un moto spontaneo ed umano dell'infelice regina.²²¹ Mentre però in Catullo la maternità era intesa come un augurio, in Didone è un vero e proprio rimpianto.²²²

Il primo discorso di Didone a Enea termina con un tono di singhiozzo che è ribadito dal mirabile, smorzato emistichio finale: *non equidem omnino capta ac deserta viderer*. Nell'abbandono cui Enea la condanna, Didone vorrebbe avere un figlio che le concedesse un barlume delle passate dolcezze: il ricordo del volto del padre.

In questi versi finali non vediamo assolutamente un carattere di rimprovero o di indignazione: l'immensità stessa della sciagura ispira a Didone un femminile, sconfortato abbandono al pianto, che istintivamente suscita solo una sconfinata pietà, una pietà che anche Didone prova per sé.

L'eroe cercherà di nascondere qualsiasi tipo di commozione, si abbandonerà ad un discorso freddo, distante. Negherà di essersi unito in matrimonio con la regina e questa sua freddezza sancirà quella che definiremo "non comunicazione". Lo scarso coinvolgimento emotivo volutamente esibito da Enea e il suo sforzo di minimizzare e nascondere il dolore sono il messaggio che giunge più diretto alla regina che sgomenta, di fronte a questa mancanza di emozioni, si sente profondamente offesa e si trasforma da personaggio umano ad archetipo di odio e vendetta. Dunque, l'eroe è chiamato altrove dal destino e non vuole sentire altra fiamma che quella del *fatum*, la voce degli dei.²²³

²²¹ Ricordiamo che già al v.33 Anna aveva compreso il desiderio di maternità della sorella.

²²² Barrett ha scovato in questi versi il valore allusivo a Cleopatra, nel senso di un'eco della negazione da parte di Augusto che Cesarione fosse il figlio di Cleopatra e di Cesare. Barrett sostiene, dunque, che il poeta abbia voluto creare un'analogia tra Enea e Cesare e sostenere dunque la tesi di Ottaviano secondo la quale Cesarione non è figlio di Cesare. L'analogia risiede nel fatto che: Cesare così come Enea non ha avuto un figlio dalla propria amante straniera. Il riferimento, inoltre, può essere stato inserito dal poeta anche per lusingare Augusto e la sua irremovibilità ai vezzi di Cleopatra. Cfr. Barrett (1973), pp.51-53.

²²³ Il termine *fatum* deriva dalla radice indoeuropea **bha-* che dà luogo anche al greco φημί e al latino *for*, dico. Dunque *fatum* è quanto dicono gli dei.

LA REPLICA DI ENEA:

La risposta di Enea è volutamente e forzatamente fredda. Dette da lui, in quel momento, tra un esordio quasi prosastico e un *pro re pauca loquar*, le parole di promessa²²⁴ possono anche apparire frementi di dolore e di passione. La rettifica con cui egli fa osservare a Didone che fra loro non ci sono mai state vere e proprie nozze è un elemento essenziale del dramma. Enea poteva dimenticare per un momento il dovere impostogli dal destino, non compiere un gesto che a quel dovere contravenisse apertamente e coscientemente. C'è, nelle sue parole, un tono di malinconica rassegnazione che nobilita il suo atteggiamento e fa di questo amore a cui egli deve rinunciare, una tappa dolorosa della sua strada²²⁵. Doveva cercare una patria che non era la sua, dimenticare ogni dolcezza di ricordi, ogni conforto di affetti. Le reliquie dei suoi gli apparivano *dulces*, come la città che egli stava per abbandonare: ma la legge, a cui egli doveva obbedire, era dura e severa per lui prima ancora che per gli altri.

Di fronte a Didone, Enea diventa ingiusto. Egli immagina, vuole immaginare che Didone si opponga alla sua partenza non per amore ma per calcolo politico²²⁶. Turbato com'è dai sogni, dal rimorso, dal messaggio di Mercurio, egli vede in Didone un ostacolo al compimento del suo dovere.

Bisogna, infatti, ricordare che Enea non è semplicemente un personaggio ma è strumento del Fato. Ha di fronte a sé una serie di scelte fondamentali già fissate:

Desine meque tuis incendere teque querellis: / Italiam non sponte sequor (vv. 360-61).

La commozione lo spinge a travisare i fatti. Accusa perché ha paura di se stesso:

- “cessa di offrirmi me e te, con le tue rimostranze, alle fiamme: non inseguo di mia volontà l'Italia”. (trad. Fo)
- “Smetti di tormentare me e te con le tue lamentele: non di mia volontà io cerco l'Italia”. (trad. Rossi)
- “Smetti d'inasprirmi me e te con il pianto: l'Italia non spontaneamente io cerco”. (trad. Canali)
- “ Oh non torturare te e me col tuo pianto” (trad. Calzecchi Onesti)

²²⁴ “Sempre mi sarà caro il ricordo di Elissa, fin che questo mio corpo abbia vita e il mio spirito ricordi se stesso” IV, 335-336.

²²⁵ Cfr. *Aen.*, IV, 340-47.

²²⁶ Cfr. *Aen.*, IV, 347-50.

Sul termine *incendere* bene Sabbatini: “più che *exagitare*”²²⁷; bene anche Conington: “*incendere* is applied to the agitation of grief as well as of anger (cfr. 9.500). It is in the former sense that we must understand it as applied to Aeneas, though no sharp distinction is intended between the excitement which Aeneas and Dido would respectively feel in prolonging a scene like this”.

Incendere è usato, dunque, in senso metaforico e fa riferimento alla forte passione, al dolore di Didone ma allo stesso tempo anche di Enea.

L’eroe sta cercando di esortare la regina innamorata ad accettare l’ineluttabile volontà del fato. E infatti, come dice Rossi, “Enea tende a lenire il dolore di Didone, lasciandole capire come il distacco pesi anche a lui e come anch’egli provi un sentimento che ora è costretto a soffocare”.

Enea è l’opposto di Didone. Nelle sue parole non ci sarà traccia di passione, amore, esuberanza. La sua risposta è formalmente impegnata nel senso delle direttive impartitegli da Giove: egli parlerà come un grande capo che ha un compito da assolvere, un compito di natura politica, davanti al quale egli, come individuo, non esiste più e accetta di non esistere più.²²⁸ Non negherà i meriti di Didone nei suoi riguardi; dichiarerà che non era sua intenzione allontanarsi da lei di nascosto e che, d’altra parte, neppure aveva inteso fare di lei la propria legittima consorte. Se egli potesse vivere secondo il proprio genio, avrebbe ricostruito Troia: ora invece il destino lo chiama in Italia.

La risposta di Enea è propria di uno spirito alto in una situazione così penosa, di un uomo d’onore e di estrema sensibilità; è pianto trattenuto di esule.

In questa risposta Enea, l’uomo segnato dal destino, parla con altro tono rispetto a Didone: usa altre argomentazioni. In lui tace l’individuo; per la sua vita privata non c’è posto. Tra i due non c’è intesa: il mondo di valori al quale ciascuno dei due si appella è troppo diverso da quello dell’altro. Abbiamo visto come Didone si sia appellata agli imenei (v.316) e vedremo come Enea negherà di aver avuto intenzione di sposarla (vv.338-339); Didone teneramente pensava ad una possibile prole, Enea menzionerà Ascanio e i propri doveri nei riguardi del figlio.

Enea, dunque, per obbedire alla volontà dei fati, che hanno destinato per lui e per il suo popolo una nuova patria, l’Italia, ed una nuova sposa che troverà in questa terra, deve separarsi da Didone: per fare questo non solo deve sacrificare l’amore per la regina, ma deve

²²⁷ Cfr., Sall., *Cat.*, 38, *coepere plebem exagitare, dein magis incendere*.

²²⁸ Cfr. Lana (1974), p. 668.

anche nascondere la sua sofferenza di fronte alla sofferenza di Didone. **La sua gestualità e le sue parole evitano intenzionalmente di comunicare proprio quello che Didone vorrebbe trovarvi**, cioè l'intensità del suo amore per lei e la tempesta di emozioni e di sofferenza scatenata nell'animo del troiano dalla necessità di partire. Di conseguenza egli mantiene volutamente nel suo discorso un tono freddo, distaccato, quasi indifferente, ed è attento a giustificare la legittimità della sua partenza e la sua libertà da impegni di matrimonio nei confronti della regina. La riprova di quanto poco tale discorso sia coinvolto dalle emozioni è già fornita dal fatto che, mentre nel discorso di Didone erano frequenti le interrogative affettive, in quello di Enea, nell'arco di ben ventinove versi, compare una sola interrogativa retorica, ai vv 347-350, per di più con un valore argomentativo piuttosto che di sfogo affettivo.

Sin dall'inizio, dunque, Enea esibisce una gestualità che esprime assenza di coinvolgimento affettivo: *Ille Iovis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat* (331)²²⁹.

Per quanto riguarda la traduzione:

- “Egli teneva gli occhi fissi per il comando di Giove e con grande sforzo nascondeva nel cuore l'affanno” (trad. Rossi)
- “Egli teneva gli occhi immoti ai comandi di Giove e premeva con sforzo la pena nel cuore” (trad. Canali)
- “Di Giove ai moniti lui tiene immoti gli occhi, e con grande sforzo nel cuore reprime la pena” (trad. Fo)
- “Lui, per i moniti di Giove, impassibile teneva lo sguardo, e facendosi forza soffocava nel cuore la pena” (trad. Scarcia)
- “Lui impassibile teneva gli occhi, ligio ai moniti di Giove, e a forza nel cuore soffocava l'affanno” (trad. Ramous)
- “Lui di Giove nel monito immoti teneva gli occhi, con duro sforzo premeva in cuore il dolore”. (trad. Calzecchi Onesti)

²²⁹ Il verso ha un precedente omerico in *Od.* 19, 209-212: αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / θυμῷ μὲν γοῶσαν ἔην ἐλέαιρε γυναῖκα / ὀφθαλμοὶ δ' ὡς εἰ κέρα ἔστασαν ἠὲ σίδηρος / ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι δλόω δ' ὅ γε δάκρυα κεῦθεν. In entrambi i testi il poeta sceglie di ricorrere alla gestualità per nascondere un sentimento d'amore, di affetto, di pietà del protagonista verso la propria donna. In entrambi i casi c'è un inganno da parte del partner che “perturba” la relazione, ma che ha motivazioni diverse e ripercussioni diverse sulle due relazioni. Nel caso di Odisseo esso non comprometterà il chiarimento successivo ed il ristabilimento del legame affettivo, anche se comunque Penelope esigerà una sorta di “riparazione” dal marito, mettendolo alla prova, e ritardando il riconoscimento. Nel caso di Enea, invece, il suo comportamento impedirà il ripristino di una vera comunicazione fra Enea e Didone, anche dopo la morte della regina. Cfr. Ricottilli (2000), pag. 98.

Seguendo la traduzione di Rossi e Scarcia, *monitis* è ablativo di causa. Anche altri commentatori, tra cui tra Sabbatini, La Penna, Paratore, intendono *monitis* ablativo di causa e non dativo. Sarebbe forzato affermare che Enea ha gli occhi fissi ai moniti di Giove. È invece **a causa dei moniti di Giove** che Enea ha *lumina immota*. Qui non si parla tanto di uno sguardo fisicamente distolto, come quello di Didone nel libro 6.469: *Illā solo fixos oculos aversa tenebat*, ma si parla piuttosto di un pensiero che Enea rivolge costantemente ai moniti ricevuti da Giove.

Il coinvolgimento affettivo, apparentemente assente, è nascosto nell'animo dell'eroe e lo stesso deve necessariamente nascondere. Virgilio, quindi, si affretta subito a suggerire come l'eroe stia dissimulando la sua sofferenza, soffocandola nel cuore, in nome del pieno rispetto della volontà degli dei²³⁰ e di quei *monita Iovis* su cui trasferire la "responsabilità" della sua freddezza e irremovibilità. Come se Virgilio volesse far filtrare la seguente giustificazione: è per la sua inossidabile *pietas* che l'eroe antepone il volere divino ai suoi sentimenti umani.²³¹

Da notare è anche la disposizione delle parole: *Iovis monitis* (abl. di causa) a cui immediatamente soggiunge la conseguenza: *immota tenebat lumina*. Enea è come irrigidito, perché dominato dalla coscienza che deve obbedire al suo destino.²³²

Immota tenebat lumina sottolinea l'atteggiamento di Enea, dell'eroe che resta impassibile di fronte alla regina in lacrime. È un chiaro segnale di ciò che Ricottilli²³³ definisce: "mancato contagio delle lacrime". L'immobilità di Enea diventa **l'assenza completa di qualsiasi reazione gestuale che assuma un valore comunicativo**, segno di un grande controllo interiore: Enea deve far leva sulla sua tempra eroica per non cedere e per poter soffocare il tormento. Del suo eroico cuore Enea fa come un maglio che stritolò il dolore, perché egli possa, senza esitazione, obbedire ai fati. Con questi pochi versi è sobriamente espresso – con parsimonia degna dell'anima eroica – il dramma terribile che si combatte nello spirito di Enea (*obnixus curam sub corde premebat*). Sono parole che si configurano come un segnale

²³⁰ Don., *ad Verg. Aen.*, 4, 331: *ille adsistebat reverenter caelestibus iussis*.

²³¹ Cfr. Don., *ad Verg. Aen.*, 4, 331-32: *hunc si diceret poeta immobilem fuisse nec precibus nec lacrimis flexum, plurimum inhumanitatis ei attribuisset quem ubique pium esse commemorat: posuit "obnixus curam sub corde premebat", ut inde eum excusaret: movebatur quidem, inquit, et dolorem tegere laborabat postponens humana caelestibus. Hanc dissimulandi doloris necessitatem et in libro (209) posuit.*

²³² Cfr. La Penna-Grassi (1991): è un atteggiamento significativo, tipico di Enea, che ritroviamo anche in I, 209: *premit altum corde dolorem*; e in X, 464: *audii Alcides iuvenem magnumque sub imo*; il compito affidatogli dal destino gli vieta non solo di obbedire al suo cuore, ma anche di esprimere la sua pena: un aspetto tipico della solitudine eroica.

²³³ Ricottilli (2000), pag. 200.

indiretto della sofferenza dell'eroe; i due verbi all'imperfetto *tenebat, premebat* sottolineano il suo self-control nonché l'azione durativa.

Argyle²³⁴ sostiene che due interlocutori, nella maggior parte dei casi, si scambiano uno sguardo prolungato: tale forma gestuale sottolinea una vera e propria partecipazione alla conversazione. Nel caso di Enea abbiamo una situazione totalmente differente. Enea non guarda Didone durante la conversazione, o meglio, alla fine del discorso della regina notiamo che l'eroe ha il pensiero rivolto ai moniti di Giove. Il poeta, però, ricorre all'immagine dello sguardo: *immota lumina*. Gli *immota lumina* di Enea sono un chiaro segnale di **rifiuto della comunicazione**. L'impressione generale prodotta dal guardare, continua Argyle, sottolinea l'interesse, o meglio, il desiderio, di iniziare un'interazione. Lo sguardo assente di Enea dimostra che l'eroe non ha alcuna intenzione di interagire con la regina; tale rifiuto è strettamente legato al rifiuto, da parte di Enea, di condividere con lei qualsiasi coinvolgimento affettivo.

L'azione del guardare, del ricambiare lo sguardo, spiega Bettini²³⁵, rappresenta la vita nell'unica forma che la rende significativa: la comunicazione. Un'immagine che guarda chi parla è un'immagine che comunica, che partecipa delle relazioni che intercorrono tra loro.

L'atto del ricambiare lo sguardo equivale alla capacità di mantenere aperto il canale comunicativo, rendendo possibile lo scambio di informazioni. Se Enea, dunque, non guarda Didone vuol dire che non sta comunicando con lei e non intende farlo e dunque non rende possibile alcuna interazione.

In aggiunta al rifiuto di comunicare con la regina vi è la volontà, da parte dell'eroe, di non mostrare alcuna emozione. In virtù di questa ragione le parole che escono dalla sua bocca sono necessariamente più scialbe, perché egli non vuole far trapelare a Didone l'angoscia che lo attanaglia; anzi anche nelle sue fredde e dure parole noi dobbiamo avvertire l'eco del suo sforzo sovrumano e ammirare la finezza di penetrazione e di espressione della poesia virgiliana.

L'eroe, d'altronde, è insieme personaggio e portatore della volontà del fato; di conseguenza, quando la volontà del fato è in contrasto con la sua, il conflitto deve restare confinato all'interno del suo animo. A tal proposito, infatti, Conte²³⁶ parla di "doppio statuto letterario". Egli rappresenta un punto di vista soggettivo che lo individua, ma rappresenta anche la volontà del Fato di cui è portatore. Detiene, dunque, una funzione soggettiva e una

²³⁴ Argyle (1978), pag. 112.

²³⁵ Bettini (1992), pp. 168-69.

²³⁶ Conte (1984), pag. 89.

funzione oggettiva. La sua funzione oggettiva risiede nell'essere portatore della volontà del Fato. E proprio questo dirà a Didone: non è lui che di spontanea volontà parte ma è il Fato che glielo ordina.

Bonfanti²³⁷ sostiene che il silenzio di Enea e il suo conseguente reprimere le emozioni sia necessario nel poema. Ossia: il poeta sceglie di far comportare Enea in questo modo perché sente la necessità di restituire all'eroe il ruolo interpretato sin dall'inizio della storia e vistosamente interrotto dalla sua vicenda d'amore. Il restituire ad Enea il ruolo che incarna all'interno del poema comporta, come conseguenza, il fatto che le ragioni personali e sentimentali siano taciute il più possibile. Probabilmente ciò avviene anche in nome della trasparenza particolare che necessita al messaggio: non può essere lasciato ambiguo un momento così importante per l'esito della narrazione intera, occorre, al contrario, che il lettore interpreti correttamente il comportamento di Enea, in questo riconoscendo il comportamento di chi – prima distratto dal suo compito – torna poi senza esitazioni sulla strada di “chiamato dal Fato”. Enea è strumento del Fato, ha di fronte a sé scelte fondamentali già fissate; e proprio perché ha accettato di farsi esecutore del Fato non può abbandonarsi a conflitti personali tipici della forma tragica.

Si potrebbe aggiungere che Enea, così facendo, torna al modello sociale e comportamentale che la sua elezione richiede, riappropriandosi di quell'esemplarità che gli viene dall'incarnare, agli occhi dei destinatari dell'Eneide, un'universale idea morale e storica. Il protagonista rientra, insomma, in quell'orizzonte di attese dove rappresenta la volontà del Fato di cui è portatore, e che per lui, sin dall'inizio del racconto, il narratore ha creato. Enea resta fedele a se stesso e alla missione che informa in modo definitivo la sua vita – che risponde cioè alla propria elezione di eroe fondatore – e con ciò accetta un sacrificio come individuo, e consuma questo sacrificio nel momento in cui si sottrae ad un rapporto esclusivo – ed escludente – per restituirsi alla comunità cui appartiene. La ripresa coscienza del proprio dovere non significa, in modo banale, rinunciare a Didone, significa rinunciare a se stesso. Dalla bocca di Enea esce la nuda verità senza sentimentalismi, senza vernici che nascondano la genuina natura; e quanto più egli è breve e freddo, senza essere inumano, più irruento esplose il dramma di Didone che in questo contrasto ha il suo movente. Ed Enea sale tanto più alto nella sua fatalità eroica se una donna sublime non riesce ad avvincerlo, a fermarlo, e neppure a strappargli accenti che non siano di semplice gratitudine.

²³⁷ Bonfanti (1985), pag.98.

Heinze²³⁸ sostiene che Virgilio parli vagamente dell'amore di Enea e dica poco del suo dolore per la partenza, per il timore di soffermarsi troppo sulla debolezza dell'eroe. Bonfanti fornisce una spiegazione diversa, che sento di condividere: Virgilio sceglie di far parlare vagamente Enea dell'amore nei confronti di Didone perché non poteva adattare una veste di personaggio comune (con le sue ragioni personali, con le sue naturali debolezze umane) a chi è modello di *pietas* (virtù eminentemente statale e collettiva, il cui esercizio comporta obbediente accettazione dei *signa* divini), che richiede divieti e censure. Un comando imposto dagli dei non poteva essere trascurato e sappiamo come, per un romano, l'obbedienza al Dio era sinonimo di virtù. Enea, dunque, non poteva rifiutarsi di seguire i comandi divini, né il poeta poteva rappresentare un antenato di Augusto come incurante degli dei. Enea doveva partire. Non importa il prezzo, un dio comanda, l'eroe ha il dovere di obbedire.

La risposta di Enea, dunque, è una risposta “a lato”, la risposta di chi sta fuori dal circuito della comunicazione e non “riceve” tale comunicazione: a Didone che rivendica l'amore, la destra, il bene ricevuto, Enea, senza rispondere alle accuse, oppone i *mandata* di Zeus. In tal modo si delinea un'incomunicabilità reciproca: le sue radici affondano nella divaricazione di senso applicata alla medesima parola, ma ancor di più nel fatto che una non-parola si oppone ad una parola. È il rifiuto del dialogo.

Nella sua accezione più comune, dialogo è un termine “direzionale”: richiede cioè l'impatto con qualcuno o qualcosa verso cui si muove, perché deve, per poter esistere, essere rilanciato; nel nostro caso, invece, va a morire, e lo vediamo estinguersi in uno spazio inerte dove non può circolare. Ne seguirà che questo primo incontro, fallito perché senza contatto, esprimerà una mancanza di coincidenza nella relazione di affetti. Per dirla in maniera più generale: quello che si evince dal discorso tra Didone e Enea **non è una convergenza di argomenti quanto piuttosto un'antinomia.**

Ad esempio. Prendiamo in considerazione il concetto di *fides* a cui entrambi i protagonisti fanno riferimento durante i loro discorsi. Per Didone la *fides* non è, come per Enea, fedeltà ad un ideale e ad un futuro collettivi sotto la cui sanzione avanza la sua vita. Per lei la *fides* è un rapporto del tutto personale, una fedeltà che non supera l'ambito della coppia: le sue manifestazioni si riducono alla dimensione individuale, rifiutano cioè lo spazio collettivo per chiudersi in quello privato. Dunque Enea e Didone non possono comunicare, perché anche per quanto riguarda il concetto di *fides* (ad es.), non la pensano allo stesso modo;

²³⁸ Cfr. Heinze (1996).

l'incontro, dunque, fallisce perché ognuno ha la sua verità, cui non rinuncia, che neanche fa entrare in dialettica: Didone pensa e agisce come pensa e agisce il personaggio della donna innamorata, Enea partecipa, al contrario, ad un mondo di valori che è collettivo ed epico.

Didone chiama ed evoca in Enea l'amante, mentre ciò che le si mostra è, per lei, solo un'ombra: un'immagine alterata, da cui la cercata qualità di amante è lavata via, o una voce disabilitata, il cui significato non è quello del collegamento, bensì quello della distanza. Enea non concede a Didone il proprio soggettivo e parziale punto di vista e risponde con la voce collettiva del non-personaggio (del Fato). Ciò succede perché il ruolo di protagonista epico superindividuale può essere assunto unicamente a questo prezzo, lasciare assieme alla funzione relativa di personaggio quei tratti individuali che solo al personaggio spettano di diritto. Ecco allora che nel confronto extra individuale manca per Enea, unitamente al volto privato, la possibilità del conflitto: quello che si instaura tra le singole personalità soggettive e individuali, insomma quel conflitto ben noto, tipico della forma tragica.²³⁹

Enea è dunque, il personaggio "meno libero" dell'Eneide: dietro di lui c'è un aspro destino che si fa virtù. Serve il fato: *data fata secutus*²⁴⁰; le gioie dei comuni mortali non sono le sue, se non per attimi passeggeri²⁴¹.

*tandem pauca refert: 'ego te, quae plurima fando
enumerare vales, numquam, regina, negabo
promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae 335
dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus.*

Tandem: dice Paratore: " il *tandem* esprime lo sforzo che costa ad Enea far risuonare la propria voce, vincendo l'interno tumulto" e "per dominare l'intimo turbamento"²⁴²

Pauca refert: formula topica di colore retorico che introduce adeguatamente il tono agghindato della risposta di Enea, in cui già Servio ravvisa un carattere di scolastica *controversia*. Questa serve a mascherare e giustificare il tono d'apparente freddezza di cui Enea s'ammanta per rendere ineluttabile il distacco.

Sin da subito il poeta ci avvisa che le parole di Enea saranno poche. Ma in realtà il discorso di Enea è più lungo di quello di Didone. Il *pauca*, quindi, sta ad indicare che le parole sono

²³⁹ Cfr. Bonfanti (1985), pag. 128-29.

²⁴⁰ *Aen.*, 1.382.

²⁴¹ Cfr., Funaioli (1947), pag. 260.

²⁴² Cfr. La Penna-Grassi (1991).

poche rispetto a ciò che egli avrebbe da dire, rispetto ai sentimenti che soffoca nel cuore. Come spiega Conington²⁴³, Enea parla lentamente e con sforzo.

Il personaggio di Enea è presentato in contrasto con quello della regina: Didone è dominata violentemente dalla passione, Enea si controlla; Didone si esprime per interrogazioni ed esclamazioni, Enea procede calmo e asciutto. *Pauca*, dunque, evoca, come sostiene La Penna²⁴⁴, un ideale romano di oratoria un po' secco, ma chiaro e robusto, adatto alla *gravitas* dell'uomo politico.

L'eroe inizia con l'offrire alla regina ciò che si suole offrire alla donna quando non le si può dare più l'amore, e cioè la gratitudine:

Ego te quae plurima fando / enumerare vales: il discorso di Enea si apre così: *ego te*: i due amanti, separati dagli ordini di Giove, sono riuniti in quest'accostamento di pronomi che trova la sua natura nel lamento di Arianna²⁴⁵. Come spiega La Penna²⁴⁶, il pronome personale soggetto è per lo più omesso in latino; qui *ego* è espresso per la contrapposizione con *te*, un effetto retorico e drammatico difficile da rendersi anche in una traduzione.²⁴⁷

La decisa contrapposizione dei due pronomi sottolinea, sostiene Paratore²⁴⁸, sin dall'inizio del discorso di Enea, **la volontà di considerare se stesso in netto distacco da Didone**.

Enumerare vales: Didone ha solo discretamente e delicatamente accennato ai benefici da lei resi a Enea; qui sembra che Enea quasi si affretti a raccogliere e a sviluppare l'accenno per mostrare alla regina che non ha dimenticato. Non vi è nulla di offensivo in queste parole, come sostiene invece Pease²⁴⁹. Semplicemente Enea sembra dire che i meriti della regina sono molti di più di quanti lui abbia mai conosciuto. Il verbo *enumerare* è qui usato in senso retorico, nel significato di "fare un elenco".

Enea si rivolge alla regina dicendo che finché avrà vita non dimenticherà mai i benefici che da lei ha ricevuto ma Didone sembra non cogliere l'affetto e l'ammirazione che, anche se velatamente, traspare dalle parole dell'amato. Non può appagarsi, la regina, di queste attestazioni, che sono troppo magro compenso all'immensa perdita che sta per subire. Tuttavia, spiega Feeney²⁵⁰, il termine è usato per sottolineare il non voler dilungarsi a fare

²⁴³ *Ad loc.*

²⁴⁴ *Ad loc.*

²⁴⁵ Cfr. Catullo, 64, 149: *certe ego te in medio versantem turbine leti / eripui*. Si tratta in entrambi i casi dei meriti delle due donne che hanno salvato la vita ai due uomini.

²⁴⁶ *Ad loc.*

²⁴⁷ Lo studioso consiglia di tradurre: "da parte mia verso di te", tenendo comunque presente che *te* è ogg. di *negabo*, da unire con *promeritam*.

²⁴⁸ *Ad loc.*

²⁴⁹ *Ad loc.*

²⁵⁰ Feeney (1983), pag.206.

un elenco dei meriti della regina che in questo momento non gli sembra opportuno. E' come se Enea le stesse dicendo: "se vuoi puoi enumerare i meriti che hai avuto nei miei confronti ma in questa situazione non sarebbe d'aiuto". Non è quello il punto: non parte perché irrispettoso dei meriti della regina, parte per altri motivi. Non per Didone ma perché un dio lo comanda.

Il non dilungarsi ad enumerare i meriti della regina viene interpretato dalla stessa come una vera e propria irrispettosa da parte dell'eroe. Abbiamo visto, però, come Enea affermi esattamente il contrario e cioè di avere coscienza dei meriti e dei benefici della regina nei suoi confronti. Didone, dunque, accecata dall'amore e dal timore dell'abbandono, non coglie ciò che Enea afferma nei suoi confronti e interpreta ogni sua parola come fosse pronunciata per farle del male.²⁵¹

Il poeta ricorre ad una figura retorica ben precisa: la preterizione. Enea tralascia di enumerare i meriti della regina ma allo stesso tempo afferma che non li dimenticherà mai. Pur tralasciando di enumerarli, quindi, conferisce loro grande importanza.

Se in questo preciso istante Didone vorrebbe che Enea riconoscesse (enumerandoli) i suoi meriti, Enea ritiene ciò cosa di poco conto.

Su uno stesso argomento, quindi, hanno pareri completamente divergenti.

Una situazione analoga, ossia di divergenza di punti di vista, l'abbiamo esaminata poco fa per quanto riguarda il concetto di *fides* e la vedremo poco più avanti per quanto riguarda il *coniugium*.

Le due posizioni, totalmente antitetiche, sono un chiaro segnale di non comunicazione e di totale assenza di dialogo.

Il riconoscimento dei benefici da parte di Enea è sottolineato dal termine *promeritam*. Dato che la parola si ricollega a *te* sottintendendo *esse*, dà, a *quae plurima fando enumerare vales* e a tutta l'espressione, il significato di "non negherò che tu ti sia resa mia benefattrice con gli innumerevoli favori che sei in grado di enumerare". Vi è un chiaro richiamo al *si bene quid de te merui* del v. 317. Tuttavia la parola più ampia, collocata all'inizio del verso, sembra riconoscere qui solamente ciò a cui Didone accennava con tenerezza.

L'eroe, dunque, all'inizio del suo discorso, afferma di non poter rinnegare *memoriam beneficiourum* e conferma che mai potrà dimenticare. Ed è proprio l'uso di *dum* che contribuisce a rendere l'idea di un ricordo che durerà nel tempo, fino a che lui avrà vita.

²⁵¹ Cfr. Feeny (1983), pp. 206-207.

Da notare è l'appellativo con cui Enea si rivolge a Didone. Si rivolge a lei chiamandola "regina" e questo appellativo, in questo drammatico momento, vuole essere un segno di deferenza. Abbiamo visto come Didone, nella piena della sua disperata passione, non ha esitato ad umiliarsi: lo ha chiamato *perfidus, crudelis*. Enea delicatamente vuol mostrare di non aver perduto per questo il rispetto che lui deve all'amante regale e magnanima. Anche nell'uso degli appellativi i due assumono due comportamenti diversi: Didone, nel suo totale coinvolgimento emotivo, non esita ad apostrofarlo *perfidus, crudelis*; Enea, coerente con la sua assenza di affetto, di passione, si rivolge a lei con un termine che risalta la distanza, la freddezza di lui nei confronti della regina. Usa, per l'appunto, il termine *regina* che alle orecchie degli ascoltatori, se solo si pensa a ciò che prima li ha uniti, suona come volontà di prendere le distanze da lei e non coinvolgerla, né tantomeno farsi coinvolgere, in qualsiasi tipo di emozione. Chiamandola *regina* si rivolge a colei che lo ha salvato e alla quale deve riconoscere innumerevoli meriti e non alla donna alla quale si è unito.

In coerenza con l'atteggiamento di Enea, il successivo appellativo di Elissa, spiega La Penna si configura come una scelta, da parte del poeta, di evitare l'uso dei genitivi *Didonis* e *Didus* di cui il poeta non fa mai uso.

Il nome *Elissa*, infatti, ricorre soltanto altre due volte: in 4.610 *morientis Elissae* e in 5.3 *infelicis Elissae*: ambedue le volte in fine di verso e al genitivo.

A raffrenare qualsiasi sentimento, al punto di infiacchirlo, contribuisce la negazione (*nec pigebit*) e soprattutto la litote e la scelta del verbo²⁵².

Dum memor ipse mei: l'espressione assume particolare rilievo nel diretto rapporto che Enea sembra voler sottolineare fra il ricordo di Didone – promesso al verso precedente: *nec me meminisse pigebit Elissae* – e quello stesso di sé. Anche l'anafora del *dum* assume importanza perché rileva enfaticamente la protesta di ideale fedeltà fatta da Enea.

Pro re pauca loquar. Neque ego hanc abscondere furto (337):

*Pro re*²⁵³: L'espressione è alquanto oscura e gli studiosi propongono interpretazioni diverse l'una dall'altra:

²⁵² In questo verso vi è un'eco di Apollonio Rodio, III, 1079 sgg., in cui a parlare è Giasone: "e sono certissimo che né le notti né il giorno mai mi dimenticherò di te, se fuggirò alla morte".

²⁵³ Ernout-Meillet, 1939, 861-62: *res* designa la cosa una e le cose molte: cosa nella sua singolarità, e cioè "affare", "impegno", "faccenda" ma anche cose nella loro pluralità che in quanto rette da una determinata dinamica interna, costituiscono un'unità e cioè corso di cose, di vicende, di eventi, di avvenimenti e, per conseguenza "situazione", "stato", "condizione".

- *pro re* = **La Penna**²⁵⁴ argomenta: “l’espressione risente del linguaggio giudiziario: *res* è l’oggetto del dibattito giudiziario, ma passa a indicare anche il dibattito stesso (la *lis*), la causa: dunque l’espressione equivale a ciò che è detto più chiaramente in Seneca, *Herc. fur.* 401 sgg. *pauca pro causa loquar / nostra*”. Dunque, la traduzione proposta da La Penna è: “in favore della mia causa”.
- Anche **Pease** rimanda a Sen. *Herc. fur.* 401-402.
- **Austin**: “let me speak a few words to meet the case”. *Pro re*: “all Dido’s love for him, all his for her, must not prevent him from facing the cruel facts”.
- **Rossi** argomenta: “*pro ... loquar* è formula del linguaggio giuridico, con cui il parlante iniziava la trattazione degli argomenti a favore della sua causa”. Rossi traduce: “Sulla questione parlerò brevemente”.
- **Sabbatini**: *pro re* = “in favore dell’argomento; sulla questione”. Lo studioso sostiene che si tratti di una vera e propria *propositio* retorica e perciò fredda.
- **Calzecchi Onesti**: “sul fatto, non molto ho da dirti”.
- **Fo**: “poco dirò in mia difesa”.
- **Ramous**: “Perciò poco ti dirò”

Diversamente **Conington**:

- *Res* = la situazione, le circostanze. “*pro re* seems to mean ‘as circumstances allow’”²⁵⁵. *Pro re* legato a *pauca*, sostiene Conington, indica che l’urgenza del caso ammette soltanto una breve replica.

Page:

- *Res* = l’azione, la partenza di Enea, oggetto dell’accusa di Didone : “affronterò brevemente l’accusa”).

²⁵⁴ La Penna-Grassi (1991).

²⁵⁵ Cfr. Lucr. 6. 1281: *Quisque suum pro re [conpostum] maestus humabat*.

Sulla base dei commenti e delle traduzioni sopra riportate accolgo la proposta dei più, ossia: *pro res* = “sulla questione, in favore della mia causa” perché, come spiega La Penna²⁵⁶, tale interpretazione spiega meglio la funzione della frase come passaggio dal preambolo affettivo del discorso alla discussione dell’argomento dibattuto: subito dopo, infatti, Enea ribatte l’accusa di finzione con cui Didone ha iniziato il discorso e l’accusa di infedeltà al matrimonio.

Tuttavia anche l’interpretazione di *res* intesa come partenza di Enea non sembra essere del tutto sbagliata se pensiamo che Enea, subito dopo, riprenderà le accuse che Didone gli aveva mosso e cercherà di chiarire e di farle capire i motivi per cui sta partendo.

Il *pauca* successivo deve essere sentito in rapporto con i versi precedenti: poche parole per non inasprire una situazione dolorosa, di cui Enea non ha colpa. Conington, seguito da Pease, sostiene che la parola stia ad indicare la difficoltà che Enea prova nel parlare a Didone. Tuttavia si può anche supporre che Enea non senta il bisogno di lungaggini e sottigliezze poiché per lui la questione è chiara oppure, come spiega Masselli²⁵⁷, egli dichiara che sarà breve perché in realtà la verità non ha bisogno di tante parole. Heinze, invece, sostiene che l’espressione sia quasi rivolta ad Enea stesso per non perdere la padronanza di sé e per darsi modo di raccogliere le proprie idee e imbastire una giustificazione e alla luce di quanto abbiamo detto sul personaggio di Enea in questo contesto, potremmo accettare tale interpretazione: Enea nasconde i suoi sentimenti, le sue emozioni; non deve apparire scosso dalle argomentazioni di Didone; *pauca* quindi, appare come un ulteriore segnale che Virgilio vuole comunicare della differenza tra i due discorsi e i due personaggi: Didone ha messo a nudo tutti i suoi sentimenti, le sue emozioni, Enea no. Appare freddo, controllato sin dall’inizio e il *pauca* sottolinea tale comportamento. Ma la sua freddezza è in realtà solo apparente, risponde al suo ruolo di eroe, di colui che deve portare a termine una missione assegnatagli dal dio.

*Pro re pauca loquar. Neque ego hanc abscondere furto
Speravi (ne finge) fugam nec coniugis umquam
Praetendi taedas aut haec in foedera veni*

²⁵⁶ La Penna-Grassi (1991).

²⁵⁷ Masselli (2006), pag. 358.

Siamo giunti al momento in cui Enea ribatte le due gravi accuse fondamentali che gli sono state mosse da Didone: la fuga di nascosto e la rottura del *coniugium*.

Enea cerca di spiegare alla regina che non ha mai sperato di nasconderle la *fuga*, quella fuga che, tuttavia, Enea si sforza di far apparire semplicemente come una navigazione voluta dal Fato (in ragione evidentemente di un'*utilitas* superiore, che coincide con l'*honestum*).

I due protagonisti non si comprendono e neppure riescono a capire l'uno i sentimenti dell'altro. Enea, come spiega La Penna²⁵⁸, è incapace di capire quale forza coinvolgente e distruttiva sia l'amore nell'animo della regina. **Per questo motivo resta fuori dal mondo della donna.**

Da notare è proprio il preciso riecheggiamento che i versi: *neque ego hanc abscondere furto/speravi (ne finge) fugam nec coniugis umquam* fanno dei vv.305-306, nonché di altri particolari del discorso di Didone:

- *A dissimulare* e *tacitus* corrisponde *abscondere furto*;
- *A conubia* del v. 316 corrisponde *coniugis taedas* (338);
- *A sperasti* (305) corrisponde *speravi* (338);
- *A decedere, terra e fugis* del v.314 e a *fugam* del v.328 corrisponde *fugam* (338).

Enea, contrariamente a quanto sostiene Heinze, non ha mai pensato di abbandonare Didone di nascosto.

È pur vero che ai vv. 289-291 Enea ordina ai suoi uomini di armare la flotta e partire. Le parole che Virgilio usa sono le stesse che troviamo anche nel primo discorso di Didone:

- *Taciti* del v. 289, riprende il *tacitus* del v. 306;
- *Dissimulent* del v. 291, riprende il *dissimulare* di Didone al v. 305.

In realtà, subito dopo, Virgilio ci informa che Enea sta aspettando il momento più adatto per parlare alla regina e questo comportamento, spiega Fiore²⁵⁹, si spiega come senso di gratitudine, pietà dell'*optima Dido*: *sese interea, quando optima Dido / nesciat et tantos rumpi non speret amores, / temptaturum aditus et quae mollissima fandi / tempora, quis rebus dexter modus.*²⁶⁰

²⁵⁸ La Penna (2005), pag. 303.

²⁵⁹ Fiore (1930), pag.253.

²⁶⁰ Pendant con ciò che Didone chiederà ad Anna al v. 423.

Subito dopo i moniti di Giove, pur atterrito, ha pensato a lei, a cosa dirle a riguardo. Sin da subito era ferma, nel suo animo, la decisione di partire e lasciare Cartagine ma non di lasciare la città in modo furtivo. Quindi, in questo caso, Enea sta dicendo il vero a Didone anche se la donna, presa dal *furor*, non crederà alle sue parole. E appunto per questo non c'è comunicazione tra i due. Il loro modo di vedere le cose è completamente diverso l'uno dall'altro: Enea cerca di spiegare alla regina che non sta partendo da lei e non aveva assolutamente intenzione di partire furtivamente, la regina sembra invece convincersi ancora di più della sua idea. Dunque Didone non è un'interlocutrice perché vedremo come, nella sua risposta, insisterà con determinazione sulla sua interpretazione dei fatti senza prestare ascolto a ciò che dice l'eroe e quindi senza creare un dialogo.

Ne finge: letteralmente “non figurartelo”

- **Rossi**: “ non lo pensare neppure”.
- **Ramous** “devi credermi”
- **Calzecchi Onesti e Sabbatini**: “non crederlo”.
- **Paratore**: “non immaginarlo”.

Enea esorta la regina a non travisare la realtà dei fatti e a non ostinarsi a non comprendere le sue ragioni.²⁶¹

A tal proposito, per meglio chiarire il comportamento di Didone, il poeta utilizza il verbo *fingo* che assume diversi significati²⁶².

Nel nostro caso il termine deve essere inteso piuttosto come “non credere, non immaginarlo”. Così inteso, dunque, il termine indica propriamente il distorcere i fatti reali e ciò è proprio della tecnica oratoria²⁶³

L'eroe, quindi, puntualizza che non ha stretto con la regina nessun legame vincolato da leggi, che essa non è sua sposa.

La loro unione non è un *coniugium*, non è un matrimonio: ecco un altro punto importante che sottolinea la distanza che intercorre tra di loro.

Il *coniugium* è interpretato in modo completamente diverso dai due:

²⁶¹ Cfr. Feeny (1983), pag. 208.

²⁶² 1. Ha il significato primario di “impastare” la terra, prevalentemente per manufatti fittili; 2. Opposto a *gigno* (produzione naturale), ha il significato di “dare forma”, rientrando entro il comune denominatore della “formazione artificiale”; 3. Ha il significato di “fare falsamente apparire”. Per quest'ultimo significato cfr. *Aen.* 2.80 dove, nell' *oratio diasyrctica* di Sinone il termine *fingo* ha sì il significato di “fare falsamente apparire” ma ha anche il significato di “fare apparire”.

²⁶³ Cfr. Cic., *Flacc.* 51, *tota enim converteret atque alia finget.*

se per la regina il vivere insieme, l'essersi congiunti è sinonimo di vita coniugale, per l'eroe non basta vivere insieme per considerarsi sposati ma bisognava che ci fosse una vera e propria cerimonia, dei testimoni²⁶⁴, una reale intenzione da parte di entrambi per considerarsi marito e moglie a tutti gli effetti. Spiega Arnaldi²⁶⁵: “*Communicatio*, come erano, *iuris humani atque divini*, esse [scil. le nozze], richiedevano non soltanto l'intervento di un sacerdote, che fosse l'interprete ufficiale e autorizzato dal volere degli dei, ma anche e soprattutto una chiara e decisa volontà manifestata nelle forme tradizionali da parte dello sposo e della sposa”.

Dunque: unioni come quelle di Enea e Didone potevano essere argomento di tragedia o di poesia, essere sentite e immaginate dal poeta con profonda commozione di spirito e di fantasia – ma erano al di fuori della legge, non potevano essere nozze.

Come sappiamo, l'unione tra i due viene combinato dalle divinità all'insaputa dei diretti interessati (4. 93-128) ed è esso stesso sottoposto a condizione e inoltre, in certo modo, inficiato dalle riserve mentali delle parti; l'unione che dovrebbe essere matrimoniale (vv.166-68) si compie in segreto, senza testimoni umani e senza cerimonie nuziali; ne segue una certa vita comune che Didone, pur con una certa forzatura, interpreta e presenta come matrimoniale, mentre Enea no. Tuttavia, fino a questo momento, il lettore non è a conoscenza del pensiero di Enea riguardo al matrimonio.²⁶⁶ Il poeta tace al riguardo. Gli unici sentimenti dell'eroe che conosciamo sono quelli nei confronti di Ascanio,²⁶⁷ della patria, del padre Anchise, ma mai, fino al confronto tra i due protagonisti, siamo venuti a conoscenza dei sentimenti nei confronti della regina. Il poeta ha dunque volutamente creato un'ambiguità intorno all'unione dei due. Prima presenta Enea come colui che è impegnato nella costruzione della città e che veste il mantello che Didone gli aveva donato, successivamente lo presenta come colui che non ha mai guardato all'unione con la regina in termini di matrimonio.²⁶⁸ I due protagonisti hanno dunque diversi punti di vista sul concetto matrimonio e l'ambiguità del poeta, che è svelata in questo preciso istante, contribuisce a porre i due amanti su due piani diversi e a sottolineare un ulteriore elemento di non

²⁶⁴ Agrell (2004), pp. 95-110, afferma: “marriage was also expected to be a matter of public knowledge”.

²⁶⁵ Arnaldi (1932), p. 85.

²⁶⁶ Caratteristica fondamentale del personaggio di Enea è la mancanza di descrizione, da parte del poeta, del *continuum* psichico che ci permetterebbe di vedere come il mondo si riflette nella sua coscienza.

²⁶⁷ Cfr., *Aen.*, I, 643-4: *Aeneas (neque enim patrius consistere mentem / passus amor) rapidum ad navis praemittit Achaten.*

²⁶⁸ Nella descrizione della scena “matrimoniale” tra Enea e Didone mancano quegli aspetti che il matrimonio romano richiedeva: indossare abiti tradizionali; presenza della famiglia e dei testimoni: cfr Agrell (2004), pag. 99.

comunicazione. La dichiarazione di Enea, a primo impatto, può sembrarci brutale ma d'altronde tale durezza era inevitabile per poter dissipare gli equivoci. Senza questa crudeltà il distacco sarebbe apparso ancora più mostruoso e inesplicabile agli occhi della regina.²⁶⁹

Il fatto che Enea si sia abbandonato all'amore di Didone, averle anche dato l'illusione del *coniugium*, e poi abbandonarla, senza per questo pensare di aver tradito un patto o di aver calpestato un amore, è problema che Virgilio non ha risolto, non soltanto sul piano psicologico-morale, ma anche su quello della poesia. Perché la rassegnazione dell'eroe alla solitudine ed alle ragioni del fato, che è al fondo della tormentata umanità di Enea, non entrano in conflitto quando egli si abbandona all'amore, al suo amore per Didone, ma solo quando, contro di essa, si infrange l'illusione tragica di una donna, che pur temeva di vivere una realtà di colpa, ma che credeva di poter chiamare il suo amore *coniugium*.

Enea, in definitiva, non pensa di aver contratto un patto e per questo, partendo, non lo rescinde, dunque non è *perfidus*. Enea nega che ci sia stato il patto e giustifica l'abbandono e la ripresa del suo peregrinare con la necessità, impostagli dal fato, di dover vivere fino in fondo la propria vicenda alla ricerca di qualcosa di definitivo, di sacro, il mistero della storia; sapendo che in questo itinerario di esule l'accompagna il dolore dello sradicamento e la maledizione di coloro a cui deve strapparsi, a cui sconvolge la vita.

Questa condizione della sua esistenza, che è una necessità imposta dal fato, rende all'uomo impossibile l'assunzione di un *foedus*, di un patto nuziale. L'adesione a questa necessità della storia, argomenta Bianco,²⁷⁰ fa condannare al poeta stesso la sua creatura, quando dice che in Didone l'illusione di essere sposa nasconde a mala pena la sua colpa, cioè il suo amore: per il poeta non è colpa invece l'insensibilità dell'eroe, la dissociazione per la quale giustifica solo ora ed a se stesso il suo amore e il suo soffrire, il suo improcrastinabile dovere di ascoltare il dio che lo ammonisce a continuare la sua missione e ad abbandonare Didone e Cartagine.

A Didone che lo accusa di essere *perfidus*, Enea può solo contrapporre la solitudine dell'uomo, soprattutto quella degli eroi, condannati a non poter mai trovare solidarietà, perché la loro condizione prevede l'essere strappati ai legami più cari e alla propria terra, prevede l'assenza di volontà e la solitudine.

²⁶⁹ Tuttavia vedremo come, subito dopo, ha cercato di attenuare la durezza proferendo espressioni più umane, di un contenuto pathos.

²⁷⁰ Bianco (1986), pag.11.

Se, dunque, Enea e Didone siano o meno a tutti gli effetti marito e moglie, noi non possiamo dirlo perché il testo stesso non lo chiarisce; e neppure è chiara la volontà di Virgilio nel voler presentare al lettore i due amanti.

Nec coniugis taedas è la precisa *refutatio* di *data dextera* del v. 307, di *dextramque* del v. 314 di *conubia nostra* del v.316 e di *coniuge* del v. 324. Non può esserci dialogo tra due persone che sentono di avere posizioni antitetiche su un argomento di così grande importanza.

Enea nega sia la realtà del matrimonio (*taedas*), sia, più genericamente (*foedera*), la realtà di qualunque impegno formale.

me si fata meis paterentur ducere vitam 340
auspiciis et sponte mea componere curas,
urbem Troianam primum dulcisque meorum
reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,
et recidiva manu posuissem Pergama victis.

Come nei vv. 338-339 Enea ha ribattuto le allusioni di Didone (vv. 316 e 324) agli *hymenaei*, al *coniugium*, così, in questi versi, riprende e sviluppa l'allusione che la regina aveva fatto a Troia (vv. 311-13): nel suo immenso dolore per la caduta della patria, egli non accetta l'ipotesi di Didone che Troia fosse ancora in piedi, ma la trasforma nel senso che egli, potendo, provvederebbe a riedificarla e a tenervi desto il culto delle memorie. **Didone è tutta nel presente del suo amore; Enea è tutto nel passato e nel ricordo:** egli si muove come in sogno, come in sogno l'ha amata. Così anche nell'animo di Didone si ridesta il culto delle memorie, ma in una tragica direzione impressa dal prepotere del dramma attuale sull'animo suo. In questi versi erompe in pieno l'umanità del personaggio d'Enea, pur sotto la crosta della raffigurazione tradizionale della sua *pietas*; quella raffigurazione secondo cui l'eroe avrebbe suscitato stupore e ammirazione negli stessi Achei, sfruttando le benevole condizioni dell'armistizio concessogli, per salvare, da Troia in fiamme, solo il vecchio padre e i Penati della città. Egli ha dovuto rinunciare a tutte le sue spontanee predilezioni; solo la rinuncia, l'eterna, dura rinuncia lo rende degno della protezione dei fati e capace di esserne il vittorioso strumento.

In questi versi, dunque, l'eroe esprime sobriamente la sua amarezza per una realtà che non solo non è voluta da lui, ma di cui egli soffre: la vita fedele al destino è una vita di amare rinunce.

Sta quindi dicendo a Didone che lui è nelle mani del Fato, che il suo destino lo porta a soffrire, a prendere scelte che non vorrebbe prendere perché se solo avesse la possibilità di agire come lui vorrebbe, tornerebbe a Troia, la ricostruirebbe e si prenderebbe cura dei suoi. **Tace, quindi, qualsiasi riferimento a lei e al loro amore** e questo mancato riferimento e assenza totale di coinvolgimento affettivo è sentito dalla regina come un colpo ancora più duro.

Nell'esprimere quali sarebbero i suoi desideri se avesse la libertà di scegliere, Enea usa un termine in particolare: *auspicia*. In Virgilio il significato del vocabolo oscilla tra *omina* e *potestas*, tra “segni” divini e “potere” umano. Il termine, nel nostro caso, deve essere inteso come “desideri”: “secondo i miei desideri”, “secondo la mia volontà” e non secondo la volontà dei fati, alla quale sono sottomesso. Il senso, tra l'altro, è ben chiarito dall'opposizione con *sponte mea*. Nella parola bisogna intendere il fondo religioso che nasce dal concetto degli *omina* che reggevano e indirizzavano le personali disposizioni. È qualcosa di molto vicino ad *auspiciis* del v.103 che indica il desiderio delle dee volto in norma e destino. La parola, argomenta Paratore²⁷¹, è scelta da Enea anche per facilitare il contrasto fra il suo desiderio di indipendenza e la sua condizione di passivo esecutore degli *auspicia* celesti. Il contrasto dolorosissimo con Didone serve a scavare meglio nell'intimo dell'animo di Enea.²⁷²

Queste parole sono un primo riferimento al concetto della partenza da imputare alla *voluntas* divina. Dopotutto il poeta non poteva far comportare Enea in modo diverso da come si comporta. Un comportamento diverso si sarebbe configurato come realmente grave se fosse stato determinato dalla sua volontà e non da valori più alti²⁷³. Inoltre, come spiega Farron²⁷⁴, questi versi sottolineano il forte attaccamento che Enea prova per la sua terra, per Troia che metterebbe al primo posto se solo potesse avere la libertà di farlo.

Le parole dell'eroe rievocano, con potente sospensione, quello che è sempre stato il suo intimo sogno, sublime e anche fanciullesco, come tutte le cose profondamente amate. Questo sogno, non è l'Italia, non è la grandezza di Roma, ma è Troia, è la sventura, sono i “dolci resti” della nobile città di Priamo, le pietre santificate dalla tragedia degli innocenti; ed è in

²⁷¹ *Ad loc.*

²⁷² L'espressione *meis auspiciis* è presa dalla lingua politica romana: il duce che guida un esercito, combatte *suis auspiciis* se ha preso gli auspici lui stesso (sul Campidoglio, prima della partenza); combatte *alienis auspiciis* se gli auspici sono stati presi da un'autorità superiore. L'attribuzione degli *auspicia* fu problema particolarmente delicato nell'età augustea: l'imperatore non lasciava gli *auspicia* ad altri, sicché i capi di esercito, erano, per così dire, solo suoi luogotenenti.

²⁷³ Nei versi successivi Enea farà riferimento all'amore per la patria, per il figlio e per il padre.

²⁷⁴ Farron (1980), pp.34-47.

ad ascoltare quei versi e far sì che i loro cuori palpitassero d'orgoglio e ciò non poteva esserci se *in primis* l'eroe non avesse mostrato il giusto entusiasmo. È come se il poeta facesse dire ad Enea: nel mio cuore c'è Troia e se potessi tornerei lì, ma non posso amare ciò che voglio: l'oggetto del mio amore è indicato dal destino.

Il destino lo chiama in Italia: *hic amor, haec patria est*. È l'Italia l'oggetto dell'amore di Enea e di nuovo vi è una contrapposizione con il *noster amor* a cui Didone si appellava per cercare di trattenerlo. Enea risponde a Didone mettendole dinanzi quello che è il suo unico compito in questo momento e ciò sarà suonato ancora più crudele alle orecchie della regina. Se lei tanto si compiace di Cartagine, continua l'eroe, dovrebbe ben capire che anche lui desidera una nuova patria verso la quale lo chiamano quotidianamente l'ombra di Anchise e il pensiero e la presenza di Ascanio.

Extera quaerere regna: Page²⁷⁵ nota che qui Enea riprende *arva aliena* di Didone al v. 311: Didone ha abbandonato la patria antica per la nuova; perché non dovrebbe essere permesso dagli dei (*fas*) ad Enea – o meglio ai Troiani con cui ora Enea preferisce confondersi – di fare altrettanto? Ma Didone si era illusa che Cartagine potesse costituire la nuova patria anche per Enea; ed è proprio qui che risiede il tragico nodo della situazione. Appunto per questo Enea si affretta a disingannarla, determinando quello che ora è per lui e i suoi la nuova patria. Con il termine *extera* Enea ammette che la terra ora ricercata appartiene ad altre genti.

*me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris
nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,
admonet in somnis et turbida terret imago;
me puer Ascanius capitisque iniuria cari*²⁷⁶,
quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus arvis. 355

Al *noster amor* di Didone, Enea contrappone la priorità del legame con il padre Anchise e il figlio Ascanio. Il senso di responsabilità che l'eroe sente nei loro confronti, in maniera particolare nei confronti di Ascanio si fa qui denso di significato. L'eroe fa riferimento ad alcuni sogni che di notte lo turbano e in tali sogni preponderante è l'immagine del vecchio padre Anchise che lo richiama al suo dovere, alla sua missione. Alcuni commentatori, tra cui il Bignone, sostengono che tali sogni, dal momento che vengono menzionati qui per la prima

²⁷⁵ *Ad loc.*

²⁷⁶ Pease: "An imitation of φίλη κεφαλή, cfr. *Il.* 8. 281; 18. 114; 23.94; Plat., *Phaedr.* p. 264a; or φίλον κάρα, cfr. Aesch. *Agam.* 905; Soph. *O. T.* 950; *O.C.* 1631; Apoll. Rh. 3.151".

volta, siano utilizzati da Enea per cercare di scuotere meglio Didone. Paratore, a mio avviso giustamente, si pone su una linea completamente diversa. Siamo in un momento di grande pathos, Enea sta parlando degli affetti a lui più cari. E' davvero improbabile affermare che Enea usi un tale "mezzuccio" proprio in questo momento, ossia in un momento in cui non avrebbe avuto né la calma né la forza per escogitarlo. Inoltre: il discorso di Enea non ha lo scopo di convincere Didone a credere alle sue parole. L'eroe sta semplicemente spiegando la realtà dei fatti, quelle che sono le sue ragioni; nelle sue parole non vi è nessun tentativo di convincimento perché non vi è coinvolgimento. Chi cerca di convincere qualcuno a credere alle proprie parole mostra un atteggiamento che palesa il coinvolgimento emotivo; quello che emerge dalle parole di Enea è solo distacco e freddezza. L'eroe, dunque, è posto su un piano totalmente differente rispetto a quello di Didone. Il tentativo di coinvolgimento è caratterizzato dal linguaggio passionale, dettato dai sentimenti e dalle emozioni, della regina. Tali sentimenti ed emozioni sono completamente assenti nel linguaggio di Enea.

Come suggerisce Heinze, può darsi che simili ammonimenti, sia pure in forma vaga, fossero già pervenuti ad Enea durante il periodo del suo oblio e che egli non li avesse raccolti e compresi, e solo ora, dopo il colpo dell'ambasciata di Mercurio, ne intenda il significato. Può darsi anche che l'eroe abbia creduto di vedere in sogno queste esortazioni, dopo l'arrivo di Mercurio, sotto la suggestione delle parole del dio e in questo senso va forse intesa la chiosa del Danielino: *quasi adhuc responsis non crederet, addidit patris admonitionem*. Il Danielino sostiene che Anchise sia apparso in sogno ad Enea sia prima sia dopo la venuta di Mercurio, e solo dopo questa Enea ha compreso tutto il terribile valore delle sue apparizioni. A *turbida* il Danielino dà il valore di *turbata et sollicita*, richiamando VI, 695, *tua me, genitor, tua tristis imago*. La Penna dà a *turbida* lo stesso significato del Danielino: turbata, corrucciata e credo che si tratti dell'interpretazione più pertinente al contesto. Anchise ammonisce Enea di essere dimentico della sua missione e appare per questo turbato.²⁷⁷ Occorre una precisazione: l'interpretazione di Servio, accolta successivamente da La Penna, è sì corretta ma non è da legare ad uno stato di agitazione psichica, come sostengono Conington e Buscaroli²⁷⁸. La valenza di *turbidus* è prioritariamente visiva (il turbamento interiore nella sua manifestazione fisica e visiva, l'aspetto, l'espressione cupa, fosca). Qui,

²⁷⁷ L'aggettivo *turbidus*, appartiene alla categoria degli aggettivi descrittivo in *-idus* e, in relazione deverbativa con *turbari*, rappresenta una condizione di sconvolgimento e sovvertimento dell'ordine ed equilibrio naturale nella sfera fisica degli elementi e in quella delle vicende umane, private o collettive, nonché nella sfera psichica.

Si tratta comunque di supposizioni perché il testo non chiarisce esplicitamente l'origine di questi sogni.
²⁷⁸ *Ad loc.*

in particolare, *turbidus*, riferito ad un *eidolon* emerso dagli Inferi, è atto a richiamare polisemicamente il tratto dominante del regno delle ombre.

In questi versi seguono due motivazioni che Enea cerca di dare a Didone per giustificare la sua decisione di lasciare Cartagine, anche se, in realtà, le motivazioni esterne che Enea fornisce nel suo dialogo sono tre:

- Apparizione di Mercurio;
- Apparizione di Anchise;
- Senso del dovere nei confronti di Ascanio.

Sulla prima, spiega Casali²⁷⁹, sappiamo che Enea dice la verità, per le altre due dobbiamo fidarci della sua parola dal momento che nel testo manca ogni riferimento a qualsiasi ammonimento che gli avrebbe fatto Anchise apprendogli in sogno.

Casali sostiene che per quanto riguarda l'apparizione di Anchise, Virgilio faccia riferimento al *Bellum Poenicum* di Nevio. Nella versione virgiliana della storia di Enea, Anchise muore in Sicilia prima dell'arrivo a Cartagine. Nella versione di Nevio, invece, Anchise arrivava in Italia con Enea.

In Nevio si aveva, dunque, probabilmente, una storia d'amore tra Enea e Didone a Cartagine alla presenza di Anchise. A tal proposito Casali sostiene che Virgilio faccia riferimento proprio a questa versione: Enea sogna che Anchise lo esorta a partire da Cartagine – quello che faceva davvero, da vivo, Anchise a Cartagine nel poema di Nevio²⁸⁰.

Il testo, dunque, sollecita una riflessione sulla sincerità di Enea che è, di per sé, inquietante, avvenendo in un contesto in cui la sincerità di Enea è messa esplicitamente in discussione. In questo discorso che Didone dichiara menzognero, Virgilio lascia in sospeso questo sogno che noi lettori siamo impossibilitati a verificare. Il poeta non descrive l'apparizione onirica, ma presenta un personaggio che dice “ho avuto questa apparizione onirica” – e il lettore non può sapere se questo sia vero, perché si può basare solo sulla parola del personaggio.

Casali giunge, dunque, alla conclusione che Enea abbia inventato questo sogno per cercare di convincere Didone dell'ineluttabilità della sua partenza.²⁸¹ Le considerazioni di Casali sono motivate da un episodio delle *Argonautiche* di Valerio Flacco in cui vi è un discorso menzognero e che secondo lo studioso è un'eco del passo Virgiliano:²⁸²

²⁷⁹ Casali (2010), pp. 119-41.

²⁸⁰ Cfr. D'Anna (1975), pp. 3-35.

²⁸² Val. Flac. 1.38-50. Dei versi riporto quelli in cui Pelia ammette di sognare Frisso.

*nil nostri divumque memor. Non nuntia tantum
fama refert: ipsum iuvenem tam saeva gementem,
ipsum ego, cum serus fessos sopor alligat artus,
aspicio, lacera adsiduis namque illius umbra
questibus et magni numen maris excitat Helle.*

Pelia, che vuole liberarsi di Giasone, medita su come riuscire nel suo intento. Si avvicina a Giasone e gli rivolge questo discorso menzognero in cui afferma che ogni notte gli appare sia il fantasma del morto Frisso, che sarebbe stato ucciso da Eeta sia quello di Elle.

Nel caso di Valerio Flacco è il poeta che ci dice che il discorso di Pelia è menzognero. Pelia riferisce una notizia appresa dalla *nuntia fama*, cioè che Frisso è stato ucciso a tradimento da Eeta. Questa notizia è confermata dalle apparizioni notturne, in sogno, dell'ombra di Frisso, piangente, lacerata dalle ferite, che lo prega assiduamente di castigare Eeta, evidentemente andando a rubare il Vello d'Oro (poiché questo è poi quello che Pelia chiede a Giasone subito dopo); gli appare in sogno anche Elle, ora dea marina.

Casali sostiene che Valerio Flacco avesse in mente Virgilio e in particolare il precedente dei sogni di Enea. Appunto per questo, sostiene lo studioso, così come Pelia vuole liberarsi di Giasone e inventa questo sogno così Enea vorrebbe liberarsi di Didone.

Non ci sono dubbi sul fatto che il lettore non possa affermare con certezza se il sogno sia vero oppure no ma ciò che possiamo affermare con certezza, però, è che quest'improvvisa menzione di sogni ammonitori prima taciuti s'intona mirabilmente all'atmosfera religiosa entro la quale ora si aggira e agisce Enea. Per questo, come giustamente osserva Paratore, guasterebbe l'effetto supporre che l'eroe pio e leale possa di proposito e, in maniera quasi sacrilega, forzare l'effetto e l'entità degli ammonimenti ultraterreni.

Da notare è la posizione del pronome *me*, posta in posizione di forte rilievo, come in 340 e al v 354. Qui, come al verso successivo, mira a risaltare la funzione autodifensiva del discorso.

Nelle parole di Enea, dunque, emerge tutta la priorità del legame fra l'eroe e il padre Anchise. La contiguità fra l'indicatore di persona *me* e il nome del padre prima e il nome del figlio poi, simboleggia quella *pietas* di cui Enea si fa portavoce.

Nunc etiam interpres divom Iove missus ab ipso

(testor utrumque caput) celeris mandata per auras

Detulit: ispe deum manifesto in lumine vidi

Intrantem muros vocemque his auribus hausit.

Enea non si contenta di parlare dell'intervento di Mercurio ma vuol aggiungere che egli è stato mandato proprio da Giove, che proprio il re degli dei, la personificazione della volontà dei fati, esige la sua partenza e il suo trasferimento in Italia.

Dunque lui non può far altro se non eseguire gli ordini. Inoltre il riferimento a Giove e a Mercurio alla fine del discorso assume un'importanza ancora più grande perché sottolinea l'irremovibilità della decisione presa da Enea. È come se l'eroe stesse dicendo a Didone: non parto solo perché sono richiamato al senso del dovere, alla missione, dai miei cari, dal padre Anchise e dall'immagine di Ascanio. Parto perché oltre ai loro ammonimenti ne ho ricevuto uno ancor più importante ed è quello di un dio, di Giove tra l'altro.

L'eroe, temendo di non persuadere Didone dell'incredibile prodigio, sente il bisogno di aggiungere un forte giuramento per dare fede alle sue parole: *testor utrumque caput*. La testa era l'elemento più nobile e fondamentale del corpo, quello che discrimina un individuo dall'altro. Tale formula si conserva anche nelle attuali asserzioni deprecative, quasi che in tal modo s'impegno la vita della persona. L'emistichio è stato a lungo discusso dagli studiosi per comprendere quali siano le due persone sulle quali giura Enea: Anchise e Ascanio oppure Giove e Mercurio, Enea e Ascanio oppure Enea e Didone. L'ultima ipotesi sembra essere la più probabile anche perché se così fosse si verrebbe a fare dell'emistichio una delle molte vibrazioni d'affetto per Didone di cui è contesto il discorso di Enea, ma di cui la regina, presa nel vortice della sua angoscia, non si accorge.

Manifesto in lumine ... intrantem muros (358): l'espressione ribadisce lo stupore di Enea all'apparire di Mercurio e sottolinea, più che altro, gli occhi stupefatti per l'apparire di una luce sovrumana. La narrazione si è fatta soggettiva, si è lasciata permeare dalle reazioni sentimentali del soggetto.

Il poeta, tuttavia, al v. 265 ci aveva fatto intendere che Mercurio fosse apparso all'improvviso dinanzi ad Enea. Ma forse non ha voluto rinunciare al pittorico effetto dello stupore di Enea che vede piombare sulle mura di Cartagine l'alato messo divino.

Intrantem muros:

Rossi: “*muros* = le mura della città”. “io stesso ho visto il dio, in una luce splendente, entrare in queste mura, e ne ho percepito la voce ... “

Conington: “*Intrantem muros* seems merely to mean “entering the city””

Austin: “With my own eyes, in bright light, I saw the god as he **came within these walls**, with my own ears I drank in his words”.

Calzecchi Onesti: “l’ho visto io stesso io dio, in chiara luce, entrar dalle mura...”.

Ramous: “ io stesso in uno splendore abbagliante vidi penetrare il nume in città...”

Enea, quindi, sta dicendo a Didone tutto lo stupore/orrore religioso che gli ha procurato l’apparizione di Mercurio; il divino messaggero di Giove lo ha aspramente richiamato al dovere imponendogli di lasciare subito Cartagine.

desine meque tuis incendere teque querelis; 360
Italiam non sponte sequor.'

Queste le ultime parole di Enea a Didone. Parole apparentemente dure ma forse le uniche, nel suo discorso, pregne di sentimento e sofferenza. Enea esorta Didone a smetterla di cercare di persuadere l’eroe a non partire perché è inutile e serve soltanto a fare del male ad entrambi e a rendere il distacco ancora più duro.

Queste parole esasperano l’ambiguità del discorso di Enea nel tormentoso imbarazzo in cui l’eroe si trova: una innaturale durezza, sotto la quale trapela con sempre maggiore evidenza l’affetto per Didone e il dolore di doverla abbandonare. Qui l’eroe si presenta in tutta l’arcana tristezza dei tormenti dell’intimo di chi è fisso in qualcosa che lo trascende; in questo passo il personaggio raggiunge una delle sue più umane manifestazioni. Il brutale polisindeto *meque teque* tradisce, come abbiamo visto per *utrumque caput* del v. 357²⁸³, l’attaccamento a Didone che Enea sente più forte nel tragico momento dell’abbandono. Tant’è che nel successivo emistichio il discorso si chiude con un’altra indiretta ma fortissima attestazione di rimpianto e di amore; l’incompletezza del verso fa terminare il discorso di Enea con uno schianto altamente suggestivo.

Il verso incompiuto è icastica chiusura di una sequenza. Ovviamente il verso lasciato incompiuto non è volontà del poeta ma è un chiaro segno, come sappiamo, della mancanza di revisione finale del poema.

Il dolore che Enea prova in questo momento è evidente anche nella scelta delle parole:

²⁸³ Ricordiamo di aver accettato l’ipotesi secondo la quale *utrumque caput*, al v. 357, si riferisce ad Enea e Didone.

incendo: sta qui ad indicare propriamente “infiammare di sentimenti acuti e dolorosi” e la *iunctura* con *querellis* è molto intensa. “Smetti di portare dolore a te e a me con le tue rimostranze”.

Il termine *querellis* è presente anche altrove nel poema virgiliano. Una delle occorrenze più famose è nel libro 10.94 dove Giunone usa il termine in riferimento alle rimostranze di Venere nel concilio degli dei: *tum decuit metuisse tuis; nunc sera querellis / haut iustis adsurgis et inrita iurgia iactas*. Nel passo di Venere e Giunone il termine, però, assume una connotazione negativa, sta ad indicare, più che altro, la protesta nel senso dispregiativo del termine. Qui le rimostranze di Didone assumono un significato diverso, sono “lamenti”, “parole lamentose” o anche “accuse”.

Dunque in queste ultime parole di Enea apparentemente dure e caratterizzate da brusca scortesia bisogna intravedere tutto il tormento che le accuse di Didone costituiscono per lui. Nell'emistichio finale, che racchiude tutto ciò che Enea ha fino ad ora cercato di spiegare a Didone, Enea si apre più del solito e confessa con pathos la sofferenza che costa la fedeltà al destino. Il nome *Italia* è posto in evidenza all'inizio del verso: il destino, nello schianto dell'estremo addio, riappare agli occhi di Enea in tutta la sua crudeltà.

Sembra quasi che Virgilio, nel lasciare il verso incompiuto, voglia dare l'idea della voce spezzata dalla commozione e dal dolore.

Le sue ultime parole, dunque, sono un grido di dolore e il verso si spezza e resta incompiuto. Non poteva aggiungere neppure una parola, senza tradire la sua missione, senza lasciare erompere la *cura* chiusa fortemente nel petto (*obnixus curam sub corde premebat*).

Dal momento che Enea doveva mantenere quel controllo sui sentimenti, di cui abbiamo già parlato, non poteva aggiungere nient'altro. La commozione non gli permette di aggiungere altro e per non dare a vedere ciò che effettivamente sente, su questo verso lasciato a metà, conclude il suo discorso.

Avrebbe avuto altro da aggiungere, l'eroe. Ma ogni cosa si sarebbe rivelata inutile e ormai il *furor* di Didone glielo impediva. La decisione è stata presa, e ogni parola in più avrebbe soltanto fatto del male ad entrambi. Ha provato a spiegare alla regina il motivo della sua partenza ma non è stato compreso. La regina trasforma ogni argomentazione data da Enea in una crudeltà che l'eroe compie nei suoi confronti. Non c'è comunicazione tra i due, ciò che li accomuna sono i sentimenti che l'uno prova nei confronti dell'altra. Ma, quasi paradossale a dirsi, nessuno riesce a comprendere le emozioni dell'altro. Viaggiano su due binari diversi, dicono cose diverse. Non si comprendono. E questo loro scontro così struggente, così emozionante è destinato a restare non risolto.

Le parole di Enea hanno messo in luce i sentimenti contrastanti che l'eroe prova tra il dover compiere la missione che gli è stata assegnata e i sentimenti che prova nei confronti della regina.

In Enea c'è l'individuo che vorrebbe avere una sua vita privata – ed è colui che proclama *Italiam non sponte sequor*, che giudica “dolce” la terra d’Africa, che non dimenticherà mai l’amore di Didone finché avrà vita, che deve tener chiuso nel petto l’affanno davanti alla donna amata – e c’è il predestinato alla gloria immensa di progenitore della potenza romana, ed è costui che *ardet abire*.

SEGNALI DELLA NON COMUNICAZIONE:

L’incontro di Enea e Didone risulta caratterizzato da elementi pregnanti che ci portano ad affermare che tra i due non può esserci dialogo, non c’è comunicazione. A partire dai gesti, dalle lacrime della regina e dagli *immota lumina* di Enea possiamo renderci conto, sin da subito, della differenza di coinvolgimento tra i due. Didone è in preda al *furor*, passionale, pronta a qualsiasi cosa pur di trattenere l’eroe, Enea è freddo e scostante pronto a tutto pur di obbedire ai comandi del dio.

Le loro priorità sono completamente diverse: Didone sente di non poter rinunciare all’amore, ai momenti vissuti accanto all’eroe; Enea sente di dover anteporre la sua missione al sentimento d’amore, a Didone.

Didone, completamente avvinta dai lacci d'amore, è tutta interamente avvolta nel presente del suo amore²⁸⁴; Enea, invece, è con la mente volto al futuro, alla missione da compiere, e con il suo cuore a Troia: è totalmente nel passato e nel ricordo.

Non può esserci comunicazione tra chi ha come unico scopo quello di restare accanto all'uomo che ama e chi non desidera altro se non partire e lasciare che Cartagine sia soltanto un ricordo, un piacevolissimo ricordo.

Non può esserci comunità di intenti tra chi guarda all' unione come a un vero e proprio *coniugium* e chi invece ritiene che tale *coniugium* non sia mai esistito. I loro divergenti punti di vista, le loro ragioni caparbiamente difese da ognuno, porteranno questo loro incontro a rimanere irrisolto. Non ci sarà alcun chiarimento, alcun punto di incontro, tanto che nell'incontro del libro VI il calore emotivo delle parole di Enea si scontrerà con la freddezza di lei.

La suasoria di Didone, dunque, è in netto contrasto con la *controversia, refutatio* dell'eroe.

1. COMPORTAMENTO / GESTUALITÀ :

La prima notevole differenza tra i due amanti risiede nel loro comportamento. Didone, la cui passione amorosa si riflette anche e soprattutto sulle caratteristiche del linguaggio (abbiamo visto, infatti, il frequente uso delle interrogative "retoriche" equivalenti di una frase affermativa o negativa che, con la loro tonalità fortemente affettiva, rendono evidente che Didone è in preda a forti emozioni: nel suo primo discorso, in soli ventisei versi ne ricorrono ben sette), ed Enea che come si sa, per obbedire alla volontà dei fati che hanno destinato per lui e per il suo popolo una nuova patria, l'Italia, ed una nuova sposa che troverà in questa terra, deve separarsi da Didone: per fare questo non solo deve sacrificare l'amore per la regina, ma deve anche nascondere la sua sofferenza di fronte alla sofferenza dell'amata. **La sua gestualità e le sue parole evitano intenzionalmente di comunicare proprio quello che Didone vorrebbe trovarvi**, cioè l'intensità del suo amore per lei e la tempesta delle emozioni e di sofferenza scatenata nell'animo del Troiano dalla necessità di partire. Di conseguenza egli mantiene volutamente nel suo discorso un tono freddo, distaccato, quasi indifferente, ed è attento a giustificare la legittimità della sua partenza e la sua libertà da impegni di matrimonio nei confronti della regina. La

²⁸⁴ L'espressione è di Paratore (1947).

riprova di quanto poco tale discorso sia coinvolto dalle emozioni è evidente nello scarso uso delle interrogative retoriche e affettive da parte di Enea.

Enea è laconico, tendente a macerarsi intimamente nel silenzio, virilmente pronto alle risoluzioni; Didone è espansiva, disposta ad urlare la sua passione, ma femminilmente irrequieta, irresoluta, a tratti perfino timida.

Didone assume comportamenti che si connotano come veri e propri dimostratori di emozioni²⁸⁵, dimostratori completamente assenti nel comportamento di Enea.

Questa differenza tra i due si riverbera sul contrasto fra le gestualità:

- **Il profondo coinvolgimento** emotivo è espresso, in genere, dalle lacrime: ed in effetti anche Didone versa lacrime: *per ego has lacrimas dextramque tuam ...* la modalità con cui Virgilio ci informa di questo gesto è quella di gesto rappresentato in forma indiretta. Tuttavia, che la regina versi lacrime è ben chiaro. Anzi, come vedremo, Virgilio tiene a ribadire questa gestualità, tanto che il gesto sarà ribadito nel secondo discorso di Didone al v.369: *num fletu ingemuit nostro?*²⁸⁶

- Enea, di contro, esibisce una gestualità che esprime **assenza di coinvolgimento** affettivo: *Ille Iovis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat.*²⁸⁷.

Con lo sguardo muto ha misurato l'abisso che separa chi ha dato tutto (anche gli ideali), chi desidera darsi, votarsi ancora, sacrificarsi, da chi si slancia di nuovo, con più vigore, nella vita. Enea nasconde volutamente le reazioni che testimoniano l'amore che ha per Didone e la sua *sympatheia* di fronte alla sofferenza dell'amata. La regina soffre nel veder ribaltato il sentimento di amore, che Enea aveva per lei, in un atteggiamento di indifferenza e ostilità. Anche i suoi tentativi di ottenere dall'eroe il ritardo della partenza, almeno per lasciarle il tempo di imparare la dura lezione della sofferenza, si configurano ormai come un rapporto fra nemici, fra il vincitore superbo e il vinto che supplica (cfr. v. 424: *I soror, atque hostem supplex adfare superbum*; v. 434: *dum mea me victam doceat fortuna dolere*)²⁸⁸.

²⁸⁵ La definizione è di Ekman-Friesen (1987), pp. 117-59.

²⁸⁶ Sulle lacrime di Didone si è già detto sopra. Cfr. capitolo 1.

²⁸⁷ Abbiamo già esaminato come in realtà questa freddezza celi un coinvolgimento emotivo, ma per mettere in risalto i segnali della non comunicazione dobbiamo esaminare solo ciò che viene apertamente esibito.

²⁸⁸ Torneremo sull'argomento nel capitolo successivo.

La forte dissonanza è aggravata dal fatto che la compassione e il contagio delle lacrime vengono negati proprio ad una donna il cui atteggiamento è stato di coinvolgimento anche fattivo verso le persone che si trovano in una situazione di infelicità e sofferenza (cfr. 1. 630: *non ignara mali miseris succurrere disco*). Per di più Didone aveva manifestato compassione e generosità anche verso i Troiani che aveva accolto reduci da un naufragio e ai quali aveva concesso di vivere a Cartagine con pari diritti rispetto ai Tiri. Lo stesso Enea riconosce questo²⁸⁹. Ciò spiega perché, argomenta Ricottilli, “alla fine, essa accusi il troiano di ingratitudine, da lei considerata come un’offesa alla *fides*”²⁹⁰.

- All’immobilità degli occhi dell’eroe, rappresentata direttamente (vv. 331-332) corrisponde la gestualità polare dello sguardo inquieto e mobilissimo di Didone (vv. 362-364: “lei lo guardava bieco, mentre diceva tali cose, e volgeva gli occhi ora da una parte, ora dall’altra e lo squadrava tutto con uno sguardo silenzioso”).

Il contrasto fra le due diverse gestualità, sia quelle direttamente rappresentate che quelle rappresentate indirettamente, riproduce il contrasto fra i diversi atteggiamenti verso la relazione ed il legame amoroso che i due partner manifestano. Fra le gestualità dei due protagonisti si stabilisce un rapporto di tipo contrastivo: alle lacrime di Didone, non rappresentate direttamente ma alluse nel discorso, corrisponde l’assenza di lacrime in Enea, anch’essa rilevata nel discorso di Didone²⁹¹; all’immobilità degli occhi dell’eroe, rappresentata direttamente, corrisponde la gestualità polare dello sguardo inquieto e mobilissimo di Didone: *aversa tuetur / huc illuc volvens oculos totumque pererrat / luminibus tacitis*.(362-63).

2. PUNTI DI VISTA DIVERGENTI

²⁸⁹ Cfr. 1. 597-600.

²⁹⁰ Cfr. 4. 373-375 e Ricottilli (2000) pag. 105.

²⁹¹ Cfr. v. 370: *num lacrimas victus dedit?*

Il contrasto fra le gestualità evidenzia visivamente lo scontro fra le posizioni opposte, sull'importanza da dare al legame amoroso. D'altronde, come sostiene anche Aristotele²⁹²: "le cose non appaiono le stesse a chi è in collera e a chi è calmo". Nel caso di Didone ed Enea le cose non possono apparire le stesse a due persone che dimostrano un coinvolgimento emotivo completamente antitetico l'uno all'altro.

- Didone considera il loro legame come un vero e proprio matrimonio:
 - *nec te noster amor nec te data dextera quondam* (307);
 - *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* (316);
 - *cui me moribundam deseris, hospes / hoc solum nomen quoniam de coniuge restat?* (323)
 - *Si quis mihi parvulus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret* (328)

Enea ridefinisce in termini diversi la sua relazione con la regina, in opposizione con la definizione che ne dava Didone:

- *Nec coniugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera veni* (338-9)
- Per Didone al legame con Enea va data la preminenza su tutto: ed in effetti lei ha collocato la sua relazione con il condottiero al primo posto rispetto agli altri valori (necessità politica, fama personale etc.).
 - *Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni / odere, infensi Tyrii; te propter eundem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior.* (320-323)
- Per Enea le priorità sono, nell'ordine:
 - L'obbedienza alla missione che gli è stata affidata dai fati;
 - L'amore per la sua patria, per il padre Anchise ed il figlio Ascanio.

²⁹² Cfr. *rhet. B*, 1, 1377 b, 31-2.

L'eroe chiarisce che a differenza della regina l'amore nei suoi confronti non viene per lui al primo posto; anzi, l'amore non viene neppure al secondo posto, perché se Enea potesse scegliere liberamente, senza dover adempiere la missione che gli è stata affidata, non resterebbe a Cartagine con Didone, ma tornerebbe a Troia, per ricostruirla.

3. DIVERGENZE SUL PIANO LINGUISTICO:

- Nel discorso di Didone fondamentale è la fusione dell'*ego* e del *tu* nell'aggettivo possessivo *noster* riferito a lei e ad Enea. Il linguaggio di Didone enfatizza il suo modo di pensare l'amore con Enea come fattore di unificazione e congiungimento che si contrappone al linguaggio di Enea volto a mettere in evidenza l'unico amore dell'eroe rappresentato dall'Italia²⁹³. Inevitabilmente, dunque, il linguaggio di Enea sottolinea il suo modo di guardare l'amore, nei confronti di Didone, esclusivamente come fattore di separazione.
- Nelle parole di Enea i due pronomi *ego* e *te* sono in netta contrapposizione tra loro. Mentre nel discorso di Didone i due pronomi indicavano lei ed Enea come un tutt'uno, nel discorso di Enea tale uso marca la volontà, da parte dell'eroe, di considerare se stesso in netto distacco da Didone. Il pronome *nos*, probabilmente in polemica con l'uso che ne aveva fatto l'eroina, viene pronunciato dall'eroe per indicare non loro due ma lui e i Troiani: *et nos fas exera quaerere regna. (350)*

L'uso diverso dei pronomi sottolinea la differenza che intercorre tra i due protagonisti e rientra anche nella differenza comportamentale dei due. Didone utilizza il termine *noster* perché si sente in qualche modo legata ad Enea e perché, nel confronto con l'eroe, è totalmente coinvolta emotivamente.

Il rifiuto, da parte di Enea, di utilizzare il termine *nos* per far riferimento a lui e alla regina risponde alla sua volontà di distaccarsi da lei, di non mostrare assolutamente coinvolgimento affettivo. Ma risponde anche ai veri sentimenti dell'eroe nella sua funzione oggettiva: Enea ricorre al *nos* per indicare lui e i Troiani che si apprestano a partire e sottolinea, quindi, la

²⁹³ *hic amor, haec patria est (4.347).*

priorità dell'eroe in questo momento. Se per Didone la priorità consiste nell'amore nei confronti di Enea per l'eroe la priorità consiste nella partenza (sua e dei suoi compagni) alla volta dell'Italia.

- Anche nell'uso degli appellativi riscontriamo una divergenza tra i due protagonisti: se Didone ricorre a termini quali *perfidus*, *crudelis*, che testimoniano un estremo coinvolgimento emotivo, Enea si rivolge a lei chiamandola *regina*, come la chiamerebbe chiunque, enfatizzando, dunque, quel distacco che intercorre tra i due. Chiamandola *regina* è come se dimostrasse di non aver avuto alcun rapporto con la donna, è come se lui volesse farle arrivare il messaggio che l'unico ruolo che la stessa ricopre, ai suoi occhi, è quello di regina. Nient'altro.

La differenza comportamentale, linguistica, gestuale e di pensiero sono chiari segni di non comunicazione. Questo dialogo, per così dire, impossibile, verrà chiarito meglio dall'analisi della risposta di Didone. La regina non comprenderà le ragioni di Enea e interpreterà ogni argomentazione offerta dall'eroe come un pretesto dello stesso per fuggire da lei.

Tuttavia, lo scarso coinvolgimento che Enea esibisce volutamente a livello gestuale (vv.331-32) è, non a caso, il messaggio che giunge più diretto e bruciante alla regina. Enea offende Didone per due motivi:

- Sia per quello che mostra, cioè l'immobilità (*immota tenebat / lumina*) degli occhi, che è segnale gestuale della impassibilità, quasi di una indifferenza di fronte al dolore dell'eroina²⁹⁴;
- Sia per ciò che non manifesta, e cioè le lacrime e i gemiti, chiaro segnale gestuale e paralinguistico della sofferenza²⁹⁵.

Sul piano linguistico il rifiuto della comunicazione è sottolineato anche e soprattutto dal passaggio, nella risposta di Didone, dal *tu* all'*ille* cioè un segnale di distanza e di ostilità verso Enea che viene momentaneamente cancellato come partner del dialogo e nominato come una terza persona, come se la regina non parlasse con lui, ma di lui ad altri interlocutori.

²⁹⁴ A tal proposito vedremo il rimprovero che Didone muove ad Enea al v. 369 della sua risposta: *num lumina flexit?*

²⁹⁵ Cfr. vv. 369-71: *num fletu ingemuit nostro? .../num lacrimas victus dedit aut miseratus amantemst? / quae quibus anteferam?*

È come se stesse chiedendo loro adesione e testimonianza circa l'ingratitudine e l'insensibilità di Enea.

Questo passaggio dall'uso del *tu* a quello dell'*ille*, nel nostro contesto, diventa una forma di negazione di Enea come interlocutore, ed equivale ad un comportamento gestuale di rifiuto dell'eroe, ad una "disconferma" della sua esistenza e dignità.

Si tratta di un segnale pragmatico ricorrente nelle situazioni di conflitto estremo, spinto fino all'ostilità: frequente è il passaggio dalla seconda alla terza persona nel *convicium*, cioè nella lite che porta ad un feroce scambio di insulti²⁹⁶.

La disconferma del *tu* come interlocutore ricomparirà in forma esasperata nell'ultimo incontro fra Didone ed Enea nell'oltretomba, quando la regina eviterà di parlare con l'eroe e persino di guardarlo.

Il suo rifiuto della comunicazione sarà l'enfaticizzazione estrema di una disconferma che già affiorava in questa replica.

Il ritorno all'uso del *tu*, nel discorso di Didone, è finalizzato all'espressione del disprezzo, che arriva fino alla formulazione di un invito sarcastico a partire: *neque te teneo neque dicta refello: / I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas*; e alla maledizione.

Enea, dunque, appare chiuso in sé, non dice e non dà ciò che la regina si aspetta da lui.

Sappiamo che il suo atteggiamento si spiega facilmente con lo sforzo che deve compiere per non far trapelare all'esterno la sua sofferenza. Ma per Didone, che vive nel cuore del mondo virgiliano, dove le lacrime sono segno tangibile della sensibilità ai sentimenti e alle sofferenze altrui, negare questo tributo di *sympatheia* è un'offesa gravissima, che la autorizza a definire disumano Enea²⁹⁷.

LA RISPOSTA DI DIDONE:

La replica di Didone è piena di concitata indignazione e si muove stilisticamente sempre nell'ambito catulliano del lamento di Arianna: si vedano le riprese del vocativo *perfide*, e del verbo *dissimulo*, riferito, questa volta, a Didone stessa.

²⁹⁶ Cfr. Petronio, *Satyricon*, 57.2, nell'attacco di Ermerote contro Ascilto.

²⁹⁷ *Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.* (4.365-367)

Il discorso di Didone trascorre lentamente, quasi inavvertitamente, dal concitato appello e dall'indignata apostrofe all'amante traditore per cui si sprecano velenosi accenni alla sua inumanità, alla condanna della sua crudeltà disumana, la cui origine viene fatta risalire agli elementi naturali più aspri e selvaggi (*nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide...*), all'esortazione rivolta a se stessa; quasi diventa un monologo desolato (*quae quibus anteferam?*), fino ad aprirsi a considerazioni di carattere generale: *nusquam tuta fides*. Qui la parlata di Didone tocca il vertice dell'intensità. Ma ancora l'arco del discorso, che si è aperto con il catulliano *perfide*, si chiude con la sentenza che, anch'essa, ci riporta a Catullo, ai vv. 143-44 del lamento di Arianna²⁹⁸.

Da questo momento in poi la donna torna a rivolgere direttamente il discorso all'amante. Il movimento del discorso, la successione dei pensieri e degli stati d'animo della donna porta a concludere che Didone qui parla di Enea come se Enea non fosse presente. L'odio di Didone per Enea è l'altra faccia della sua passione. Didone, spiega Lana,²⁹⁹ è una creatura semplice, elementare e tutta prevedibile nelle sue reazioni: Enea è assai più complesso, problematico. Dopo aver imprecato contro Enea e dopo avergli minacciato vendetta, bruscamente si allontana: come bruscamente aveva affrontato l'amante, altrettanto bruscamente tronca il colloquio ed Enea piano piano vede la donna allontanarsi e sottrarsi alla sua vista.³⁰⁰

Nell'impossibilità di armonizzare in sé la donna e la regina, a Didone non resta che morire: essa rappresenta, per così dire, l'altra faccia di Enea il quale, proprio perché sacrifica in sé l'uomo al condottiero di popoli, può vivere.

La replica di Didone manifesta lo stesso carattere affettivo e passionale del suo primo discorso: Virgilio lo dice esplicitamente al v. 364: *accensa profatur* che appunto, la dice lunga sullo stato d'animo della donna: Didone è ritratta come una donna la cui *mens* sta esplodendo nella violenta invettiva. L'accento alla furia pone l'accento sui *convicia* ai quali ella si lascia andare; ma il suo stato d'animo è testimoniato anche dalla brevità delle frasi, dal loro tono concitato, dall'accumularsi ai vv. 368-71 di ben cinque interrogative affettive (retoriche); dall'interiezione *heu* al v. 376; dall'ironia e dal sarcasmo dei versi 376 ss. Se il tono è sempre di forte emotività, è cambiato tuttavia il tipo di sentimenti: all'amore ed alla

²⁹⁸ *Tum iam nulla viro iuranti femina credat / nulla viri speret sermones esse fideles.*

²⁹⁹ Lana (1974), pag. 676.

³⁰⁰ Cfr. vv. 388-89.

affermazione del loro legame subentra la rabbia, il disprezzo ed il sarcasmo, l'ostilità e l'odio che nascono dall'amore ferito.³⁰¹

Le forme che realizzavano iconicamente il contatto e la fusione dell'io e del tu, spiega Ricottilli,³⁰² sono del tutto assenti. L'aggettivo possessivo *noster* compare non più con il valore di un io+tu, ma per indicare la sola Didone.

Didone sente di aver subito un'*iniuria*, sente di non poterne sopportare di peggiori: ha visto ingiustamente traditi i meccanismi di attesa e di reciprocità previsti in ragione della sua totale ospitalità, se non del suo amore verso un uomo da cui si sarebbe aspettata gratitudine, dati i benefici per cui si è, per giunta, macchiata di colpa.

Sebbene l'eroe non le dicesse cose nuove, a lei pareva di sentire cose mostruose, mai udite; la passione le impediva di simpatizzare con quel patriottismo che proprio aveva ammirato nell'esule troiano.

La *vox* di Didone si fa "tumida" e si piega a *laedere* quell'uomo, sentito ormai come un estraneo.

Didone risponde con violenza. Di fronte al suo dolore nega la giustizia divina, la moralità del mondo, la provvidenza stessa. Scaglia una pesante maledizione su Enea e subito dopo, quasi a ristabilir l'equilibrio, il poeta la fa fuggire e svenire allo stesso modo in cui l'aveva fatta piangere alla fine della confessione con Anna.

Il dolore che la regina patisce per la perdita di Enea può essere compreso se si pensa alla sua condizione prima dell'incontro fatale nella caverna e se si riflette come sia reso ancora più amaro dalla ripulsa subita e come tale ripulsa sia a sua volta resa più amara perché tutti ne sono a conoscenza.

In tal modo, dice Camps,³⁰³ Didone riunisce in sé le qualità di una eroina da romanzo che muore per amore quando l'amante l'abbandona e quelle di un personaggio tragico che non può sopravvivere al proprio amore e sente che solo con la morte può riscattare quell'onore che si era guadagnato con la sua vita passata. Al dolore della perdita si aggiunge l'amarezza della vergogna pubblica e di quella sua personale.

Talia dicentem iam dudum aversa tuetur

Huc illuc volvens oculos totumque pererrat

³⁰¹ Aristotele definiva l'ira come il desiderio, accompagnato da dolore, di una vendetta appariscente a causa di una mancanza di riguardo, appariscente, relativa alla propria persona o a uno dei nostri, non essendo meritato tale disprezzo. Cfr. *rhet.* B, 2, 1378 a, 30.

³⁰² Ricottilli (2000), pag. 101.

³⁰³ Camps (1990), pag. 49.

*Luminibus tacitis et sic accensa profatur*³⁰⁴:

L'atteggiamento iroso di Didone emerge sin dall'inizio. Il poeta stesso ci rimanda all'immagine di una donna adirata e completamente fuori di sé. A rendere viva questa immagine contribuisce il linguaggio:

*aversa; volvens oculos*³⁰⁵; *luminibus tacitis; accensa*.

aversa: il termine assume un significato di grande importanza in quanto sottolinea il modo in cui Didone guarda Enea. Didone sta guardando Enea di sbieco, di lato, e questo atteggiamento enfatizza tutto il disprezzo e la rabbia che la regina prova nei confronti dell'eroe³⁰⁶.

Il gesto di Didone si configura come contemporaneo all'azione del parlare dell'eroe: già da tempo (*iamdudum*), sin da quando Enea ha cominciato a parlare rompendo il suo tormentoso silenzio, Didone ha compreso che non v'era più speranza per lei. Vi è, dunque, in questi primi versi, un rapporto di contemporaneità fra le parole di Enea e la reazione gestuale di Didone. La gestualità di Didone, in questo caso e per quanto riguarda il livello di relazione, veicola messaggi particolarmente intensi: la regina volge gli occhi da una parte all'altra (*huc illuc volvens oculos*); l'angoscia che in questo momento la domina non le permette di tenere lo sguardo fisso sopra un punto e ciò risulta essere in netto contrasto i *lumina immota* di Enea e con l'atteggiamento che la stessa regina assumerà nell'incontro con l'eroe nell'oltretomba: *solo fixos oculos aversa tenebat* (6. 469).

Questo atteggiamento, come abbiamo più volte affermato, sottolinea il coinvolgimento emotivo di Didone, coinvolgimento del tutto assente in Enea. Questo aspetto assume grande importanza in quanto è uno dei principali elementi che sottolinea la mancanza di comunicazione tra i due protagonisti.

Nonostante Didone volga gli occhi da una parte all'altra, in ogni modo essi non si staccano dalla persona dell'uomo amato (*totumque pererrat*). Mentre Enea, dunque, si serve della gestualità per nascondere un sentimento di amore e di affetto, Didone, ancora una volta, ricorre ad essa per dimostrare i suoi sentimenti e la sua condizione psicopatologica³⁰⁷. Il gesto di guardare, seppure di sbieco, Enea, risponde in ogni modo ad una dimostrazione della

³⁰⁴ vv. 362-364.

³⁰⁵ L'espressione *volvere oculos* sembra essere di coniazione virgiliana. Nell'Eneide è presente anche in 7.251 dove il movimento degli occhi è riferito a Latino descritto contemporaneamente quale pensoso e con gli occhi rivolti, pare, verso terra (*defixa Latinus / obtutu tenet ora soloque immobilis haeret, / intentos volvens oculos*).

³⁰⁶ Cfr. Farron (1984), pp. 83-90.

³⁰⁷ La definizione è di Stok, F., *Oculus*, EV, vol. III, pp. 816-819.

sfoghi femminili in generale e di Didone in particolare, che è solita avvalersi di cadenze fisse, ripetute con querula ostinazione.³⁰⁹

Come nei versi precedenti, anche qui l'aggettivo *perfidus* è posto in posizione di rilievo, posizione che Virgilio sembra considerare più forte, all'inizio del verso e alla chiusa della proposizione o del periodo (quindi seguito da forte pausa).

La durezza, la crudeltà di cui Didone accusa Enea raggiunge il culmine nel momento in cui la regina sostiene che non da una dea e da Anchise sia nato l'eroe ma dal Caucaso. La corrente concezione antica faceva di questa catena montuosa un vero e proprio simbolo di durezza, selvaticità e crudeltà, a causa in parte delle genti barbariche che vi abitavano, ma soprattutto a causa della sua stessa situazione ambientale. La seconda immagine, quella dell'allusione alle tigri Ircane, integra la prima in quanto l'Ircania è la regione caspica adiacente al Caucaso.

La rabbia, la disperazione e la vera motivazione dell'accusa fatta ad Enea nei versi precedenti trovano una spiegazione nelle parole che Didone pronuncia subito dopo:

nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo?

num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit?

num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est? 370

Il coinvolgimento emotivo di Didone è sottolineato non solo dalla presenza delle interrogative e del conseguente uso dei pronomi interrogativi, ma anche dalla presenza del *nam* che qui serve di passaggio logico: “a che, infatti, nascondo (il mio sdegno) o a quali offese più gravi mi riservo?”. La Penna spiega che dopo la dura accusa (probabilmente fra il v. 367 e 368 bisogna supporre, nella recitazione, una pausa) Didone obietta a se stessa che sarebbe più prudente celare la propria ira; ma di fronte alla crudeltà di Enea, ogni moderazione, ogni “diplomazia” è, secondo la regina, inutile.

Invece dell'indicativo (*dissimulo ... reservo*) potremmo aspettarci un congiuntivo deliberativo; l'indicativo qui richiama un'azione già in atto: Didone lascia intendere che si è

³⁰⁹ L'accusa di Didone trova un precedente in *Il.* 16.33-35, dove Patroclo accusa Achille: “Spietato, a te non fu padre Peleo cavaliere, / non madre Teti: il glauco mare t'ha partorito / o i dirupi rocciosi, tanto è duro il tuo animo”. (trad. di Rosa Calzecchi Onesti). L'utilizzazione del motivo nel lamento della donna abbandonata è stato suggerito certamente da Catullo 64. 154 sgg. dove Arianna si rivolge a Teseo: *Quaenam te genuit sola sub rupe leaena? / quod mare conceptum spumantibus exspuit undis? / quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis, / talia qui reddis pro dulci praemia vita?*. Catullo, però, si ispira soprattutto a Euripide *Bacch.* 987 sgg.; *Med.* 1342 sgg.; Virgilio, invece, è più vicino ad Omero.

già attenuta a quella via e che ora la riconosce inutile. La presenza di due sinalefi nel verso è in stretto rapporto con l'espressione emotiva che è, invece, completamente assente in Enea. La presenza delle interrogative accentua la disperazione della regina, e non è un caso che il poeta scelga di ricorrere all'uso dell'interrogativa per esprimere le mancanze dell'eroe nei confronti di Didone.

Ciò che più di ogni altra cosa offende la regina è proprio la mancanza di questa emotività, di segnali atti a farle comprendere che la loro unione ha avuto un significato anche per l'eroe. L'uso delle interrogative per esprimere l'offesa della regina, se da una parte accentua la disperazione di Didone, dall'altra mira a sottolineare che Enea manca di tutto ciò che la regina avrebbe voluto ci fosse. Il ricorso ad esse, dunque, enfatizza la passionalità di Didone che va a scontrarsi inevitabilmente con la freddezza e la razionalità dell'eroe.

Lo sforzo, da parte di Enea, di soffocare la propria pena resta incomprendibile per Didone: **i due personaggi si muovono in due mondi incomunicabili.**

Di nuovo un segnale indiretto del pianto della regina: le lacrime, alle quali la stessa si appigliava per persuadere Enea a non partire, vengono qui riprese e segnano ancor di più una forte contrapposizione con l'immobilità e la freddezza di Enea e con la sua totale assenza di coinvolgimento. Abbiamo visto come le lacrime e lo sguardo sono segnali di comunicazione, di volontà di interagire e indicatori di emozioni e sensazioni. Didone ha notato che Enea non ha mostrato nessun tipo di emozione, nessuna volontà di comunicare con lei abbandonandosi ai suoi sentimenti, ed è questo che la ferisce al punto da rivolgersi a lui come se non fosse presente. Il passaggio dalla seconda alla terza persona, quindi, non deve essere visto come un passaggio ad un monologo vero e proprio, ma deve essere interpretato in segno di disprezzo verso Enea che è lì presente. Mentre nell'accusa precedente la regina si rivolge a lui direttamente, ora usa la terza persona, quasi per disconoscerlo da suo interlocutore, come se stesse parlando ad altri dell'eroe. Per la prima volta è Didone a voler prendere le distanze a non voler comunicare direttamente con lui. Così come Enea aveva preso le distanze da lei non abbandonandosi alle lacrime rifiutandosi di guardarla e ferendo, in questo modo, la sua dignità e il suo orgoglio, allo stesso modo la regina, con l'uso della terza persona, mira ad una "disconferma" dell'esistenza e della dignità dell'eroe. L'atteggiamento di Didone verso il troiano è caratterizzato da ostilità e rifiuto esasperati a tal punto da diventare un rifiuto totale di qualsiasi forma di comunicazione, verbale o visiva.³¹⁰

³¹⁰ Sul passaggio dalla seconda alla terza persona cfr. § 3.

Tuttavia, anche nel pieno dello sfogo, Didone si lascia sfuggire una parola che rivela l'ardente affetto che sempre la lega ad Enea: *amantem*. D'altronde, come spiega Paratore: "sarebbe sordità affermare che Didone parli di sé come innamorata solo con tono intellettualistico e seguendo uno schema generico, cioè solo per porre in chiaro che Enea avrebbe dovuto avere un altro contegno verso la donna che lo amava".

*Quae quibus anteferam? Iam iam nec maxima Iuno
Nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis.*

Quae quibus anteferam? (371): "A quali dolori (più duri) anteporrò questi (come più lievi)?" Questa sembra l'interpretazione più calzante. Alcuni commentatori seguono l'interpretazione di Servio: *quid prius, quid posterius dicam?* "quali cose metterò prima, quali dopo nel mio discorso". Un tale passaggio retorico, spiega La Penna, trova numerosi riscontri letterari, a partire da Omero (*Od.* 9. 14: "che cosa narrerò per prima, che cosa per ultima?") e sarebbe possibilissimo in Virgilio; ma esso ricorre o all'inizio di un discorso o quando si apre un nuovo argomento (il che non si verifica nel nostro caso): ciò vale anche per Euripide, *Med.* 475 "E' dall'inizio primo che comincerò", un passo che potrebbe essere usato per sostenere questa interpretazione, giacché serve proprio ad introdurre l'enumerazione dei benefici che Medea rinfaccia a Giasone. La prima interpretazione lega bene la domanda con quanto precede (*quae*, pronome relativo, riassume le offese prima enumerate) e con quanto segue (le offese sono così gravi che un dio giusto dovrebbe punirle; ma non c'è più giustizia divina, nessun dio protegge più la *fides*).

Il pathos della sfiducia, della disperazione, che ora la regina avverte, è sottolineato dalla ripetizione di *iam iam*.

Didone, con l'espressione *oculis aequis*, fa riferimento alla giustizia che sarebbe necessaria per punire la perfidia e la crudeltà di Enea.

La Penna sostiene che l'accusa dell'indifferenza divina è un motivo tragico ben noto; "ma probabilmente", continua lo studioso, "avevano ragione studiosi antichi (cfr. Macrobio, *Sat.* VI 1.59) di sentire nel passo una reminiscenza di Accio (142 s. R.): *iam iam neque di regunt / neque profecto deum supremus rex "iam> curat hominibus"*.

Da notare il ricorso a frasi brevi che contribuiscono ad accelerare il ritmo e a rendere ancora più evidente lo stato emotivo della regina.

nusquam tuta fides. eiectum litore, egentem

excepi et regni demens in parte locavi.

amissam classem, socios a morte reduxi

375

Didone accusa Enea di ingratitude, da lei considerata come una vera e propria offesa alla *fides*. Ricordando l'aiuto che ha offerto all'eroe, Didone lo accusa di essere irricoscente di quanto la regina ha fatto per lui. In realtà, però, questo passo dimostra chiaramente che la risposta di Enea non è stata compresa da Didone, o meglio che la regina, accecata dal *furor*, dalla rabbia, non ha colto l'unica, seppur molto velata, dimostrazione di affetto, di riconoscenza, dell'eroe nei suoi confronti. L'eroe ha chiaramente espresso la sua gratitudine nei confronti di Didone all'inizio della sua risposta (*Ego te, quae plurima fando enumerare vales, numquam, regina, negabo promeritam nec me meminisse pigebit Elissae ...*) cercando di far capire alla regina che il motivo della sua partenza non è lei ma il comando di una divinità. Enea, dunque, le ha espresso la sua gratitudine cercando di farle capire che per lui non avrebbe senso enumerare i suoi meriti perché lo stesso ne è a conoscenza e mai, finché avrà vita, lo dimenticherà. Didone, invece, nel ricordare ciò che lei ha fatto per lui, mette al primo posto ciò che Enea non ritiene importante esprimere con le parole.

Va da sé, dunque, che i due protagonisti danno valore e importanza a cose diverse: ciò che Enea ritiene non importante da dire viene invece ripreso da Didone.

Queste parole, dunque, si configurano come un ulteriore segnale della non comunicazione tra i due amanti.

La collocazione dei verbi *excepi*, *locavi*, *reduxi*, conferisce un forte rilievo al soggetto e ai suoi meriti. Il tono ricorda le iscrizioni celebrative. Se prima parlava la donna innamorata (*amantem*), ora parla la regina orgogliosa, che ha beneficiato i miseri: quanta distanza dalla regina umana che comprende le sventure e soccorre gli sventurati! La follia dell'amore ha distrutto l'*humanitas*. Probabilmente Virgilio prende spunto dalla Medea di Euripide (475 sgg.). L'unica differenza risiede nel fatto che Medea enumera con tutta calma, si direbbe quasi con freddo calcolo, i benefici che rinfaccia a Giasone; Didone è passionale e rapida e questo testimonia che nonostante l'uso della terza persona, nonostante il volersi distaccare da Enea disconoscendolo da interlocutore, la regina è ancora completamente coinvolta emotivamente.

Per quanto riguarda la collocazione dei verbi Virgilio si rifà sempre e comunque a Catullo 64. 149 sgg: *certe ego te in medio versantem turbine leti / eripui, et potius germanum amittere crevi...*

Nusquam tuta fides: “in nessuna parte del mondo è sicura, protetta la fede”. *Fides*: propriamente quella garanzia che si dà col *foedus*, specialmente con lo stringere la destra (cfr. v. 307), e la cui violazione è punita dagli dei. Didone si riferisce soprattutto alla *fides* data da Enea col vincolo del matrimonio. Probabile, spiega La Penna, che Virgilio avesse in mente Euripide, *Med.* 412 sgg: “Gli uomini vogliono solo frodi, la fede giurata per gli dei non si regge più”; ancora più probabile l’eco di Catullo 64. 143 sgg: *nunc iam nulla viro iuranti femina credat / nulla viri speret sermones esse fideles* (ancora una volta si può misurare la differenza di tono: Catullo è più elegiaco, più effusivo, Virgilio più tragico nella sua concisione).

*Heu furiis incensa feror! Nunc augur Apollo,
nunc Lyciae sortes, nunc et Iove missus ab ipso
interpres divom fert horrida iussa per auras.
Scilicet is superis labor est, ea cura quietos*

I versi citati si configurano come ulteriore segnale di incomprendimento tra i due. Abbiamo visto come Enea, nei versi precedenti, abbia detto a Didone che non è per suo volere che parte ma solo ed esclusivamente perché è un dio a comandarlo: *sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo / Italiam Lyciae iussere capessere sortes; / hic amor, haec patria est*. Didone schernisce, ripetendole sarcasticamente, le motivazioni addotte da Enea, di cui riprende in particolare l’avverbio *nunc*.

Le parole sono le stesse usate da Enea e vengono sarcasticamente ripetute da Didone per sottolineare che la regina non crede assolutamente a ciò che l’eroe ha detto. La regina è totalmente in balia del *furor* e non comprende le ragioni dell’eroe, appunto per questo schernisce le sue motivazioni ricorrendo a plurali intensivi (*furiis*), alla cosiddetta “insistenza sarcastica” (*nunc ... nunc*), all’uso di *scilicet* (da tradurre con “naturalmente”) usato spesso in tono ironico o sarcastico, ricorrendo all’anafora *is ... ea* in funzione dell’enfasi ironica e aggiungendo il termine *horrida* agli *iussa* a cui Enea faceva riferimento, calcando, per caricatura, il tono. Questi versi, dunque, sono indubbiamente una ironica ritorsione, spesso *ad verbum*, delle parole di Enea ai vv. 345-46 e ai vv.356-358.

Come abbiamo accennato in precedenza, queste parole si configurano come un vero e proprio *convicium* dal momento che Didone, in preda al *furor*, si rivolge con rabbia ad Enea invocando forze soprannaturali e scagliando contro di lui una vera e propria maledizione augurandosi che gli accadano le cose peggiori. Mira, dunque, la regina, a colpire Enea nel

profondo dell'animo esternando il turbinio di passioni di cui la stessa è preda. Il *convicium*, spiega Hendrickson³¹¹, è propriamente un insulto, una maledizione proferita da una persona sola o che viene abbandonata: situazione in cui si trova la regina.

Didone vuol mostrare di non credere all'intervento degli dei su cui Enea ha poggiato tutta la sua giustificazione. Ma già ai vv. 371-72 la regina ha palesato la sua disperazione nel vedersi abbandonata dagli dei e specie dalla sua protettrice Giunone che per questo ha menzionato per prima. Sotto alla sua ironica incredulità è da scorgere, però, la sua disperata ribellione contro il volere dei fati. La regina, in fondo, non può perdonare ad Enea di essere così rigidamente ligio ad una volontà che stronca la felicità da lei goduta e sognata durevole. Per questo l'esclamazione iniziale è da intendere anche come segno della disperata impotenza in cui l'argomento principe di Enea getta la regina, e della sua tormentosa, inane, ribellione. Ciò che l'eroe ha detto non è preso per vero dalla regina completamente avvinta dai lacci della follia. Se solo Didone avesse mostrato la fermezza, la razionalità che ha mostrato Enea, molto probabilmente avrebbe compreso le sue ragioni, avrebbe compreso che l'eroe parte perché è davvero un dio che lo comanda. Ma la passionalità di Didone, il suo totale coinvolgimento affettivo, la logica straziante della donna abbandonata le impedisce di comprendere e di dar vita ad un confronto in cui i due protagonisti parlino lo stesso linguaggio. Il fatto stesso di schernire le serie motivazioni di Enea risponde all'atteggiamento tipico di chi non ha la lucidità per pesare e per riflettere sulle parole di chi ha di fronte. Didone non potrebbe assumere un atteggiamento diverso da questo. È coerente con il pieno coinvolgimento emotivo che la contraddistingue in questo libro. E se appunto manca la lucidità, manca la razionalità, non ci può essere dialogo.

sollicitat. neque te teneo neque dicta refello: 380

i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.

spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,

supplicia hausurum scopulis et nomine Dido

saepe vocaturum. sequar atris ignibus absens

et, cum frigida mors anima seduxerit artus, 385

omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas.

audiam et haec Manis veniet mihi fama sub imos.'

³¹¹ Hendrickson (1926), pp. 114-20.

Didone si rivolge nuovamente ad Enea. Notiamo innanzitutto il ritorno all'uso del "tu" finalizzato all'espressione del disprezzo che arriva fino alla formulazione di un invito sarcastico a partire. In questi versi emerge l'orgoglio sprezzante della regina che maledice l'eroe ma che non desidera davvero ciò che dice. Furore e orgoglio soffocano con molto sforzo l'amore inguaribile.

Da un punto di vista linguistico notiamo la ripresa di alcuni termini che sono stati utilizzati da Enea nella sua risposta, come ad es. l'imperativo *sequere* che riprende sarcasticamente il v.361: *Italiam non sponte sequor*.

Si rivolge all'eroe dicendogli che non vuole più abbassarsi a pregarlo di restare e non vuole neppure degnarsi di ribattere alle sue affermazioni. La regina ha compreso che con gli dei essa, debole donna indifesa, non può competere; e questo porta la stessa a reagire ancora una volta con uno scoppio di furore.

Notiamo ancora, nella scelta del linguaggio, il totale coinvolgimento emotivo, affettivo di Didone. La regina insiste nel non credere a ciò che Enea ha detto. Continua a pensare di essere lei la causa della sua partenza e tale pensiero le provoca un dolore così grande che la porta a scagliare contro l'amato una terribile maledizione. Il tono iroso, di rabbia, si evince dall'uso degli imperativi nonché dalla presenza dei participi futuri: *hausurum* e *vocaturum*. Ciò che Didone augura ad Enea si configura come una vera e propria *restitutio in integrum*: la regina augura all'eroe di naufragare tra gli scogli, di trovarsi, quindi, in una situazione di pericolo in mare e di invocare l'aiuto di Didone. È esattamente la situazione in cui si trovava Enea prima dell'arrivo a Cartagine, con la differenza che questa volta non ci sarà Didone ad aiutarlo.

Torna l'uso di un termine con sfumatura ironica: *regna* che viene definito dalla maggior parte dei commentatori come plurale amplificativo che si contrappone all'uso del termine al singolare del v. 355.

Di nuovo una divergenza tra le parole di Enea e quelle di Didone che contribuisce a sottolineare la freddezza dell'uno e la passionalità dell'altra: Enea promette di non dimenticare Didone fino a che lui stesso avrà vita (riconoscendo, dunque, i benefici della regina e l'aiuto che la stessa gli ha posto); la regina, d'altro canto, lo maledice, augurandosi non di ricordarlo ma di inseguirlo come un'ombra. Se il discorso di Enea era incentrato sulla sua missione e quindi su quel destino che lo porta a scoprire una nuova terra e a vivere una nuova vita, nel discorso di Didone prevale l'immagine della morte: susciterà le Furie

vendicatrici armate di fiaccole, contro l'eroe, e le Furie stesse saranno i suoi rimorsi di coscienza.³¹²

Sequar e absens sono tra loro in contraddizione voluta.

Con *atris ignibus* Servio pensa che Didone possa alludere alle fiamme del rogo che Enea scorderà allontanandosi dal lido di Cartagine ma è molto più esatto pensare alle *furiarum faces* che Didone dice di voler invocare contro il fuggitivo e che – anche nel suo spirito – dovrebbero simboleggiare i rimorsi da cui Enea sarà attanagliato.

Omnibus umbra locis... da notare il ritmo martellante dell'emistichio, esasperato dalle due cesure pentemimera ed eptemimera, che rende in pieno la veemenza di quest'ebbrezza di morte e di odio.

In quest'ultimo incontro tra Enea e la regina ancora in vita, i gesti e le parole del troiano sono dettati dall'obbedienza alla missione che gli è stata affidata; chi si esprime è l'Enea-uomo del fato, mentre all'Enea personaggio resta solo la possibilità di uno sfogo nascosto del suo dolore, lontano dagli occhi della donna amata:

*At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem
solando cupit et dictis avertere curas,
multa gemens magnoque animum labefactus amore 395
iussa tamen divum exsequitur classemque revisit.*

L'eroe ha dovuto reprimere le parole e i gesti che gli affioravano spontanei di fronte al dolore della regina, venendo meno anche alla sua naturale tendenza alla misericordia e alla συμπάθεια. In particolare, quello che sembra contrastare maggiormente con le tendenze più profonde della poesia virgiliana è il fatto che Enea, di fronte a Didone, sia rimasto, per così dire, in debito di lacrime.

E sarà soltanto l'incontro nell'oltretomba che consentirà all'eroe di pagare questo debito, cioè di versare quelle lacrime che avrebbe dovuto "donare" a Didone, come tributo alla sua sofferenza per la fine del loro amore³¹³. In quell'incontro Virgilio ha concesso ad Enea ciò

³¹² Il tema delle Furie trova un'eco in Apollonio Rodio, 3. 703 sgg, in cui è Calciopie che si rivolge a Medea: "a te io, morta insieme coi figli, possa venire dietro all'Ade come odiosa Erinni"; e in 4. 385 sgg in cui Medea si rivolge a Giasone: "dalla patria le mie Erinni ti caccerebbero subito, con le pene che anch'io soffersi per la tua crudeltà" (Medea preferisce essere uccisa prima di essere abbandonata).

³¹³Cfr. Mauss (1991), pp.153-292, sul dono e sull'obbligatorietà che connette il contraccambiare il dono ricevuto, si potrebbe dedurre che, all'interno di un forte legame, come quello fra due innamorati, il pianto

che difficilmente la vita concede, cioè di poter tornare alla situazione vissuta solo con la volontà e di riviverla questa volta con il cuore, con tutto se stesso, come la regina ha fatto con lui.³¹⁴

in questo passo notiamo il rovesciamento dei ruoli di Didone e Enea rispetto al IV libro. Il termine che Von Albrecht³¹⁵ usa per indicare questo rovesciamento dei ruoli è: “Spiegelung” (termine che sta a indicare l’atto del riflettere in uno specchio, ma anche la stessa immagine riflessa, che risulta capovolta rispetto a quella reale). Dall’analisi della scena, si ricava che:

- In contrasto con il libro IV, l’inesorabilità di Enea diventa supplica e la supplica di Didone diventa inesorabilità.
- Il rovesciamento dei ruoli permette al troiano di comprendere il dolore che ha sofferto Didone e di farlo proprio: (cfr. vv. 463-64: *nec credere quivi / hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem*. Il dolore della regina è vicino a lui al punto da indurlo ad utilizzare il dimostrativo di prima persona *hic*). Dice Ricottilli³¹⁶: “attraverso l’esperienza di questo dolore Enea giunge alla conoscenza della concatenazione di destini.
- Contrariamente a quanto avviene nel libro IV, nel libro VI è Didone che compie l’atto di fuggire ed Enea che la supplica di restare: *Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro* (vv.465-66).

Se nel IV libro si ha uno scambio di discorsi tra i due protagonisti, nel libro VI a parlare per Didone è la sua gestualità, che informa sia della volontà di non comunicare, da parte della regina, sia di un atteggiamento di chiusura verso Enea: *illa solo fixos oculos aversa tenebat / nec magis incepto voltum sermone movetur / quam si dura silex aut stet Marpesia cautes. / Tandem corripuit sese atque inimica refugit / in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi / respondet curis aequatque Sychaeus amorem*. (vv. 469-474).

di uno dei due partner pone l’altro in una posizione di debito, poiché il primo gli ha dedicato e quindi donato le sue lacrime, e qualsiasi dono richiede il contraccambio.

³¹⁴ Cfr. *Aen.*, 6.451-476.

³¹⁵ Cfr. von Albrecht (1965), pp.54-64.

³¹⁶ Ricottilli (2000), pag.107.

In questo capitolo ho provato a mettere in luce gli aspetti linguistici e gestuali della non comunicazione. Ho analizzato i diversi atteggiamenti dei protagonisti, il loro differente coinvolgimento emotivo arrivando a sottolineare anche le divergenze linguistiche tra i due. Ne è emerso che non può esserci comunicazione tra due persone che bramano e chiedono cose diverse. La supplica di Didone si è scontrata con l'inesorabilità di Enea che si prolungherà in modo straziante per l'eroina: le sue parole e le sue lacrime, non comunicate direttamente ma affidate ripetutamente alla sorella Anna, non riusciranno a piegare il troiano e segneranno il tragico destino di una donna, la cui unica colpa è stata quella di aver amato incondizionatamente un uomo nelle mani del destino.

CAPITOLO 3: L'ultima suasoria di Didone (*Aen. IV*, vv. 416-449).

La regina, che alla fine del drammatico colloquio aveva dichiarato di non voler più trattenere Enea, palesa ora quelli che sono i suoi veri sentimenti nel tumulto delle sue parole sdegnate e che noi abbiamo intravisti sotto il ribollire delle invettive e delle ἀράι.

Tutta la sua conclamata dignità svanisce nella nuova supplica che essa fa rivolgere ad Enea dalla sorella; ed è umanissimo e altamente poetico che questo avvenga, come è naturale che Enea – il quale è riuscito a superare l'arduo cimento del colloquio diretto – si rifiuti di concedere la dilazione che Didone gli chiede. Patetico particolare quello del nuovo intervento di Anna, proprio ora che il sogno della sorella va dolorosamente in pezzi all'urto di una volontà superiore.

L'episodio vibra nel mezzo dell'affannosa, mirabile supplica di Didone alla sorella, che ci riporta, con assoluta coerenza, nell'atmosfera del precedente colloquio fra i due amanti.

I tentativi, da parte di Didone, di persuadere Enea a non abbandonarla, ricorrendo anche alle lacrime, alle preghiere, alle minacce, si sono infranti sul muro dell'impassibilità dell'eroe.

Didone, pertanto, ricorre ad un ultimo tentativo e si rivolge nuovamente all'*unanima soror* lamentando, ancora una volta, la sua incapacità di risolvere da sola una situazione di *impasse*³¹⁷.

Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis! Esordisce il poeta, mostrando affettuosa pietà per quella donna vittima della forza devastante di Amore e sottolineando la volontà, iterata e fallita, della donna innamorata di ricorrere persino all'umiliazione della supplica e della sottomissione:

*ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando / cogitur et supplex animos submittere amori, / ne quid inexpertum frustra moritura relinquat.*³¹⁸

Constatata la vanità dei suoi sforzi ma ancora lontana dalla resa, Didone si rivolge, dunque, nuovamente ad Anna e le chiede di replicare lo stesso copione³¹⁹, innescando una sorta di "mimetismo affettivo"³²⁰ indotto che rinvia, ancora una volta, alla sfera peculiare della gemellarità.

³¹⁷ Cfr. Brescia (2012), pag.47

³¹⁸ 4.413-415.

³¹⁹ Cfr. Pease (1935), 416: "Anna is now the only medium through which that hope might be realized".

³²⁰ Per il "mimetismo affettivo" inteso come "manifestazione di reazioni parallele o complementari da parte di gemelli che si trovino di fronte a situazioni identiche" cfr. F., Mencacci, Sanguis/ cruor. *Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, MD, 17, 1986, pp.25-91.

Riguardo alla questione della gemellarità abbiamo già detto nel capitolo 1, pag. 8.

Anna è chiamata a parlare assumendo le vesti di Didone e a svolgere una funzione che Gaetana Brescia³²¹ definisce “ecolalica”, “affidata a livello testuale alla valenza icastica del poliptoto *talibus ... talisque*, che evidenzia la perfetta riproduzione e traslazione delle stesse parole da una sorella ad un'altra”³²².

Ma Enea non presta ascolto neanche ai lamenti di Anna – che, non a caso, viene definita *miserrima* (v. 437), evocando la stessa connotazione riferita nei versi immediatamente precedenti a Didone (4.420 *miseræ*) – e resta impassibile, replicando la stessa reazione provocata dalle richieste già inoltrate dalla donna innamorata³²³. **Sembra, dunque, che la reduplicazione dello stesso impianto persuasivo, in quanto iterazione, ottenga lo stesso effetto.**

La caratteristica peculiare di questi versi consiste nel fatto che tra Anna e Didone non c'è un vero e proprio dialogo, dal momento che il poeta non riporta alcuna risposta dell'*unanima soror*. Nonostante ciò, però, tra le due sorelle c'è comunicazione in quanto Anna esegue ciò che Didone le chiede. Anche se il poeta non riporta esplicitamente la risposta della sorella, possiamo evincere il suo consenso dall'espressione *miserrima soror* del v. 437 che esprime il dolore che Anna prova nel vedere le lacrime e l'afflizione della regina. Dunque, Anna è partecipe del dolore di Didone e comprende le sue pene obbedendo al suo volere. A differenza di Enea, che nella sua impassibilità mostrava di non comprendere la grande afflizione di Didone e apparentemente non dava segni di commozione, Anna condivide il dolore della regina e mostra, quindi, di comprendere i suoi intimi sentimenti.

Nel tragico epilogo della vicenda di Didone, è la stessa Anna a rivendicare la peculiarità e l'importanza del suo ruolo di sorella nel momento in cui rivolge la sua disperazione alla moribonda e, piuttosto che utilizzare il nome proprio, la chiama *germana*.

Le accorate parole, con cui la *soror deserta* denuncia lo strazio della separazione, individuano una prospettiva più tragica e insopportabile della morte. Il tragico *exitus* dell'infelice regina ha segnato contemporaneamente anche quella della sua fidata sorella: *extinxti te meque, soror*.

Con l'ultimo bacio che darà a Didone, Anna, *soror unanima*, cercherà di recuperare la sua anima perduta, di ricostituire in unità il doppio scisso rivendicando, anche nel tragico

³²¹Brescia (2012), pag.47.

³²² Cfr. vv. 437-38.

³²³ 4.438-39: *sed nullis ille movetur / fletibus aut voces ullas tractabilis audit*; cfr. 4.331-332: *Dixerat. Ille Iovis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat*; 4.369-70: *Num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit? / Num lacrimas victus dedit, aut miseratus amantem est?*.

epilogo, il ruolo di *soror* che aveva siglato, sin dal suo ingresso in scena, il suo destino di personaggio.

L'ULTIMA RICHIESTA DI DIDONE AD ANNA (vv. 412-449).

Il discorso di Didone ad Anna trova la sua forma, dopo tre versi di indugiante preambolo, in una compostezza malinconica. Mentre ha sotto gli occhi lo spettacolo dei Troiani che, alacri e lieti, preparano la partenza, Didone prega Anna di supplicare Enea perché conceda almeno una dilazione: il dolore che opprime la donna nel profondo è immenso e, come spiega La Penna³²⁴, “raggiungerà accenti sorprendenti di una rassegnata mestizia”.

Nel primo capitolo abbiamo affermato che Anna è, da un certo punto di vista, l'*alter ego*³²⁵ di Didone: la regina ha confessato alla sorella i suoi sentimenti più intimi perché è come se li avesse confessati a se stessa. Da ciò deriva che Didone e Anna sono una cosa sola e quindi, nell'atteggiamento di Enea al tentativo di persuasione di Anna, rileviamo ulteriori segnali della non comunicazione fra i due protagonisti. Le ragioni che Anna adduce ad Enea sono in realtà di Didone: la regina dice chiaramente alla sorella ciò che la stessa deve riferire all'eroe. Di conseguenza ci troviamo di fronte ad una situazione già analizzata precedentemente. La passionalità, l'emotività, la disperazione di Didone va a scontrarsi, nuovamente, con l'impassibilità dell'eroe.

³²⁴ La Penna (2005), pag.421.

³²⁵ Cfr. Brescia (2012) pag. 37. La studiosa rimanda, inoltre, a D'Anna, *Anna*, E.V., vol. I, pag. 180: “Anna svolge il ruolo della sorella confidente, che appare mossa da un profondo e sincero affetto per lei ed è *unanima*, “pienamente concorde” (4.8); di diverso parere Pease: “The tritagonist in Book IV is Dido's sister, Anna, whose connection with the story seems to appear first in Naevius. Whether she should, in the mythology, be equated with Dido, as merely another aspect of a single heavenly founder of Carthage, need not here detain us, since for Virgil she and Dido are entirely distinct; Though Virgil calls her *unanimam*, though Dido asks her advice, and though she assist Dido when requested, she never enters completely into her sister's confidence, for where Dido represents heroic and passionate sentiment Anna is matter-of-fact, practical, and material in her thoughts, the Martha of the story as Dido is its Mary”.

*Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!
 ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando
 cogitur et supplex animos summittere amori,
 ne quid inexpertum frustra moritura relinquat.* 415

Il riferimento del poeta al malvagio amore si configura come un'apostrofe sentenziosa (quindi un epifonema) di accusa contro Amore che tutto sopravanza e spinge gli uomini persino alla distruzione della loro personalità. L'epifonema è suggerito da Apollonio Rodio, IV 445 sgg. "Sciagurato Eros, sofferenza grande, oggetto di grande odio per gli uomini, per causa tua discordie funeste e gemiti e pianti e ancora altri dolori infiniti tumultuosamente sorgono" (trad. G. Paduano)³²⁶.

Con questi versi il poeta condensa l'espressione e innalza il pathos.

La menzione dell'*improbe amor*, inoltre, sottolinea il mutamento del contegno di Didone: dalle sdegnose imprecazioni dei vv. 365-87, la regina torna alle suppliche e torna, quindi, ad assumere quel tono di preghiera che aveva assunto nel primo discorso rivolto ad Enea. Il fine della supplica, della preghiera, è sempre lo stesso: persuadere Enea a non partire. Ciò che cambia è chi tenta di persuadere, in questo caso, Anna.

Improbe (412): "L'aggettivo *improbus* è inserito in un contesto erotico in due luoghi delle *Bucoliche* (8.49 e 50) e in due dell'*Eneide* (4.386, 4.412), per connotare la crudeltà di Amore come divinità (4.412) o di Enea che viene meno alla *fides* nei confronti di Didone e si appresta ad abbandonare la misera regina; qui l'aggettivo rientra in una serie sinonimica (*perfide*, vv. 305 e 366; *crudelis*, v. 311; *ferus* v.466) propria del linguaggio epigrammatico-elegiaco. Sono qualificazioni ora rivolte direttamente all'eroe dalla regina, ora commentate dal poeta che partecipa del dolore della *Phoenissa Dido*.

Enea è definito *improbus* da Turno (11. 511-12). Anche Tolumnio parla di Enea come di un *improbus advena* che atterrisce in guerra uomini infelici, simili a deboli uccelli (12.261)."³²⁷

Nel capitolo precedente abbiamo fatto spesso riferimento alle lacrime di Didone che all'interno del testo vengono narrate in modo diverso: abbiamo visto come il primo pianto di Didone è stato direttamente presentato dal poeta (cfr. v. 30) e come, nel dialogo con Enea, ci si renda conto del pianto della regina soltanto grazie all'invocazione *per has lacrimas* (v.314).

³²⁶ Per l'espressione cfr. anche *Aen.* 3. 56-57: "*quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames!* In questi versi si fa riferimento alla maledetta fame dell'oro.

³²⁷ Cfr. C. Formicola, *improbus*, EV, vol. II, pp.929-31.

In questi versi troviamo di nuovo un riferimento alla gestualità della regina. Nell'Eneide è peculiare la valenza relazionale che spesso acquistano le lacrime, in quanto esprimono, in modo evidente, i legami affettivi. Nel nostro caso le lacrime di Didone vengono a configurarsi non solo come un segnale del totale coinvolgimento emotivo della regina, ma anche e soprattutto come espressione del grande amore che Didone prova nei confronti di Enea.

Con l'espressione *ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando ... supplex* (v. 413), il poeta configura le parole di Didone introducendole e chiudendole con una descrizione gestuale della stessa:

le parole della regina vengono, dunque, pronunciate in un sottofondo di lacrime e l'effetto della gestualità delle lacrime, prima del discorso di Didone, viene poi ribadito e intensificato dalla ripetizione dell'accento al pianto alla fine del discorso dell'eroina: *talisque miserrima fletus / fertque refertque soror*.

Abbiamo detto che le lacrime della regina si accompagnano a un tono di supplica che mira a convincere Anna a recarsi da Enea e a persuaderlo a non partire.

I tre infiniti: *ire, temptare, submittere*, tutti e tre dipendenti da *cogitur*, formano un suggestivo *tricolon* a gradazione ascendente sul piano emozionale: alle lacrime, infatti, che costituiscono la prima e istintiva reazione, succedono le preghiere e in seguito – come conseguenza di esse – l'umiliazione della propria personalità e del proprio orgoglio di regina. Ciò che Didone sottomette all'amore non è soltanto l'orgoglio ma diversi sentimenti non meschini. *Animus*, infatti, indica, oltre all'orgoglio, anche la fierezza, il coraggio. *Animos* (414) è un plurale intensivo.

D'altronde sappiamo bene che Didone non soffrirebbe così tanto della ferita nella dignità se non fosse la regina di Cartagine.

Il riferimento alle lacrime, l'uso del verbo *precari* (v.413) e della voce aggettivale *supplex* indicano chiaramente lo stato emotivo di Didone e contribuiscono ad accentuare la sua disperazione, la drammaticità della sua situazione; l'anafora di *iterum*, invece, indica sia lo sforzo che costa alla regina questa nuova umiliazione sia l'affanno delle sue ansiose preghiere.

Inoltre, *iterum* sottolinea che la regina versa di nuovo lacrime e che quindi il suo stato d'animo, dall'inizio del discorso con Enea, non è assolutamente cambiato, anzi è ancor più disperato perché ora, per persuadere l'eroe, non si affida più alle sue ragioni ai suoi sentimenti e alle sue lacrime, ma confida nel rapporto che Enea ha con Anna.

L'ostinazione oppressiva e inesorabile della forza di Amore che emerge da questi pochi versi è sottolineata anche e soprattutto dalla presenza e dalla posizione di *cogitur* nel dattilo iniziale, alla fine della frase.

Ne quid inexpertum frustra moritura relinquat (v.415): in questo verso, di difficile interpretazione è il termine *frustra*.

Conington: “*Ne, si quid inexpertum relinquat, frustra moriatur*”.

Austin: “lest she leave anything untried, and face her death when she need not”.

Rossi: “per non lasciar nulla di intentato e morire inutilmente”.

Ramous: “Per non lasciare nulla d'intentato e non morire in vano”

Calzecchi Onesti: “per non lasciar nulla intentato, per non vanamente morire”.

Fo: “*per non morir vanamente, lasciando qualcosa intentato*”.

L'espressione *frustra moritura* esprime il pensiero di Didone:

- Page: “If she left anything unattempted which might have saved her, she would die though she need not have done so”.
- La Penna, riprendendo Conington, argomenta: “ella è decisa al suicidio, ma compie gli ultimi tentativi; non tanto perché spera, quanto perché il suicidio risulti più giustificato.”
- Sabbadini: “Chi sa che non le potesse riuscire un'altra prova, per ridurre Enea a migliori propositi?”
- Rossi: “A Didone parrebbe di morire invano se non avesse prima tentato tutto ciò che era nelle sue possibilità; ciò presuppone, ovviamente, che la regina ha già deciso il suicidio in caso di fallimento del suo tentativo”.

Diversamente da quanto affermato da Rossi, Austin sostiene: “Dido has not yet planned her suicide (as is clear from 432-3); she only knows that without Aeneas she must die and it is not necessary to take *frustra moritura* as other than part of Dido's own thought”. Il *moritura* del verso 415 richiama quello del v. 308 e il *muribundam* del v.323.

Altri studiosi, tra cui Heyne, Henry, Pease, Buscaroli e Servio sostengono che *frustra moritura* esprima il pensiero del poeta: cfr. Pease: “Servius probably comes nearer the truth: et “frustra” ex iudicio poetae est”; i.e., this is another of those subjective, more or less

parenthetical, intrusions by the poet of which we have had examples in 4.408-12". Secondo Pease *frustra moritura* è analogo a *infelix* del v. 68, corrisponde, quindi, al pensiero di Virgilio. Lo studioso riscontra un parallelo in *Georg.* 4.458-459: *immanem ante pedes hydrum moritura puella / servantem ripas alta non vidit in herba*, dove *moritura* "reveals the reflection of the poet rather than the consciousness of Eurydice herself, who, like Dido in the present line, is recognized by Virgil as doomed to death".

Se così fosse, però, ossia se *frustra moritura* corrispondesse al pensiero del poeta, se ne dovrebbe dedurre che per Virgilio Didone, dopo il fallimento dei tentativi, muoia *non frustra*, cioè si uccida per giusto motivo; ma ciò, come spiega anche Paratore, non corrisponde assolutamente al pensiero del poeta.

Secondo Servio solo *frustra* esprimerebbe l'intervento del poeta ("sarebbe, insomma, un giudizio da chiudersi fra parentesi", spiega La Penna); lo scolio del Servio Danielino lega *frustra* piuttosto a *ne quid inexpertum relinquat* e sembra intendere: "pregava, anche se, essendo decisa a morire, pregava invano"; il legame, però, non sembra molto logico: Didone nutre ancora pochissime speranze; se fosse certa che l'esito dei tentativi non potesse influire minimamente sul differimento della morte, i tentativi stessi non avrebbero alcun senso.

Didone ha in mente il suicidio ma, prima di morire, vuol tentare un'ultima volta di persuadere Enea; ha ancora un filo di speranza, come mostra il suo accorato appello alla sorella Anna.

L'espressione è, dunque, di difficile interpretazione e mantiene una certa ambiguità; gli studiosi, propongono, come abbiamo visto, interpretazioni differenti.

*Anna, vides toto properari litore circum;
undique convenere; vocat iam carbasus auras,
puppibus et laeti nautae inposuere coronas.*

Già al v. 9, all'inizio della confidenza di Didone ad Anna, abbiamo visto la regina aprire il discorso con l'accorata apostrofe *Anna soror*. Qui, però, nell'angoscia del momento e nella amarezza della delusione, non è ripetuto il confidenziale, affettuoso *soror*. Il discorso diretto, quindi, inizia insolitamente *ex abrupto*, a differenza di quanto avviene, ad esempio, nel primo colloquio tra le due sorelle.

Lo stato d'animo di Didone e la situazione stessa in cui verte la regina è completamente diversa dalla precedente: Didone è in preda alla disperazione, ha sotto gli occhi i Troiani che si apprestano a partire. Non c'è più tempo da perdere, bisogna, in fretta, pregare Anna

affinché si rechi da Enea e tenti a tutti i costi di persuaderlo a restare. Il vocativo (*Anna*), dunque, introduce una nuova sezione decisamente articolata e inaugura una diversa situazione e un diverso stato d'animo che contrastano con netto distacco dalle circostanze precedenti e obbligano a postulare uno sviluppo ciclico alla rovescia, sottolineato da opportuni richiami espressivi a ciò che precede.

Il poeta, come nota Conington, presenta Anna in modo indiretto. Capiamo che Anna è con Didone, il poeta non ha dato nessuna introduzione qui, alla presenza del personaggio. (cfr. anche vv. 9 ss.)

Tuttavia, è importante notare che Didone non nomina assolutamente né i Troiani né tantomeno Enea che viene di nuovo connotato come *perfidus* (cfr. v. 305). Questa omissione è una chiara e voluta presa di distanza sia dai Troiani sia, soprattutto, da Enea. Tale presa di distanza da Enea è iniziata nelle ultime parole che la regina ha rivolto all'eroe e qui raggiunge il livello più alto. A sottolineare questa omissione contribuisce l'uso del passivo impersonale *properari* (che esprime anche l'idea del generico brulichio della folla) e del plurale del verso 417, *convenere* che ha per soggetto i Troiani.

Properari: “the bustle”, traduce Austin. L'uso del passivo impersonale è caratteristica propria del linguaggio colloquiale come si evince anche dall'uso che ne viene fatto nella commedia: cfr. Plaut. *Truc.* 368 sgg. “*Idem es mecastor qui soles. Sed dic mihi, benene ambulatumst?*”; *Pseud.* 273: “*quid agitur, Calidore?*” – “*amatur atque egetur acriter*”.

Qui, *properari* esprime l'idea del brulichio in generale, senza alcuna altra specificazione, e contrasta con il più specifico *convenere*. Cfr. *Aen.* 11. 468: “*ilicet in muros tota discurritur urbe*”.

Circum: è un avverbio di luogo che letteralmente vale “intorno”.

Undique convenere: cfr. *Aen.* 2.799: *undique convenere animis opibusque parati*; 7.551: *undique ut auxilio veniant*. La flotta è pronta per salpare ma sappiamo che partirà soltanto più tardi, ai vv. 580 sgg. La presenza delle consonanti “c – v” dà l'idea del rumore della scena. *Undique = totaque ex urbe*.

Carbasus: grecismo, κάρπασος, che indica propriamente un “tessuto di lino” impiegato per le vele; qui, per metonimia, indica le vele stesse. Cfr. Servio *Aen.* 3.357: *genus lini est, quod abusive plerumque pro velo ponitur*.³²⁸

³²⁸ L'intera espressione *vocat iam carbasus auras* (417), spiega Norden, potrebbe essere stata modellata da Virgilio su Ennio. Gli elementi linguistici che lo attestano sono:

- *Carbasus* che ricorre in un frammento degli Annales di Ennio (v.560 Vahlen = fr. 417 Valmaggi; “ma si tratta di un frammento di attribuzione discussa” 328);

Da un punto di vista linguistico notiamo che la regina, nel riferire ad Anna la partenza imminente dei Troiani, utilizza l'aggettivo *laeti* che indica propriamente lo stato d'animo dei troiani che stanno per partire. L'aggettivo *laeti* e la gioia degli uomini suggerisce un contrasto con l'angoscia e la disperazione della regina. Da sottolineare, dunque, è la netta distanza che intercorre tra lo stato d'animo disperato di Didone e l'entusiasmo dei Troiani per l'imminente partenza.³²⁹

Non possiamo dire che lo stesso sentimento di leggerezza sia provato anche da Enea che, come spiega Pease, “departs with an inward struggle rather than with unmixed joy”.

Il termine *laeti*, sulla bocca di Didone è, dunque, un amarissimo rilievo.

Anche l'espressione *imposuere coronas* richiama la gioia dei parenti che Virgilio contrappone all'angoscia della donna abbandonata.

Il verso è ripreso integralmente da *Georg.* 1. 304 e per questo, spiega Paratore, a molti è sembrato un'interpolazione o almeno una convenzionale, stanca ripetizione del poeta, a partire da Probo che – secondo l'attestazione del Danielino – ha sentenziato: *si hunc versum omitteret, melius fecisset*. Il Ribbeck ha trasportato, dopo questo verso, i vv. 548-49, pur segnando poi lacuna fra questi e il v. 419.

In realtà, però, la letizia e la gioia dei Troiani per la partenza è sottolineata sin dal verso 295. Questo verso, dunque, non è assolutamente inopportuno perché, come abbiamo avuto modo di vedere, contribuisce a contrapporre la loro gioia all'angoscia di Didone. Non è, dunque, privo di significato.

“it seems perfectly reasonable in its context”, dice Austin; “I should retain the line without change”, argomenta Pease; “il verso si ritrova uguale in *Georg.* 1.304, dove è parimenti appropriato: non v'è, perciò, necessità di pensare ad un'interpolazione” (Rossi).

La scena, dice La Penna, punta tutto su questo contrasto: la gioia dei Troiani contrapposta all'angoscia della donna abbandonata. “una scena bellissima, di ampio sfondo, di alto pathos”, continua lo studioso. “anche il palpito della tela che chiama i venti è segno di una gioiosa impazienza, ben diversa dall'angoscia che opprime il cuore della regina”.

Puppibus et (418): anastrofe.

-
- *Convenere* che ricorre in *Aen.* 11.236, in un luogo di sapore enniano. Questo luogo è, oltretutto, riecheggiato anche dalla Didone ovidiana (*Her.* 7.171): *cum dabit aura viam, praebebis carbasa ventis*.

³²⁹ Sull'entusiasmo dovuto alla partenza cfr. *Catull.*, 46: *iam mens praetrepidans avet vagari, iam laeti studio pedes vigescunt*.

Imposuere coronas (418): *imposuere* (= *imposuerunt*). Era usanza dei marinai ornare, con ghirlande, o corone di fiori, la poppa della nave quando si entrava o si usciva dal porto. Il significato di questo ornamento risiedeva nel ringraziare gli dei dello scampato pericolo oppure invocare la loro protezione. L'uso delle corone sulle poppe delle navi è testimoniato soprattutto per l'arrivo delle navi ma, in qualche passo, anche per la partenza: cfr. Platone, *Fedone* 58 a-c; Senofonte, *Hell.* V 1.3, Ovidio, *Met.* XV 696.

hunc ego si potui tantum sperare dolorem,
et perferre, soror, potero. miserae hoc tamen unum 420
exsequere, Anna, mihi; solam nam perfidus ille
te colere, arcanos etiam tibi credere sensus;
sola viri mollis aditus et tempora noras.

Dolorem, perferre, miserae, sono tutti termini che rimandano allo stato angoscioso della regina. Se nel discorso ad Enea la logica che governava la *suasoria* della regina era quella degli affetti e, appunto per questo, il linguaggio era caratterizzato da termini che riguardavano il mondo degli affetti (cfr. v. 317: *si bene quid de te merui*; v.307: *noster amor*; v.316: *per inceptos hymenaeos*), in questo caso la logica della *suasoria* di Anna è quella della compassione, della pietà. Didone, tramite Anna, chiede ad Enea di restare non in nome di ciò che li ha uniti ma per pietà di lei, per darle il tempo di imparare a soffrire (cfr. vv. 433-34).

Hunc ego si potui tantum sperare dolorem, / et perferre, soror, potero (419): “se io ho potuto aspettarmi questo dolore così grande, sarò anche in grado di sopportarlo, sorella mia”, cfr. *Aen.* 6.463-64: *nec credere quivi / hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem*; 9.426: *tantum potuit perferre dolorem*.

Se Didone, realmente, si aspettava un così grande dolore, noi non possiamo saperlo, il testo non lo dice. “Dido evidently wishes it to be thought that she had”, spiega Conington.

L'intera espressione *hunc ... dolorem* domina il verso col suo pathos. La presenza del pronome personale soggetto, (per lo più omissa), sembra avere la sua ragione nel tono asseverativo della premessa.

Si potui: “se ho potuto, se ho avuto la forza, giacché ho potuto”. Heyne propone altre interpretazioni: *si potui* equivalente a *si debui* oppure a *si potuissem*). Queste interpretazioni,

però, vengono considerate dai più, tra cui La Penna, “difficili sul piano linguistico e poco calzanti dal punto di vista logico”.

Sperare: il verbo *spero*, in questo caso, assume il significato di “prevedere, aspettarsi” Il verbo, dunque, è *vox media*, come il greco ἐλπίζειν. S’intende che Didone parla così per sviare gli eventuali sospetti della sorella. Comincia di qui il tragico equivoco che impedirà ad Anna di frapporre ostacoli al lugubre proposito di Didone. Per quanto riguarda l’uso del verbo *spero* con il significato di “aspettarsi”, cfr. *Aen.* 4.292: *nesciat et tantos rumpi non speret amores* dove *speret* sta per *metuat, expectet*.

Molto probabilmente, con l’espressione *hunc ego si potui tantum sperare dolorem* (419), Didone si riferisce ai presentimenti che ebbe non appena Enea, avvertito da Mercurio, cominciò a pensare alla partenza.³³⁰

Da notare è il doppio iperbato (*hunc ... tantum ... dolorem*) che visualizza l’intensità del dolore di Didone, che si estende per tutto il verso.

Si... et (= etiam): ut ... ita.

Didone nasconde ad Anna la verità: ella è decisa a morire se gli ultimi tentativi falliscono; ma questo è un segreto della sua solitudine. Ed ecco che appare una sostanziale differenza tra il discorso iniziale di Didone ad Anna, in cui le confidava i suoi sentimenti più intimi, e il discorso in questione, in cui la regina le sta nascondendo ciò che di più intimo ha in questo momento.

Tuttavia, spiega giustamente La Penna³³¹, quantunque Didone non dica il vero, questo tono dell’espressione non sarebbe possibile se all’ira e al furore non fosse succeduto un pathos diverso, quasi una calma che è insieme rassegnazione e disperazione.

Miserae: La parola, fortemente staccata da ciò che precede, mediante la cesura, introduce l’espressione del vero sentimento della regina: dopo la solenne assicurazione della sua forza d’animo essa si fa vedere prostrata dall’amore e dall’angoscia. L’uomo in generale o, nel nostro caso Didone, se è innamorato sino al punto di essere chiamato *miser*, è anche infelice e deve sentire tale infelicità ancora più dura in quanto la sua passione non è corrisposta. È esattamente quello che sente Didone, ignara dei reali sentimenti di Enea.

L’atteggiamento di Didone è tipico di chi mira a suscitare la compassione di qualcuno per poter ottenere dei vantaggi. In questo caso Didone, confidando le sue pene alla sorella, si

³³⁰ Cfr. Rossi (1998).

³³¹ La Penna-Grassi (1991).

mostra afflitta a tal punto da far sì che Anna altro non possa fare se non accondiscendere alle sue richieste, pur di lenire in lei la sofferenza.

Didone, quindi, ricorrendo anche ai frequenti vocativi, (cfr. *Anna* al v. 416, *soror* al v. 420, *Anna* al v.421) rende la preghiera sempre più pressante e in questo modo fa appello a tutto l'affetto dell'*unanima soror*.

Hoc ... unum: “questo soltanto”. Il neutro esprime qui qualche cosa di simile a *officium*. Il pathos di *unum* è ampliato dalla collocazione in fine di verso. È notevole la differenza di tono fra il primo e il secondo emistichio: il primo, spiega La Penna, “sembra da recitare con tono fermo, quasi scandito; dopo una forte pausa il tono si fa più dolce”.

Anna, mihi: Schol. Dan: *pro me exsequere, id est, pro mea causa*.

Le grida di soccorso punteggiano affannosamente questa angosciata invocazione, e, coi sussulti che imprimono al discorso, rendono precipitoso il palpito del cuore della regina.

Solam nam perfidus ille ... colere: “si accenna ad una intimità tra Anna ed Enea di cui Virgilio non aveva sinora mai fatto menzione; secondo alcuni studiosi, si allude, qui, ad una leggenda di tradizione varroniana che parlava di un amore tra l'eroe e la sorella di Didone, leggenda che peraltro non è accettata né presupposta in altro luogo.”³³²

Nel *solam* Pease sospetta che Didone, nella sua disperata angoscia, provi persino un moto di gelosia verso la sorella, nel momento stesso in cui vuole approfittare a proprio vantaggio delle cortesie e della confidenza che Enea aveva dimostrato ad Anna. Tale puntualizzazione del Pease, però, sembra eccessiva. In realtà Virgilio ha soltanto risentito dell'influsso di una più antica e diversa versione secondo la quale Anna sarebbe stata l'amante di Enea. Sappiamo, infatti, che esisteva una tradizione in cui era Anna a innamorarsi di Enea e a uccidersi; e la storia romanzesca narrata da Ovidio nei *Fasti* (3. 523 sgg), dove Anna, identificata poi con Anna Perenna, è innamorata anche lei dell'amante di Didone e la gelosia divide le due sorelle, può avere, nella tradizione anteriore, appigli a noi ignoti.

³³² Cfr. Rossi. Proprio in questi versi è stata letta traccia di quella tradizione parallela attribuita a Varrone e trådita da Servio e dal Servio Danielino in cui l'interscambiabilità tra le sorelle arrivava al punto da presupporre una “confusione” circa la protagonista della storia d'amore con Enea: sarebbe stata Anna e non Didone a innamorarsi del principe troiano e a morire suicida sul rogo. La sovrapposibilità tra le due *sorores*, spiega Raccanelli (1998), sembrerebbe fondata sull'attuazione di quegli stessi meccanismi di assimilazione e di scambio individuati nella relazione tra due amici: in entrambe le situazioni la vicinanza affettiva e la cooperazione finisce, infatti, per caratterizzare i membri della coppia come figure “contigue”; “è come se due termini connessi da una relazione di tipo metonimico, basata cioè sulla contiguità e la compresenza, venissero occasionalmente rifusi in un rapporto di tipo metaforico, fondato cioè sulla sostituzione”.

Ciò di cui siamo sicuri è che Virgilio, nella costruzione del suo dramma, non presuppone amore per Enea in Anna o gelosia da parte di Didone, perché non vi è nessun indizio nel testo che lo attesti.

Il poeta sta semplicemente sottolineando la confidenza che vi era tra Anna ed Enea tra l'altro enfatizzata anche dalla presenza del poliptoto: *solam ... sola* e dal *te colere* e dall' *arcanos etiam tibi credere sensus*. "L'idea che Anna fosse la "confidente" di Enea ben si concilia", argomenta La Penna, "con il carattere di Anna quale la conosciamo dal suo comportamento verso Didone: comprensiva, affettuosa, non priva di tatto, non passionale, insomma con molte doti per ispirare fiducia".

Nel ribadire che Anna è l'unica a poter convincere Enea a non partire, Didone stia cercando di spronare Anna a fare di tutto pur di trattenerlo sapendo che soltanto a lei l'eroe rivolge i suoi sentimenti più intimi.

La situazione, dice Austin, "is familiar": è come se Didone, nell'ultimo tentativo di persuadere Enea, stesse dicendo ad Anna: "a te potrebbe dire cose che a me non ha detto".

Te ... tibi: da notare il rilievo dato al pronome dalla collocazione. Tale rilievo fa un tutt'uno con quello dato a *solam* dalla collocazione all'inizio della frase.

Arcanos ... sensus (v.422): queste parole farebbero pensare all'esistenza di "piani segreti"³³³ di Enea, che Didone ignorava e di cui invece Anna era a conoscenza; ma di ciò non vi è traccia nel resto del poema. Può darsi che l'infelice regina, nel disperato tentativo di richiamare a sé l'uomo che ama, esageri l'ascendente che la sorella poteva avere su di lui.

Mollis aditus et tempora: letteralmente: "le vie accessibili e i momenti adatti". L'aggettivo *mollis*, spiega Rossi, "è riferito solo ad *aditus*, ma per il senso anche *tempora*." Il linguaggio di Didone è accostato dal poeta a quello usato da Enea stesso nei riguardi della regina nel suo piano "diplomatico", cfr 4.293: *temptaturum aditus et quae mollissima fandi*. Anche questo piano di Didone, che La Penna definisce "diplomatico", fallisce come quello di Enea.

Noras/noris:

Il termine *noras* ha dato molto da discutere agli studiosi. In particolare, ad occuparsi del problema, sviluppando punti di vista diversi, sono Conte³³⁴ e Scappaticcio³³⁵.

Conte conferma una congettura avanzata da Emil Baehrens nella seconda metà dell'Ottocento.

³³³ L'espressione è di Rossi.

³³⁴ Conte (2013), pp. 105-106.

³³⁵ Scappaticcio (2008), pp.170-175.

La congettura di Baehrens assume un'importanza notevole in quanto è stata confermata da un papiro uscito dalle sabbie palestinesi (*PColt 1*). Tale conferma, come spiega Conte, è importante perché non sempre i papiri “ricompensano caritevolmente il rovello dei filologi”³³⁶, quando accade, si parla di vero e proprio premio all'intelligenza umana.

Tutti i manoscritti concordi, ma anche la tradizione indiretta di Servio Danielino e Nonio Marcello hanno *noras*. Già il Peerlkamp (studioso olandese che nella prima metà dell'Ottocento aveva sottoposto il testo dell'*Eneide* a un vaglio sospettosissimo, spingendo a limiti estremi l'*ars* dubitandi predicata dal Bentley) aveva sentito, nelle parole che Didone rivolge alla sorella Anna, una nota inopportuna e incongrua. Baehrens parte da questa ragionevole suggestione e afferma che il verso così formulato, *sola viri mollis aditus et tempora noras* (cfr. v.423) sembra un'inutile ripetizione della frase precedente, v. 421: *solam nam perfidus ille / te colere ...*, in quanto “è tutto rivolto al passato (*sola ... noras*); la situazione contestuale, invece, richiede che Didone abbia in mente di affidare ad Anna un incarico da eseguire nel presente o nell'immediato futuro. La regina, quindi, non può che dire: “tu conoscerai (o potresti conoscere) le giuste lusinghe e il momento più opportuno per avvicinare Enea”. Per questa ragione il Baehrens corresse in *noris*. ”³³⁷

Conte accoglie la correzione di Baehrens e afferma che in questo modo il testo recupera il suo senso pieno in quanto Anna, ricevendo il compito di “lusingare Enea”³³⁸ automaticamente viene lusingata da Didone stessa. Ciò che Didone sembra dire ad Anna è: “tu hai doti di tatto, sorella mia, e saprai usarle”. Il discorso della disperata regina, afferma Conte, “è articolato per paratassi (come solo può essere un discorso rotto da ansia e patemi); ma la corrispondenza anaforica *solam ... te, sola...* implica un'argomentazione causale: ‘quel traditore solo te rispettava e metteva a parte dei suoi pensieri segreti: **quindi** solo tu **potrai** conoscere il modo e il tempo opportuno per accostarti a lui’. I *viri mollis aditus et tempora* appartengono al piano che Didone vuole realizzare, sono momenti a venire, dunque non possono riferirsi ad occasioni già passate”.

A sostegno della sua tesi, Conte aggiunge una eguale modalità di comportamento tra Anna e Enea. Enea, infatti, pochi versi prima (293-94), dopo la sconvolgente apparizione di Mercurio, che gli aveva ordinato di lasciare Cartagine, “aveva programmato una tattica similmente circospetta con cui comunicare a Didone la sua imminente partenza: *temptaturum aditus et quae mollissima fandi/ tempora, quis rebus dexter modus*. La

³³⁶ Conte (2013), pag. 104.

³³⁷ Riporto le parole di Conte.

³³⁸ L'espressione è di Conte.

terminologia è la stessa e non diversa è la strategia: Enea prima e Anna poi devono giudicare quale sia il momento giusto per le loro future manovre”³³⁹.

Lo studioso ritiene possibile che la lezione *noras* sia dovuta all'intervento di chi, nei primi tempi della trasmissione del testo di Virgilio, preferì credere alla versione varroniana del mito secondo cui Enea avrebbe amato Anna e avrebbe perciò avuto con lei incontri confidenziali. Ma questa tradizione, continua Conte, “sembra assolutamente estranea a Virgilio e a tutto il dramma del libro quarto dell'Eneide. Lo sospettò il Peerlkamp, e ne fece sommariamente giustizia il Baehrens quando corresse per congettura il testo trådito”.

Il papiro, quindi, conferma la congettura di Baehrens accolta successivamente da Conte.

Di diverso parere è la Scappaticcio³⁴⁰, la quale accettando *noras*, spiega che nel papiro rinvenuto si concentra il maggior numero di errori: errori dovuti alla distrazione del copista, errori di tipo paleografico oppure dovuti all'influsso del dettato e che toccano specifici aspetti fonetici.

La confusione tra suoni vocalici, continua la studiosa, “è particolarmente attestata all'interno di sillabe non accentate (ad es. tra *ae* ed *e*). All'interno del papiro, però, tra le confusioni vocaliche delle quali fanno menzione gli editori del papiro³⁴¹, è opportuno soffermarsi su quella tra la *a* e la *i*: gli stessi editori, tra gli esempi di queste confusioni vocaliche, includono l'esempio di *noris* per *noras*. Gli altri casi in cui le due vocali, *a* ed *i*, sono confuse ricorrono esclusivamente all'interno dei medesimi frammenti del papiro che contengono il glossario del quarto libro dell'Eneide: alla l. 924, lo scriba trascrive *stipate* in luogo di *stipite* (4.444) e alla l.964, *relinqua* in luogo di *relinqui* (4.466). Inoltre, continua la studiosa, siamo certi che si tratti di un errore legato ad aspetti fonico-fonetici e non ad un errato assorbimento del significato della parola latina, perché il greco posto accanto ce lo conferma: *stipite* = ζύλου e *relinqui* = καταλιμπάνεσθαι.”

L'uso di *noras*, spiega Scappaticcio, sottolinea il fatto che Anna era l'unica che avrebbe potuto non solo fare da “confidente” a Enea ma anche l'unica che avrebbe potuto realmente accostarsi ai suoi sentimenti, ai suoi pensieri. E Didone non avrebbe potuto affidare un messaggio forte, tanto forte quanto quello che avrebbe dovuto consegnarle, insieme all'amore, la possibilità di vivere ancora, se non a qualcuno che avrebbe potuto conoscere i sentimenti di Enea: in un momento di debolezza, aveva bisogno di poggiare il suo messaggio su una certezza. E la certezza era in Anna.

³³⁹ Cfr. Conte (2013), pag. 106.

³⁴⁰ Scappaticcio, (2008), pag. 172.

³⁴¹ Casson, L., e Hettich, E.L..

A sostenere la lezione *noras* è anche Fressura³⁴² che argomenta: “il ritrovamento della pur pregevole lezione *noris* avviene in un testimone che nella sua notevole estensione fornisce un contributo mediocre per la costituzione del testo dell’Eneide, presentando, al netto degli innumerevoli e ben assortiti errori di copia avvenuti durante la tradizione manoscritta del glossario, alcune varianti già note al resto della tradizione manoscritta e solo due ulteriori lezioni singolari ammissibili in senso grammaticale e metrico, che, non immediatamente qualificabili come lemmi aberranti, potrebbero provenire dalla tradizione diretta del poema; esse, tuttavia, non si direbbero significative, in quanto banalizzazioni o intromissioni di glosse latine”.

Come sostiene Scappaticcio, “la scivolosità della lezione contenuta in un papiro di così difficile interpretazione quale è il *PColt 1* in cui il numero di errori all’interno del glossario relativo al IV libro è particolarmente elevato rispetto ai frammenti contenenti versi dal primo e dal secondo libro del poema virgiliano, permette di costruire soltanto delle ipotesi estremamente labili”.

I, soror, atque hostem supplex adfare superbum:
non ego cum Danais Troianam excindere gentem 425
Aulide iuravi classemve ad Pergama misi,
nec patris Anchisae cinerem manisve revelli:
cur mea dicta negat duras demittere in auris?
quo ruit? extremum hoc miserae det munus amanti:
exspectet facilemque fugam ventosque ferentis. 430

Al suo *alter ego* la regina chiede di iterare il suo atteggiamento di *supplex* (*I, soror, atque hostem supplex adfare superbum*) e di parlare in sua vece, come si evince dall’uso della prima persona singolare “prestata” ad Anna per il suo intervento persuasivo presso il principe troiano³⁴³.

A tradurre in immagini l’atteggiamento di prostrazione di Didone concorre la valenza icastica della voce aggettivale *supplex*, che indica la sottomissione sul piano fisico di chi si

³⁴² Fressura (2013), pp.151-70.

³⁴³ Cfr. vv. 425-27 *non ego cum Danais Troianam excindere gentem / Aulide iuravi classemve ad Pergama misi; / nec patris Anchisae cinerem manesve revelli*; cfr. anche 4.431: *Non iam coniugium anticum, quod prodidit, oro*; 433: *peto*; 435: *oro*; 436: *remittam*.

piega in ginocchio³⁴⁴, ulteriormente amplificata dalla *commoratio*³⁴⁵ realizzata dalla voce verbale, semanticamente contigua, *submittere*.

Didone riferisce alla sorella le parole da dire ad Enea per cercare di persuaderlo a rimandare la partenza. Ma oltre a ciò che Anna deve riferire ad Enea, Didone le suggerisce anche il modo, appunto quello di una *supplex*, di chi prega, e di nuovo vediamo che il discorso di Didone viene a configurarsi come gestuale (*supplex*) e verbale (*adfare*).³⁴⁶

Da notare, per quanto riguarda il termine *supplex*, è proprio la collocazione all'interno del verso tra *hostem* e *superbum* che mira ad accentuare, sempre più, tutta l'amarezza dell'umiliazione che Anna (e Didone attraverso di lei) subirà nel rivolgersi supplichevole all'eroe troiano.³⁴⁷

I, soror, atque hostem supplex adfare superbum (424) sta ad indicare l'esplicito incarico che Didone affida ad Anna. Ritroviamo, in questo verso, il medesimo imperativo del v. 381 (*i, sequere Italiam ventis...*), ovviamente con un tono completamente diverso. In questi versi non c'è nulla di sarcastico, come invece si poteva notare in 4.381. Se al v. 381 l'imperativo era usato in tono ironico qui emerge tutta la disperazione che la regina prova. Continua la *suasoria* di Didone, la stessa che abbiamo visto nel dialogo con Enea. Attraverso Anna, vuol far capire all'eroe che la sua disperazione e il suo dolore sono incommensurabili e se prima la sua *suasoria* ruotava intorno alla logica degli affetti, ora è incentrata sul dolore, sulla compassione. Didone spera di commuovere l'eroe e appunto per questo si umilia a tal punto da ricorrere alla supplica per ben due volte: la prima volta affidandosi alle sue parole, la seconda affidandosi ad Anna, al rapporto che la stessa aveva con Enea. In realtà è sempre Didone che parla.

Anna, come spiega Pease, è l'ἄγγελος della tragedia. "Save that we learn the message when it is committed to her rather than when it is delivered by her".³⁴⁸

La rabbia e il risentimento nei confronti di Enea vi sono ancora nell'animo di Didone e lo capiamo dal fatto che non chiama per nome l'eroe ma se prima lo aveva apostrofato *perfidus*

³⁴⁴ L'aggettivo *supplex*, "qui se plie en se prosternant" (= *submissus*), risulta composto presumibilmente dalla stessa radice **plek* del verbo *plecto* (cfr. Ernout-Meillet 1985, s.v. *plecto*).

³⁴⁵ Per *commoratio* si intende la tecnica retorica utile a conferire enfasi al dettato mediante l'intenzionale insistenza sullo stesso concetto, ottenuta, nello specifico, attraverso la parcellizzazione in formule sinonimiche. Cfr. Brescia (2012) pag.46.

³⁴⁶ Cfr. il discorso di Didone a Enea, vv. 305 sgg.

³⁴⁷ L'aggettivo *supplex*, spiega P. Boitani, in *supplex / supplicium*, EV, vol. IV, pp. 1085-1087, nell'ambito di un rapporto interpersonale, assume il ruolo, culturalmente codificato, di chi si sottomette o si mortifica volontariamente.

³⁴⁸ Cfr. Pease.

ora è *hostis superbus*, ponendo l'accento, con l'uso del termine *superbum*, sull'inflessibilità dell'eroe. Bene Conington: “*superbus* refers to his obduracy, which she ascribes to haughty disdain”.

*Hostem superbum*³⁴⁹: All'anima dolente, all'immaginazione spaurita di Didone, Enea già appare un nemico inflessibile, sordo ad ogni preghiera. “Yet Dido's heart is still torn”, commenta Austin.

La maggior parte dei commentatori respingono l'ipotesi del Danielino secondo la quale *hostem* equivale a *hospitem* sulla base del v.323³⁵⁰: qui la regina passa attraverso una gradazione di concetti rispetto al suo amante: *hospes* (v.323) prima, successivamente *coniux* (v.324), ora *hostis*. Questa gradazione riflette i diversi contraccolpi che il contegno di Enea provoca sull'animo sensibilissimo della regina.

Tuttavia, bisogna sottolineare che la razionale ostilità di Didone nei confronti di Enea non esclude che l'infelice regina continui ancora ad amarlo.

La ripetizione del vocativo *soror* rende ancora più pressante la preghiera e mostra tutta la volontà, da parte di Didone, di appellarsi all'affetto della sorella.

Non ... auris? (425-428): La *suasoria* di Didone punta, ancora una volta, sul ricordare al Troiano i meriti della stessa, ossia l'aiuto che la regina gli ha dato nel momento in cui l'eroe si trovava in una situazione di pericolo. Appunto per questo fa dire alla sorella che lei non rientra in quel tipo di stranieri che, come i Danai, ha causato la rovina della sua patria e il suo esilio, ma è una straniera che gli ha dato ospitalità e lo ha ricolmato di benefici. Anche se non dice ciò esplicitamente e dimostra di voler lasciare implicite queste parole, la sua allusione è chiara. La scelta di non voler ripetere esplicitamente quanto già affermato ai vv. 373-75 rientra nella chiara volontà della regina di non irritare l'eroe ripetendo cose già dette. Essa, dunque, si limita a supplicare umilmente cercando, con questo atteggiamento, di far pena all'eroe, di commuovere l'animo inflessibile di Enea.

I vv. 425-29, sottolinea Sabbatini, “sono l'esordio che Anna dovrà premettere alla preghiera (la quale comincia con *extremum* al v. 429) cambiando la prima persona (*ego iuravi*) in terza (*ea iuravit*) e la terza (*negat*) in seconda (*negas*)”.

Aulide (426): si intende il porto della Beozia dal quale le navi achee erano salpate contro Troia e dove si pensa sia avvenuto il sacrificio di Ifigenia, figlia di Agamennone, per

³⁴⁹ Cfr. Stat. *Theb.* 2.524: *hostemque superbum*. *Superbum* è usato anche da Cicerone in *Tusc.* 1.17 per indicare la scortesia dovuta alla mancanza di risposta a una domanda.

³⁵⁰ “*nonnulli autem iuxta veteres “hostem” pro “hospite” dictum accipiunt nec enim vere “hostem” diceret quem revocare cupiebat”.*

propiziare il favore degli dei al viaggio: ὄτ' ἐς Αὐλίδα νῆες Ἀχαιῶν/ ἠγερέθοντο κακὰ Πριάμῳ καὶ Τρωσὶ φέρουσαι (*Il.* 2. 303-304).

Pergama: = *Troia* cfr. v.344.

Iuravi: argomenta La Penna: “l’unione dei Greci contro i Troiani poteva configurarsi come una *coniuratio* (cfr. Orazio, *Carm.* I 15, 6 sgg. *Graecia ... coniurata tuas* (di Paride con Elena) *rumpere nuptias.*)”; *iurare* è costruito qui con l’infinito presente.

La collocazione dei verbi ai vv. 426-27, sostiene La Penna, è simile a quella dei vv. 374 sgg. (*excepi et regni demens in parte locavi*). Conferisce, dunque, un forte rilievo al soggetto e ai suoi meriti. Lo studioso sostiene che questo passo richiami i vv. 374 sgg dove Didone elencava i suoi meriti nei confronti di Enea.

Nec patris Anchisae cineres manesve revelli (427): Per cercare di commuovere l’eroe, Didone richiama, all’attenzione di Enea, la cattiveria che ora lo stesso mostra nei suoi confronti, non lasciandosi coinvolgere da alcuna emozione e soprattutto non prestando ascolto alle sue suppliche e alle sue preghiere. E nel tentativo di commuoverlo menziona il padre Anchise passando così, dal ricordo di imprese effettivamente compiute da altri, ma alle quali lei non ha partecipato, al ricordo di imprese non avvenute, ma che essa immagina per poter dire che Enea si comporta con lei come col peggiore nemico, come con chi avesse offeso le ossa di suo padre.³⁵¹

Il riferimento a ciò che Enea ha di più caro suona ancora più duro e, come abbiamo già affermato, si colloca all’interno di un intento persuasivo che non andrà a buon fine. È come se Didone mirasse a colpire Enea e, facendogli immaginare il dolore che lo stesso proverebbe nel veder profanate le ossa del proprio padre, intendesse portarlo a comprendere il dolore che ora lei stessa prova a causa della sua partenza. Questo riferimento, dunque, ha lo scopo di far capire il grande dolore della regina e muovere l’eroe a compassione. Risponde a un intento persuasivo, dunque.

³⁵¹ Servio ci avverte che in realtà esisteva una leggenda, conservata anch’essa da Varrone, secondo la quale Diomede, per ordine di un oracolo, avrebbe dissepolto le ossa di Anchise e le avrebbe più tardi rese ad Enea. Le tracce della tradizione varroniana sono, però, relative soltanto alla restituzione ad Enea del Palladio da parte di Diomede: il frammento varroniano sull’argomento, conservatoci da Servio (*ad. Aen.* V, 704), non è desunto dai *Rerum humanarum libri* delle *Antiquitates* (dove si narrava la storia di Enea), bensì dal forse più tardivo *De familiis Troianis*, ove il ratto doveva esser narrato in una prospettiva del tutto nuova. Tuttavia, dice Paratore, per quanto riguarda l’esistenza di questa leggenda, bisogna postulare un influsso della tradizione arcadica; tanto più che dei rapporti fra Diomede e Enea in Italia Virgilio ha dato tutta un’altra versione. Virgilio, infatti, pone la morte e il sepolcro di Anchise in Sicilia.

Il tema degli affetti che Didone ha usato nella precedente *suasoria* torna anche nell'ultimo, inutile tentativo.

Me patris Anchisae: La stessa espressione è presente anche al v. 351 nella medesima posizione metrica.

Cinerem Manesve: Il Mediceo e Servio riportano non *cinerem* ma *cineres*. La lezione *cineres* è stata accolta anche da Pease, Austin e Conte³⁵². Gli studiosi sostengono che Virgilio usi il singolare *cinerem* solo ed esclusivamente quando la parola che segue inizia per vocale e riportano alcuni esempi: 4.34 *cinerem aut manis*; 5.743 (= 8.410, 11.211) *cinerem et*; *Georg.* 1.81: *cinerem immundum*.

Austin argomenta: “*cineres* is a poetic plural which occurs first here: the plural is preferable to *cinerem* (M) on grounds of euphony, and in fact Virgil only uses the singular accusative when the last syllable is elided, as in 4.34”.

Gli altri commentatori tacciono a riguardo e accolgono la lezione *cinerem* ponendo come esempio proprio 4.34. Rossi, il quale, accogliendo appunto *cinerem manesve*, afferma che molto probabilmente l'espressione è un'endiadi che allude alla profanazione della tomba di Anchise, che sarebbe stato un gravissimo sacrilegio. Continua sostenendo che *manes*, come al v.34, ha il significato di “spoglie mortali”. La Penna argomenta: “*Manes* sono le ombre dei morti, in una certa misura divinizzate, ma qui il nome indica il cadavere o, più in generale, le ossa”. La metonimia fa sentire di più l'orrore del sacrilegio.

Revelli: Conington afferma che un MS. riporta la lezione *revulsi*, lezione rifiutata da Servio e dagli studiosi successivi.

Servio: “*revelli non revulsi; nam 'velli' et 'revelli' dicimus; 'vulsus' vero et 'revulsus' usurpatum est tantum in participiis contra naturam*”.

Cur mea dicta negat duras demittere in auris?(428): Schol. Dan.: *non interrogat sed queritur*. È piuttosto una domanda retorica. Da notare è l'allitterazione della “d” che rende più incisiva l'espressione e trasmette l'idea dell'ostinata durezza con cui Enea rifiuta di ascoltare le parole di Didone.

Negat: tutti i commentatori accolgono *negat* tranne Conington che accoglie la lezione *neget*. Lo studioso commenta: “I have restored “*neget*” the first reading of Pal. and second of Med.

³⁵² Conte: *cineres* (cfr. *Aen.* 5.55) ΠΠςωγ, *Serv.*, *DServ. ad Aen.* 10.150, *Tib. ad Aen.* 5.80 (*deest ad loc.*): *cinerem Mp, DServ.* (cfr. 4.34); “*cinerem ante vocalem tantum ponit Vergilius*” Ribbeck, *Prol.* 309.

for “*negat*”, so as to connect this line with the preceding sentence; a punctuation mentioned by Serv., and likely to have been altered by those who did not see the construction”.³⁵³

Conte accoglie la lezione *negat* presente in MP²ρωγ, mentre la lezione accolta da Conington è presente nei codici MPr.

Da notare l’uso del verbo *negare*, con il significato di *recusare*, che regge l’infinito semplice. In Virgilio ritroviamo lo stesso uso del verbo con l’infinito in *Georg.* 3.207-208: *negabunt / verbera lenta pati et duris parere lupatis*.

Demittere: nel verbo è insito il concetto di “far scendere dall’alto”, ossia di accogliere le preghiere prima nelle orecchie e poi nel cuore. *Demittere in auris*, spiega Sabbatini, è “foggiato come *demittere in pectus, in animum*”.

Duras ... auris (428): Cfr. Liv. 34, 50, 2: *ut eas voces velut oraculo missas in pectora animosque demitterent*; Hor. *Epod.* 17. 53: *quid obseratis auribus fundis preces*.

Quo ruit?: “dove si precipita”, cfr. *Il.* 8.94: πῆ φεύγεις; Hor. *Epod.* 7.1: *quo, quo scelesti ruitis*; Ov. *H.*, 7.41: *quo fugis? Obstat hiems*. L’espressione ricorre anche in *Aen.* 2.520: *quo ruis*; e in 5.741: *quo deinde ruis*.

Conington: “She tells him in effect that the last request she will ask him is that he will abandon an intention fraught with danger to himself – an artful way of pleading for her own interest”.

Bene Pease il quale afferma che in realtà la preoccupazione della regina, preoccupazione che, come sappiamo, è dovuta al tempo avverso e pericoloso per la navigazione, e le speranze che la stessa nutre di trattenere ancora un po’ Enea, coincidono, e sono inseparabili l’una dall’altra: “Perhaps the real answer to the dilemma is that to a lover in her state the two sets of considerations – the safety of Aeneas and her own hopes – are one and inseparable; disunited, perhaps, by philologists but not by the poet”.

Quo = cur. Nell’espressione *quo ruit* l’accento deve essere posto sul verbo *ruo* che implica il pericolo della rovina. Il verbo, prevalentemente intransitivo, può costituire una *variatio* di *fugit/fugis* se paragonato anche a *Aen.* 6.466: *quem fugis? Extremum...hoc*³⁵⁴. Le parole di Didone riprendono chiaramente quelle dei vv.309-313 caratterizzati da un’affettuosa preoccupazione da parte della regina per l’incolumità dell’eroe. Abbiamo già visto, nel precedente capitolo, che i vv. 309-313 rientrano nella logica persuasiva di Didone: presentando all’eroe i pericoli del mare la regina intendeva persuadere Enea a restare e a non

³⁵³ Con l’uso di *neget*, tuttavia, sembra che ci sia ancora qualche speranza. Con *negat*, invece, siamo nella recriminazione.

³⁵⁴ Cfr. F. Cavazza, *ruo*, EV, vol. IV, pp. 602-605.

partire. Qui il tono è ancor più accentuato, è il tono di una vera e propria supplica. La regina sta riferendo ad Anna cosa dire ad Enea e nel suo tono è implicito anche il modo in cui Anna dovrà riferirlo, ossia supplicandolo. Un altro aspetto che bisogna sottolineare è che sembra più che mai patetico che la ripetizione di questo argomento sia affidata da Didone ad Anna, l'*unanima soror* che le aveva suggerito l'argomento ai vv. 52-53, ovviamente con ben altro spirito e in ben diversa situazione: *Dum pelago desaevit hiemps et aquosus Orion, / quassataeque rates, dum non tractabile caelum*. Didone, dunque, per trattenere Enea, ricorre allo stesso pretesto affacciatole nel primo colloquio dalla sorella Anna.

Altra cosa importante da notare è la presenza di due interrogative, l'una dopo l'altra. Abbiamo già visto nel capitolo precedente che la presenza di interrogative nel discorso di Didone sta a sottolineare il coinvolgimento emotivo della regina. Qui, però, le due interrogative oltre ad indicare il suo stato emotivo, sottolineano una vera e propria *climax*: la prima interrogativa, infatti, esprime soltanto il dolore di Didone per quella che a lei appare crudeltà di Enea: *cur mea dicta negat duras demittere in auris?*(428). La seconda interrogativa (*quo ruit*), invece, sottolinea, di nuovo, la premura della donna nei confronti dell'eroe.

Extremum hoc miserae det munus amanti (429): da notare l'allitterazione della *m* che conferisce al verso il senso dell'insistenza dell'infelice regina. L'espressione, spiega La Penna, richiama i vv. 420 sgg. e preannuncia il v. 435. Tale espressione segna il punto più avanzato dell'umiliazione della regina e, come dicevo, marca l'insistenza della stessa sull'implorazione di pietà da parte della donna. Argomenta La Penna: "è notevole che anche qui Virgilio riecheggi in tono tragico un suo canto d'amore bucolico: *Buc. 8.60 extremum hoc munus morientis habeto*; il raffronto rende probabile che la ricchezza di *m* sia in rapporto con la musica del pathos".

Hoc è prolettico della preghiera espressa nel verso successivo.

Miserae ... amanti: questi termini ricorrono spesso sulla bocca di Didone, il primo al v. 420 e il secondo ai vv. 370 e 479. L'intero discorso della regina ad Anna riprende, dunque, termini e motivi già analizzati precedentemente. Ciò non è un caso: il linguaggio di Didone è fortemente espressivo; l'angoscia e la disperazione la porta inevitabilmente a ritornare su alcune idee e alcuni termini fissi. **È la sua ragione vacillante e la sua sentimentalità sconvolta che inducono la regina a esprimersi con parole già usate.**

Munus: propriamente "un dono", l'ultimo misero dono che la fastosa regina manda a chiedere all'inflessibile amante.

Exspectet facilemque fugam ventosque ferentis(430): la prima cosa di cui ci si accorge leggendo il verso è l'allitterazione della *f* che sembra quasi addolcire l'eloquio. Fonicamente, tale allitterazione rappresenta la tranquillità con cui Enea, se rimanderà la partenza a tempi più favorevoli, potrà compiere il suo viaggio. I venti vengono qui chiamati *ferentis*; sono così chiamati perché sospingono (*ferunt*) la nave. L'espressione è ricalcata sul greco φέρων ἄνεμος ("il vento che sospinge, cfr. *Od.* 3.300). A proposito di *ferentis*, scrive Servio: *bene flantes, propitios*; cfr. *Georg.* 2. 311: *glomeratque ferens incendia ventos*; *Aen.* 3. 130: *prosequitur surgens a puppi ventus euntis*; 3.473: *fieret vento mora ne qua ferenti*. *Ferentis*, quindi, significa propizi, spiranti nel senso favorevole. La Penna spiega che l'uso assoluto del verbo *fero*, usato nel senso di "spirare nel senso favorevole, propizi" è comune in latino (cfr. Cesare, *B. G.* 3.15.3 *quo ventus ferebat*).

I due *-que* di *facilemque* e *ventosque* sono in correlazione fra loro. Riprende il greco τε...τε. Paratore individua nel termine *fugam* un vero e proprio rimprovero. Il termine è stato adoperato anche da Enea al v. 338 *neque ... speravi (ne finge) fugam nec coniugis umquam*.

*Non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro,
nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat;
tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
dum mea me victam doceat fortuna dolere.*

La logica della donna innamorata, di fronte all'irrevocabile decisione dell'eroe troiano, porta la regina a ridurre notevolmente le sue richieste: non più le nozze chiede, né la rinuncia alla partenza, ma soltanto un rinvio di poco tempo, nella convinzione che un lento distacco sia più facilmente sopportabile.

Torna di nuovo la parola *coniugium*, termine di grande importanza che il poeta ha già introdotto al v. 172. La ripresa del termine non è casuale. Abbiamo detto poco fa che la disperazione di Didone porta la stessa a utilizzare spesso gli stessi argomenti e le stesse parole. Qui il termine sta piuttosto ad indicare e sottolineare che la regina, nonostante l'evidenza, continua istintivamente a considerare vero matrimonio la sua unione con Enea. Tuttavia, quel *coniugium* che tanto, ora, la porta a soffrire, viene considerato ormai *antiquum*. Il matrimonio viene così connotato non perché sia passato molto tempo, ma perché in questo momento Didone lo considera cosa del passato, che non può più tornare in vita. Se da una parte vi è l'istinto, la passione della regina che la porta, ancora una volta, a

parlare di *coniugium*, dall'altra vi è una remota presa di coscienza che ciò che è stato non potrà più tornare e che presto tornerà a scontrarsi con l'impassibilità dell'eroe amato.

Antiquum: Schol. Dan.: *aut primum, aut carum, ut "nihil antiquius habuit" dicimus; aut antiquitatum et inritum.*

Alcuni studiosi, dice Austin, ritengono che *antiquum* sia inappropriato; ma in realtà, argomenta lo studioso, "it is all long past to Dido now".

Pease sostiene che il termine sia poco appropriato al contesto soprattutto se si guarda al v.458, dove Sicheo è apostrofato *coniugis antiqui*. Lo studioso afferma che per quanto riguarda Sicheo è giusto utilizzare il termine *antiquus* perché sono effettivamente trascorsi molti anni dalla morte di Sicheo. Ma nel caso della loro unione, del loro *coniugium*, è passato pochissimo tempo e appunto per questo lo stesso legame non può essere definito *antiquum*. Tuttavia, rettifica lo studioso, *coniugium antiquum* può essere interpretato come un legame che ormai è perso per sempre; a tal proposito lo studioso argomenta: "since the disavowal by Aeneas, however, in 4.338-339, the relationship coveted by Dido seemed to have sunk into the distant past and to belong to an order of things now forever gone".

Antiquum equivale a *pristinum*, sostiene Sabbatini.

Quod prodidit: Didone continua a sostenere che il loro sia stato un vero e proprio matrimonio e sottolinea ancora una volta l'accusa di tradimento da parte dell'eroe. Di nuovo un segnale di non comunicazione, un elemento fondamentale che ci riporta alla situazione precedente, al dialogo tra i due amanti. Nonostante Enea abbia affermato di non aver mai considerato la regina sua moglie legittima, Didone sembra non aver colto questo particolare e sottolineando l'accusa di tradimento non fa che confermare la sua posizione antitetica, opposta al punto di vista dell'eroe.

Per la regina Enea *prodidit* il sacro vincolo, anche se Servio intende questo verbo come sinonimo di *decepit* e nota che la mutata volontà *ad diremptionem enim coniugii immutata voluntas sufficit*.

Prodidit rimanda a Catullo, 64. 190, dove Arianna, abbandonata da Teseo, si definisce *prodita*.

Oro: tipico elemento linguistico della preghiera, della supplica. Qui non significa semplicemente "chiedere", ma "chiedere implorando, supplicare".

Nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat(432): l'aggettivo *pulchro* è sarcastico.

Tale sarcasmo è ribadito anche dall'allitterazione finale *regnumque relinquat*³⁵⁵. Alcuni studiosi si sono chiesti come Didone possa parlare di *Latium* dal momento che Enea non ha mai pronunciato questo nome. La risposta è data da Pease il quale ricorda che in 1. 554 Ilioneo aveva comunicato a Didone la loro volontà di dirigersi *Italiam ... Latiumque*, che in 2. 781-82 Enea aveva riferito a Didone la profezia di Creusa, ossia che egli sarebbe giunto *terram Hesperiam venies ubi lydius arva / inter opima virum leni fluit agmine Thybris*. Inoltre, anche nel libro IV, ai vv. 345 e 355, Enea aveva parlato a Didone di *Italia* e di *regnum Hesperiae*.

L'aggettivo *pulchro* viene tradotto da Austin con "glorious". Conington cita Servio il quale rimanda a *sordida rura* di *Ecl.* 2.28³⁵⁶ dove l'epiteto, argomenta Conington, "expresses the feeling not of the speaker but of the person spoken to".

Il sarcasmo che abbiamo riscontrato poco fa emerge, sostiene La Penna, anche dalle parole successive e cioè dal *regnum...relinquat*. "non pretendo ... che lasci il regno (che rinunci al regno)". La regina, argomenta lo studioso, parla come se Enea avesse già conquistato il regno e appunto per questo il precedente tono sarcastico sembra qui accentuato.

Tempus inane: Servio: *sine officio coeundi; nam "sine beneficio" non procedit, cum spatium petat et requiem*. Le ipotesi di Servio sono state scartate da Paratore e anche da Pease. Paratore afferma che quello che Didone chiede è una piccola proroga che non sarà sufficiente per lei a ridestare nell'animo di Enea l'amore nei suoi confronti. Pease e Austin ritengono che *tempus inane* debba essere tradotto con "un tempo, un indugio da nulla", oppure, come sostiene Rossi, "una pausa di breve durata".

L'espressione, letteralmente, ha il significato di "tempo vuoto", "time without action" spiega Pease.

Rossi traduce: "un po' di tempo (io chiedo)";

Calzecchi Onesti: "tempo solo (domando)";

Ramous: "un po' di respiro (gli chiedo)";

Fo: "(chiedo) una pausa di tempo".

Quello che Didone chiede, dunque, è un po' di tempo per imparare a soffrire, per abituarsi all'idea del distacco, "per non farla precipitare di schianto, dalla gioia della convivenza affettuosa, nell'orrore dell'abbandono", spiega Paratore.³⁵⁷ Continua lo studioso: "La regina

³⁵⁵ Cfr. Paratore.

³⁵⁶ La seconda egloga di Virgilio racconta dell'amore di Corrdione per il bel fanciullo Alessi. Precisamente, nei versi da me citati, con l'espressione *sordida rura*, Corridone invita il fanciullo a condividere con lui i semplici piaceri della campagna.

³⁵⁷ Paratore (1954), pp. 113-124.

già pensa che i pochi mesi di quel *tempus inane* voleranno via rapidi; che cosa dunque deve essere per Enea concederglieli? Trascorreranno in un baleno, non potranno compromettere i suoi disegni o quelli dei fati [...]”. *tempus inane*, dunque, deve essere inteso come “un po’ di tempo” e ciò è confermato, continua Paratore, “dall’*usus* virgiliano (Georg. 3.134:*paleae...inanes*; 3.170:*rotae...inanes*; 4.345:*curam...inanem*; *Aen.* 10.627:*spes...inanis*), oltre che dallo stesso luogo di Quint. 9.4, dal quale risulta che nel linguaggio ritmico l’espressione *tempus inane* ha il significato di “pause, respiri”.

L’aggettivo *inane*, quindi, equivale a *parvum*, e infatti Ovidio, *Heroides* 7. 178, fa dire a Didone: *tempora parva peto*. A sostegno di questa ipotesi cfr. Sabbadini: “*inane*: vuoto, libero, che nella traduzione si può rendere con “un po’ di”.

Conington, sulla base di Val. Fl. 3.657 e di Quint. 9.4, riferisce l’espressione “to Aeneas’ journey; a time when he will do nothing, and when she may consequently breathe”.

La Penna argomenta: “del tempo che è ben poca cosa. Forse (non sicuramente) vi è implicito il senso che vi trovava Servio Danielino: un tempo che, a causa delle difficoltà invernali, non può essere utilizzato da Enea per la navigazione. Che il tempo sia *inane* per Didone in quanto serve a differire, non ad evitare la morte, è interpretazione attraente, ma troppo stridente col verso successivo”.

Paratore sostiene che il vero problema esegetico del verso 433 (*tempus inane peto, requiem spatiumque furori*) consiste nella posizione sintattica di *requiem spatiumque furori*. Argomenta lo studioso: “Il Forbiger adduce un luogo che è proprio, a mio modesto parere, il più atto a trarci fuori strada: Sen. Ag. 2.129, *proin quidquid est, da tempus ac spatium tibi. Quod ratio non quit, saepe sanavit mora*. Il finale *mora* ci prova che Seneca intende *tempus* e *spatium* come sinonimi, forse anche dietro influsso di Virgilio [...], ma il luogo di Seneca ci obbligherebbe a intendere in Virgilio *requiem spatiumque* come complemento oggetto di *peto*, in coordinazione con *tempus inane*, quasi a formare una serie sinonimica. Il distacco di *spatium* da *tempus* è aggravato da Danielino, che al secondo emistichio dà il valore di una proposizione finale (*ut possim habere spatium, quo amori finem imponam*) [...]” Lo studioso accoglie la spiegazione di Heyne che parafrasa i vv. 433-34 in questo modo: “*petit tempus ad leniendam amoris vim primumque impetum frangendum, donec ille cum tempore in dolorem subsidat*. In altri termini, Paratore sostiene che *requiem spatiumque* vanno intesi come apposizione di *tempus inane*: “un tempo da nulla che costituisca spazio sufficiente a placare il mio ardore”. Per Virgilio, argomenta lo studioso, “lo *spatium* è proiezione del *tempus*, il concetto di spazio si configura come scansione di una vicenda esistenziale, come ‘continuità spazio-temporale (dimensione dell’esistere)’. Nell’ardente allocuzione della

regina alla sorella, i due termini si connettono agevolmente in inscindibile unità [...]. La categoria dello spazio si presenta istintivamente come materializzazione (se così è lecito dire) di quella del tempo [...]

Requiem spatiumque: letteralmente “riposo e intervallo”. I due termini, spiega Rossi, sono sinonimici e costituiscono un’endiadi.

Austin: “*requiem spatiumque* combine to mean ‘a resting-time’”.

Furori riprende il v. 91: ...*nec famam obstare furori*³⁵⁸. Bisogna, però, sottolineare che in questo momento è Didone che sta adoperando il termine per indicare la sua passione.

Da notare è il forte pathos dei versi in questione. In questo momento di relativa calma, in cui la rassegnazione sembra confinare con la disperazione, Didone prende coscienza del suo *furor*, della sua malattia.

Dum mea me victam doceat fortuna dolere(434): “finchè la mia fortuna m’insegni, dopo avermi vinta, a sopportare il dolore” (trad. La Penna). Da notare è l’allitterazione della *d* che contribuisce ad esprimere l’idea della durezza della sorte contro la quale Didone si trova a combattere. L’amore nei confronti dell’eroe, più vivo che mai, è sottolineato dalla presenza del *mea me*: nel momento in cui si avverte e si confessa domata e rassegnata, la regina, pronunciando quei martellati *mea me*, fa prorompere di nuovo la sua insaziata volontà di amore. L’accostamento è molto simile al v.314, *tuam te*, ma lì, come spiega La Penna, “era eco di una formula arcaica mentre qui è frutto di diversa elaborazione stilistica”. In questo verso, continua La Penna³⁵⁹, “vi si sente anche l’eco lontana delle filosofie ellenistiche, nelle quali ha molta parte l’insegnamento rivolto a rendere l’uomo capace di sopportare con dignità e serenità i mutamenti della fortuna. La Didone di questa parte del libro che si colloca fra il *discidium* e la decisione chiara della morte, è quella meno lontana dalla regina del I libro, caratterizzata soprattutto dalla *humanitas*”.

Il termine fortuna, ovviamente, assume un significato negativo. Scarcia³⁶⁰ sostiene che qui il termine indica la disperazione di Didone,” consuonante con la *sententia* di 1.627 sgg”.

Servio scrive: *mea fortuna, id est, adversa, ut (6.62) “hac Troiana tenus fuerit Fortuna secuta”*.

³⁵⁸ *Quam simul ac tali persensit peste teneri/cara Iovis coniunx nec famam obstare furori,/talibus adgreditur Venerem Saturnia dictis* (4.90-92). Siamo nel momento in cui Giunone si è accorta che Didone è presa dai lacci di amore per Enea. Si rivolge, pertanto, a Venere. Giunone si accorge che neppure il senso dell’onore della regina è in grado di contrastare la sua folle passione. Da notare l’allitterazione e l’antitesi *fama-furor*.

³⁵⁹ La Penna-Grassi (1991).

³⁶⁰ R. Scarcia, *Fortuna*, EV, vol. II, pp. 564-67.

Dolere: = fortiter pati.

extremam hanc oro veniam (miserere sororis), 435
quam mihi cum dederit cumulatam morte remittam.'

Extremam hanc oro veniam (miserere sororis): “quest’ultimo favore io chiedo (abbi pietà di tua sorella)”. Da notare la collocazione del termine *extremam* all’inizio del verso che rafforza notevolmente il pathos contenuto nella parola *veniam*. Didone ripete la parola già adoperata al v.429 per la medesima idea.

Veniam: come spiega Pease, spesso in Virgilio la parola assume il significato di “grazia, favore, benevolenza”, piuttosto che di perdono. E infatti, lo stesso Sabbatini afferma che la parola assume proprio il significato di *gratiam, beneficium*.

L’intero verso assume termini che rientrano nel linguaggio della preghiera, o meglio, della supplica: *oro, veniam*, e soprattutto l’espressione *miserere sororis* che segna l’acme patetica della supplica di Didone alla sorella e nel contempo sottolinea lo sforzo immane che costa alla regina il nuovo tentativo. Bisogna tener presente, infatti, che la regina ha pronunciato tutte queste parole pensando di parlare più ad Enea che alla sorella; ecco perché anche in questo caso parliamo di impossibile dialogo tra i due amanti. Didone, tramite la sorella, sta compiendo un ultimo tentativo di persuasione ricorrendo alla preghiera, alla supplica. Ma neppure questa volta le sue suppliche avranno esito positivo perché di nuovo troveremo un Enea impassibile, fermo e risoluto che andrà inevitabilmente a scontrarsi con una regina passionale, avvinta dai lacci di amore. L’espressione *miserere sororis*, quindi, ribadisce che il discorso di Didone giunge al culmine della sua drammaticità e pone anche in rilievo come la regina si renda conto che l’incombenza di cui essa carica la sorella, è difficile. È come se Didone volesse prevenire un eventuale rifiuto di Anna. Anche se il linguaggio è prevalentemente della supplica, non è da escludere che quest’espressione risenta di quell’intento persuasivo, proprio di Didone, di convincere Anna ad affrontare Enea. E proprio perché le sta chiedendo di adempiere a un compito di grande responsabilità, temendo una risposta negativa, ricorre a questa espressione di estrema supplica e di estremo dolore, per commuovere maggiormente la sorella e indurla a non respingere una richiesta di così grande importanza per lei.

Miserere sororis è una frase parentetica posta alla fine del verso. Come spiega Rossi, si tratta di un uso molto comune in Virgilio, cfr. 4. 478 (*gratare sorori*), 6. 399 (*absiste moveri*), 11. 408 (*absiste moveri*).

Quam mihi cum dederis, cumulatam morte remittam (v.436):

La Penna: “e quand’egli me l’avrà accordata, io gliela renderò ad usura aggiungendovi la mia morte”

Calzecchi Onesti: “e se me la dà, ben colma gliela renderò con la morte”

Fo: “poi, gliela restituirò – con in più gli interessi: la morte”

Rossi: “quando me lo avrà concesso, io glielo ricambierò aggiungendovi la mia morte”

Come scrive Conington, il problema risiede nel fatto che alcuni codici hanno *relinquam* al posto di *remittam*, *dederit* invece di *dederis*³⁶¹ e *cumulata* al posto di *cumulatam*.

La frase è ambigua, a seconda che noi ci poniamo nello spirito di Didone che la pronuncia, o in quello di Anna che l’ascolta. Scrive Paratore: “Didone vi lascia trapelare il suo lugubre proposito, perché già sa che, se Enea le concederà la proroga, questa non sarà se non un piccolo, passeggero sollievo; Anna potrà pensare che la sorella abbia detto, nello stile delle donne deluse ed offese, che, una volta che le avrà concesso la breve tregua, Enea ne sarà rimeritato con una perpetua libertà in futuro, libertà che sarà accresciuta dalla notizia, che presto gli giungerà, della morte di lei, consunta dal dolore”.

Giannotti³⁶² argomenta: “il verso è molto discusso, perché l’idea sembra quella, fortemente drammatica, di ricompensare il piccolo estremo regalo della dilazione con il cospicuo “interesse” di liberare Enea dalla propria presenza uccidendosi. *Extremum munus* (4.429) sembra un’autoallusione sia a *Aen.* 3.486-91, sia soprattutto a *Buc.* 8.60, dove il pastore Damone promette, come *extremum munus* all’amata Nisa che lo ha lasciato, il proprio suicidio. Non è tuttavia immediatamente chiaro come tale idea possa conciliarsi con il resto della battuta e comunque con l’intento, che Didone perseguirà, di mantenere la sorella all’oscuro del progetto di suicidio. Sono molte le congetture o le interpretazioni orientate a superare queste difficoltà. **È possibile che l’eventuale contraddittorietà di prospettive nella battuta della regina discenda dallo stato di disperata prostrazione in cui Virgilio la ritrae; o invece dipenda da uno stadio ancora provvisorio dell’elaborazione testuale.**

Il cenno alla morte può comunque prospettare, alle orecchie di Anna, anche solo uno scontato riferimento alla rilevanza pressoché mortale del dolore e dell’onta che Didone subisce – e che, pure, sembrerebbe voler imparare a superare (v.434). O per lo meno si può pensare che Virgilio abbia programmato il suo testo con una intenzionale ambiguità: affinché Anna lo

³⁶¹ Conington è l’unico che accoglie *dederis* al posto di *dederit*. *Dederis* è riportata da $\omega\gamma^1$, a differenza di *dederit* riportato dai maggiori codici: MPpqwy, cfr. G.B., Conte, *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Berlin, 2009.

³⁶²Fo (2012).

capisse in questa direzione, mentre Didone intendeva copertamente (e con equivocità) alludere al proprio suicidio”.

Servio ci riporta il verso in questo modo: *quam mihi cum dederis cumulatam, morte remittam* e spiega: *quod beneficium cum mihi cumulatam dederis, sola morte derelinquam*; “banale semplificazione, fatta anche nel timore che, non riferendo l’ultimo verso ad Anna, si venisse a creare una contraddizione con *miserere sororis*”, argomenta Paratore.

La difficoltà sta nel cercare di capire quale delle due lezioni, *dederis* o *dederit*, è adeguata al contesto.

Se si sceglie la lezione *dederis*, spiega Casali³⁶³, “Dido asks Anna for the *extremam ... veniam*, and it is to Anna that she will repay this favour (i.e. her request to Aeneas to delay his departure) with interest, *morte*”, con *dederit*, invece, “Dido asks Aeneas for the *extremam ... veniam* (i.e. to delay his departure), and it is to Aeneas that she will repay this favour with interest, *morte*”.

Gli studiosi che accolgono la lezione *dederis*, tra cui Conington, sostengono che in virtù del *miserere sororis* del v. 435, Didone si riferisca, al v.436, ad Anna e che il *dederis* in questione riprenda *miseræ hoc tamen unum exsequere* del v.420.

Scrivono Conington: “*dederit* is more plausible, as the *extrema venia* may be well said to answer to *extremum munus* (v.429), the grace of a brief delay. But it may answer equally well to *miseræ hoc tamen unum exsequere* (v.420), the favour which Dido begs of her sister, of carrying this message to Aeneas: and it cannot be denied that *miserere sororis* is strongly in favour of so interpreting it, though the words might mean “pity me and tell him so”.

Ciò che porta la maggior parte degli studiosi a protendere per la lezione *dederit* è il fatto che risulta chiaro sin dal v. 429 che proprio Enea avrebbe dovuto concedere (*det*) l’*extremum munus*, cioè l’*extrema venia* del v. 435. Conington ha ragione quando dice che *miserere sororis* farebbe pensare più a *dederis* che a *dederit*; ma è più forte la considerazione che *venia* sia il *munus* di 429: la concessione ultima è di Enea e non di Anna. Come giustamente argomenta La Penna: “ammesso che *venia* possa applicarsi ad Anna, come applicarle l’*extrema*?”.

Didone sta pregando Anna di cercare di persuadere Enea a concederle una dilazione, ma tale dilazione deve concederla Enea e non Anna. Ciò che Anna deve concedere a Didone è spiegato al v.424: *I soror, atque hostem supplex adfare superbum*; recarsi da Enea e cercare di persuaderlo riportando le parole della regina. Al v.436, invece, Didone non può riferirsi

³⁶³Casali (1999/2000), pp. 103-18.

ad Anna: la regina sta chiedendo un'ultima indulgenza e cioè che Enea ritardi la partenza affinché essa possa “imparare a soffrire”. *Tempus inane peto* (433)... *extremam hanc veniam* (435). L'ultima grazia che Didone chiede è riferita ad Enea e consiste nel *tempus inane*. È alquanto improbabile, dunque, che *extremam veniam* sia riferito ad Anna.

Sulla questione *dederis /dederit*:

Pease: “for *dederit* the evidence of M and P is very powerful, even though Servius specifically notes it as a mistaken reading. Further, there is a certain parallelism between the request to be conveyed (*extremum hoc ... det* in 429) and the statement of what will occur when it is granted: *extremam hanc oro veniam ... quam mihi cum dederit*. In the warmth to which she has worked herself up Dido is more interested in the message than in the reward to be paid for delivering it”. “... the word *dederis* seems to be a correction made by someone who thought the last favor was that to be rendered by Anna in carrying Dido's message, rather than that of Aeneas in complying with it. It is by no means the case, as Page holds (*ad loc.*), that if we read *dederit* the words *miserere sororis* become “a weak or meaningless stop-gap”, nor is it likely, as Plessis and Lejay suggest (ed., cx), that Virgili is here hinting at rivalry between the two sisters for the love of Aeneas (cfr. 4. 421-22), and that Dido by her death will leave a free field to Anna, or that the words *miserere ... remittam* belong to a sketch for such an account, which Varius and Tucca inserted at this point, without regard to the difficulties involved”.

Austin: “Dido is asking for “a last favour” from Aeneas, through Anna (*extremam veniam* in 435 = *extremum munus* in 429), and she now says “when he has granted it to me, *cumulatam morte remittam*”. *Dederis*, continua Austin, “could only mean “when you have procured it for me”, which is very difficult; and then *tibi* must be supplied with *remittam*, which is harder still, since no one has ever explained why or how Anna should be made the recipient of a *munus* that Aeneas has provided, or how Dido could repay Anna by death, in whatever way *morte* is to be taken. Henry's notion that Dido will become Anna's “guardian angel” is nonsense. Page thinks that with *dederit* the words *miserere sororis* become a “weak and meaningless stopgap” but this is not so: Dido means “this is all I ask – I have come to this – see how I am fallen from happiness”.

Anche **La Penna** accoglie la lezione *dederit*, lezione dei codici più antichi (M P) da riferire, ovviamente, ad Enea, in quanto meglio si concilia con le espressioni successive. “La morte di Didone”, spiega La Penna, “potrà essere un beneficio in più per Enea in quanto lo libererà

da lei; ma non è necessario precisare: importante è l'idea dell'aggiunta, non quella del vantaggio”.

Sulla base dei commenti sopra citati e delle spiegazioni avanzate, ritengo che la lezione più adeguata al contesto sia *dederit*.³⁶⁴

Di controversa e difficile interpretazione è anche l'emistichio seguente: *cumulatam morte remittam*.

Tutti i commentatori accettano la lezione di P che riporta *cumulatam* invece di *cumulata* presente in M.

Cumulare è inteso in riferimento a un dono, beneficio, favore, ricambiato ad usura, cfr. Cicerone *Phil.* 14. 30 *ea quae promissimus, studiose cumulata reddemus*; *Ad. fam.* 2.6.2 *nullam esse gratiam quam non ... animus meus ... in remunerando cumulare ... posset*.

Conington: “*cumulatam* will naturally mean with interest as Livy 2.23, *aes alienum cumulatam usuris*”.

Austin: “*cumulatam* seems clear: it must mean “with interest added”, good measure heaped up, as in Cicerone *Phil.* 16. 30. Dido says, “when Aeneas has granted me this kindness, I shall repay him with interest, *morte*”.

Pease: “*cumulatam* is, so to speak, “with interest” (my death)”

I rimandi a Cicerone e Livio spiegano il riferimento di *cumulatam* a *quam (veniam)* e rendono improbabile la lezione di M, *cumulata morte*, “facilmente spiegabile per aplografia”, spiega La Penna.³⁶⁵ Continua lo studioso: “anche se negli esempi dati *cumulare* non regge un proprio ablativo, una *iunctura* con l'ablativo di mezzo è facilmente comprensibile; del resto *cumulata morte* che altro potrebbe significare se non “aggiungendovisi la morte?”.

Rossi commenta: “secondo il parere di Sabbadini, accolto dalla maggior parte degli studiosi, il verso deve essere così interpretato: “quando Enea mi avrà fatto il favore, **glielo ricambierò ad usura, uccidendomi**”³⁶⁶, nel senso che la regina ricompenserà il breve lasso di tempo, concessole dal troiano, immolando al loro amore la sua vita. Didone si lascia quindi sfuggire di fronte ad Anna il suo proposito di suicidio. Ciò, però, sembra creare una forte contraddizione con il v. 420, dove la regina dice che saprà sopportare la sventura con la

³⁶⁴ Conte in *P. Vergilius Maro, Aeneis*, accoglie la lezione *dederit*.

³⁶⁵ Cfr. anche Pease: “the loss of the final *m* of *cumulatam* may be readily explained by haplography before the initial *m* of *morte*”.

³⁶⁶ È strano, però, che qui Didone sveli alla sorella il proposito di uccidersi, mentre in seguito glielo nasconde gelosamente.

richiesta di dilazione che ha appena avanzato (cfr. vv. 433-34); occorre però tener conto dello stato d'animo estremamente esagitato della regina, che in questo momento è fuor di sé e incapace di definire lucidamente la sua volontà”.

Per spiegare tale contraddizione La Penna dice: “secondo un'ipotesi poco seguita, bisognerebbe supporre che Didone pronunciasse questi ultimi due versi e soprattutto l'ultimo verso, monologicamente, ossia senza essere sentita da Anna, secondo un procedimento frequente nel teatro antico ma che non trova però riscontro nell'epica”.

Pease rimanda a Holdsworth³⁶⁷ il quale “suggests that this line (436) is an “aside”, not heard by Anna and hence causing her no concern”. “Possible instances of such asides”, argomenta Pease, “are to be found in tragedy and in comedy are more frequent. For the extension of thus custom from the drama to epic, however, I find no evidence, for what might on the stage be indicated by action as an “aside” would, in a written work, require some indication analogous to the phrases used in beginning and ending speeches”.

Conington rimanda all'Aiace di Sofocle e dice: “who talks wildly of death on his first recovery from his frenzy, but afterwards, when he is quite resolved to die, contrives an elaborate blind for Tecmessa and the Chorus. Thus that Dido should speak of death here is no more than we should expect, though the precise import of her words may be left undetermined”.

La Penna suggerisce di mettere in rilievo, in questa fase che precede la decisione definitiva del suicidio, l'incertezza dello stato d'animo del personaggio. Didone”, argomenta lo studioso, “sembra incerta fra tre prospettive”:

- Indurre Enea a differire la partenza e abituarsi a sopportare il dolore (ciò che dice ad Anna non è tutta la verità; ma neppure si può definire menzogna);
- Indurre Enea a differire la partenza, avere da lui un estremo dono d'amore e uccidersi alla sua partenza;
- Tentare di ottenere il differimento, ma senza illusioni, solo perché il suicidio sia pienamente giustificato.³⁶⁸

Dunque, lo studioso sostiene che non si debba escludere l'ipotesi secondo la quale più di una prospettiva si affacci nel discorso alla sorella, che è insieme una preghiera e un'espressione

³⁶⁷ Holdsworth, *Remarks and Dissertations on Virgil*, 1768, pag. 253.

³⁶⁸ Cfr. commento al v.415: *ne quid inexpertum frustra moritura relinquat*.

del proprio stato d'animo: "la prospettiva del suicidio differito apparirebbe solo alla fine" spiega La Penna, "in un accenno oscuro, che difficilmente Anna poteva cogliere".

Un' ulteriore ipotesi sul significato del verso è quella di Servio accolta successivamente da Austin: staccare *morte* da *cumulatam*. Servio spiegava *morte remittam con sola morte derelinquam*, cioè "lo abbandonerò (Enea) solo alla morte"³⁶⁹, "gli sarò fedele tutta la vita". *Morte*, dunque, verrebbe a configurarsi come ablativo di tempo. Anche Austin interpreta *morte* come ablativo di tempo e dice: "I take *morte* as meaning "at my death" or "in my death" or "when I die" (cfr. v.244). At her last meeting with Aeneas, she had threatened to haunt him vengefully (385); she says now to Anna, "tell him that if he is kind to me now, I shall be as kind or kinder to him when I die" – she will not haunt him, she will take back her curse, although it is more than he deserves (*cumulatam*). The line then would mean "and when he has granted this kindness to me, I shall repay it a thousandfold at my death". But the fact that from Servius onwards scholars have discussed it endlessly tells its own tale; it is an outstanding example of Virgilian mystery, and any solution is bound to be subjective". Dunque, secondo l'interpretazione di Austin, mentre al v.385 Didone minaccia Enea di perseguitarlo dopo morta (*et, cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero.*), qui, per ricompensarlo del beneficio, ritirerebbe tale maledizione, quindi *morte* significherebbe in realtà "dopo la morte". Ma, come spiega La Penna, in 385 lo stato *post mortem* è espresso chiaramente. Lo studioso, infatti, argomenta: "accogliendo *dederis*, si è più portati a intendere *morte* come ablativo di tempo: "alla mia morte", quando esprimerò le mie ultime volontà (forse un accenno all'intenzione di lasciare Anna erede)".

Se invece, come abbiamo detto, accogliamo *dederit*, lo studioso afferma che non si può interpretare *morte* come un ablativo di tempo ma come ablativo di mezzo e quindi: "te la renderò a usura aggiungendovi la mia morte, (per te vantaggiosa)"³⁷⁰.

Pease: "For the whole passage, then, the meaning appears to be: "I beg this last favor – pity your (poor) sister – ,and when he shall have granted it I will return it, with interest, **by my death**", or keeping the possible ambiguity between the ideas of time and instrument found in the ablative *morte*, "my death will return it with interest".

La difficoltà del verso porta, dunque, a fare soltanto delle ipotesi. Come spiega Sabbatini, è difficile accettare l'ipotesi secondo la quale Didone sta qui comunicando il suo proposito di suicidio alla sorella Anna. Gli stessi studiosi, come abbiamo visto, pur preferendo una

³⁶⁹ La traduzione è di La Penna, *ad. loc.*

³⁷⁰ La traduzione è di La Penna.

lezione ad un'altra, presentano dei dubbi. A tal proposito La Penna: "davanti a un passo così spinoso, non è illegittimo supporre che Virgilio ci abbia lasciato un testo provvisorio o che la tradizione l'abbia corrotto in qualche punto. Delle numerose congetture nessuna è parsa probabile".

*Talibus orabat, talisque miserrima fletus
fertque refertque soror. Sed nullis ille movetur
fletibus aut voces ullas tractabilis audit;
fata obstant placidasque viri deus obstruit auris.* 440

Anna ascolta le suppliche della sorella e, senza indugio, si reca da Enea. Virgilio non riporta il discorso di Anna ad Enea, ma è ben chiaro che l'eroe non si è lasciato persuadere neppure da Anna. Enea non può ascoltarla, non può ascoltare le suppliche della regina. Il suo destino glielo vieta.

Virgilio sceglie di non riportare il discorso di Anna dando vita a ciò che Heinze definisce "riduzione del dialogo"³⁷¹. **Ciò che conta per il poeta è presentare al lettore la raffigurazione dello stato d'animo della regina³⁷² e presentare, inoltre, le diverse condizioni emotive dei protagonisti.**

Ci troviamo nella stessa situazione già analizzata nel capitolo precedente: le suppliche di Didone (rivolte ad Enea tramite Anna) si scontrano con l'impassibilità e il dovere dell'eroe. Non c'è nessun tipo di comunicazione. L'atteggiamento di Enea è dunque coerente con quello assunto nell'incontro con la regina. Non è il suo volere che lo porta a comportarsi in questo modo ma la volontà del Fato, è il perentorio ordine di Giove che richiede immediata esecuzione.

L'impassibilità dell'eroe si prolunga in modo straziante per l'eroina: le sue parole e le sue lacrime, non comunicate direttamente ma affidate ripetutamente (*fertque refertque*, v.438) alla sorella Anna, non riescono a piegare il troiano.

Un rinvio della partenza a nulla sarebbe servito se non ad alimentare nuove e illusorie speranze nell'animo della regina.

Talibus orabat, talisque miserrima fletus (437): "con queste parole pregava, e la sventurata sorella riferisce e ripete quei pianti. Ma da nessun pianto egli si lascia smuovere, non ascolta

³⁷¹ Heinze (1996), pag. 434.

³⁷² Cfr. Heinze (1996) pag. 436.

arrendevole nessun appello; i fati si oppongono, un dio gli chiude le orecchie insensibili”.
(trad. Rossi)

Austin: “in such words she kept beseeching, and such was the tale of tears that her sister sadly took and took again. But by no tears was he moved, he would not be managed and gave ear to no words”.

Fo: “questo pregava, e i suoi pianti la sempre più afflitta sorella porta e riporta, ma quello né a pianto alcuno si muove, né ascolta più, remissivo, parole: si oppongono i fati, e un dio ostruisce le orecchie dell’uomo e le rende insensibili”.

Canali: “con tali parole implorava, e l’infelice sorella porta e riporta quei pianti. Ma egli non cede a pianti, e non ode arrendevole nessuna parola; i fati si oppongono; un dio gli chiude gli imperturbabili orecchi”.

Ramous: “Con queste parole implorava, e affranta dall’angoscia la sorella porta e riporta quei pianti. Ma Enea al pianto non si piega, non s’intenerisce e nemmeno ascolta le preghiere: si oppone il fato; un dio lo rende sordo, imperturbabile”.

Lo stesso inizio di verso si trova anche in 10. 96 e in 6.124. Come spiega Pease, Anna, così come Barce al v. 641, non replica verbalmente alle richieste di Didone, “this being in the interest of brevity”. Il verbo *oro*, dal valore base di “parlo” è arrivato ad assumere il significato, come in questo caso, di “parlo pregando, prego”. L’espressione *talibus orabat* è una formula ricorrente nell’Eneide, cfr. 4.219 *talibus orantem* e 10.599 *pluribus oranti*.

Talibus ... talisque è un poliptoto.

Proprio perché *unanima* Anna viene definita, in questo verso, *miserrima*. L’aggettivo sottolinea la partecipazione della sorella al dolore della regina. Anna soffre profondamente nel constatare l’inermità dei tentativi affidatili da Didone.

Non condivisibile il parere di Paratore: “scorgo, nella parola, una lieve traccia del nascosto amore di Anna per Enea. La donna gentile soffre del dolore della sorella e soffre anche nel vedere così duro l’uomo che entrambe adoravano, e soffre infine anche per sé nel vederlo ostinato nell’idea della partenza”. “It is more likely”, argomenta Pease, “one of those subjective intrusions by the poet ...”.

Virgilio, infatti, argomenta Ricottilli³⁷³, “manifesta esplicitamente la sua compassione verso la sorella della regina **quasi per compensare l’insensibilità al dolore di Didone che Enea ostenta**. Si tratta di un ulteriore segnale di quanto strida la mancanza di *sympatheia* di Enea

³⁷³ Ricottilli (2000), pag. 105.

(sia pure giustificata dalle necessità della sua missione) con le tendenze dell'universo poetico virgiliano".

Fletus ... fletibus (337): il poliptoto e la posizione enfatica del termine in entrambi i versi (al v. 437 il termine forma una clausola mentre al v. 439 è posto proprio all'inizio della frase) sottolineano la frequenza e l'intensità del pianto delle due sorelle.

Fertque refertque: Servio: *non ab Aenea, qui nihil dicit sed a Didone fert et refert*. La presenza dei due verbi sottolinea l'atteggiamento di Anna. La *miserrima soror*, stimolata dalla disperazione della sorella, ha moltiplicato i tentativi presso l'eroe. "L'annominazione", dice Rossi, "esprime con icastica efficacia la disperata insistenza con cui Anna tenta di intercedere a favore della sorella". Il verso ha inizio allo stesso modo di 12.866 (*fertque refertque sonans clupeumque everberat alis*).

Sed nullis ille movetur: cfr. l'atteggiamento di Didone in 6. 470-71 (*nec magis incepto voltum sermone movetur, / quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*). La situazione, sostiene Pease, richiama quella in cui Odisseo resiste alla tentazione di rivelare la sua identità a Penelope, cfr. *Od.* 19. 209-212
αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς/θυμῷ μὲν γοόωσαν ἔην ἐλέαιρε γυναιῖκα./ὄφθαλμοὶ δ' ὡς εἰ κέρα ἔστασα
ν ἠὲ σίδηρος /ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι: δόλω δ' ὃ γε δάκρυα κεῦθεν.

"As Aeneas does not have any further interview with Dido so Augustus declined to see Cleopatra, even when she was his prisoner", sottolinea Pease.

Fletibus aut voces ullas tractabilis audit (439): *fletibus* è una ripetizione di *fletus* del v.437. L'insistenza sul pianto e sulle lacrime ci riporta allo stato d'animo di Didone e segna una contrapposizione ancora più netta ed evidente con *nullis ille movetur* di Enea (438).

Fata obstant placidasque viri deus obstruit auris (440): Enea sarebbe disposto ad ascoltare il messaggio di Didone ma è il fato che lo vieta. Schol. Dan. *excusat Aeneam, cum eum, ne ingratus videatur, non duritia mentis facit immobilem, sed voluntate divina*. "We find here", dice Pease, "as elsewhere, the combination of *fata* and *deus*, cfr. 4. 651 (*dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*), 5.707; 8.398; 8.512; 8.574-75.

Placidisque ... auris (440)³⁷⁴: Dice Rossi: "si può intendere sia che le orecchie di Enea erano "benevole" di solito, prima cioè che il fato lo costringesse alla durezza, sia che restavano "tranquille" cioè erano insensibili ai pianti e alle preghiere. Pare preferibile questa seconda interpretazione". Il poeta, quindi, sembra insistere sulla durezza che Enea, nella circostanza, è costretto a mostrare.

³⁷⁴ Cfr. *Aen.*, 1.127: *summa placidum caput extulit unda*.

Austin: “*placidas* implies “undisturbed”, “soothed”. Come dice La Penna, è possibile anche la funzione prolettica: “in modo da renderle imperturbabili”.

Il verso, con la presenza del verbo *obstruo*, non sta ad indicare che Enea non ascolta le parole di Anna (dai vv. 447-449 comprendiamo che ne resta alquanto turbato), ma indica che nell’eroe prevale la volontà razionale rispetto al sentimento. È il *deus* che “chiude le orecchie” dell’anima di Enea evitando che egli ceda al suo istinto.

È evidente la contrapposizione tra la razionalità di Enea e l’impulsività di Didone.

*Ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
erueri inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras 445
aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
haud secus adsiduis hinc atque hinc vocibus heros
tunditur, et magno persentit pectore curas;
mens immota manet, lacrimae volvuntur inanes.*

*Ac velut annoso validam cum robore quercum /Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc/
erueri inter se certant;* “è come quando i venti alpini fanno a gara tra loro con le raffiche di qua e di là, per abbattere una quercia robusta dall’antico tronco” (trad. Rossi).

Virgilio propone un paragone tra la forza umana e una quercia robusta, ben piantata sulle sue radici. Tale paragone si trova già in Omero, in *Il.* 12.131 sgg. e 16.765 sgg. ed è stato ripreso anche da Apollonio Rodio, *Argon.* 3.967 sgg. (il poeta paragona Giasone e Medea a due querce nel momento, però, in cui vengono soggiogati dalla forza di amore che li irrigidisce e li percuote), nonché da Catullo, 64. 105-111, dove il poeta parla, attraverso la similitudine dell’albero sradicato dalla tempesta, della vittoria di Teseo sul Minotauro.

Il paragone che riporta Virgilio possiede una propria particolare suggestione, in quanto il poeta fa riferimento non alla forza fisica dell’eroe, ma alla forza morale.

Scrivono La Penna: “Virgilio usa lo spettacolo della natura per illuminare uno stato d’animo; ma va detto che la similitudine serve qui più a esteriorizzarlo che a penetrarvi dentro e ad esprimerlo veramente”.

Didone e Anna hanno cercato di persuadere Enea in ogni modo, ricorrendo alle suppliche e alle preghiere. Enea è rimasto inflessibile, come una quercia appunto, che invano i venti alpini tentano di abbattere.

Annoso ... robore: l'ablativo può intendersi sia come complemento di qualità, sia come complemento di causa (quercia robusta per l'antico tronco). Virgilio, spiega Pease, applica l'aggettivo *annosus* "to the ash (cfr. 10.766: *aut summis referens annosam montibus ornum ...*) and the limbs of the elm

(cfr. 6.282: *in medio ramos annosaque bracchia pandit*)".

Alpini boreae (442): Virgilio allude ai venti di tramontana delle Alpi, famosi per la loro irruenza. Rossi spiega che la menzione di un toponimo italico serve per differenziare la similitudine dai modelli greci.

Pease sostiene che l'uso del plurale *boreae* non ha ragioni particolari (cfr. *aquilones* al v. 310) a differenza di Conington il quale afferma che la presenza di *hinc* e *illinc* faccia pensare al vento che soffia da parti differenti: "so we must either suppose that Virgil means N.E. and N.W., or set it down as one of his many voluntary or involuntary inaccuracies, Boreas being to him the poetical expression for any violent or cold wind". Lo studioso, inoltre, afferma che il termine *Alpini* "does not merely mean blowing from the Alps, but intimates that the tree is standing and the scene laid there".

La Penna sostiene che si tratti dei venti alpini del nord e che il quadro sia collocato in Italia (cfr. 12.749 sgg); "si è supposto", continua lo studioso, "che il poeta ricordi spettacoli visti nell'infanzia da lui trascorsa nella valle padana".

Hinc ... illinc: Serv.: *sicut Aeneas ab Anna et Didone*; "but", argomenta Pease, "there is no indication that Dido again appeared to him in person".

It stridor et altae / consternunt terram concusso stipite frondes; / ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras / aetherias, tantum radice in Tartara tendit (443-446): "si alza uno strepito e le alte foglie, per lo scuotimento del tronco, ricoprono la terra; ma quella resta attaccata alle rocce e, per quanto con la cima si protende verso l'aria del cielo, altrettanto con le radici si spinge verso il Tartaro". (trad. Rossi)

La ricchezza dei particolari narrativi accresce la vivacità e l'efficacia dell'immagine.

It stridor: cfr. 665 e *it clamor* in 8.595. "Rare in this way, with no word or phrase to show direction", argomenta Austin.

Sul termine *stridor* lo studioso osserva: "Virgil uses this of ships' tackle creaking in a storm (cfr. 1.87), of the clank of fetters (6.558), of the whiz of a spear (11. 863), of the buzz of

swarming bees (7. 65).” L’espressione *it stridor*, afferma Paratore, è una tipica formula descrittiva comune in Virgilio.

Altae ... frondes: da notare l’enjambement che conferisce maggiore importanza all’aggettivo usato in funzione predicativa: “in modo da formare un alto mucchio”. Le foglie sono dette *altae* perché provengono dai rami alti della pianta; ma l’aggettivo, spiega Rossi, può riferirsi anche allo strato che esse formano ai piedi della quercia. Pease sostiene che le *frondes* provengono dai rami alti della pianta in quanto, essendo appunto alti, la forza del vento “would be more felt” (cfr. *Georg.* 2.55: *altae frondes* e 2.305: *frondes ... in altis*). Lo studioso, inoltre, coglie un collegamento tra le foglie che cadono dalla sommità dell’albero e le *lacrimae inanes* di Enea al v.449. A tal proposito dice: “The leaves fall from the top of the tree as the tears from the eyes of Aeneas in 4.449 (Serv.: *frondes: sicut lacrimae / Aeneae*).

Concusso stipite: ablativo assoluto con valore causale: “perché il tronco è stato fortemente squassato”. “Dopo che il tronco è stato violentemente scosso” (trad. La Penna).

Pease rimanda alla similitudine del frassino in *Aen.* 2.629.

Da notare che il verso 444 (*consternunt terram concusso stipite frondes*) è ricco di spondei la cui presenza contribuisce a rendere più viva l’immagine della resistenza tenace. Notevole è anche la presenza delle gutturali, dentali, nasali che sembrano evocare il frastuono della foresta.

Ipsa(445): “the main bulk of the tree”, spiega Austin. “The change from the tree as object in 441 to subject here, and the use of a pronoun to mark it, is highly characteristic of epic style in similes”, argomenta ancora lo studioso.

Quantum vertice ad auras / aetherias, tantum radice in Tartara tendit (445-446): scrive La Penna: “i versi richiamano *Georg.* 2.291 sgg. dove si parla della quercia. Virgilio ha adattato alla quercia una comparazione che a Omero (*Il.* 8.16) e a Esiodo (*Theog.* 720) serviva a definire la distanza dell’oltretomba dalla terra (Omero: “l’Ade è sotto la terra tanto quanto il cielo è al di sopra). Si tratta anche qui di una tipica “allusione”: il lettore deve notare l’adattamento, che accentua la grandiosità del quadro”.

Il parallelismo *quantum vertice ... tantum radice* rende icasticamente l’idea della stabilità della pianta. Impossibile non scorgere, nell’immagine della pianta stabile, un riferimento all’inflessibilità dell’eroe e alla sua irremovibilità. A tale parallelismo, in un raffinato quadro stilistico, si aggiunge l’antitesi *auras aetherias ... Tartara* nonché l’iperbole contenuta in quest’ultimo termine: il Tartaro, infatti, era il luogo più basso del mondo sotterraneo, in cui avveniva la punizione dei Giganti e dei Titani ribelli a Zeus (cfr. 6.577).

Haud secus adsisuis hinc atque hinc vocibus heros / tunditur (447): “non altrimenti l’eroe è scosso di qua e di là dalle insistenti preghiere” (trad Rossi). Sebbene il poeta rinunci a trattare più compiutamente il dramma di Enea, preferendo soffermarsi su quello di Didone, risulta chiaro che il dramma dell’abbandono è straziante anche per l’eroe a cui il destino impone di rinunciare a tutti gli affetti più cari.

Adsisuis ... vocibus: “Dido’s entreaties are always at his door”, scrive Austin. “Le reiterate preghiere di Anna” dice Rossi.

Hinc atque hinc: “by Anna alone, but she resorts to different types of appeal, perhaps according to his different moods (cfr. 4.423: *tempora noras*)”, argomenta Pease.

Heros: il termine, spiega Austin, è stato scelto “to magnify the picture of Aeneas’ struggle, and his victory”.

Magno persentit pectore curas: la preposizione dà l’idea della profondità del dolore: quanto più forte (*magno*) è l’animo (*pectore*) di Enea, tanto più acuto è il dolore che l’eroe deve coprire. La posizione del verbo, tra *magno* e *pectore*, contribuisce maggiormente a dare l’idea del grande dolore provato da Enea. “And he feels the full force of suffering in his mighty heart”, traduce Austin. Inoltre, continua lo studioso, *magno* “would be banal here if the context did not emphasize its importance (cfr. *heros* above)”.

Il termine *pectore*, che qui troviamo in antitesi con *mens* (la razionalità) del verso 449, indica, sottolinea Rossi, “la parte istintuale dell’uomo, la sede degli affetti e quindi delle sofferenze (*curas*) a essi collegate. La distinzione tra queste due sfere dell’anima umana è già ben presente a Catullo (in particolare nei cc. 72 e 85), che quanto più con la ragione vorrebbe allontanarsi da Lesbia, tanto più è avvinto a lei dalla passione irrazionale”.

Mens immota manet; lacrimae volvantur inanes(449): compaiono, improvvisamente, quelle lacrime di cui Didone lamentava la mancanza (cfr. v. 370 *num lacrimas victus dedit...?*). Di questo coinvolgimento affettivo, però, Didone non è informata. Sono soltanto i destinatari del poema ad esserlo. Spiega Ricottilli³⁷⁵: “il conflitto fra le voci e le lacrime di Didone e la volontà dell’eroe che, pur scosso, non si lascia piegare, si ripercuote in quello interno fra la stessa *mens* da un lato e, dall’altro, il cuore che soffre (v.448 *magno persentit pectore curas*) e le *lacrimae* che manifestano la sua sofferenza”. Ci troviamo davanti a una rappresentazione della gestualità che (a differenza di quella di *Aen.* 1. 208-209 *curisque ingentibus aeger / spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*, in cui l’espressione del volto serve a reprimere la manifestazione dello stato d’animo) si fa voce dei sentimenti dell’eroe.

³⁷⁵ Ricottilli (2000), pag. 104.

L'accento, per la prima volta, è posto sulle emozioni che Enea sente nei confronti della regina, sul cuore diviso dell'eroe e sulla sua penosa rassegnazione. “il verso”, spiega Paratore, “esprime e riassume in forma epigrammatica il dissidio che agita l'animo di Enea”. Pease: “the figure of Aeneas, as one in whom love and duty clash (cfr. 4.331-32, where the *immota lumina*, as here the *mens immota*, contrast with the *curam sub corde*, as here with the *magno...pectore curas*), is a far greater psychological and dramatic creation and one more in accord with the rest of his character than a portraiture which depicts him as an insensate brute [...]. In *Aen.* 10.464-65, in a passage much resembling the present one, Hercules himself *magnum...sub imo/corde premit gemitum lacrimasque effundit inanis*; while the tears of Aeneas are often mentioned (1.459; 1.465; 1.470; 2.279; 2.790; 3.10; 3.492 [...]), as are those of Anchises (6.686; 6.867), Iulus (9.293; 9.501), Evander (8.559; 11.150 [...])”.

Bene Paratore il quale sostiene che *inanes* richiami *inane* del v.433. Spiega lo studioso: “non bisogna pensare che l'espressione *lacrimae inanes* sia allusiva a Didone e ad Anna – come intendono alcuni anche tra i migliori commentatori, come il Conington, fondandosi sui *fletus* dei vv. 437-39; qui l'espressione come giustamente intendono quasi tutti i commentatori più recenti serve a mostrare – proprio mediante il riscontro col v.433 – come non solo Didone, ma anche Enea abbia la sensazione della tragica inutilità del comune tormento di fronte al volere dei fati. Ma Enea, appunto perché uomo e più riflessivo e più esperto del dolore, trae da questa sensazione la più logica conseguenza, che non gli vieta tuttavia di dare sfogo alla sua pena, tant'è vero che Mercurio (vv.556 sgg) sente il bisogno di spronarlo di nuovo”.

Austin sostiene che di proposito Virgilio abbia reso ambigua l'espressione *lacrimae inanes*. Tuttavia, lo studioso afferma che, senza ombra di dubbio, *lacrimae inanes* fa riferimento alle lacrime di Enea e non di Didone: “These tears could not be denied to Aeneas: but in the changing moods that repeated reading of Virgil always brings, few could withhold them for ever from Dido. Two other Virgilian passages give and take away support for either view: 10.464 sgg. *audiit Alcides iuvenem, magnumque sub imo/corde premit gemitum lacrimasque effundit inanis*; 12.398 sgg. *stabat acerba fremens ingentem nixus in hastam/Aeneas magno iuvenum et maerentis Iuli/concursu, lacrimis immobilis*”.

Rossi esprime un parere contrario: le lacrime, in questo contesto, non sono di Enea ma di Anna e Didone. Spiega lo studioso:”per alcuni studiosi queste lacrime sono di Enea, che l'angoscia commuoverebbe fino al pianto; esse corrisponderebbero, nella similitudine della quercia, alle *frondes* che cadono (v. 444). Ma quest'ultimo argomento sa di eccessiva pedanteria e fa torto alla sensibilità virgiliana; pare quindi più opportuno identificare queste

lacrime *inanes* con quelle di Anna e Didone, anche perché ciò è più coerente con la rappresentazione del carattere di Enea: pur interiormente tormentato, infatti, egli non deve lasciar trasparire nulla all'esterno, specie alla presenza della donna innamorata o della sua ambasciatrice”.

Non credo che l'atteggiamento di Enea debba essere considerato incoerente. Il poeta descrive, per la prima volta in maniera esplicita, le emozioni dell'eroe che aveva già velatamente presentato al v.331 (*ille Iovis monitis immota tenebat / lumina...*). Se ai vv. 438-39 (*Sed nullis ille movetur / fletibus aut voces ullas tractabilis audit*) il poeta ha posto l'accento su Enea strumento del Fato, qui ci presenta Enea in tutta la sua umanità, nella sua angoscia e nel suo dispiacere di dover abbandonare la donna che lo ha accolto, naufrago, nel suo regno.

Fino ad ora il poeta ci ha presentato l'immagine di Enea come eroe stoico: la volontà razionale irremovibile, il saper dominare i sentimenti. Ma in questa parte del poema, come giustamente spiega La Penna, i sentimenti dell'eroe presentano un'intensità tale da portarlo a piangere. “che l'eroe pianga”, argomenta lo studioso, “non deve meravigliare. Piangerà anche quando Didone, nell'oltretomba, si allontanerà da lui senza una parola (cfr. 6.475: *nec minus Aeneas casu concussus iniquo/prosequitur lacrimans longe et miseratur euntem*). Analogo è l'atteggiamento di Ercole, l'eroe caro agli stoici, in un altro passo dell'*Eneide* 10.464: *magnum... sub imo/ corde premit gemitum lacrimasque effundit inanis.*”

Lo studioso prosegue richiamando l'attenzione su alcuni studiosi che attribuiscono le lacrime a Didone o ad Anna. A tal proposito argomenta: “Interpreti anche autorevoli ritengono che le lacrime siano di Didone (o di Didone e Anna): Virgilio richiamerebbe i pianti di v.438 sgg; si cita anche in sostegno 12.400 dove Enea, ferito, fra il pianto degli astanti, è *lacrimis immobilis*, non si lascia commuovere dalle lacrime. Io mi attengo alla prima interpretazione, dando maggior peso al contesto immediato, che spinge, anche se non costringe, a riferire le lacrime allo stesso personaggio della *mens*. In favore della seconda interpretazione gioca talvolta un pregiudizio non del tutto esatto sulla dignità dell'eroe. Comunque è difficile dissipare tutte le incertezze”.

Tra i commentatori autorevoli che ritengono che *lacrimae* sia da attribuire a Didone vi è Conington. Lo studioso afferma: “*lacrimae* can only be the tears of Dido, as represented and shared by Anna. To refer them with Henry to those of Aeneas, who weeps but is resolute, is a less obvious thought, and not supported by the parallel which, following Serv., he fancifully imagines between the falling leaves and the falling tears, as instances of a

superficial effect produced in each of the two cases. As Wagn. remarks, the opposition, if any, is between *pectore* and *mens*, not between *mens* and *lacrimae*".

Io accetterei l'ipotesi di La Penna, Pease, Paratore secondo i quali *lacrimae* è da attribuire ad Enea. Il poeta fa dell'eroe "un icastico simbolo della sua (di Enea) capacità di opporre a sentimenti travolgenti la fermezza nella decisione razionale", spiega la Giannotti.

Perdute ormai tutte le speranze a Didone non resta che invocare la morte. I suoi tentativi di persuadere Enea sono andati perduti e di nuovo l'emotività della regina si è infranta contro il muro dell'impassibilità dell'eroe.

Tum vero infelix fatis exterrita Dido 450
mortem orat; taedet caeli convexa tueri.

"Allora poi l'infelice Didone, atterrita dal destino, invoca la morte; ha fastidio di guardare la volta del cielo" (trad. Rossi).

La presenza di spondei, l'allitterazione dura (dentali, gutturali sorde) ordinata chiasticamente, contribuiscono a dare l'idea dell'angoscia disperata della regina. Didone, spiega La Penna, "sente anche lei, almeno oscuramente, che l'ostacolo è in un destino immutabile"; la regina sa che non ha altra scelta se non quella di abbandonarsi alla morte. La ritrosia a guardare la luce o la luminosa volta del cielo indica, in realtà, il *taedium vitae* che la condurrà al suicidio.

Anna, su cui il poeta deliberatamente non si sofferma, appare come un mero strumento di comunicazione, ecco perché il poeta non dice nulla riguardo alla sua personalità, al suo ruolo. Le parole che Anna ha riferito a Enea erano di Didone stessa. L'atteggiamento della regina e quello di Enea sono rimasti gli stessi: lei in preda ad una forte emotività, lui apparentemente freddo, noncurante del dolore della donna. Per la seconda volta, dunque, abbiamo esaminato un dialogo in cui non c'è, non può esserci comunicazione. Le ragioni dell'eroe sono rimaste le stesse (al punto che il poeta evita di riportare la risposta di Enea), l'atteggiamento della regina anche.

L'incontro tra i due, come abbiamo avuto modo di affermare anche nel capitolo precedente, è destinato a rimanere incompiuto. La non comunicazione presente nel libro IV ed esaminata sia in questo che nel precedente capitolo, continuerà anche nel libro VI, quando i due si incontreranno nell'oltretomba.

Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro. 465

quem fugis? extremum fato quod te adloquor hoc est.'

CAPITOLO 4: Didone nelle *Heroides*. La rielaborazione del modello virgiliano.

L'epistola ovidiana è una riscrittura, in chiave elegiaca, della vicenda di Enea e Didone narrata da Virgilio nel IV libro dell'Eneide.

Ovidio, nella sua epistola, tralascia la componente tragica di Didone scegliendo, come sostiene Piazzì³⁷⁶, “di appiattare il personaggio su una tonalità minore e talora venata di un certo meschino e utilitaristico opportunismo, soprattutto quando ricorda a Enea i *comforts* della vita a Cartagine e gli prospetta come vantaggioso un ritardo nella partenza (vv.15 sgg.)”.

Il punto del IV libro dell'Eneide in cui potrebbe collocarsi l'epistola è quello in cui la regina, vedendo i Troiani prepararsi alla partenza (4.397-407), prende coscienza dell'imminente rovina e prorompe in gemiti: *quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,/quosve dabas gemitus...*(408). Gemiti che, come dice Piazzì, “con le lacrime, le suppliche e la non prevedibile – in questo personaggio di tempra tragica – disponibilità ad umiliarsi (413-14: *ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando/cogitur et supplex animos submittere amori*), sono spia di una latente natura flebile e sentimentale, già potenzialmente elegiaca”.³⁷⁷

La studiosa afferma che il rapporto intertestuale tra il modello e il nuovo testo funzioni in due direzioni: da un lato l'ipotesto agisce, come è ovvio, sul testo che lo imita, informandolo di sé e costituendo il punto di partenza e la ragione stessa dell'allusione; dall'altro la riscrittura innesca un percorso “retroattivo” e regressivo che mette in luce un aspetto nuovo del modello, a volte svelandone una incoerenza, o suggerendone una diversa interpretazione possibile.

Sul piano narrativo, dunque, l'innesto avviene nel momento in cui la regina appare in lacrime, costretta *animos submittere amori* (*Aen.* 4. 413-15) e, come estremo tentativo (v.415 *ne quid inexpertum frustra moritura relinquat*), affida alla sorella Anna, per Enea, un messaggio supplichevole che potrebbe essere anche consegnato attraverso una lettera. Potremmo affermare che, in un certo senso, l'epistola ovidiana sostituisce il messaggio

³⁷⁶ L. Piazzì (2007), pag. 15.

³⁷⁷ Cfr. Piazzì (2007), pag. 15.

verbale di Anna la quale, accogliendo le suppliche della sorella, più volte ha cercato di persuadere Enea a rimandare la partenza.³⁷⁸

Palmer³⁷⁹ afferma: “if we should be asked to indicate the exact moment in the Virgilian narrative at which this epistle might be supposed to have been written, it might be placed at Verg. 415 of the fourth book, where Dido sends Anna to Aeneas asking for a brief delay”.

Barchiesi³⁸⁰ sostiene che la lettura dell’epistola, per un lettore di Virgilio, crea un effetto straniante: “in uno spazio continuo vediamo sfilare – senza che sia rispettata la localizzazione originaria e la disposizione progressiva dei singoli prelievi – una serie di *loci* famosi, che siamo abituati a collegare con singoli contesti [...] Ne deriva già una prima lezione di relativismo”. L’impressione che si ricava dalla lettura dell’epistola può essere quella di una certa incoerenza soprattutto perché in Virgilio vi è un progredire graduale dei sentimenti e dell’innamoramento della regina: dalla scoperta della partenza (297 sgg) alla presa di coscienza dell’impossibilità di indurlo a restare, fino alla decisione del suicidio.

Ovidio, invece, si inserisce nella narrazione virgiliana cogliendo il momento di massimo cedimento e autoumiliazione della regina.

Ciò che manca, nell’epistola ovidiana, è il rimpianto del passato felice accanto all’eroe. La regina fa riferimento sì al passato, ma a un passato precedente all’incontro con Enea.

L’atteggiamento di Didone, tuttavia, non è fine a se stesso ma è in funzione persuasiva: la regina, richiamando alla memoria Sicheo e le sventure subite prima dell’incontro con l’eroe, spera di accrescere la pietà di Enea (cfr. soprattutto vv. 111 sgg.).

L’epistola ovidiana, dunque, è tutta volta al presente e all’estremo tentativo di convincere l’eroe a rimandare la partenza.

In Ovidio, quindi, Didone intona un vero e proprio *carmen* che scrive, come lei stessa chiarirà, versando copiose lacrime (v.185 *perque genas lacrimae...labuntur*): un *fleBILE carmen*³⁸¹, dunque.

Nella Didone ovidiana, sostiene Brescia³⁸², non c’è più traccia di quel tormento interiore che aveva portato l’eroina virgiliana dalla confessione del sentimento d’amore, alla pienezza

³⁷⁸ Cfr. Piazzì (2007), pag 17; Cfr. Barchiesi (1987), pag.86: “La lettera di Didone esprime la ricerca di un preciso luogo elegiaco entro la continuità del racconto virgiliano. L’epistola ovidiana, quindi, può essere accostata al discorso di Didone ad Anna (vv. 416 sgg) la quale dovrà più volte riferire i messaggi della regina all’eroe”.

³⁷⁹ A.Palmer, *P. Ovidii Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes*, Oxford, 1967².

³⁸⁰ Barchiesi (1987), pag.85.

³⁸¹ L’espressione è di Piazzì (2007), pag. 17.

³⁸² Brescia (2011), pag.158.

della passione, ai dubbi, al sospetto e alla tragica decisione del suicidio quale unico possibile “risarcimento per la perdita della *pudicitia* e di quella *fama* per cui saliva alle stelle³⁸³”.

Qui non c'è più traccia di Enea, della sua *pietas*, delle sue ragioni. In scena resta solo Didone, che ha perso il suo statuto di regina per rivestire semplicemente i panni di una donna innamorata e abbandonata, intenzionata a fare di tutto pur di trattenere Enea.

Il tono, infatti, è più mite rispetto alla Didone virgiliana, è un tono arrendevole e incline alla *captatio benevolentiae*, ma anche al ricatto morale.

Ovidio concentra, in un monologo, i vari discorsi della Didone virgiliana, spesso seguendo da vicino il modello ma abbassando i toni là dove il personaggio virgiliano toccava i suoi vertici tragici.³⁸⁴

Ovidio rivoluziona in vario modo lo schema del IV libro dell'Eneide; procede con tecnica desultoria, saltando da motivo a motivo, in maniera piuttosto disordinata, man mano che i motivi virgiliani affiorano alla sua memoria.³⁸⁵

Il senso dell'operazione ovidiana, nel caso di Didone, consiste nell'eliminare il confronto drammatico e tragico tra i due protagonisti e soprattutto nell'eliminare quell'aspetto che abbiamo ampiamente analizzato nei capitoli precedenti, ossia la netta distanza tra Enea e Didone, l'assenza di comunicazione che ha portato, inevitabilmente, al tragico epilogo.

Questa drammaticità viene meno poiché ci troviamo, nell'epistola ovidiana, dinanzi a un monologo. Si ascolta, dunque, una sola voce. Viene meno il dialogo triste e concitato tra Enea e Didone e tra Didone e Anna. La mancanza di un interlocutore fa sì che la Didone ovidiana, per gettare ombre su Enea, alteri strumentalmente la versione di certi avvenimenti³⁸⁶ propri del modello virgiliano.

Nonostante ciò, non mancano analogie con la Didone virgiliana: il profondo rammarico per la rottura del patto di fedeltà a Sicheo e la preoccupazione per il *pudor extinctus*, per il venir meno della sua buona reputazione.

La Didone delle *Heroides*, argomenta Piazzì, “oscilla tra un eccesso di consapevolezza metaletteraria (come se avesse letto lei stessa Virgilio e lo chiosasse con rettifiche e puntualizzazioni) e una certa ingenuità e ignoranza del proprio destino che Ovidio doveva necessariamente attribuirle per rendere verosimile il suo sfogo epistolare”.

³⁸³ Cfr. Verg. *Aen.* 4.321-323: *te propter eundem/extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,/fama prior.*

³⁸⁴ A tal proposito emblematico è il tema della maternità che in Ovidio è caratterizzato, rispetto al modello virgiliano, da un abbassamento di tono e di rango dei personaggi stessi. (cfr. vv. 173-180).

³⁸⁵ Cfr. Salvatore (1990), pp. 189 sgg.

³⁸⁶ È questo il caso del tema della maternità che esamineremo più avanti.

La natura formale del poema-lettera³⁸⁷ permette di inserire, in un solo monologo, spunti e motivi di più discorsi, posti in sezioni differenti del testo virgiliano di riferimento, sottraendo alla protagonista dell'*epistula* la possibilità di un dinamismo psicologico³⁸⁸.

La peculiarità della dimensione formale prescelta, la lettera, esaltando la centralità del ruolo del destinatario all'interno del testo, accentua marcatamente la funzione persuasiva del messaggio.

E infatti, la caratteristica fondamentale dell'epistola ovidiana è il carattere conativo e suasorio. Didone sembra avere ancora qualche margine di trattativa con Enea, che ha già deciso di abbandonarla ma è ancora presente a Cartagine.

Spiega Piazzzi: "l'argomentazione dispiegata da Didone, soprattutto nella prima parte dell'epistola, è riconducibile all'ideologia antiepica e 'borghese' comune anche ad altre eroine della raccolta, che esprimono il punto di vista limitato e parziale della donna innamorata, teso a salvaguardare il mondo privato degli affetti e a svalutare, in nome di questi, le attività più propriamente maschili, *in primis* la guerra (ma, nel caso di Didone, anche l'alta missione affidata a Enea dal fato)".

Proprio per il carattere suasorio dell'epistola, Ovidio seleziona nel testo di Virgilio gli elementi funzionali alle proprie ragioni tattiche o ne modifica altri che a quelle ragioni possano prestarsi: si spiega così l'accentuazione delle sofferenze patite da Didone a causa di Enea, nonché dei rischi ai quali la partenza di lui la esporrebbe (vv. 121 sgg.); oppure l'insistenza sull'ipotesi di una gravidanza (vv. 133 sgg.), che rovescia completamente il modello virgiliano; o ancora la preoccupazione per la sorte del piccolo Ascanio (vv. 75 sgg.), che in Virgilio costituiva uno dei moventi principali dell'intervento divino sulla colpevole inerzia di Enea.

Ciò che mi propongo di fare, in questo ultimo capitolo del mio lavoro, è di esaminare i passi più significativi del riadattamento del modello virgiliano, e sottolineare il diverso punto di vista delle due Didoni su temi che ho già analizzato nei capitoli precedenti.

1. Didone incinta?³⁸⁹ (Ov. *Her.* 7. 133 sgg).

³⁸⁷ L' espressione è di Brescia (2011), pp. 157-79.

³⁸⁸ Cfr. Brescia (2011).

³⁸⁹ Per la scelta del titolo rimando a Perotti (2007), pp. 127-146.

Nei capitoli precedenti ho provato ad esaminare il modo in cui la Didone virgiliana cerca di convincere Enea a non partire, con un'alternanza di preghiere, recriminazioni, accuse e maledizioni. In un primo momento (vv. 305-313) la regina accusa Enea usando un linguaggio risoluto³⁹⁰, in un secondo momento, invece, pronunciando il disperato *mene fugis* (314), Didone tenta di impietosire l'eroe, ricordandogli il loro rapporto coniugale (316), i benefici da lei elargiti, per concludere con il rimpianto di non aver avuto un figlio da lui (327-330).

E per la nostra indagine, è proprio quest'ultimo passo virgiliano ad essere il più rilevante:

*saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta viderer.'* 330

Ovidio, dunque, riprende in modo originale l'argomento della maternità della regina, con un'assoluta innovazione, della quale non si trova traccia in nessun altro poeta che si occupò della vicenda amorosa dei due protagonisti.

E così Ovidio (*her.* 7, 133-38):

*Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquo
parsque tui lateat corpore clausa meo.
accedet fati matris miserabilis infans
et nondum nato funeris auctor eris.
cumque parente sua frater morietur Iuli³⁹¹,
poenaeque conexos auferet una duos.*

Questo passo, dunque, è forse l'unico, all'interno dell'epistola ovidiana, in cui la distanza dal modello virgiliano risulta più marcata e che, come afferma Piazzzi³⁹², ha valso a Ovidio l'accusa di volgarità (cfr. Austin ad *Aen.* 4.329, il quale sostiene che “*Ovid, in some vulgar lines, makes Dido already with child*”. “laddove”, continua Piazzzi, “la gravidanza non è

³⁹⁰ Cfr. cap. 2 *ad. loc.*

³⁹¹ Si tratta di un concettismo in funzione patetica.

³⁹² *Ad. loc.*

data per certa, ma solo immaginata come possibile”.³⁹³ Dunque, all’ipotesi irreali, propria del modello virgiliano, si sotituisce in Ovidio l’ipotesi della possibilità, accentuata sintatticamente dall’uso del congiuntivo *relinquas*.

Se per la Didone virgiliana l’ipotesi di aspettare un figlio da Enea è una tenera speranza dolorosamente delusa, per la Didone ovidiana diventa un rischio concreto che la stessa deve sfruttare strumentalmente per indurre l’eroe a non abbandonarla, richiamandolo, dunque, alle sue responsabilità di padre.

La Didone ovidiana prospetta la gravidanza come una possibilità reale, come un argomento ricattatorio nei riguardi di Enea. Qualora partisse, l’eroe non sarebbe più responsabile soltanto dell’abbandono della regina ma anche e soprattutto dell’abbandono del figlio che potrebbe nascere dalla loro unione: *et nondum nati funeris auctor eris,/cumque parente sua frater morietur Iuli,/poenaque conexos auferet una duos* (136-38).

Per Virgilio, spiega Perotti³⁹⁴, Didone si sarebbe forse potuta astenere dal suicidio se Enea le avesse lasciato un figlio su cui riversare l’amore per lui, e per proteggere il quale sarebbe stata disposta ad affrontare l’odio dei popoli vicini e l’avversione della sua gente (cfr. *Aen.* 4. 320-21).

Per Ovidio, invece, la regina rifiuta l’ipotesi avanzata dalla Didone virgiliana, ossia di astenersi dal suicidio, e pur sospettando di essere in attesa di un figlio di Enea è decisa ad abbandonarsi al suicidio accentuando l’accusa di insensibilità indirizzata a Enea. Si rivolge a lui chiamandolo *scelerate* (133), non solo per l’abbandono, ma perché l’abbandona, forse (*forsitan*, 133), incinta.

Del resto, continua Perotti, dato che sia Virgilio sia Ovidio narrano le origini mitiche di Roma *a posteriori*, era ovvio che anche in Ovidio l’esito della vicenda dovesse essere lo stesso di quello di Virgilio, ossia l’abbandono di Didone e il suo conseguente suicidio. “L’aggiunta di Ovidio”, spiega Perotti, “è superflua sotto l’aspetto pratico, ma utile a rendere, se possibile, più drammatica la vicenda e più grave la responsabilità di Enea circa il gesto estremo della regina.

Della Corte³⁹⁵ scrive: “questo figlio, del resto non noto da altre fonti, appare come una invenzione di Ovidio, il quale, non avendo preoccupazioni dinastiche concernenti la *gens Iulia* e non dovendo salvare ad ogni costo il personaggio del *pious Aeneas*, non esita a introdurre qui una circostanza che indubbiamente accresceva la drammaticità della fuga”.

³⁹³ La studiosa prende le distanze dall’affermazione di Austin. Cfr, Piazzì (2007), pag. 248.

³⁹⁴ Perotti (2007), pp.127-146.

³⁹⁵ Della Corte (1970), pp. 157-169.

Ed è proprio la responsabilità di Enea che pone l'accento sulla diversità rispetto alla Didone Virgiliana. In Virgilio, Didone non accusa Enea di non averle dato un figlio ma se ne rammarica, si addolora. Per quanto il discorso di Didone a Enea, nell'Eneide, risente di quell'intento persuasivo che abbiamo già esaminato³⁹⁶, nel momento in cui allude alla maternità mancata è scevro da qualsiasi abilità retorica che risulta essere, invece, l'elemento dominante nei versi di Ovidio.

La prima grande differenza, dunque, tra Ovidio e Virgilio riguarda proprio il piano ideologico.

La Didone virgiliana esprime il suo rammarico per non aver avuto un *parvulus Aeneas* che le ricordasse Enea in volto al punto da non farla sentire abbandonata e ingannata (*non equidem omnino capta ac deserta viderer*³⁹⁷). Le sue parole sono prive di ogni leziosità, esprimono semplicemente il rimpianto di una donna abbandonata. In Virgilio, Didone appare, come spiega La Penna³⁹⁸, non più come eroina ma come donna fragile che esprime i suoi sentimenti più intimi. L'umanità dolente della Didone virgiliana, continua ancora La Penna, è sottolineata dall'uso del diminutivo affettivo *parvulus* che spoglia Didone della veste di eroina tragica e la connota donna fragile.

In Ovidio questa umanità viene meno. Didone sembra ricorrere al tema della maternità non solo per cercare di persuadere Enea ma soprattutto per sottolineare la responsabilità dello stesso, per intimargli che partendo non è solo lei che abbandona ma anche suo figlio. Didone ricorre al ricatto morale.

Le ragioni della Didone virgiliana vengono modificate in funzione di quelle ragioni tattiche che contraddistinguono il personaggio ovidiano.

In Ovidio, Didone presenta ad Enea una possibile gravidanza poiché è un aspetto che si configura come un'arma in più, e non di poco peso, per influenzare la decisione di Enea.

La differenza, dunque, oltre che sul piano ideologico è ben marcata anche dal punto di vista linguistico:

Ovidio: *forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquo/parsque tui lateat corpore clausa meo*(133).

In Ovidio non vi è traccia di quel linguaggio dell'interiorità che contraddistingueva la Didone virgiliana ai vv. 328-330.³⁹⁹

³⁹⁶ Cfr. capitoli 2-3.

³⁹⁷ *Aen.* 4.330.

³⁹⁸ La Penna-Grassi (1991), *ad. loc.*

³⁹⁹ Nota soprattutto l'espressione del v. 328-29: *parvulus Aeneas*, che risente fortemente del rammarico e della disperazione della regina.

Alla delicata verecondia dell'accenno in Virgilio risponde la crudezza del linguaggio ovidiano. Per fare un esempio: il termine *gravidus* che viene utilizzato da Ovidio per indicare la possibile condizione di gravida di Didone, è un aggettivo che Virgilio usa ma mai con riferimento alla donna⁴⁰⁰.

Anche il termine *corpus* (134) ci allontana dal linguaggio virgiliano tanto da rimandare il lettore all'inizio della lettera e in particolar modo al v. 5 dove Didone, rivolgendosi ad Enea, dice: “*Sed meriti famam corpusque animumque pudicum/cum male perdidit, perdere verba leve est*”. In questi versi, così come nel verso 133, non c'è Virgilio, c'è Ovidio.

Sceleratus da Virgilio non viene mai attribuito ad una persona⁴⁰¹, né tantomeno ad Enea che il più delle volte viene apostrofato da Didone *perfidus*.

Lo stesso avverbio *forsitan* (v.133), in forte posizione incipitaria, è usato in funzione strategica. Didone non afferma con certezza la sua condizione di gravida ma la ipotizza; atteggiamento, questo, tipico di chi strumentalizza una condizione per ottenere un vantaggio personale. Ponendo davanti all'eroe la possibilità di essere gravida, indirettamente lo richiama al suo senso di responsabilità che dovrebbe portarlo a restare a Cartagine e a non partire.

Gravidam Didon, scelerate, relinquit (133): la regina, ricorrendo alla tecnica dell'*amplificatio*, ossia dell'esagerazione patetica, rende ancor più scellerata la partenza di Enea adducendo il motivo della sua possibile gravidanza.

E attraverso termini quali *lateat, corpore clausa, infans*, la regina, con abile mossa retorica, sembra dare via via sempre più credito all'ipotesi di aspettare un bambino.

Lateat (134): il verbo, che propriamente significa “essere nascosto”, “celarsi”, qui è usato in riferimento al feto⁴⁰². L'immagine del nascondiglio, spiega Piazzini, “è rafforzata da *clausa*, impiegato per un bambino anche in Sen. *Thy.* 1041 *clausum nefas*.” La coppia allitterante *corpore clausa* contribuisce ad accentuare il patetismo proprio di questi versi.

Miserabilis (135) è un'abile mossa retorica della Didone ovidiana. Il termine concorre ad assimilare il tragico destino del figlio che potrebbe nascere, a quello della madre. L'immagine che Didone vuol far arrivare ad Enea per convincerlo a restare, è quella di lei e il figlio (ancora nel grembo materno) deboli e innocenti, vittime dell'abbandono di Enea. Mira, dunque, a suscitare la sua pietà ponendogli davanti una condizione che neppure la regina dà per certa, tanto da esordire con l'avverbio *forsitan*.

⁴⁰⁰ Cfr., ad es., *Georg.* 4. 231; 1.111.

⁴⁰¹ Cfr. *Aen.* 2.231; 2.576; 3.60; 6.563; 7.461; 12.949.

⁴⁰² Cfr. anche *Hor. carm.* 4,6, 19.20: *latentem/matris in alvo; am.* 2.13.20 *latens...onus*.

La stessa abile mossa retorica emerge nei termini che la stessa usa per definire l'eventuale figlio suo e di Enea: *pars...tui, miserabilis infans, frater... Iuli*, tutti termini che creano una sorta di *climax* patetica e che pongono l'accento sul senso di responsabilità di Enea. Pronunciando espressioni come: *pars...tui* (134) Didone mira a colpire Enea nel profondo del suo animo sottolineando che l'eroe si appresta ad abbandonare una parte di sé, qualcosa che gli appartiene più di tutto. È sì una mossa retorica attraverso la quale Didone mira a persuadere l'eroe a non partire ma è anche un'implicita accusa, aspetto, questo, totalmente divergente dalla Didone virgiliana. Come sostiene Knox⁴⁰³: "By reminding Aeneas of this possibility, Ovid's Dido heightens the reader's sense of his guilt".

L'accentuato patetismo che emerge dalla *climax* alla quale ho accennato poco fa, raggiunge il culmine al v. 137, con l'espressione *frater Iuli*: l'eroina pone sullo stesso piano di Iulo un bambino che forse (si tenga sempre presente il *forsitan* del v. 133) non nascerà mai, facendo leva sull'amore paterno di Enea.

Poenaque conexos auferet una duos (138): Piazzì rimanda a *met. 2.609 duo nunc moriemur in una*, espressione di Coronide ad Apollo che per gelosia, uccide lei e il figlio che la stessa porta in grembo. Si tratta di una variazione di un tema tipicamente elegiaco, quello del legame indissolubile tra le vite degli amanti, tale per cui l'eventuale morte di uno comporta anche la morte dell'altro. Nel nostro caso non si parla di amanti ma di madre e figlio, e la variazione del topos si spiega col fatto che Didone, ormai convinta dell'indifferenza dell'amato, non può appellarsi alla morte "comune" ma può soltanto ricattarlo moralmente accusandolo di rendersi responsabile non di una morte ma addirittura di due.

La rielaborazione del modello virgiliano appare, dunque, chiara. La Didone virgiliana e la Didone ovidiana assumono due atteggiamenti diversi e affrontano il tema della maternità in modo assolutamente antitetico l'uno dall'altro.

Quello che per la Didone virgiliana è un chiaro rimpianto, per la Didone ovidiana diviene artificio retorico per accusare l'amato e allo stesso tempo provare ad indurlo a restare.

Se la Didone virgiliana, nell'esprimere il suo rammarico, mette a nudo le sue fragilità, la Didone ovidiana ricorre al ricatto morale e strumentalizza, dunque, una presunta condizione da gravida per cercare di soddisfare i suoi desideri amorosi.

⁴⁰³Knox (1995).

2. *L'obiurgatio*⁴⁰⁴ (Ov. *Her.* 7. 35-40):

Un ulteriore passo dell'epistola ovidiana, che merita di essere riportato, in quanto rovesciamento del modello virgiliano, è rappresentato dai vv. 35-40.

Her. 7, 35-40:

Fallor et ista mihi falso iactatur imago:

matris ab ingenio dissidet ille suae.

te lapis et montes innataque rupibus altis

robora, te saevae progenuere ferae

aut mare, quale vides agitari nunc quoque ventis:

qua tamen adversis fluctibus ire paras?

L'eroina ovidiana, disillusa e tradita si trova, ora, a dover negare l'origine divina di Enea con parole che sottolineano l'immensa disillusione circa l'idea che si era fatta di lui, dell'eroe che ora appare indifferente e ingrato.

Ben diverse erano state le parole della Didone virgiliana, che all'inizio del IV libro, decantava alla sorella Anna le doti dell'ospite troiano, scorrendo in lui i segni dell'origine divina:

Aen. 4.10 sgg:

quis novus hic nostris successit sedibus hospes, 10

quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!

credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum.

degeneres animos timor arguit. heu, quibus ille

iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!

La Didone virgiliana, in piena fase di innamoramento, credeva alle origini divine di Enea con una fiducia che reputava ben riposta (*nec vana fides!*) e rilevava la perfetta coerenza

⁴⁰⁴ "L'*obiurgatio*, o denigrazione dell'avversario, rappresenta il rovesciamento della *laudatio* tipica del genere epidittico[...] In particolare nell'*obiurgatio* si cerca di proiettare zone d'ombra sulla persona degli avversari, onde suscitare nei loro confronti antipatia, malevolenza, sospetti spesso privi di un riscontro fattuale [...]" Cfr. Piazzì (2007), pag. 88.

del comportamento dell'eroe rispetto al suo essere *genus...deorum*. Niente, in Enea, lasciava presagire che il suo animo fosse *degener*, non conforme alle sue origini.

Il termine *credo*, pronunciato dall'eroina virgiliana si contrappone al *fallor* della Didone ovidiana:

se il *credo* pronunciato dalla Didone virgiliana sottolinea il riconoscimento delle qualità divine dell'amato, il termine *fallor* sta ad indicare che in realtà la sua *fides* era *vana*.

Non è più la donna in preda ad una passione ardente che parla, ma l'eroina disillusa e tradita che rovescia completamente il giudizio altamente positivo su Enea considerandolo, per l'appunto, frutto di un autoinganno (*fallor*). Il termine *fallor*, o meglio dire, l'intera espressione *fallor, et ista mihi falso iactatur imago* (35) che troviamo in Ovidio, contraddice il *nec vana fides* della Didone virgiliana. Se in Virgilio Didone afferma di essere certa dell'origine divina di Enea, in Ovidio afferma che in realtà si tratta soltanto di un suo miraggio (*et ista mihi falso iactatur imago*). Vi è, dunque, il capovolgimento della *laudatio* virgiliana imperniata, come abbiamo visto, sul riconoscimento dell'origine divina dell'eroe. Ovidio rovescia, dunque, le certezze del personaggio virgiliano e fa lievitare quel germe di dubbio latente, già implicito nell'inciso *nec vana fides*.

Tuttavia il passo ovidiano non si configura soltanto come una negazione di quanto la Didone virgiliana ha confidato alla sorella Anna, ma si configura anche come una riscrittura del celebre luogo virgiliano del *nec tibi diva parens* (*Aen.* 4.365 sgg.), rifunzionalizzandolo in chiave elegiaca, e incentrando la protesta di Didone sul carattere degenerare di Enea rispetto alla madre, dea dell'Amore, di cui egli si rivela indegno figlio, disposto ad abbandonare impunemente la donna che lo ama (cfr. v. 36 *matris ab ingenio dissidet ille suae*), quasi che Enea, in quanto figlio di Venere, dovesse essere “*naturaliter* elegiaco”⁴⁰⁵.

Un tipico *topos* denigratorio è quello che nega, fittiziamente, la paternità (davvero non sei figlio di...) o, rileva quanto il figlio si differenzi, in peggio, dai genitori. E' il luogo, come sostiene Piazzì⁴⁰⁶, del *non est tibi pater*, che in Ovidio si coniuga al femminile (*non est tibi mater*). In questo passo, dunque, Didone intende marcare, per enfatizzare il dato dell'insensibilità di Enea, la distanza dall'indole di Venere, dea dell'amore⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ L'espressione è di Piazzì (2007), pag. 23.

⁴⁰⁶ Piazzì (2007), pag. 89.

⁴⁰⁷ Per le varie attestazioni del *topos* degli “antenati crudeli”, Piazzì rimanda a Omero, *Il.* 16.33 sgg. quando Achille irato si disinteressa delle sorti dei Greci e viene apostrofato da Patroclo con le parole νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότα Πηλεΐδης, / οὐδὲ Θέτις μήτηρ: γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα/πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής. Il *topos*, continua la studiosa, “viene poi adattato alla situazione specifica dell'eroina abbandonata che lamenta la crudeltà dell'amante a partire da Catullo (60 e 64, 154 sgg.) e, attraverso la mediazione della Didone virgiliana (*Aen.* 4.365 sgg.), si ritrova anche nelle *Heroides*: si

Aen. 4. 365 sgg:

“*nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,* 365
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres”.

Il primo aspetto da notare, che marca notevolmente la differenza tra i due modelli, risiede nel fatto che la Didone ovidiana non nega la maternità di Venere, ma si limita a rilevare la difformità di carattere, *ab ingenio dissidet* (36), rispetto alla madre. La Didone virgiliana, invece, nega l'origine divina di Enea e fa risalire la sua origine agli elementi naturali più aspri e selvaggi (*nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide...*).

Nelle parole della Didone ovidiana vi è la forma attenuata del *topos*.

Scrivono Piazzini: “la Didone ovidiana è – elegiacamente – interessata a figurare come nuora di Venere (v. 31 *parce, Venus, nurui*) e cognata di Amore. Non negando la parentela, può rilevare implicitamente l'incongruità del comportamento di Enea rispetto al tipo umano che, per ragioni genetiche, egli dovrebbe impersonare: il figlio di Venere e fratello di Amore non può essere insensibile all'amore”.

Ma questo atteggiamento di Didone, come abbiamo visto anche poco fa per quanto riguarda il tema della maternità, ha una valenza conativa: è come se Didone, a differenza della Didone virgiliana, non negando la maternità, sperasse che qualche aspetto che è proprio di Venere e Amore si celi nell'animo dell'amato. E' un'ulteriore mossa retorica, quella di Didone: non si limita a rilevare un'incoerenza ma è come se sollecitasse Enea ad adeguarsi, nei comportamenti, al modello che gli dovrebbe competere. E così facendo, Didone, compie un estremo tentativo di persuadere il Troiano a non partire: cedendo all'amore egli sarà fedele alla propria natura profonda, al proprio *ingenium*.

Rispetto alla Didone virgiliana muta anche l'atteggiamento: in Virgilio, Didone nega anche l'appartenenza di Enea alla stirpe di Dardano⁴⁰⁸ (*generis nec Dardanus auctor*. 4.365),

veda in particolare l'epistola di Arianna, 10. 131-132 *non pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae/filius: auctores saxa fretumque tui!*”. Per ulteriori riferimenti cfr. Piazzini (2007), pag. 158-59, n.37-39.

Il motivo del dubbio circa la reale paternità spesso fa tutt'uno con quello del figlio indegno e degenera rispetto alle virtù del padre: cfr. Verg., *Aen.* 2. 540-541, *at non ille, satum quo te mentiris, Achilles/talis in hoste fuit Priamo* (Priamo accusa Neottolema di essere più spietato del padre Achille e di conseguenza nega che egli possa davvero essere figlio del Pelide).

⁴⁰⁸ Dardano era figlio di Giove.

l'eroina ovidiana, invece, sorvola su questo punto perché, come sostiene Piazzzi⁴⁰⁹: “è più offensivo mettere in dubbio l'identità del padre che quella della madre (*semper certa!*); ma anche perché sarebbe controproducente provocare Enea su questo punto”. In Ovidio, dunque, manca un aspetto fondamentale presente invece nel modello virgiliano: la negazione dell'origine divina.

La Didone virgiliana accusa Enea di viltà, ma questa accusa non avrebbe senso se proferita da un personaggio di tempra elegiaca come la Didone ovidiana che, come scrive Piazzzi, “coltiva in cuor suo un progetto di basso profilo: se non proprio pacifista, antiepico e antierico”. Lo scopo è quello di persuadere l'eroe a non partire. Se si fosse scagliata bruscamente contro Enea avrebbe, inevitabilmente, sortito il contrario di ciò che voleva; l'avrebbe inutilmente irritato.

Un altro aspetto da notare è che in Virgilio Didone si rivolge direttamente ad Enea (*nec tibi diva parens...*), la Didone ovidiana, invece, usa il pronome *ille* (*matris ab ingenio dissidet ille suae*)⁴¹⁰.

Vi è, dunque, un capovolgimento anche nella struttura: se in Virgilio Didone si rivolge dapprima direttamente ad Enea e successivamente si abbandona ad una sorta di monologo interiore (*num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit?*)⁴¹¹, nel caso di Ovidio accade esattamente il contrario. Dapprima la regina sembra rivolgersi perlopiù a se stessa (*matris ab ingenio dissidet ille suae*, 36), successivamente torna a parlare direttamente a Enea (*te lapis et montes ...*)⁴¹², prima per rinfacciargli la sua indifferenza, poi prospettandogli i rischi del viaggio per mare.⁴¹³

Nonostante la differenza dal modello virgiliano, che abbiamo riscontrato nei vv.35-37, vi è tuttavia, un'analogia presente ai vv. 37-40:

la Didone ovidiana, allo stesso modo della Didone virgiliana, attribuisce ad Enea immaginaria progenie crudele per rimproverargli l'indifferenza e la spietatezza.

⁴⁰⁹ Piazzzi (2007) pag. 90.

⁴¹⁰ Cfr. v. 36.

⁴¹¹ Cfr. 4.369-70.

⁴¹² Cfr. *Her.* 7. 37-40.

⁴¹³ Per quanto riguarda i cambi di persona all'interno di un contesto poetico non si può non ricordare il c. 8 di Catullo dove il poeta lamenta il *discidium* dalla sua donna. Nei primi 5 versi del carme Catullo, rivolendosi a se stesso, utilizza la seconda persona (*miser Catulle, desinas ineptire/et quod vides perisse perditum ducas...*), al v. 5, invece, passa dalla seconda alla prima persona (*amata nobis quantum amabitur nulla*) per poi tornare di nuovo alla seconda persona *ibi illa multa tum iocosa fiebant,/quae tu volebas nec puella nolebat...*). Al verso 12 il poeta inizia a parlare di sé in terza persona (*...Iam Catullus obdurat/nec te requiret nec rogabit invitam...*). La stessa tecnica è adoperata dal poeta per riferirsi all'amata Lesbia: dapprima parla di lei in terza persona (vv. 1-11), nell'ultima parte del carme si rivolge all'amata utilizzando la seconda persona (cfr. vv. 12-19).

Aen. 4.366-67

*perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.*

Her. 7.37-39

*te lapis et montes innataque rupibus altis
robora, te saevae progenuere ferae
aut mare, quale vides agitari nunc quoque ventis:
qua tamen adversis fluctibus ire paras?*

Il tono con cui la Didone ovidiana e la Didone virgiliana si rivolgono ad Enea è completamente diverso l'uno dall'altro. In Virgilio notiamo la presenza del termine *perfidus*, posto in posizione di rilievo, che contribuisce a sottolineare la durezza e la crudeltà di cui Didone accusa Enea. Queste stesse qualità verranno ampiamente sottolineate nel momento in cui la regina sosterrà che non da una dea e da Anchise sia nato l'eroe ma dal Caucaso. La concezione antica, infatti, faceva di questa catena montuosa un vero e proprio simbolo di durezza, selvaticità e crudeltà, a causa in parte delle genti barbariche che vi abitavano, ma soprattutto a causa della sua stessa situazione ambientale.

In Ovidio il tono sembra essere più mite: nonostante siano citati cinque elementi come “veri” progenitori (*te lapis et montes innataque rupibus altis/robora, te saevae progenuere ferae,/aut mare, quale vides agitari nunc quoque ventis,/qua tamen adversis fluctibus ire paras*)⁴¹⁴ i versi mancano di quella durezza e di quel coinvolgimento emotivo che contraddistingueva la Didone virgiliana⁴¹⁵, nonché anche delle precisazioni geografiche erudite presenti nel modello virgiliano (*Caucasus, Hyrcanae*, 4.367).

Sebbene le immagini utilizzate da Ovidio stiano comunque ad indicare asprezza, durezza, rispetto al modello Virgiliano presentano un *pathos* diverso. In Virgilio sono presenti numerosi aggettivi che contribuiscono ad accentuare l'idea della disumanità di Enea. Nel momento in cui Didone accusa l'eroe di non essere figlio di Venere, utilizza aggettivi che contribuiscono a rendere meglio quella durezza e crudeltà che la donna riscontra ora nell'amato: *duris cautibus, horrens Caucasus, Hyrcanae tigres*, espressioni, insomma, che

⁴¹⁴ Cfr. vv. 37-40.

⁴¹⁵ Cfr. pag. 164.

esplicitano e rendono meglio al lettore non solo l'idea della spietatezza dell'eroe avvertita dalla regina, ma anche la disperazione della stessa. In Ovidio, invece, leggiamo un solo aggettivo atto a rendere esplicitamente l'idea della durezza: *saevae ferae* (38). Se la Didone virgiliana esplicita e rafforza, mediante l'uso di aggettivi, la spietatezza dell'eroe, la Didone ovidiana assume un tono più contenuto limitandosi a rendere l'idea della crudeltà dell'eroe implicita nei termini stessi che adopera: *lapis, montes* oppure ricorrendo all'immagine del mare in tempesta (*aut mare, quale vides agitari nunc quoque ventis...* 7.39).

La Didone virgiliana, dunque, si spoglia della sua dignità di regina. L'eroico, il sublime si addolcisce, si stempera; e la passione, il furore amoroso – che caratterizza la Didone del IV libro – ci riporta in una dimensione, in una sfera di *humanitas*: “che è poi”, come sostiene Salvatore⁴¹⁶, “la dimensione della poesia di Ovidio, nei confronti col suo modello”.

Progenuere (38): Piazzini nota che oltre che in questo verso il verbo ricorre nella poesia augustea solo in un passo virgiliano (*Aen.* 4.180) e in altri due luoghi ovidiani (*met.* 8.125 e 9.670). Nella poesia precedente il verbo lo ritroviamo anche in Catullo (64.89). Il verbo sembra assumere una sfumatura peggiorativa accentuata dalla presenza dello stesso in *met.* 8.125 (*Nec Iove tu natus, nec mater imagine tauri/ducta tua est: generis falsa est ea fabula! Verus/[et ferus et captus nullius amore iuvencae]/qui te **progenuit**, taurus fuit*), dove il verbo è riferito, come nel nostro passo, ai progenitori spietati di un amante crudele.

Al *progenuit* di Ovidio corrisponde, nel testo virgiliano, la forma semplice *genuit*.

3. La similitudine della quercia (Ov. *Her.* 7. 51-52):

I vv. 51-52 della VII epistola sono una chiara ripresa dal modello virgiliano, ovviamente rovesciato.

L'affermazione della Didone ovidiana, *tu quoque cum ventis utinam mutabilis esses!/et, nisi duritia robora vincis, eris* (51-52), presuppone la celebre similitudine virgiliana della quercia introdotta come termine di paragone di Enea, che, irremovibile, non si piega neppure di fronte alle preghiere di Anna (*Aen.* 4. 441 sgg.):

*ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
erueret inter se certant; it stridor, et altae*

⁴¹⁶Salvatore (1990), pag. 193.

consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras 445
aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
haud secus adsiduis hinc atque hinc vocibus heros
tunditur, et magno persentit pectore curas;
mens immota manet, lacrimae volvuntur inanes.

La Didone ovidiana si augura che Enea si mostri, per una volta, di carattere docile:

tu quoque cum ventis utinam mutabilis esses!
et, nisi duritia robora vincis, eris

ma il testo virgiliano ci assicura che Enea è rimasto fermo e impassibile come una quercia di fronte alle suppliche che gli sono state riportate. Dunque, come argomenta Piazzì⁴¹⁷, “il lettore sa già che l’augurio espresso dalla regina (*utinam mutabilis esses*) è destinato ad essere disatteso. Anche in questo caso il futuro dei personaggi è già iscritto nel loro passato letterario senza via di scampo”.

L’espressione della Didone ovidiana è stata interpretata da Ariemma⁴¹⁸ come un ragionamento a *fortiori*, denso di richiami: *mutabilis*, ad es., in accezione fortemente negativa, era l’epiteto con cui, nel libro IV dell’Eneide (vv. 569 sgg.), Mercurio bollava il carattere femminile: *varium et mutabile semper/femina*.

Mutabilis, invece, non si dimostrava certo Enea, che dopo le parole di Didone (vv. 331 sgg) rimaneva con i *lumina/Iovis monitis immota*; e *immota* è la sua *mens* anche dopo che Anna avrà fatto l’estremo tentativo di convincerlo a restare. Ed è proprio in quel frangente che Enea viene paragonato ad una quercia, ad una *valida quercus* (441) che i venti fanno a gara a sradicare, ma invano, dato che rimane saldamente attaccata alle rocce, grazie alla profondità delle sue radici che si inabissano fino al Tartaro. Del resto, le parole di Anna non sortiscono l’effetto sperato: *sed nullis ille movetur/fletibus aut ullas voces tractabilis audit* (438).

⁴¹⁷ Piazzì (2007), pag. 28.

⁴¹⁸ Ariemma (1993), pp. 115-125.

L'inflessibilità di Enea, oltre che rimarcata dall'uso intensivo di verbi indicanti ostacolo (v. 440: *fata obstant placidasque viri deus obruit aures*), viene dunque alla luce in virtù del frequente ricorrere del verbo *moveo* e dei suoi composti.

La Didone ovidiana, dal canto suo memore (di memoria poetica) della *quercus* virgiliana, pare volersi fare coraggio e dire, a se stessa più che a Enea, che il "suo" eroe smentirà il modello: sarà cioè *mutabilis*, flessibile, e non *immutus*: il verbo *muto* si riconnette, dunque, alla sua originaria funzione di intensivo di *moveo* (**movito*)⁴¹⁹ e la connessione intertestuale fra modello e antigrafo viene alla luce con prepotenza. Tanto più che, si legge in Ovidio, Enea non può vincere le querce quanto a *duritia*, quelle stesse querce cui il troiano è paragonato da Virgilio e che, nell'epistola ovidiana e come abbiamo visto precedentemente, vengono indicate come possibili progenitrici di Enea (cfr. vv. 37 sgg)⁴²⁰:

le querce, nel nostro caso, procreano sì Enea, ma Enea, in fondo, non può essere paragonato alla *duritia* di una quercia.

Nel testo di Virgilio, la similitudine, come abbiamo già detto, viene riportata per indicare che l'inflessibilità di Enea, è così forte e salda come una quercia, che neppure le bore invernali riescono a sradicare.

Il richiamo ai venti, tuttavia, è presente anche in Ovidio, con la differenza sostanziale che se in Virgilio ne veniva evocata la forza, la potenza, nel testo ovidiano ne viene evocata la principale caratteristica: la mutevolezza.

L'espressione, tra l'altro, può considerarsi un lieve zeugma, in quanto lo stesso aggettivo *mutabilis* è riferito contemporaneamente a una persona (*tu quoque*), e a un'entità inanimata e assume un valore astratto nel primo caso (noi diremmo "malleabile") e concreto nel secondo.

Ovidio, quindi, rovescia totalmente il modello virgiliano. L'eroina ribalta su Enea l'accusa di mutevolezza trasformandola in una caratteristica positiva, che bilancerebbe la *duritia* finora mostrata dall'amato.

Il lettore di Virgilio sa che Enea è rimasto apparentemente impassibile alle parole di Didone, ma in realtà anche in Ovidio vi è una leggera traccia dell'impossibilità di mutevolezza da parte di Enea. Il congiuntivo imperfetto *esses* (51), pone già il desiderio della regina come

⁴¹⁹ In Ernout-Meillet, *Dictionnaire étimologique de la langue latine*, Paris, 1951³, pag. 756, si legge che "l'idée du changement est inseparable de celle du mouvement, et les sujets parlants ont souvent associé *muto* a *moveo*" come si evince, ad esempio, da Plaut. *Amph.* 273 sgg: *nam neque se Septemtriones quoquam in coelo commovent/neque se Luna mutat*.

⁴²⁰ È bene affermare che nel caso di Ovidio il v. 52 (*et, nisi duritia robora vincis, eris*) è una comparazione (e non una similitudine) e riguarda l'asupicio di Didone che Enea non sia irremovibile.

irrealizzabile anche se successivamente Ovidio passa subito all'indicativo *eris* (52) che introduce una nota di speranza, che riflette le oscillazioni e le incertezze dell'animo di Didone.

Un'ulteriore differenza rispetto al modello consiste nel fatto che, nell'Eneide, la similitudine ampiamente narrata dal poeta riesce a rendere chiara al lettore l'idea dell'inflessibilità dell'eroe. In Ovidio, invece, il punto di vista di Didone offre una visione limitata e parziale del comportamento di Enea, focalizzando solo l'elemento dell'insensibilità laddove il lungo paragone virgiliano metteva in luce la resistenza della quercia alle intemperie, a quelle raffiche di vento che fanno a gara nel tentare di sradicarla, tutte immagini che intendevano rappresentare il dissidio interiore di Enea (v. 448 *magno persentit pectore curas*), che resiste alle preghiere non senza sofferenza (v. 449 *lacrimae volvuntur inanes*).

Come ho già avuto modo di affermare, l'ipotesi virgiliana rivela l'inattuabilità del desiderio della Didone ovidiana, ossia che Enea diventi *mutabilis*. Il lettore di Virgilio sa che Enea è davvero stato "duro e inflessibile come una quercia", dunque l'ipotesi formulata in Ovidio (*nisi duritia robora vincis*) è già smentita in partenza.

APPENDICE 1

1. Il gesto delle lacrime e l'uso del pronome dimostrativo in funzione deittica.

Nel libro IV, il riferimento alle lacrime di Didone assume una notevole importanza in quanto sottolinea il totale coinvolgimento emotivo della regina rispetto all'impassibilità mostrata, invece, dall'eroe troiano.

Ciò che mi propongo di fare, in questa appendice, è evidenziare le diverse modalità in cui il gesto delle lacrime viene rappresentato dal poeta.

Due sono i passi fondamentali in cui vediamo la regina abbandonarsi alle lacrime:

- *Aen.* 4.30: *Sic effata sinum lacrimis inplevit obortis*
- *Aen.* 4.314: *mene fugis? Per ego has lacrimas dextramque tuam te*

Aen. 4.30⁴²¹: “Detto che ebbe, affiorate le lacrime, ne riempi il seno” (trad. Fo).

Didone ha appena terminato di confessare all' *unanima soror* la passione nei confronti dell'ospite straniero. Dopo aver confidato alla sorella gli incubi e i sentimenti che la attanagliano, si abbandona ad un pianto improvviso che corona, in modo mirabile, la finissima analisi che il poeta ha condotta dell'animo di Didone attraverso le parole stesse di lei. Il pianto, in questo verso, viene a configurarsi come il più chiaro segno rivelatore dell'angoscia interiore. Fondamentale, a tal proposito, è proprio il participio *obortis* da *oborior* che letteralmente vale “sgorgate all'improvviso”. *Obortis*, scrive Austin, “suggests that her tears choked her speech”. “This line”, continua Austin, “throws a clear light on Dido's character (*hae autem lacrimae magnum facile poetam arguunt*, is Heyne's discerning comment). Le lacrime “sgorgate all'improvviso” sottolineano l'instabilità emotiva della regina e vengono a contraddire i suoi conclamati propositi di fermezza offrendo l'ultima conferma dello strazio che le passioni fanno del suo cuore. Questo primo abbandono alle lacrime, da parte della regina, è narrato dal poeta in forma diretta.

⁴²¹ Il motivo del pianto è presente anche in Apollonio Rodio, *Arg.* III 673, dove Calcioppe, sorella di Medea, vede gli occhi della giovinetta inondati di lacrime e da lì intuisce la profonda passione che la sconvolge.

La funzione che le lacrime assumono in questo passo è quella di fornire il messaggio che le parole non trasmettono: se le parole affermano il proposito di Didone di sacrificare l'amore per Enea alla fedeltà di Sicheo, le lacrime comunicano che la passione amorosa è talmente intensa da contrastare la volontà e le direttrici che hanno ispirato fino ad allora la sua vita.

Una spia del conflitto interno è nella stessa formulazione dello sgorgare delle lacrime, che presenta una contrapposizione fra lacrime agite (*sinum implevit*) e lacrime subite dal personaggio (*lacrimis abortis*). In questo passo, dunque, il gesto delle lacrime assume notevole importanza proprio perché subentrano a dire quello che le parole avevano detto solo a metà. La descrizione della gestualità, alla fine del discorso di Didone, è necessaria perché tramite essa arrivi per ultima la comunicazione più efficace e veritiera, cioè quella dell'amore che la regina prova nei confronti dell'ospite straniero.

La gestualità di Didone, dunque, aggiunge al discorso il messaggio che mancava e che la regina non ha proferito esplicitamente.⁴²²

In **4.314** a differenza di 4.30 il gesto delle lacrime è rappresentato in forma indiretta, ossia il lettore è informato del pianto di Didone non dal narratore ma da una allusione della regina alle sue lacrime: non vi è, dunque, una descrizione diretta del pianto.

L'abbandono al pianto da parte di Didone non è narrato in modo esplicito ma è il lettore stesso che lo comprende quando Didone esordisce dicendo: *per ego has lacrimas*. All'interno del suo discorso ad Enea, Didone allude ad un suo gesto, il versare lacrime, che non è rappresentato né prima né dopo del suo discorso. Come spiega Ricottilli⁴²³, in questo passo virgiliano non è chiaro se il gesto sia sincronizzato con il discorso diretto già dal suo inizio, e questo sia quindi un caso in cui la rapidità della narrazione porta il poeta ad alludere soltanto al gesto, o se invece il gesto sia relativo solo al microcontesto in cui compare, e quindi si tratti di lacrime che Didone si lascia sfuggire proprio nel momento in cui avanza l'ipotesi che Enea voglia fuggire da lei (v. 314, appunto), o in un momento di poco precedente (*nec te noster amor nec te data dextera quondam/nec moritura tenet crudeli funere Dido*, vv. 307-308). In quest'ultima eventualità, continua Ricottilli, che sembra più probabile, la mancata rappresentazione del gesto all'inizio del discorso dipende dal fatto che

⁴²² La Ricottilli sostiene che questo verso sia una ripresa della situazione presente nelle *Argonautiche* (3.1118-1119) in cui Medea, dopo aver chiesto e ottenuto dall'eroe la promessa che non si sarebbe dimenticato di lei, con un ulteriore discorso, si augura di potergli comparire nella sua casa, se mai si dimenticasse di lei, per ravvivare il suo ricordo (3, 1105-1117). A queste parole segue la descrizione gestuale delle lacrime di Medea, la cui importanza nell'evoluzione della vicenda è notevole, in quanto rivelano in modo chiaro a Giasone che la fanciulla è innamorata di lui. Cfr. Ricottilli (2000), pag. 159.

⁴²³ Ricottilli (2000), pag. 131.

Virgilio vuole caratterizzare le prime parole della regina come dettate dall'ira che poco prima aveva spinto la regina a perdere la padronanza di sé e a delirare come una baccante per tutta la città (vv. 300-303).

Il gesto rappresentato in forma indiretta spesso può configurarsi come l'alternativa più rapida⁴²⁴. Tuttavia non è questo il caso del verso 314 per le ragioni poco fa spiegate.

Il ricorso al gesto delle lacrime, inoltre, contribuisce a rendere ancor più evidente il profondo coinvolgimento emotivo da parte della regina.

Di grande importanza risulta essere la presenza del pronome dimostrativo *has* che assume funzione deittica e che fa chiaramente intendere che Didone stia accompagnando le sue parole con un gesto delle mani. Se sta indicando le sue lacrime o se ha compiuto un qualsiasi altro gesto noi non possiamo affermarlo perché il testo non lo spiega: ciò che è certo è che, a differenza del primo passo, in 4.314 il pianto assume una connotazione più tragica anche e soprattutto perché è accompagnato da un gesto che contribuisce ad intensificare il momento di grande disperazione che Didone sta provando in quel preciso istante.

La differenza tra i due pianti consiste, dunque, nella presenza del deittico in 4.314, volto a mettere in evidenza la presenza di un gesto che si accompagna a quello delle lacrime; gesto totalmente assente in 4.30, in quanto si tratta di un pianto descritto in forma diretta.

L'uso del deittico è presente anche in un altro passo dell'Eneide, 2.292-295 (*defendi possent, etiam hac defensa fuissent./Sacra suosque tibi commendat Troia penatis:/hos cape fatorum comites, his moenia quaere/magna pererrato statues quae denique ponto*). Si tratta dell'apparizione onirica di Ettore ad Enea, il cui significato è quello di esternare il compito affidato all'eroe dagli dei e dai fati. Ettore esorta Enea a fuggire da Troia e gli preannuncia la sua missione. Dopo tanto peregrinare per mare riuscirà a fondare le "grandi mura".

La prima rappresentazione gestuale è riservata, dunque, a Ettore; l'eroe, subito dopo essere stato definito *maestissimus* (270), viene descritto in lacrime, *visus adesse mihi largosque effundere fletus* (271); segue la descrizione del suo aspetto devastato dalla violenza di Achille e il commento di Enea, che racconta il sogno con forte partecipazione emotiva: *Ei mihi qualis erat...*(274) pensando al contrasto fra come gli si presenta ora l'immagine di Ettore e come invece appariva nei giorni di trionfo nel combattimento contro i Greci.

⁴²⁴ Cfr. a tal proposito, il discorso di Amata in *Aen.* 12, 56: *Turne, per has ego te lacrimas...*, in cui la menzione delle lacrime ribadisce la rappresentazione gestuale che mostrava, subito prima del discorso, il pianto di Amata: vv. 54-55, *At regina nova pugnae conterrita sorte/flebat et ardentem generum moritura tenebat*.

Il racconto del sogno continua con la descrizione della reazione gestuale e verbale di Enea: alla gestualità delle lacrime di Ettore (271) corrisponde la stessa gestualità di “feedback” (vv. 279-280: *ultra flens ipse videbar/compellare virum*) con un effetto che possiamo definire di “contagio delle lacrime”⁴²⁵, anche se la formulazione delle lacrime di Ettore (più ridondante) si presenta piuttosto diversa da quella delle lacrime di Enea (fedele alla designazione più corrente e rapida)⁴²⁶.

Il gesto deittico nell’apparizione onirica di Ettore è contenuto nell’espressione: *si Pergama dextra/defendi possent, etiam hac defensa fuissent* (291-92). *Hac* è dunque deittico come *his* al v. 289 (*his...flammis*). Si potrebbe affermare, dunque, che in entrambi i casi il fantasma di Ettore agiti la mano, al v. 289 stendendola verso l’esterno a indicare le fiamme divoratrici, al v. 292 piegandola su se stessa a indicare la propria persona.

Ettore sta chiaramente dicendo ad Enea che se solo lui fosse stato vivo e avesse avuto la possibilità di difendere Troia, lo avrebbe fatto con la sua *dextra*. Nell’esprimere ciò usa il deittico *hac* che ci porta ad immaginare che l’eroe stia indicando la sua mano e stia compiendo, dunque, un gesto.

Il gesto che Ettore compie, spiega Austin, “mark the vividness of the dream”.

Un altro pronome dimostrativo in funzione deittica è presente al v. 294, *hos*: il deittico porta a immaginare che la mano di Ettore stia indicando i Penati, tanto più, afferma Canali⁴²⁷, che ai vv. 296-7 il fantasma di Ettore è visto estrarre egli stesso *manibus* l’immagine di Vesta e l’*ignis* del focolare domestico, sia che si tratti del sacrario familiare di Enea sia che si supponga che nel sogno Enea ingrandisca inconsciamente la scena e veda Ettore tirar fuori i Penati dalla città.

His (294): ulteriore deittico. In questo passo, Canali interpreta il deittico come ablativo strumentale: proprio la presenza dei Penati sarà il mezzo provvidenziale che permetterà a Enea di trovare una nuova sede stabile. Altri studiosi, tra cui Fo, interpretano il deittico come dativo di vantaggio: “prendili al fato compagni, ricerca per loro le mura”. Anche Conington sostiene che si tratti di un dativo di vantaggio e traduce: “for these”.

La descrizione della gestualità, dunque, consente all’ascoltatore-lettore di visualizzare l’immagine descritta, fornendo proprio quei segni gestuali su cui si concentrerebbe l’attenzione di uno spettatore.

⁴²⁵ L’espressione è di L. Ricottilli (2000). Il contagio delle lacrime da parte di Enea è completamente assente nell’episodio del dialogo tra Enea e Didone.

⁴²⁶ Cfr. Ricottilli (2000), pag. 176.

⁴²⁷ *Ad. loc.*

Inoltre, la descrizione della gestualità conferisce all'invenzione poetica un'apparenza di realtà ed un forte impatto emotivo sul destinatario del gesto.

2. Altri riferimenti letterari al gesto delle lacrime.

La rappresentazione delle lacrime, in quanto messaggio extraverbale, è messa in evidenza, in chiave parodica, nel *Satyricon* di Petronio e in particolare nell'episodio di Quartilla (16-26.6) che si snoda con l'incalzare di tre protagonisti, Encolpio, Ascilto e Gitone i quali si trovano coinvolti in un'avventura all'interno di un *forum*, di un mercato.

Nel *forum*, dunque, sul far della sera, avendo notato merce sospetta⁴²⁸, Encolpio e Ascilto esibiscono, per venderlo, un *pallium* rubato⁴²⁹ cercando di attirare compratori col valorizzarne l'apparente preziosità. L'acquirente, *nec diu moratus*, si avvicina ai due portando sulle spalle una *tunica* che subito Encolpio riconosce essere sua. Ascilto, dopo aver anch'esso riconosciuto la *tunica* e dopo essersi reso conto che il denaro depositato nell'orlo era ancora intatto cerca di convincere Encolpio a non appellarsi al diritto civile⁴³⁰ per tornare in possesso dell'oggetto perduto, ma di riappropriarsi del tesoro ricomprando la *tunica* dal contadino che l'aveva rubata e che ora la portava addosso. La *muliercula* che accompagnava il contadino, però, riconosce come proprio il *pallium* che Ascilto ed Encolpio cercavano di vendere e inizia ad urlare: "Al ladro". Di contro, i due protagonisti, iniziano a tirare la *tunica* che il contadino portava sulle spalle divertendo coloro che erano presenti nel *forum* i quali "non la smettevano di sghignazzare" perché il contadino e la *muliercula* reclamavano il possesso di un indumento sontuoso mentre Encolpio e Gitone volevano indietro uno "straccetto con cui non si sarebbero fatti nemmeno dei buoni rattoppi"⁴³¹. Il caso favorì le aspirazioni di entrambi. Il contadino "scagliò in faccia ad Ascilto la *tunica*" e venne in possesso del mantello. Ascilto ed Encolpio, recuperato il bottino, rientrarono nel luogo in cui alloggiavano.

Dopo aver cenato, sentono bussare alla porta: *sed ut primum beneficio Gitonis praeparata nos implevimus cena, ostium [non] satis audaci strepitu exsonuit impulsum.*(16). Entra "una donna velata, e tutto faceva credere che fosse quella stessa donna che, poco prima, aveva

⁴²⁸ Così Aragosti intende il *fidem male ambulantem* (12). Cfr. Aragosti (1979), nota 3.

⁴²⁹ *Raptum latrocinio pallium* (12.2).

⁴³⁰ "Sostenni che non era consigliabile procedere per vie tortuose, ma che bisognava affrontare la questione direttamente appellandosi a diritto civile, di modo che, se il contadino rifiutava di restituire al proprietario ciò che non gli apparteneva, dovesse presentarsi al pretore per l'interdetto" (13.4, traduzione di A. Aragosti).

⁴³¹ Cfr. Aragosti (1995), (14.7).

accompagnato il contadino. La donna era l'ancella di Quartilla di cui i giovani avevano "disturbato" il rito sacro davanti al tempio di Priapo. Questa donna, dopo averli riconosciuti, li ha rintracciati.

Mentre i tre giovani sono lì fermi, attoniti, entra Quartilla che subito si abbandona a un lungo pianto: *diu flevit* (17):

Tacentibus adhuc nobis et ad neutram partem adsentationem flectentibus intravit ipsa, una comitata virgine, sedensque super torum meum diu flevit. (17)

In questi versi, particolare rilievo assume il modo in cui è segnalato l'ingresso di Quartilla, designata tramite il pronome *ipsa* che contribuisce a focalizzare l'attenzione sul personaggio che in questo episodio assume il ruolo fondamentale. La sua entrata in scena è costruita in modo da protrarre l'atmosfera di stupore e di incertezza creatasi sin dall'inizio: il pianto, la gestualità e l'atteggiamento che precedono le parole della donna, appaiono tutti improntati a un carattere di insistita teatralità (cfr. *retexit superbum pallio caput e manibus inter se usque ad articularum strepitum constrictis.* 17.3)⁴³².

Il fatto che si tratti di un vero e proprio pianto teatrale è dato dalle espressioni: *expectavimus*⁴³³ *lacrimas ad ostentationem doloris paratas* (17.2) e *omnia mimico risu exsonuerant* (19.1) che presentano una dimensione di cui gli stessi personaggi-spettatori appaiono consapevoli.

Quartilla piange seduta sul letto (*sedensque super torum meum.* 17) e lo scopo del pianto è essenzialmente quello "di predisporre alla benevolenza l'animo del personaggio che sta a guardare, lanciando al contempo, con l'atto del sedere sul letto, un implicito messaggio erotico; messaggio che Quartilla ribadirà alla fine della sua *deprecatio* (18.1 ...*tota facie ac pectore torum meum pressit, dove premere torum* è tecnico della letteratura d'amore)"⁴³⁴; le lacrime finte, infatti, sono un elemento caratteristico della teatralità.

Ricorrendo alle lacrime, Quartilla vuole persuadere i tre giovani a non raccontare quanto hanno visto (e cioè l'orgia a cui la stessa donna aveva preso parte nel tempio di Priapo).

Le parole di Quartilla sono introdotte da due precisi gesti ad effetto: l'atto dello scoprirsi il capo *retexit superbum pallio caput* (17), che appare compiuto con particolare solennità (nota

⁴³² Cfr. A. Aragosti, P.Cosci, A.Cotrozzi (1988), pag. 51. P.Cosci ha curato la sezione 16-18.6.

⁴³³ Il verbo *expectare* ha il significato di "stare a guardare un evento per tutta la sua durata" e non semplicemente di "attendere".

⁴³⁴ A.Aragosti, P.Cosci, A.Cotrozzi (1988), pag.51.

l'iperbato tra *superbum* e *caput*) e quello dello stringere le mani l'una all'altra fino a farne scricchiolare le articolazioni. La gestualità, sottolinea la Cosci⁴³⁵, "si configura quale componente di notevole rilievo in tutto l'episodio: in particolare quella affidata ad un movimento delle mani (18.7; 20.6; 23.2; 24.2), che accompagna quasi sempre esplosioni di riso o di pianto".

L'idea dell'ostentazione e quindi anche della teatralità è sottolineata, inoltre, dall'espressione *ambitiosus imber* (17.3) che indica, appunto, attraverso la metafora del temporale, l'esagerazione del pianto della donna e contribuisce quindi a creare un effetto ancor più teatrale.

Il pianto iniziale della donna (17) viene ripreso nella parte finale del discorso di Quartilla: *secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit gemitibusque largis concussa tota facie ac pectore torum meum pressit*(18). Questo nuovo abbandono alle lacrime, caratterizzato sempre dall'esagerazione e dunque dalla teatralità, rappresenta, "un maggior evidenziamento dei tratti di ambiguità presenti negli atti di Quartilla, che a 17.1, si era seduta sul letto e ora vi si abbandona con tutto il corpo, singhiozzando".⁴³⁶

Un ulteriore riferimento letterario alle lacrime è presente, ancora una volta, nel *Satyricon* (137 sgg).

A tal proposito rimando allo studio della Cotrozzi⁴³⁷. Lo studio riguarda il frg. LI Ernout (=Riese 475) attribuito a Petronio, i cui versi sono stati ricondotti all'episodio di Enotea (137), più precisamente nel tratto in cui la vecchia esprime il suo doloroso stupore di fronte all'uccisione, da parte di Encolpio, dell'oca sacra a Priapo (cap. 137, dopo *sacerdotio pellat*).

*Haec ait, et tremulo deduxit vertice canos
Consecuitque genas; oculis nec defuit imber.
Sed qualis rapitur per vallis improbus amnis,
cum gelidae periere nives, et languidus Auster
non patitur glaciem resoluta vivere terra,
gurgite sic pleno facies manavit, et alto
insonuit gemitu turbatum murmure pectus.*

⁴³⁵ A. Aragosti, P. Cosci, A. Cotrozzi (1988), pag. 53.

⁴³⁶ *Ibid.* pag. 61.

⁴³⁷ Cotrozzi (1979), pp.183-189.

La Cotrozzi⁴³⁸ sostiene che i tratti parodici di 137 sgg. acquistino evidenza se la sequenza narrativa viene confrontata con quella di 16 sgg (l'episodio di Quartilla). In entrambi i casi il protagonista, colpevole di *sacrilegium*, è accusato e poi perdonato dalle sacerdotesse del dio offeso Priapo con l'obbligo, però, di sottostare a riti espiatori composti di cibo, sesso e una parvenza di magia.

Tuttavia, a parte questa importante analogia, l'analisi dei rispettivi episodi rivela differenze profonde:

nell'episodio di Quartilla il silenzio degli accusati si protrae durante tutta la crisi di pianto della sacerdotessa; se la descrizione di tale pianto è caratterizzata da una certa ironia, di questa non vi è traccia nel comportamento di Encolpio-personaggio e dei suoi compagni che stanno al gioco atteggiandosi in modo conforme al tono assunto dalle due donne. La narrazione teatrale del pianto di Quartilla è indicata in modo inequivocabile (17. 2-3 ...*lacrimas ad ostentationem doloris paratas...*; ...*ambitiosus ...imber*) e la totale condiscendenza dei personaggi ai ruoli loro proposti impedisce la rottura vera e propria dell'illusione scenica. Questo comporta un cambiamento dei ruoli a seconda del cambiamento di tono e di scena.

Nell'episodio di Enotea cambia completamente il ruolo di Encolpio che veste i panni di colui che fin dall'inizio conosce il gioco e lo scopre, mentre nell'episodio di Quartilla rivestiva senza obiezioni i panni del *reus*. Encolpio sin da subito fa il verso alle esagerazioni della vecchia (137.4 *rogo, inquam, noli clamare: ego tibi pro ansere struthocamelum reddam*) attribuendo alla vicenda un contenuto soltanto venale.

Andiamo ora ad analizzare la sequenza narrativa 137, 1-8: dopo essere stato accusato, Encolpio ricorre ad una scherzosa promessa di risarcimento, che non basta però a frenare il lutto di Enotea e successivamente di Proseleno. La lacuna segnata in L e in t dopo *pellat*, spiega Cotrozzi, "fa pensare a qualche espressione relativa al cordoglio di Enotea che, dopo aver fatto cenno alle possibili conseguenze dello *scelus*, scoppiava con tutta probabilità in lacrime, all'ovvio scopo di turbare il colpevole e indurlo a cercare un rimedio". Da ciò, continua la studiosa, si può dedurre che la sequenza originaria è la stessa dell'episodio di Quartilla, 17 agg (accusa-pianto-promessa di riparazione); proprio per quanto riguarda il pianto troviamo una forte analogia con l'episodio di Quartilla. Nel frammento LI, infatti, è presente l'immagine dell'*imber* che già definiva le lacrime di Quartilla (*detonuit imber*, 17.2) e anche il tono sembra essere lo stesso.

⁴³⁸ Cotrozzi (1979), pag. 183.

L'immagine dell'*improbis amnis* serve a rappresentare l'abbondanza e la veemenza del pianto. In questi versi, dunque, è elaborata, nella forma della similitudine, quella stessa iperbole del "piangere un fiume di lacrime" che in alcuni miti metaforici acquista la forma narrativa del "piangere tanto da formare un fiume di lacrime"⁴³⁹.

La metafora, dunque, contribuisce a rendere l'idea dell'esagerazione e della teatralità, elementi che abbiamo già riscontrato nell'episodio di Quartilla. Ed è proprio l'istantaneo esplicitarsi, anche attraverso il commento del protagonista, del senso dell'eccesso e della sproporzione ad essere il tratto caratterizzante dell'episodio di Enotea.

⁴³⁹ Cfr. Cotrozzi (1979), pag. 186. Per quanto riguarda il paragone tra le lacrime e il corso d'acqua la studiosa rimanda al c. 68 di Catullo in cui il poeta, riprendendo la similitudine omerica della κρήνη μελάυδρος, le conferisce il senso più specifico di un confronto tra la funzione consolatoria delle lacrime versate per amore e il refrigerio offerto al viandante dalle acque di un ruscello (ammesso, però, che si accetti di riferire *rivus* al pianto incessante del poeta e non all'*auxilium* offertogli dall'amico).

APPENDICE 2

La celebre ripresa parodica della *suasoria* di Anna (*Aen.* IV, v. 34 sgg): Petronio 111.10-112.2

Il passo che ci apprestiamo ad analizzare riguarda la novella della Matrona di Efeso, narrata dal vecchio poeta Eumolpo che si rivolge ai naviganti della nave di Lica e Triferia.⁴⁴⁰

Due punti del discorso attribuito ad Anna sarebbero stati adoperati, nella loro funzione di intertesto, nella novella petroniana della matrona di Efeso e quindi, come spiega Ragno⁴⁴¹, “attribuiti *d’emblée* a un’umile ancella”. “I passi di Virgilio straniati dal loro contesto e tuttavia ad esso collegati dal filo della memoria letteraria”, continua la studiosa, “sarebbero stati adattati agli scabrosi casi di una vedova, prossima a godere di un nuovo amore tra le braccia di un aitante soldato”.

Per capire bene le differenze che intercorrono tra i due testi è utile ricordare i passi del modello virgiliano:

Verg. *Aen.* IV, vv. 31-53:

*Anna refert: 'o luce magis dilecta sorori,
solane perpetua maerens carpere iuventa
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?
id cinerem aut manis credis curare sepultos?
esto: aegram nulli quondam flexere mariti, 35
non Libyae, non ante Tyro; despectus Iarbas
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis
dives alit: placitone etiam pugnabis amori?
nec venit in mentem quorum consederis arvis?*

⁴⁴⁰ La novella è incentrata sulla storia dell’innamoramento progressivo di una vedova e di un soldato. Una matrona, famosa per la sua pudicizia (*Matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut vicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui evocaret, 111.1*) dopo la morte del marito decide di morire di inedia nel sepolcro dello stesso, accompagnata da un’ancella. Dietro la cappella in cui si trovava il marito della matrona, vennero crocifissi dei ladroni, e come era consuetudine, i corpi dei crocifissi dovevano essere sorvegliati per evitare che i parenti staccassero i corpi per conferire loro degna sepoltura. A sorvegliare i corpi vi era un guardiano il quale, accortosi della presenza della donna grazie ad una lucerna di cui si occupava l’ancella, decide di dissuadere la donna dal proposito di morire. Fornisce loro del cibo. L’ancella tese per prima la mano all’offerente e dopo essersi saziata cercò di persuadere la matrona non solo a mangiare ma anche a “iniziare a vivere”, abbandonandosi all’amore del soldato

⁴⁴¹Ragno (2009), pag.42.

hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello, 40
et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis;
hinc deserta siti regio lateque furentes
Barcaei. quid bella Tyro surgentia dicam
germanique minas?
dis equidem auspibus reor et Iunone secunda 45
hunc cursum Iliacas vento tenuisse carinas.
quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
coniugio tali! Teucrum comitantibus armis
Punica se quantis attollet gloria rebus!
tu modo posce deos veniam, sacrisque litatis 50
indulge hospitio causasque innecte morandi,
dum pelago desaevit hiems et aquosus Orion,
quassataeque rates, dum non tractabile caelum.'

Nel capitolo primo abbiamo analizzato il discorso di Anna, la cui efficace strategia argomentativa è tutta avvinta intorno a una *divisio*: se la regina di Cartagine, vedova appena consacrata alla perenne e casta memoria del defunto marito, può contrarre una nuova unione oppure no.

Avallato da un esordio che, mediante un *locus a persona*⁴⁴² e un'esplicita annotazione affettiva⁴⁴³, ambiva a sottolineare la natura benevola della proposta da presentare a Didone, il discorso di Anna esplora, per un verso, lo spazio dei desideri e delle private aspirazioni della regina, già avvinta dai lacci d'amore nei confronti di Enea ma ancora trattenuta dal giuramento di fedeltà nei confronti di Sicheo.

Ricorrendo alla sfera dei pubblici *officia* e convertendo una *causa* personale in un affare di stato⁴⁴⁴, Anna non solo richiama Didone alle proprie responsabilità di regina ma offre alla stessa interlocutrice un valido argomento per “nobilitare” il *coniugium* con Enea. Didone, in altre parole, prima di superare le ultime resistenze all'amore, avrebbe potuto farsi forza delle esortazioni della sorella per dare “alla sua lasciva deliberazione la più lodevole forma di una missione”⁴⁴⁵.

⁴⁴² Anna, infatti, si definisce da subito *soror*.

⁴⁴³ Cfr. v. 31: *O luce magis dilecta sorori*.

⁴⁴⁴ Cfr. vv. 39-49.

⁴⁴⁵ Cfr. Ragno (2009), pag. 36.

Ai vv. 40-44, Anna sviluppa una traccia argomentativa versata sul sentimento del *timor*, passa infatti in rassegna le popolazioni confinanti: *hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello/ et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis* (40-41) evidenziandone ora i tratti selvaggi (i Numidi sono definiti *infreni*), ora la ferocia: *hinc deserta siti regio lateque furentes/Barcaei. Quid bella Tyro surgentia dicam/germanique minas?*(42-44). Nell'ultima parte della sua *suasoria* (50-53) Anna esplicita l'enunciazione del *consilium* vero e proprio.

Petronio e, in particolare, il suo narratore di occasione Eumolpo esclude dal palinsesto romanzesco ogni sezione dell'intervento di Anna volta a orientare sul versante dell'*honestum* e del *necessarium* la *suasoria ad amandum*⁴⁴⁶ originariamente indirizzata a Didone.

Petronio 111.11:

'Quid proderit, inquit, hoc tibi, si soluta inedia fueris, si te vivam sepelieris, si antequam fata poscant indemnatum spiritum effuderis?

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?

Come possiamo notare, a differenza di Virgilio "l'autore nascosto"⁴⁴⁷ tralascia di mettere in bocca all'ancella gli argomenti più cogenti e persuasivi usati da Anna: il riferimento ai figli (vv. 32-33), l'enumerazione dei pericoli (36-44), i vantaggiosi risvolti di cui tutta la comunità avrebbe potuto giovarsi (47-49).

In questo senso, la più sintetica *oratio recta* attribuita all'*ancilla* petroniana si concentra esclusivamente sulle ragioni dell'*utile* e in particolare sui *commoda*⁴⁴⁸ derivanti dalla scelta delle nuove "nozze". Petronio, dunque, secondo uno schema di ragionamento *e contrario*, sottolinea l'inutilità dell'opzione suicida ossia della morte vissuta anzitempo. La serva della matrona di Efeso, dunque, per un verso patrocina una causa non solo ispirata all'*utile* ma anche avallata dal suo graditissimo esito e per altro verso ribalta il criterio della *necessitas*, riconoscibile nell'allusione ai futuri e inesorabili reclami dei *fata* (cfr. 111.11, *antequam fata poscant*).

Se insomma non era necessario né il morire per propria volontà, né, tantomeno, il suicidarsi per un amore ormai defunto, d'altro canto doveva apparire possibile vantaggiosa e persino

⁴⁴⁶ L'espressione è di Ragno (2009), pag. 43.

⁴⁴⁷ L'espressione riprende il titolo di un saggio di Conte: G.B.Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Bologna 1997.

⁴⁴⁸ Cfr. Petron. 111.12: *lucis commodis*.

piacevole l'opposta decisione di tornare alla vita e, in definitiva, di arrendersi all'insistente corteggiamento di un giovane e prestante *miles*, (*vis tu reviviscere? Vis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui?*, 111.12), In Petronio, dunque, rispetto a Virgilio, manca ogni tentativo (strumentale o meno) di "nobilitare" la scelta sentimentale. Il discorso di Anna, quindi, viene drasticamente ridotto a due interrogative retoriche e viene di gran lunga banalizzato. Afferma Aragosti⁴⁴⁹: "la citazione virgiliana ha qui la scoperta funzione di scarto parodico, in quanto il contesto efesino è una chiara degradazione di quello epico".

La differenza rispetto a Virgilio non si evince solo da un punto di vista contenutistico ma anche e soprattutto da un punto di vista linguistico. La prima essenziale differenza consiste nell'uso, da parte di Petronio, del verbo *sentire* mentre in Virgilio si trova il verbo *curare*. Spiega giustamente Aragosti⁴⁵⁰ che la lezione *sentire* non può essere dovuta, come talora invece si crede, ad un'imprecisa citazione mnemonica. Con *sentire*⁴⁵¹ si attua una vera e propria ricodificazione, in chiave epicurea, del verso virgiliano che risulta così screditato da una maliziosa connotazione di ironia.⁴⁵²

Pecere⁴⁵³ sostiene che con l'uso di *sentire* al posto di *curare* la citazione risulta consona, anche nel lessico, al frequente uso, nell'ambito del γένοϛ, del principio epicureo che il verso di Virgilio riecheggia. Lo studioso rimanda a *Epiced. Drusi* 467 sgg dove il poeta immagina che sia il defunto Druso ad ammonire: *comprime fletus (hoc ego, qui flendi sum tibi causa, rogo)*⁴⁵⁴ "e noi possiamo facilmente collegare allo stesso sostrato topico quanto afferma l'*ancilla* nella sua conclusione: *ipsum te iacentis corpus admonere* (111.12)". Il nucleo del *topos* è che i morti non hanno *sensus*. Pecere afferma che con tutta probabilità l'esercizio letterario sul tema del *sensus* dei defunti ha avuto peso diretto nel produrre la variante *sentire*, "sia che Petronio abbia letto il verso in una delle edizioni virgiliane inquinate di

⁴⁴⁹ A. Aragosti (1995), pag.408.

⁴⁵⁰ Aragosti (1995).

⁴⁵¹ *Sentire* è lezione presupposta dall'esegesi virgiliana antica (Servio e T.C. Donato *ad loc.*). Cfr. Aragosti (1995), pag. 409.

⁴⁵² Anna, abilmente, non parla dell'anima di Sicheo, ma delle ceneri, a insinuare che il marito, ormai morto e sepolto, non può più curarsi delle vicende dei vivi. Nel verso virgiliano *id cinerem aut manis credis curare sepultos?* (34), Servio nota un'allusione alla dottrina epicurea che ritiene l'anima mortale come il corpo. Cfr. Rossi.

⁴⁵³ Pecere (1975), pag. 95 sgg.

⁴⁵⁴ In alcune lamentazioni funerarie – segnala E. De Martino, *Pianto rituale*, pag. 301 – si svolge un «dialogo fittizio tra la persona colpita dal lutto [...] e qualcuno dei presenti [...] che sostiene la parte del morto», allo scopo di «indurre a poco a poco nei sopravvissuti in cordoglio la persuasione della irrevocabilità dell'evento luttuoso, in quanto il morto stesso annuncia la sua nuova condizione e l'impossibilità di tornare in vita come prima». Cfr. Pecere (1975), pag. 96.

trivializzazioni che circolavano in età neroniana, sia che si interpreti *sentire* come un ritocco intenzionale della fonte o un *lapsus* mnemonico dello stesso Petronio⁴⁵⁵. Lo studioso sostiene che l'ipotesi del *lapsus*, per l'abitudine degli antichi di citare a memoria, sia la più legittima e attendibile, “benché essa sembri talvolta inadeguata a spiegare persuasivamente le varianti della tradizione indiretta”. Pecere afferma che l'esame dei commenti più tardi a *Aen.* 4.34 sembra recare un contributo non trascurabile “all'acquisizione di una conoscenza quasi genetica della variante *sentire*”. A tal proposito lo studioso cita Servio: *dicit autem secundum Epicureos, qui animam cum corpore dicunt perire*, e T. Claudio Donato, il cui commento, argomenta lo studioso, “è una parafrasi elementare, quasi pedante alle parole del verso: *hoc est cui deferre contendis nescit honorificentiam tuam: cum anima enim sensus morientis extinguitur, totum interit quo vita retinetur, perdit obsequium quisquis illud non homini, sed cineri praerogare contendit*”. Pecere, dunque, arriva a stabilire un punto fermo sostenendo che a monte degli omogenei commenti trāditi a *Aen.* 4.34, doveva esserci uno scolio univoco “coagulatosi assai presto intorno alla matrice epicurea del verso. Naturalmente ciò non significa che *sentire* rifletta senz'altro una memorizzazione preterintenzionale prevalsa su quella intenzionale; l'argomento del *lapsus* mnemonico può essere in proposito legittimamente contestato, perché al mutamento è interessata una parola che nell'originale è in clausola”. Pecere, dunque, sostiene che la discrepanza della citazione petroniana rispetto al testo virgiliano sia voluta: un commento esplicativo sul *sensus* dei defunti ha favorito la formazione della variante *sentire* caratterizzata da un sottile fine canzonatorio nei riguardi del “bersaglio parodico preso di mira nel brano”. Tuttavia Petronio non inserisce la citazione nella novella soltanto con l'ottica mentale del satirico che vuole farsi beffe “della letteratura consolatoria”⁴⁵⁶. Con l'introduzione di questo verso, infatti, continua lo studioso, si accende nel lettore un godimento nuovo ed esclusivo dovuto alle “due situazioni messe a fronte nel passo” e all'immediata capacità evocativa del verso che porta il lettore al piacere di scoprire, con la complicità dell'autore, che l'episodio della novella vuole essere la trasposizione di quello celebre dell'*epos*. Il verbo *sentire*, argomenta Vannini⁴⁵⁷, è spesso usato in ambito consolatorio, all'interno del quale viene spesso sviluppato il tema *mortui nihil sentiunt*⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ Cfr. Pecere (1975), pag. 96.

⁴⁵⁶ L'espressione è di Pecere (1975), pag. 99.

⁴⁵⁷ Vannini (2010).

⁴⁵⁸ Cfr. Eur. *Tr.* 1248 sgg., *Hel.* 1421; Sen. *Dial.* 11.5.1 sgg.

Id cinerem aut manes credis sentire: Schmeling sostiene che in questo passo l'ancella della matrona (che assume il ruolo di Anna) utilizza le medesime parole pronunciate ad Anna nel tentativo di persuadere la sorella ad abbandonarsi all'amore nei confronti di Enea. L'ancella, continua lo studioso, "uses Virgil as a source for erotic wisdom (the parallel structures, servant-mistress subject-queen, are most fitting)".

Vannini⁴⁵⁹ fa notare che con una serie incalzante di interrogative dirette introdotte da un'anafora martellante (*si...si...si...* e poi *vis...vis*, 111.11), l'ancella ricorre al motivo consolatorio del *dolor supervacuus* per convincere la padrona che con un simile comportamento ella danneggia soltanto se stessa: la consolatoria diventa sempre più una concreta esortazione a vivere a scapito della retorica attenzione verso il defunto.

Se dunque in Virgilio Anna elenca a Didone una serie di motivi che dovrebbero spingerla ad abbandonarsi all'amore nei confronti di Enea, in Petronio l'ancella tralascia questo aspetto e la esorta semplicemente a godersi la vita e a non curarsi del marito ormai morto.

Didone, poco prima del discorso di Anna, aveva giurato fedeltà al marito (*ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores/abstulit; ille habeat secum servetque sepulchro*, 4.28-29); la vedova in Petronio accompagna addirittura il marito nel sepolcro: *in conditorium etiam prosecuta est defunctum* (111.2). Con questa espressione, spiega Schmeling, la vedova "has become the new Dido on her way to becoming the anti-Dido". Così come Didone non ha rispettato il suo voto di fedeltà al marito Sicheo allo stesso modo la matrona, dopo aver accompagnato il marito nel sepolcro, non gli è rimasta fedele e si è abbandonata all'amore nei confronti del *miles*. Tuttavia vi è una notevole differenza nell'epilogo della vicenda: se in Virgilio Enea che sostituisce Sicheo nell'affetto di Didone è causa della morte della regina, nel romanzo petroniano il soldato che sostituisce il marito nell'affetto della vedova la riconduce alla vita.

Un'ulteriore ripresa virgiliana è data dal verso: *placitone etiam pugnabis amore?* (112).

Questa citazione virgiliana è desunta dallo stesso contesto della precedente, che fa procedere l'identificazione dell'ancella-mezzana con Anna. Aragosti⁴⁶⁰ sostiene che questa citazione, rispetto alla prima che era un generico richiamo alla vita, "vista l'impossibilità di una «corrispondenza d'amorosi sensi»⁴⁶¹ coi defunti", assume una connotazione parodica più marcata. La partecipazione di Anna, infatti, al dramma sentimentale della sorella diventa qui una cruda esortazione a cedere agli impulsi erotici. In questo verso, spiega Schmeling,

⁴⁵⁹ Vannini (2010), pag. 251.

⁴⁶⁰ Aragosti (1995), pag. 410.

⁴⁶¹ L'espressione è di Aragosti (1995), pag. 410.

l'*ancilla* "sides with the *miles* and again (111.12) assumes the role of Anna persuading Dido to follow her heart to Aeneas".

Così come l'ancella aveva persuaso la matrona a cedere al cibo e di conseguenza a non abbandonarsi alla morte, allo stesso modo la persuade ad abbandonarsi al *miles*. Il procedimento è lo stesso del precedente. Anche qui, come nella sequenza prosimetrica, l'ancella tralascia di elencare alla matrona quei motivi elancati, invece, da Anna e che hanno contribuito a "nobilitare" la scelta di Didone.

La differenza che intercorre tra i due generi spiega l'atteggiamento dell'ancella in contrapposizione a quello di Anna. Il mito di Virgilio viene, dunque, sovvertito poiché in Petronio rappresenta uno strumento di cui si servono i personaggi per ispessire la propria presenza nella realtà del romanzo: l'*ancilla* della vedova, quindi, sembra inopinatamente appropriarsi dell'identità della controfigura *Anna soror*, riflettendo di conseguenza la memoria di "*nomina nota* collegati al proprio personaggio più epico"⁴⁶².

⁴⁶² Cfr. Ragno (2009), pag. 258.

APPENDICE 3

La rappresentazione degli *insomnia* nella pittura moderna. *L'incubo* di Johann Heinrich Füssli.

Il quarto libro dell'Eneide si apre con la presa di coscienza, da parte di Didone, di essere ormai preda della passione nei confronti dell'ospite straniero.

La regina è turbata e atterrita dagli *insomnia* che la portano a confessare all'*unanima soror* i suoi più intimi sentimenti.

In questa breve e ultima appendice, sulla base della descrizione di un dipinto di Füssli⁴⁶³, *L'incubo*, ho provato a mettere in evidenza quelle sensazioni di tipo psicologico che si provano nel momento in cui si è preda degli *insomnia* che atterriscono e turbano il sonno.



⁴⁶³Füssli fu un pittore svizzero del 1700. Nelle sue opere l'antichità classica diventa la fonte d'ispirazione di una pittura fantastica, densa di pathos e di suggestioni. Coglie gli elementi che sprigionano emozioni vibranti e commosse, gesti violenti e atmosfere magiche, spesso tratti dagli episodi più visionari delle grandi opere poetiche, percorrendo alcuni temi che, nel 900, saranno propri anche dell'Espressionismo e del Surrealismo.

L'orrido e il gotico diventano, per lui, espressione di una situazione di disagio derivante dal legame uomo-natura e dall'alienazione dell'Io durante la rivoluzione industriale, che dilaga in Inghilterra proprio dove egli si trasferì dal 1764. (cfr. G. Schiff, *L'opera completa di Füssli*, Milano 1977)

I demoni di Omero (per quanto riguarda il tema del sogno, che in Omero può essere veritiero e alludere a qualcosa che deve accadere o fallace e ingannatore, oppure funesto e indurre chi sogna a desistere da un'impresa o essere benevolo, rimando ai due sogni più noti: l'apparizione del defunto Patroclo ad Achille nell'Iliade, *Il.* 23. 57-92 e Atena che appare in sogno a Penelope nell'Odissea, *Od.* 19. 535-569) di Shakespeare, di Milton, gli spiriti elementari della mitologia greca e inglese, sono per lui, personificazioni delle forze della natura, le metamorfosi di Ovidio sono allegorie. Interpreta in profondità la trasformazione di un uomo che soffre in un fiore, in un albero o in un fiume, e ciò significa il dissolversi della personalità nel dolore.

In tutte le arti Füssli difende l'insuperabilità e l'incondizionata esemplarità dei greci.

Perchè proprio L'incubo di Füssli? Perché l'opera rivela chiaramente l'intento di rappresentare la materializzazione del sogno, quel momento in cui affiorano le più profonde inquietudini dell'animo.

In questa pittura il demone-incubo, dai tratti di una scimmia, siede raggomitato sul corpo di una giovane donna riversa sul letto, addormentata, in modo pesante quasi da soffocarle e opprimerle il respiro. Una giumenta (la testa di cavallo che compare da dietro la tenda) minacciosa e spettrale, dagli occhi bianchi, si affaccia dalla parte posteriore del quadro. Nella credenza popolare inglese era il simbolo della bramosia sessuale ed è il destriero su cui gli incubi raggiungono i dormienti. L'erotismo scaturisce soprattutto dal contrasto fra la figura femminile, abbagliante di luce, e il fondo scuro dal quale emergono le due creature mostruose e l'ombra minacciosa. E' l'inconscio della fanciulla libero, durante il sonno, dai freni inibitori della ragione che sprigiona fantasie inconfessabili e desideri inquietanti.

Quell'inconscio libero dai freni inibitori che potremmo ritrovare anche nella Didone virgiliana: *his dictis inpenso animum inflammavit amore/spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem* (4.54-55). Gli incubi atterriscono Didone, la tengono sveglia, *Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!* (4.9), proprio perché il suo inconscio sprigiona quei desideri che la ragione non le permette di confessare. Il suo animo è tormentato dalle immagini dell'eroe che lei definisce incubi proprio perché la ragione, la sua condizione di regina, la fedeltà giurata al marito Sicheo, non le permettono di fare altrimenti.

Ma così come il pianto, alla fine della sua confessione all'*unanima soror*⁴⁶⁴, contraddice i suoi propositi di fedeltà a Sicheo, allo stesso modo, ciò che la regina definisce incubo rappresenta i suoi desideri più nascosti, la sua inconfessabile passione.

⁴⁶⁴ *Sic effata sinum lacrimis implevit abortis* (4.30).

CONCLUSIONE

Lo scopo del presente lavoro, come già precisato nell'introduzione, è stato quello di mettere in evidenza gli aspetti linguistici e gestuali della non comunicazione tra Enea e Didone. Studiando, infatti, il comportamento gestuale dei due personaggi virgiliani, ho provato ad esaminare la gestualità anche nelle sue interazioni con le forme del linguaggio verbale attribuite agli stessi personaggi.

Ne è emerso che i due amanti sono posti su due piani completamente diversi l'uno dall'altro e mostrano un coinvolgimento emotivo totalmente differente. L'eroe ha dovuto reprimere le parole e i gesti che gli affioravano spontanei di fronte al dolore della regina, venendo meno alla sua naturale tendenza alla misericordia e alla *συμπάθεια*. La regina, invece, nei suoi lunghi discorsi rivolti ad Enea, mostra tutto il suo coinvolgimento emotivo, la sua disperazione e il suo orgoglio ferito. La dignità della regina si mescola con la più istintiva femminilità quando ella si rammarica della mancanza di un figlio, di un piccolo Enea che, con la sua presenza, avrebbe potuto almeno ricordarle il volto dell'uomo amato (*si quis mihi parvulus aula/luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,/non equidem omnino capta ac deserta viderer*. 4. 329-330).

Didone fa di tutto per persuadere l'eroe a non partire, la sua *suasoria* è incentrata prevalentemente sulla logica degli affetti (*per conubia nostra, per inceptos hymenaeos/ si bene quid de te merui...* 4.316-317), ma per Enea ogni parola si rivela vana. Se potesse vivere a modo suo, egli ricostruirebbe Troia, la sua patria⁴⁶⁵, ma un dio gli ordina di partire e non si può esser sordi a un comando divino. Al *noster amor*, al *conubia nostra* di Didone, Enea contrappone l'amore e la responsabilità nei confronti del padre Anchise, *me patris Anchisae quotiens umentibus umbris/nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt/admonet in somnis et turbida terret imago*, (351-353) e del piccolo Ascanio *me puer Ascanius capitisque iniuria cari,/quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus arvis* (354-355).

Seguendo lo studio approfondito di Licinia Ricottilli⁴⁶⁶, si è giunti alla conclusione che l'eroe è rimasto, per così dire, in un debito di lacrime di fronte a Didone. Enea è rimasto fermo e impassibile di fronte all'evidente disperazione della regina. Sul piano dell'azione drammatica è risultata chiara e evidente la centralità di Didone, ma ciò non significa che la figura di Enea non sia psicologicamente rilevante e *lacrimae volvuntur inanes* ne è l'emblema. La decisione e il comportamento dell'eroe troiano non sarebbe potuta essere

⁴⁶⁵ Cfr. vv. 340-344.

⁴⁶⁶ L. Ricottilli (2000).

diversa perché un eroe come Enea non può mancare alla missione richiestagli dal fato. Il sincero strazio del suo animo è esplicitato da Virgilio, che rappresenta l'eroe *multa gemens magnoque animum labefactus amore* (395); ma egli sopporta virilmente il dolore dell'addio, ritirandosi in silenzio, e dà così prova della sua *pietas*, soggiacendo agli ordini divini e anteponendoli ai suoi sentimenti.

I punti di vista divergenti, accompagnati da una gestualità totalmente differente (gli *immota lumina* di Enea sono in netta contrapposizione con le *lacrimae* di Didone) determinano una mancanza di comunicazione tra i due protagonisti e portano la regina al suo tragico epilogo. La diversità da un punto di vista comportamentale è, abbiamo visto, dovuta alla missione alla quale l'eroe è chiamato, quella missione divina che la regina sembra non comprendere e che interpreta esclusivamente come un'offesa fatta alla sua persona.

Le lacrime di Didone, il suo accorato appello all'eroe, le sue inutili *suasoriae* si scontrano con la freddezza e con l'impassibilità apparente dell'eroe.

Apparente, sì. Perché nonostante *la mens immota, lacrimae volvuntur inanes*.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI E COMMENTI DELL'ENEIDE

- J. Conington: *The works of Virgil II, Aeneid (I-IV)*, comm. di J. Conington, revisione e note di H. Nettleship, London 1883.
- S. Pease: *Publi Vergili Maronis Liber quartus*, edited by A.S. Pease, Harvard University Press 1935.
- C. Giorni: *Il libro quarto dell'Eneide*, Firenze 1939.
- E. Paratore: *Virgilio, Eneide libro IV*, a cura di E. Paratore, Roma 1947.
- R. Sabbadini: *Virgilio, Eneide libro quarto*, a cura di R. Sabbadini, revisione di C. Marchesi, Torino 1950.
- R.G. Austin: *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Quartus*, ed. e comm. di R.G. Austin, Oxford 1955.
- R. Calzecchi Onesti: *Virgilio, Eneide*, traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino 1967.
- E. Paratore: *Virgilio, Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, 6 voll., Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1978-83.
- A. La Penna-C.Grassi: *Virgilio. Le opere: antologia*, introduzione e commento a cura di A. La Penna e C. Grassi, Firenze 1991.
- A. Traina: *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino 1997.
- M. Rossi: *Virgilio, Eneide IV*, a cura di Massimo Rossi, Milano 1998.
- M. Ramous: *Virgilio, Eneide*, trad. di M. Ramous, introd. di G.B. Conte, commento di G. L. Baldo, Venezia 2004².
- G.B. Conte: *P. Vergilius Maro. Aeneis*, recensuit G.B. Conte, Berlin, 2005.
- A. Fo: *Publio Virgilio Marone, Eneide*, traduzione a cura di A. Fo, note di F. Giannotti, Torino 2012¹.

EDIZIONI E COMMENTI DELLE *HEROIDES*

- Palmer: *P. Ovidii Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes*, edited by A. Palmer, Oxford 1967².
- Jacobson: *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.

Knox: *Ovid. Heroides. Select Epistles*, ed. by P.E. Knox, Cambridge 1995.

Aragosti: *Petronio Arbitro. Satyricon*, Milano 1995.

Piazzzi: *P. Ovidii Nasonis. Heroidum epistula VII Dido Aeneae*, a cura di Lisa Piazzzi, Firenze 2007.

Vannini: *Petronii Arbitrii. Satyricon 100-115*, edizione critica e commento di G.Vannini, Berlin 2010.

Schmeling: *A commentary on the Satyricon of Petronius*, by G. Schmeling, Oxford 2011.

ALTRE OPERE E SAGGI CRITICI

Adema 2005: S. Adema, *The tense of speech indications in Vergil's Aeneid*, «Papers on grammar» 9, 2005, 419-431.

Agrell 2004: P. Agrell, *Wed or unwed?: ambiguity in Aeneid 4*, «PVS» 25, 2004, 95-110.

Akbar Khan 1986: H. Khan, *Marriage motifs in the Aeneid*, in R.A. Cardwell-J. Hamilton, *Virgil in a cultural tradition: essays to celebrate the Bimillennium*, Nottingham 1986, 43-51.

Akbar Khan 1996: H.Khan, *Demonizing Dido, 4.381-387*, in A. H. Sommerstain, *Religion and superstition in Latin literature*, Bari 1996, 1-28.

Akbar Khan 2002: H.Khan, *The boy at the banquet. Dido and Amor in Vergil, Aen. I*, «Athenaeum» 90(1), 2002, 187-205.

Albecht 1965: M. von Albecht, *Die kunst der spiegelung in Vergil's Aeneis*, «Hermes» 93, 1965, 54-64.

Anderson 1981: W. Anderson, *Servius and the comic style in Aeneid 4*, «Arethusa» 14, 1981, 115-125.

Andreoni Fontecedro 2007: E. Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un anonimo del XII secolo*, «Aufidus» 21, 2007, 7-17.

Aragosti 1979: A. Aragosti, *L'episodio petroniano del forum (Saty. 12-15): assimilazione dei codici nel racconto*, «MD» 3, 1979, 101-119.

Aragosti-Cosci-Cotrozzi 1988: A. Aragosti, P. Cosci, A. Cotrozzi, *Petronio: l'episodio di Quartilla (Saty. 16-26.6)*, Bologna 1988.

Aragosti 1995: A. Aragosti, *Petronio Arbitro. Satyricon*, Milano 1995.

- Aretini 1995: P. Aretini, *Gufi e pipistrelli; due prodigi nell'Eneide di Virgilio*, «AFLS» 16, 1995, 1-11.
- Argyle 1978: M. Argyle, *Il corpo e il suo linguaggio*, Bologna 1978.
- Ariemma 1993: E.M. Ariemma, «*Duritia robora vincis*» nota a Ovidio, *Her. 7.51*, «Vichiana» 4, 1993, 115-125.
- Arnaldi 1927: F. Arnaldi, «*Huic uni forsitan potui succumbere culpae*» (*Aen. IV, 19*), «Atene e Roma» 8, 1927, 80 sgg.
- Arnaldi 1932: F. Arnaldi, *L'Eneide e la poesia di Virgilio*, Napoli 1932.
- Astolfi 2013: R. Astolfi, *Il concubinato romano quale rapporto di fatto*, «SDHI» 79(2), 2013, 859-881.
- Augieri 1994: C.A. Augieri, *La retorica del silenzio*, Lecce 1994.
- Austin 1974: J.L. Austin, *Quando dire è fare*, Torino 1974.
- Baglivi 1946: N. Baglivi, *Morte e parole*, «Voces» 20, 1946, 15-47.
- Bandini 1987: M. Bandini, *Didone, Enea, gli dei e il motivo dell'inganno in Virgilio*, «Euphrosyne» 15, 1987, 89-108.
- Barchiesi 1987: A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, «Mat. Disc.» 19, 1987, 63-90.
- Barchiesi 1994: A. Barchiesi, *Rappresentazioni del dolore e interpretazione nell'Eneide*, «Antike und Abendland» 40, 1994, 109-124.
- Barchiesi 2011: A. Barchiesi, *Le poenae del perfidus. Enea tra naufragio e paternità mancata (Ovidio, Her. 7)*, «Giornale Italiano di Filologia» 2, 2011, 157-179.
- Barchiesi 1962: M. Barchiesi, *Nevio epico*, Padova 1962.
- Barigazzi 1994: A. Barigazzi, *La fuga di Enea e la morte di Didone*, vv. 474 sgg. in scritti offerti a F. Corsaro, I, 1994, 17-28.
- Barrett 1970: A. Barrett, *Anna's conduct in Aeneid 4*, «Vergilius» 16, 1970, 21-25.
- Barrett 1973: A. Barrett, *Dido's child. A note on Aeneid 4.327-330*, «Maia» 25, 1973, 51-53.
- Basto 1984: R.G. Basto, *The swords of Aeneid 4*, «AJPH» 4, 1984, 333-338.
- Bettini 1992: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, 168-169.
- Bianco 1980: O. Bianco, *La protesta di Didone*, «QILCL» 1, 1980, 7-15.
- Bianco 1984: O. Bianco, *Coniugium vocat*, (*Verg. Aen. 4.172*), «Studi di filol.& letter.» 1986, 5-12.
- Bird 2000: T.A. Bird, *One wedding and two funerals*, in *Studies in Latin literature and Roman history*, 10, 2000, 197-208.

- Bocciolini Palagi 2003: L. Bocciolini Palagi, *Il linguaggio dionisiaco nella rappresentazione letteraria del furor*, «Paideia» 58, 2003, 113-138.
- Bocciolini Palagi 2011: L. Bocciolini Palagi, *Amor e furor nell'Eneide: accostamenti e convergenze*, in P. Mantovanelli – F. R. Berno, *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 19-38.
- Bonfanti 1985: M. Bonfanti, *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide*, Pisa 1985, 85-159.
- Bongi 1946: V. Bongi, *Apollonio Rodio, Virgilio ed Ennio*, «Athenaeum» 24, 1946, 68-74.
- Bono – Tessitore 1998: P. Bono – M.V. Tessitore, *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, 1998.
- Braund 1998: S. M. Braund, *Speech, silence, and personality: the case of Aeneas and Dido*, «PVS» 23, 1998, 129-147.
- Brescia 2007: G. Brescia, *Anna soror da Virgilio a Jules Lemâître*, «Euphrosyne» 35, 2007, 221-240.
- Brescia 2012: G. Brescia, «Anna soror» e le altre coppie di sorelle nella letteratura latina, Bologna, 2012.
- Bryce 1974: T.R. Bryce, *The Dido-Aeneas relationship. A re-examination* «CW» 67, 1974, 257-269.
- Buchner 1963: K. Buchner, *Virgilio*, trad. it., G. Brescia, 1963.
- Buscaroli 1932: C. Buscaroli, *Virgilio. Il libro di Didone*, Milano, 1932.
- Cairhs 1993: D. Cairhs, *Aidos: the psychology and ethics of honour and shame in ancient greek literature*, Oxford 1993, 2.
- Caldwell 2008: L.E. Caldwell, *Dido's «deductio»*, *Aeneid 4*, «CPh» 103(4), 2008, 423-435.
- Calzascia 2009: S.C. Calzascia, *I composti nominali con participio presente al secondo membro nell' «Eneide»*, in *Bollettino di Studi Latini*, 39(1), 2009, 123-142.
- Camps 1990: A. Camps, *Introduzione all'Eneide*, trad. it. G. Neri, Milano 1990, 81-96.
- Canali 1976: L. Canali, *L'eros freddo. Studi sull'Eneide*, Roma 1976.
- Cantarella 1996: E. Cantarella, *La comunicazione femminile in Grecia e a Roma*, in M. Bettini (a cura di), *I signori della memoria e dell'oblio. Figure della comunicazione nella cultura antica*, Firenze 1996, 3-21.
- Casali 1999: S. Casali, *Eneide, 4, 1-55*, «Scholia» 1(1), 1999, 129-144.
- Casali 1999-2000: S. Casali, *Staring at the pun: Aen. 4, 435-36 reconsidered*, «CJ» 95(2), 1999-2000, 103-118.

- Casali 2010: S. Casali, *Autoriflessività onirica nell'Eneide e nei successori epici di Virgilio*, in E. Scioli-C. Walde (a cura di), *Sub imagine somni: nighttime phenomena in greco-roman culture*, Pisa 2010, 119-41.
- Caviglia 2010: F. Caviglia, *La parola di Enea*, «Aevum» n.s. 10, 2010, 147-170.
- Certault 1926: A. Certault, *L'art de Virgile dans l'Eneide*, Paris 1926, 302-304.
- Cocchiara 1932: G. Cocchiara, *Il linguaggio del gesto*, Torino 1932.
- Collard 1975: C. Collard, *Medea and Dido*, «Prometheus» 1, 1975, 131-151.
- Conte 1984: G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, 87-96.
- Conte 1998: G.B. Conte, *Il paradosso virgiliano: un'epica drammatica e sentimentale in Virgilio, Eneide*, Venezia 1998.
- Conte 2002: G.B. Conte, *Virgilio, L'epica del sentimento*, Torino 2002.
- Conte 2013: G.B. Conte, *ope ingenii: esperienze di critica testuale*, Pisa 2013.
- Cordier 1939: A. Cordier, *Études sur le vocabulaire épique dans l'«Énéide»*, Paris 1939.
- Cotrozzi 1979: A. Cotrozzi, *Enotea e il fiume di pianto (Petronio 137, frg. LI Ernout)*, «MD» 2, 1979, 183-189.
- Currie 1975: H.M. Currie, *Dido. Pietas and pudor*, «CB» 6, 1975, 37-39.
- D'Angelo 2005: R.M. D'Angelo, *Didone fra retorica e tecnica della variazione*, «RPL» n.s. 8, 2005, 35-50.
- D'Anna 1957: G. D'Anna, *Il problema della composizione dell'Eneide*, Roma 1957.
- D'Anna 1975: G. D'Anna, *Didone e Anna in Varrone e in Virgilio*, in *Virgilio. Saggi critici*, Roma 1975, 159-96.
- D'Anna 1995: G. D'Anna, *La concezione dell'amore in Virgilio* in *Studi su Virgilio*, Roma 1995, 21-31.
- De Ruyt 1946: F. De Ruyt, *Note de vocabulaire virgilien: somnia et insomnia*, «Latomus» 5, 1946, 245-248.
- Della Corte 1970: F. Della Corte, *I miti delle Heroides*, in *Mythos. Scripta in honorem Mariae Untersteiner*, Genova 1970, 157-169.
- Desmond 1993: M. Desmond, *When Dido reads Virgil: Gender and Intertextuality in Ovid's Heroides 7*, «Helios» 20, 1993, 56-68.
- Dionne 1993: J. Dionne, *Les passions dans l'oeuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy 1993.
- Drago 1998: A.T. Drago, *Il «lamento della donna abbandonata» o lo stravolgimento parodico della tradizione*, «MD» 41, 1998, 207-223.
- Drake 2000: H.A. Drake, *Why Dido?* «AncW» 31(1), 2000, 38-47.

- Eidinow 2003: J.S.C. Eidinow, *Dido, Aeneas and Iulus, heirship and obligation in Aeneid 4*, «CQ» n.s. 53(1), 2003, 260-267.
- Ekman 1989: P. Ekman, *I volti della menzogna*, Firenze 1989.
- Ekman-Friesen 1987: P. Ekman-W.Friesen, *Il repertorio del comportamento non verbale: categorie, origini, uso, codici* in N. Lamedica (a cura di), *Gesto e comunicazione. Verbale, non verbale, gestuale*, Napoli 1987, 117-159.
- Enk 1957: P.J. Enk, *la tragédie de Didon*, «Latomus» 16 (4), 1957, 628-642.
- Facchini 2000: C. Facchini, Euphonia. *Studi di fonostilistica (Virgilio, Orazio, Apuleio)*, Bologna 2000, 9-61.
- Farron 1980: S. Farron, *The Aeneas-Dido episode as an attack on Aeneas' mission and Rome*, «Greece and Rome» n.s. 27, 1980, 34-47.
- Farron 1984: S. Farron, *Dido aversa in Aeneid IV, 362, and VI, 465-71*, «AClass» 27, 1984, 83-90.
- Farron 1992: S. Farron, *Pius Aeneas in Aeneid 4. 393-6* in *Studies in Latin literature and Roman history*, 1992, 260-276.
- Feeny 1983: D. Feeny, *The taciturnity of Aeneas*, «CQ» n.s. 33, 1983, 204-219.
- Fernandelli 2002: M. Fernandelli, *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, in *Quaderni del dipartimento di filologia, letteratura, linguistica e tradizione classica "Augusto Rostagni"* n.s. 1, 2002, 141-212.
- Fernandelli 2003: M. Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in *Incontri triestini di filologia classica II*, 2003, 2.
- Fessura 2013: M. Fessura, *Verg. Aen. 4.423 in P. Colt II 1*, «MD» 70, 2013, 157-171.
- Fiore 1930: T. Fiore, *La poesia di Virgilio*, Bari, 1930.
- Formicola 2005: C. Formicola, *L'Eneide di Giunone*, Napoli 2005, 89.
- Freyburger 1986: G. Freyburger, *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris 1986.
- Funaioli 1947: G. Funaioli, *La figura di Enea in Virgilio*, in *Studi di letteratura antica*, vol. II, tomo I, Bologna 1947, 255-274.
- Gargiulo 1950: C. Gargiulo, *La religiosità di Virgilio nella figura di Enea*, Messina 1950.
- Gharbi 1990: B. Gharbi, *Infelix Dido: la thematique de Didon*, in R. Martin, *Enée et Didon*, Paris 1990, 11-22.
- Ghiselli 2004: G. Ghiselli, *Enea e Didone e altre coppie di amanti tragici: l'amore come guerra, ferita, follia e morte*, Catania 2004.
- Gibson 1999: R.K. Gibson, *Aeneas as hospes in Vergil*, «CQ» n.s. 49(1), 1999, 184-202.

- Gill 2004: C. Gill, *Character and passion in Virgil's Aeneid*, «PVS» 25, 2004, 111-124.
- Hamon 1977: P. Hamon, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma 1977, 79.
- Hardie 2012: P. Hardie, *Rumor and renown: representations of Fama in Western literature*, Cambridge 2012, 1.
- Heinze 1996: R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it. di M. Martina, Bologna 1996.
- Hendrickson 1926: G.L. Hendrickson, *Conviciium*, «CPh» 21, 1926, 114-120.
- Hernandez Vista 1966: V.E. Hernandez Vista, *Ana y la pasión de Dido en el libro IV de l'Eneida*, «Estudios Classicos» 10, 1966, 1-30.
- Hight 1972: G. Hight, *The speeches in Virgil's Aeneid*, Princeton 1972, 218-231.
- Hight 1974: G. Hight, *Speech and narrative in the Aeneid*, «HSP» 78, 1974, 189-229.
- Hudson-Williams 1978: A. Hudson-Williams, *Lacrimae illae inanes*, «G&R» 24, 1978, 16-23.
- Indelli 2001: G. Indelli, *Filodemo e Virgilio sull'ira*, «CErc» 31, 2001, 31-35.
- Ingallina 1995: S.S. Ingallina, *Lettura del libro di Didone: struttura di una morte annunciata*, in *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni, G. Milanese, A. Porro, Milano 1995, 229-263.
- Jori 2011: A. Jori, *Qui genus? Unde domo? Pacemque huc fertis an arma?*, «AVM» n.s. 79-80, 2011, 283-298.
- Kakridis 1910: T. Kakridis, *Didonis insomnia*, «Hermes» 45, 1910, 463-465.
- Killen 1955: L.M. Killen, *Character analysis of Dido*, «CB» 31, 1955, 56-57.
- La Penna 1967 a: A. La Penna, *Sul cosiddetto stile soggettivo e sul cosiddetto simbolismo di Virgilio*, Milano 1967, 220-244.
- La Penna 1967 b: A. La Penna, *Amata e Didone*, «Maia» 19, 1967, 309-318.
- La Penna 1982: A. La Penna, *Albe tragiche (da Virgilio a Leopardi)*, «Belfagor» 37, 1982, 27-40.
- La Penna 2002: A. La Penna, *Note sulla lingua e lo stile dell'Eneide*, «Paideia» 57, 2002, 192-215.
- La Penna 2005: A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Bari 2005.
- Lamacchia 1960: R. Lamacchia, *Ovidio interprete di Virgilio*, «Maia» 12, 1960, 321-35.
- Lana 1974: I. Lana, *L'eroe epico e il mistero della conoscenza: un tentativo di lettura dell'Eneide*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino, II-Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» 108, 1974, 671 sgg.

- Lentano 2007: M. Lentano, *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina*, Bologna 2007.
- Lotito 2008: G. Lotito, *Dal IV libro dell'Eneide al XXIV dell'Iliade: qualche esplorazione*, Pisa 2008.
- Lyne 1989: R.O.A. Lyne, *Word and the poet. Characteristic techniques of style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989, 51.
- Marin 1993: V. Marin, *Coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam (Eneide IV, 172)* «LEC» 61, 1993, 131-138.
- Martinelli 1928: N. Martinelli, *Huic uni forsitan potui succumbere culpae*, «Athenaeum» 1, 1928, 48.
- Martinez 2003: A.M. Martinez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneide*, Frankfurt 2003.
- Masselli 2006: G.M. Masselli, *Pro foedifrago. Le ragioni dell'eroe fuggitivo: da Giasone a Enea*, «Kleos» 11, 2006, 353-381.
- Mauss 1991: M. Mauss, *Essai sur le don*, in *Teoria generale della magia ed altri saggi*, trad. it. di F. Zannino, Torino 1991, 153-292.
- Mazzini 1995: I. Mazzini, *Didone abbandonata, innamorata o pazza?*, «Latomus» 54(1), 1995, 92-105.
- McLeish 1972: K. McLeish, *Dido, Aeneas, and the concept of pietas*, «G&R» 19, 1972, 127-135.
- Means 1929: T. Means, *A comparison of the treatment by Vergil and by Ovid of the Aeneas-Dido myth*, «CW» 23, 1929, 41-44.
- Mencacci 1986: F. Mencacci, *sanguis/cruor: designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura latina*, «MD» 17, 1986, 25-91.
- Miller 2004: P.A. Miller, *The parodic sublime. Ovid's reception of Virgil in Heroides 7*, «MD» 52, 2004, 55-72.
- Mizzau 1988: M. Mizzau, *Eco e Narciso: parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Torino 1988.
- Monno 2007: O. Monno, *Didone casta/amatrix nell'esegesi di Servio*, «Maia» 59, 2007, 447-459.
- Monti 1981: R.C. Monti, *The Dido Episode and the Aeneid*, in *Roman social and political values in the Epic*, The Netherlands 1981, 44.
- Morani 1981: M. Morani, *Aspetti del lessico religioso latino*, «ASGM» 22, 1981, 24-26.
- Mortara Garavelli 1988: B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1988, 238.

- Mosci Sassi 2006: M.G. Mosci Sassi, «merere» *nella vicenda di Didone: (Verg. Aen. IV e Ov. Epist. 7)* «RPL» n.s. 9, 2006, 136-141.
- Nappa 2007: C. Nappa, *Unmarried Dido: Aeneid 4.550-52*, «Hermes» 135, 2007, 301-313.
- Negri 2011: A.M. Negri, *Quid valeat «pius» in Aeneide 4.393*, «Latinitas» 59(2), 2011, 144-155.
- Newton 1957: F.L. Newton, *Recurrent imagery in Aeneid IV*, «TAPA» 88, 1957, 31-43.
- Norden 1934: E. von E. Norden, *Aeneis buch VI*, Leipzig 1934.
- Ostis 1964: B. Ostis, *Virgil: a study in civilized poetry*, Oxford, 1964, 78.
- Paratore 1954: E. Paratore, *Un significato fondamentale della civiltà latina in un verso dell'Eneide* «Orpheus» 1, 1954, 113-124.
- Pecere 1975: O. Pecere, *Petronio. La novella della matrona di Efeso*, Padova 1975.
- Perotti 1985: P.A. Perotti, *Dido et Anna*, «Latinitas» 33, 1985, 255.
- Perotti 1990: P.A. Perotti, *Il libro di Didone: una tragedia nell'Eneide*, «Prometheus» 16, 1990, 238-244.
- Perotti 2007: P.A. Perotti, *Didone incinta? (Ov. Her. 7, 133 sgg)* «Aufidus» 63, 2007, 127-146.
- Perutelli 1974: A. Perutelli, *Commento ad alcuni sogni dell'Eneide*, «Athenaeum» n.s. 52, 1974, 241-267.
- Perutelli 1979: A. Perutelli, *Registri narrativi e stile indiretto libero in Virgilio (a proposito di Aen. 4. 279 sgg)*, «MD» 3, 1979, 69-82.
- Perutelli 1994: A. Perutelli, *Il sogno di Medea da Apollonio Rodio a Valerio Flacco*, «MD» 33, 1994, 33-50.
- Pöschl 1971: V. Pöschl, *Virgile et la tragédie*, in *Présence de Virgile*, Actes du colloque des 9,11 et 12 décembre 1971, Paris 1978, 72-79.
- Puccioni 1985: G. Puccioni, *Saggi virgiliani*, Bologna 1985.
- Raccanelli 1998: R. Raccanelli, *L'amicitia nelle commedie di Plauto. Un'indagine antropologica*, Bari 1998.
- Ragno 2009: T. Ragno, *Il teatro nel racconto. Studi sulla fabula scenica della matrona di Efeso*, Bari 2009, 36-42, 258.
- Ricottilli 2000: L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000.
- Rondholz 2004: A. Rondholz, *Nec moritura tenet crudeli funere Dido?*, «Hermes» 132(2), 2004, 237-40.
- Salvatore 1959: A. Salvatore, *Motivi poetici nelle Heroides di Ovidio*, in «Atti del convegno internazionale di studi ovidiani» vol. II, Roma 1959, 235 sgg.

- Salvatore 1990: A. Salvatore, *Virgilio e Ovidio elegiaco*, in *Virgilio e gli augustei*, a cura di M. Gigante, Napoli 1990, 189 sgg.
- Scappaticcio 2008: M.C. Scappaticcio, «noris» e «noras» (*Verg. Aen. IV, 423*), «Vichiana» 10(2), 2008, 170-175.
- Schiff 1977: G. Schiff, *L'opera completa di Füssli*, Milano 1977.
- Schmitz 1960: A. Schmitz, *Infelix Dido: etude esthetique et psychologique du livre 4 de l'Eneide de Virgil*, Gembloux 1960.
- Segal 1990: C. Segal, *Dido's hesitation in Aeneid 4*, «CW» 84, 1990, 1-12.
- Soubiran 1961: J. Soubiran, *Passion de Dido. Métrique de Virgil*, «Pallas» 10, 1961, 31-53.
- Stearns 1927: J.B. Stearns, *Studies of the dram as a technical device in latin epic and drama*, Princeton 1927.
- Strati 2011: R. Strati, *Itinerari di parole: unanimes*, in P. Mantovanelli-F.R. Berno, *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 209-242.
- Swallow 1951: E. Swallow, «*Anna soror*», «CW» 44, 1951, 145-150.
- Thomas 2007: J. F. Thomas, *Déshonneur et honte en latin: étude sémantique*, Louvain-Paris 2007.
- Traina 1997: A. Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino 1997, 70-77.
- Ussani 1955: V. Ussani, *Insomnia. Saggio di critica semantica*, Roma 1955.
- West 1975: G.S. West, *Women in Vergil's Aeneid*, Los Angeles 1975, 227.
- Wlosok 1976: A. Wlosok, *Vergils Didotragodie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in *Studien zum antiken Epos*, 1976, 228-250.
- Ziosi 2013: A. Ziosi, *Il pudor di Didone e i due pudori di Heroides VII*, 97 sgg., «Griseldaonline» 13, 2013, 1-19.

Ringraziamenti

La mia più profonda gratitudine va alle mie relatrici. Alla professoressa Cotrozzi che con grande disponibilità mi ha guidata nella stesura del mio lavoro, offrendomi la possibilità di approfittare della sua profonda competenza in materia di poesia virgiliana.

Alla professoressa Mugellesi, dalla quale tanto ho imparato durante il mio percorso universitario e i cui preziosi insegnamenti hanno favorito la mia crescita intellettuale e umana.

A Claudia, per essere stata più di una semplice coinquilina. Porterò per sempre con me il ricordo dei bellissimi momenti passati insieme in questi anni.

A Chiara per avermi insegnato che nessuna incomprensione può spezzare i solidi legami.

A Beatrice, eterna compagna di banco, nei confronti della quale ogni parola appare superflua. A lei il mio grazie più vero per esserci sempre stata e per aver condiviso con me ogni gioia e ogni debolezza.

A nonna Cristina, maestra di vita, e a nonna Mimma, che non se ne è mai andata davvero.

Ad Alessandro, il regalo più bello che la vita potesse farmi. Nei suoi occhi e nel suo disarmante sorriso continuo a trovare la forza per superare qualsiasi difficoltà.

Sempre e per sempre.

Un inestimabile ringraziamento va alla mia famiglia.

A mio fratello, il mio orgoglio, per riuscire a strapparmi un sorriso in ogni circostanza, per avermi sempre incoraggiata e per non avermi mai lasciata da sola.

A mio padre e alla sua saggezza, per i suoi sacrifici e per avermi insegnato il valore insito nelle piccole cose, nei piccoli gesti quotidiani e nei sorrisi che spesso valgono più di mille parole.

A mia madre, pilastro della mia esistenza. Madre, sorella, amica e sposa esemplare. Grazie per non aver mai smesso di credere in me, per avermi supportata e sopportata, per esserci sempre e per avermi trasmesso quei valori che solo una donna tenace, forte e coraggiosa può trasmettere.