

## Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone

The purpose of the contribution will be to focus on the assumption for a dramaturgical analysis in modern reinterpretations of Virgil's Dido myth (*Aen.* I, IV, VI). In particular, we will point out the elements that reveal the familiarity of the poet with the world of theatrical performance. Carthage's episode becomes a witness to the strong overlap of tragic imagery to the epic, which operates in subjects and contents, narrative structures, language, dramatic rhythm and even in the evocation of a "tragic feeling" as concrete experience. This paper traces the theatrical features of Dido's episode that, re-establishing its status as epic composition, may explain its circular revivals in modern and contemporary tragic genre.

Elevato ad elemento della letteratura universale<sup>1</sup> grazie all'esperienza virgiliana<sup>2</sup>, il mito di Didone sembra essersi trasformato nel tempo e adattato con una certa facilità alla fantasia di poeti e artisti, e alle loro differenti esigenze storico-culturali. È interessante notare come il racconto epico, confluito nel mondo moderno e contemporaneo, sia stato in particolare oggetto di una quantità non trascurabile di

<sup>1</sup> HEINZE (1996, 162): «Didone è la sola figura creata da un poeta romano a poter entrare a far parte della letteratura mondiale». Il pensiero è condiviso anche da HARRISON (1989, 21).

<sup>2</sup> Il racconto di Virgilio sembra ispirarsi alla versione neviriana del mito (fr. 23 Morel = 20 Blänsdorf) che contamina, nell'incontro tra Didone e Enea, momenti dell'epopea romana con l'antica leggenda fenicia – cf. BONO – TESSITORE (1998, 7-11) – su Elissa, "la virago" o "l'errante", fondatrice di Cartagine e paradigma di fedeltà, castità e coraggio, narrata dallo storico greco Timeo di Tauromenio – fr. 60 JACOBY (1993<sup>3</sup>, 624) – e successivamente ricomparsa a Roma nelle *Historiae Philippicae* di Pompeo Trogo (a cui fa riferimento nella sua epitome Giustino, 18, 6). Per una bibliografia specifica sulle testimonianze greche e latine precedenti a Virgilio e sulle relative controversie, si rimanda in modo particolare a STAMPINI (1917, 99ss.); PERRET (1942, 90s.); MARIOTTI (1955, 27-31); GRISET (1961, 302-307); BARCHIESI (1962, 204-206 e 477-82); PEASE (1967, 14-21); WIGODSKY (1972, 29-37); HORSFALL (1973-1974, 8ss.); D'ANNA (1984, 181); HARRISON (1989, 2-4); D'ANNA (1995, 169-206); HEINZE (1996, 150, 168s.); DAVIDSON (1998, 65ss.) e BONO – TESSITORE (1998, 21-28; 59-68).

rielaborazioni in veste drammaturgica<sup>3</sup>.

Già in età antica<sup>4</sup>, l'adattamento per la scena di materiale non strettamente drammaturgico, di testi, cioè, solitamente destinati alla lettura privata o alla declamazione in pubblico<sup>5</sup>, è particolarmente agevolato da una progressiva diffusione di forme rappresentative piuttosto varie<sup>6</sup>, che giungono a soppiantare l'abitudine di allestire i drammi classici nella loro interezza, secondo una prassi che permetteva di riprodurre episodi della tragedia attica svincolati dalla propria più ampia cornice<sup>7</sup>. Gli spettacoli così riorganizzati potevano prevedere, tra un balletto e una *performance* mimica, un susseguirsi delle scene madri delle antiche tragedie comunemente note, rivisitate, smembrate e riordinate secondo criteri che privilegiano al massimo coreografia, musica e allestimento sfarzoso, facendosi più avvincenti per lo spettatore<sup>8</sup>, secondo un modello di "varietà" *ante litteram*<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Dall'Italia umanistico-rinascimentale all'Inghilterra elisabettiana, fino all'Europa delle rivoluzioni e delle avanguardie, la regina di Cartagine viene spesso prescelta in funzione di personaggio teatrale, soggetto vivo che agisce e si muove sulla scena, piuttosto che personaggio letterario fissato sulla pagina. PEASE (1967, 68) osserva che tra il 1510 e il 1895 le opere teatrali intitolate o relative al mito di Didone rasentano addirittura la cinquantina. Per un elenco completo delle riprese della figura mitica si veda KAILUWEIT (2005, 105-41).

<sup>4</sup> Già all'inizio dell'era cristiana, accanto alle grandi storie della tragedia di Edipo, Medea e Oreste, sembrano trovare spazio anche le leggende dell'epopea troiana e romana, con i soggetti letterari dei poeti augustei: DUMONT – GARELLI-FRANÇOIS (1998, 193s.) rilevano questa particolarità della pantomima nella prima età imperiale.

<sup>5</sup> Tacito (*Dial.* XIII 2) testimonia l'entusiasmo con cui lo stesso Virgilio era accolto nei teatri dove avveniva la lettura dei suoi versi ed il calore con cui egli era omaggiato, quasi si trattasse dell'imperatore in persona: *testes Augusti epistulae, testis ipse populus, qui auditis in theatris Vergilii versibus surrexit univ ersus et forte praesentem spectantemque Vergilium veneratus est sic quasi Augustum*. Anche Svetonio (*Nero* 54) mostra il livello di popolarità a cui sembra destinata l'opera del poeta mantovano tradotta in spettacolo, narrando come lo stesso Nerone avesse promesso pubblicamente di voler partecipare ai ludi per suonare e, soprattutto, danzare e mimare l'episodio della morte del Turno virgiliano il giorno prima di essere ucciso: *sub exitu quidem vitae palam voverat, ..., proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac novissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum*.

<sup>6</sup> Sulla struttura di tali forme rappresentative cf. KELLY (1996, 69-97). Vd. inoltre SAVARESE (2007).

<sup>7</sup> Per il fenomeno, presente a partire dell'età ellenistica, si veda GENTILI (2006<sup>2</sup>). Per la «diffusion dramatique des mythes» si veda GARELLI-FRANÇOIS (2004, 117).

<sup>8</sup> Cf. in proposito GENTILI (2006<sup>2</sup>, 25-36), che mette in luce sulla base delle fonti antiche le potenzialità di queste forme rappresentative di coinvolgere sia intellettualmente che emotivamente e di dilettere gli spettatori.

<sup>9</sup> Si pensi ad una rappresentazione come il *Giudizio di Paride* testimoniata nelle *Metamorfosi* di Apuleio (X 29-34). Si tratta di uno spettacolo complesso, introdotto da coreografie eseguite da

Secondo questa prassi anche la *fabula* di Didone divenne tanto celebre presso teatranti e pantomimi da comparire già dal II secolo d.C. nei loro vasti repertori di arte drammatica. Così emerge dalla testimonianza di Luciano nel suo dialogo sulla danza (*Salt.* 46):

Νομιστέον γὰρ τῆ Σπαρτιατικῆ ἱστορίᾳ καὶ τὴν Ἰλιακὴν συνῆφθαι, πολλὴν οὖσαν καὶ πολυπρόσωπον· καθ' ἕκαστον γοῦν τῶν ἐκεῖ πεσόντων δρᾶμα τῆ σκηνῆ πρόκειται· καὶ μεμνήσθαι δὲ τούτων δεῖ μάλιστα, ἀπὸ τῆς ἀρπαγῆς εὐθὺς ἄχρι τῶν ἐν τοῖς νόστοις γεγενημένων καὶ τῆς Αἰνείου πλάνης καὶ Διδούης ἔρωτος...

Bisogna infatti considerare che la storia spartana è strettamente legata a quella troiana, la quale è ricca e popolata di personaggi: per ognuno dei caduti di Troia è pronto un dramma da mettere in scena. In particolare si devono ricordare i fatti che accaddero a partire dal rapimento fino alle vicissitudini dei ritorni, alle peregrinazioni di Enea e all'amore di Didone [...]<sup>10</sup>.

Oltre quattro secoli dopo l'età di Virgilio, anche Macrobio (*floruit* nel V sec.)

attori di teatro (*ludicris scaenorum choreis primitiae spectacula dedicantur*) e da danze greche di bellissimi giovinetti e giovinette (*puelli puellaeque, ... forma conspicui ..., Graecanicam saltaturi pyrricam dispositis ordinationibus decoros ambitus inerrabant*), abbellito da un fastoso apparato scenico, animato da macchinari che fanno sgorgare acqua (*erat mons ligneus ... sublimes instructus fabrica, consitus virectis et vivis arboribus, summo cucumine, de manibus fabri fonte manante, fluvialis aqua eliquans*) o simulano l'eruzione di un vulcano (*tunc de summo montis cucumine per quandam latentem fistulam in excelsum prorumpit vino crocus diluta sparsimque defluens pascentis circa capellas odor perpluit imbre ...*). A rendere la scena più attraente splendide nudità maschili e femminili che impersonano le divinità celesti (*adest luculentus puer nudus ..., quem caduceum et virgula Mercurium indicabat. ..., introcessit alia, ..., gratia coloris ambrosi designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem*), che mimano o danzano accompagnate dal suono di strumenti musicali, pifferi e flauti (*haec puella varios modulos Iastia concinente tibia procedens quieta et inadfectata gesticulatione nutibus honestis ... . At pone tergum tibicen Dorium caneat bellicosum et permiscens bombis gravibus tinnitus acutos in modum tubae saltationis agilis vigorem suscitabat; Quibus spectatorum pectora suave mulcentibus, longe suavior Venus placide commoveri cunctantique lente vestigio et leniter fluctuante spinula et sensim adnutante capite coepit incedere mollique tibiariam sono delicatis respondere gestibus ...*) o da voci melodiose di bambini (*... in ipso meditullio scaenae, circumfusopopulo laetissimorum parvulorum ...*).

<sup>10</sup> Trad. di Nordera in BETA (1992, 85). Conformemente ai criteri usati da Luciano nella catalogazione apparentemente confusa dei repertori pantomimici – messi in evidenza da GARELLI-FRANÇOIS (2004, 111s.) – la giustapposizione dei nomi di Enea e Didone nella stessa compagine geografica degli eroi di Troia, la citazione dell'amore di quest'ultima, indicano la scelta dell'autore del *De saltatione* di fare riferimento specifico alla versione virgiliana (e già neviana) del mito, in particolare al suo momento di più alto *pathos* tragico.

documenta la fortuna artistica e teatrale del mito virgiliano<sup>11</sup>. L'autore dei *Saturnalia* osserva come la favola di Didone innamorata, benché riconosciuta universalmente come falsa, mantenga ancora dopo tanto tempo l'apparenza di verità e passi per vera sulla bocca di tutti. Amata da pittori, scultori e tessitori di arazzi, questa materia viene sfruttata più di ogni altra nelle opere artistiche, quasi fosse l'unico elemento di decorazione; non minore predilezione dimostrano attori e teatranti che la divulgano *perpetuis et gestibus et cantibus*, in continue *performances* mimiche e cantate<sup>12</sup>.

Partendo da tale evidenza, sarebbe lecito domandarsi se già nella Roma degli ultimi anni della Repubblica in cui Virgilio opera, potesse essere in circolazione una versione drammatica del mito di Didone ed Enea; l'ipotesi, seppur suggestiva, è, almeno per ora, destinata a rimanere indimostrata<sup>13</sup>. Appare in qualche modo evidente la precocità con cui il dialogo epico dell'episodio virgiliano viene sfruttato a fini drammaturgici. Per avere conferma di tale tendenza si possono osservare le dinamiche con cui numerosi tratti del personaggio della Didone virgiliana entrano nelle esperienze del teatro latino del I secolo, per esempio in alcuni aspetti delle eroine senecane<sup>14</sup>; o ancora si può citare l'opinione di alcuni rappresentanti dell'*élite* culturale dello stesso periodo, come Marziale, il quale utilizza il termine *cothurnatus* ("che porta il coturno")<sup>15</sup> per indicare la qualità tragica/sublime che Virgilio riusciva ad infondere

<sup>11</sup> Sat. V 17, 5 *Quod ita elegantius auctore digessi, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet, ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur.*

<sup>12</sup> MARINONE (1977<sup>2</sup>, 611) paragona il successo teatrale di questo mito a quello ottenuto in epoca moderna dalla novella rinascimentale di Luigi da Porto che narra l'amore di Romeo e Giulietta.

<sup>13</sup> GRANT (1971, 84s.) suggerisce: «Or was there some tragic play on the subject in existence at the time when he wrote?». La sua supposizione nasce alla luce di una percezione del mondo femminile e di una "vena romantica" che potrebbero essere state sovrapposte alla struttura tragica della storia da parte di un potenziale drammaturgo greco (precedente ad Apollonio Rodio, su cui si riscontrano le stesse caratteristiche) o romano (posteriore a questi).

<sup>14</sup> FANTHAM (1975, 1-10) mostra come l'influsso del personaggio virgiliano sia particolarmente evidente nella caratterizzazione senecana della passionalità di Fedra e nel desiderio di vendetta di Medea e di Clitemnestra.

<sup>15</sup> Mart. V 5, 7s. *At Capitolini caelestia carmina belli / grande cothurnati pone Maronis opus.* «Ma tu [Sesto] colloca accanto al divino poema sulla guerra capitolina [di Domiziano] il capolavoro di Marone "che porta il coturno"», e VII 63, 5s. *Sacra cothurnati non attigit ante Maronis, / implevit magni quam Ciceronis opus.* «Egli [Silio] non arrivò all'arte sacra di Marone "che porta il coturno" prima di aver condotto a termine la carriera del grande Cicerone». Cf. *ThLL* IV col. 1086 s.v. *cothurnatus*.

nel proprio poema epico, mostrando di saper utilizzare i toni tragici<sup>16</sup>.

Pur senza alimentare l'opinione, tanto interessante quanto arbitraria, che Virgilio fosse un vero e proprio tragediografo alle prese con l'epica<sup>17</sup>, constatiamo come l'operazione del Mantovano fosse consapevolmente mirata a costruire attraverso una fitta rete di allusioni una stretta relazione con strutture e dinamiche, motivi formali, immagini e atmosfere legati al teatro e ai suoi massimi *auctores* greci<sup>18</sup> e latini<sup>19</sup>. Nel IV libro in particolare, quell'influsso tragico di cui Virgilio si avvale a più riprese nell'*Eneide*<sup>20</sup>, si fa particolarmente evidente per quantità e qualità degli apporti, inducendo commentatori antichi e moderni ad attribuire all'episodio di Didone una peculiare anima tragica<sup>21</sup>.

Nel suo impianto formale la narrazione del mito sembra addirittura costituire un episodio autonomo all'interno della cornice epica, con uno sviluppo ed una conclusione nettamente espressi – come si richiede sia una trama ben composta secondo la *Poetica* aristotelica – presentandosi come *entità tragica* per molti versi indipendente dal contesto<sup>22</sup>. Nei decenni scorsi si è tentato di ricostruire il IV libro

<sup>16</sup> Mart. VIII 18, 5-8 *Sic Maro, ... / ... Vario cessit Romani laude coturni, / Cum posset tragico fortius ore loqui*. «Così Marone [...] cedette a Vario la gloria del coturno romano, benché fosse capace di esprimersi con una voce più possente nella poesia tragica».

<sup>17</sup> FOSTER (1973-1974, 33) la giudica un'affascinante suggestione, pur evidenziando le non trascurabili relazioni culturali (che diventano tematiche) di Virgilio con i tragediografi di età augustea (con Vario ed il suo *Thyestes* soprattutto).

<sup>18</sup> Delle multiformi relazioni tra l'*epos* virgiliano e il mondo tragico greco si è occupata in maniera sistematica KÖNIG (1970). Tra i contributi più recenti, LA PENNA (2005, 164-72) e PANOUSI (2009).

<sup>19</sup> In particolare Nevio, Ennio, Accio e Pacuvio: cf. STABRYLA (1970) e WIGODSKY (1972, 22-97).

<sup>20</sup> Anche gli episodi di Amata e di Turno, ad esempio, sembrano costruiti secondo un'impronta tragica: cf. WLOSOK (1999, 158-60) e PANOUSI (2009, 56ss.; 124-33). VON ALBRECHT (2004, 89-90) propone una ulteriore serie di episodi dagli echi tragici disseminati all'interno dell'*Eneide*, problematizzando invece la questione relativamente a Turno (pp. 87s., 90-92). Lo studioso sottolinea come l'elemento tragico, strettamente legato ad una infrazione del codice morale agli occhi del lettore romano, sembra essere irrealizzato nella "giusta punizione" dell'eroe latino.

<sup>21</sup> LA PENNA (2005, 336s.) osserva che «il IV libro dell'*Eneide* è la più bella tragedia che i Latini abbiano scritta». Ne sintetizza le numerose componenti PEASE (1967, 9-11). Dell'influsso dell'elemento tragico sull'episodio di Didone danno atto anche le voci dell'*Enciclopedia Virgiliana*: MARTINA (1985, 428; 432-34); MARTINA (1988, 920-23); MARTINA (1990, 59-63); LA PENNA (1985, 54s.) e MELANDRI (1985, 383-85).

<sup>22</sup> Aristot. *Poet.* 1450b, 23-34 *καίτοι δὴ ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος ... ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ... δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ*

secondo una corrispondenza con i movimenti dell'intreccio tragico classico, come la partitura di una vera *pièce* teatrale in tre atti<sup>23</sup> o che addirittura rispetta la suddivisione in cinque<sup>24</sup>, adottata a Roma ai tempi di Varrone, e già stabile in età augustea (secondo la testimonianza di Orazio<sup>25</sup>). Si è anche ipotizzato che l'intera *Eneide* fosse costituita, a libri alterni, di narrazioni epiche e drammi dialogati (comprendendo tra questi, ovviamente, il IV)<sup>26</sup>. Inoltre, per motivare la tendenza del racconto a sconfinare dal suo nucleo centrale, si è tentato di allungare le appendici del dramma fino al I libro (335-68; 494-756)<sup>27</sup> e al VI (442-76), dove si collocherebbero alcuni passaggi chiave del suo svolgimento, in quanto anticipazioni che giustificano e preparano gli avvenimenti successivi o ne spiegano a posteriori il senso<sup>28</sup>. L'osservazione della contiguità tematica e strutturale tra il III ed il V libro<sup>29</sup> contribuisce a confermare l'organicità drammatica del segmento integrato nell'*epos*, che Virgilio stesso sa sfruttare: esortato a promuovere la sua *Eneide*, il poeta sceglie di recitare in presenza dell'imperatore episodi tratti proprio da I<sup>30</sup>, IV e VI libro, come riferisce Servio (*ad Aen.* IV 323 *dicitur autem ingenti adfectu hos versus pronuntiasset, cum privatim paucibus praesentis recitaret Augusto; nam recitavit p r i m u m q u a r t u m e t s e x t u m*), libri che si potevano isolare, appunto, come entità autonome.

κεχρησθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις. «Si è stabilito che la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza [...]. Intero è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione. [...]. Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita, ma usare le strutture che ho detto». Trad. di PADUANO (2009<sup>8</sup>, 17).

<sup>23</sup> Il IV libro è una tragedia in tre atti, «each beginning with Queen Dido on stage» per QUINN (1963, 36). Ripropone il modello FRATANUONO (2007, 99): «Book 4 [...] is divided into three sections that together form a three-act tragedy. Dido the queen in the central character of each act of the drama (IV 1 *At regina*; IV 296 *At regina*; IV 504 *At regina*)».

<sup>24</sup> Ne offre uno schema dettagliato WLOSOK (1999, 175-77).

<sup>25</sup> Hor. *Ars* 189s. *Neve minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci vult et spectanda reponi*. «Se vuoi che a richiesta il tuo dramma sia ripetuto, / non sia più breve o più lungo dei cinque atti». Trad. di DOTI (2008, 175). La suddivisione in prologo, tre episodi ed esodo suggerita da Orazio è frutto di una evoluzione della commedia menandrea. Cf. BEARE (1986, 227-50).

<sup>26</sup> Questa ipotesi è avanzata da CONWAY (1928, 129-49). Per i libri contrassegnati da numero pari «the central movement [...] perceptibly follows the path of Greek drama» (p. 140).

<sup>27</sup> Ricontrata una valenza prologica in I 338ss., HARRISON (1988, 207) osserva: «[...] it is there that the tragedy of Dido really begins». È infatti nel I libro che Virgilio esplicita il proprio approccio drammaturgico all'episodio, ribadisce HARRISON (1989, 4-10). Cf. *infra* § 3 pp. 264ss.

<sup>28</sup> Si veda FOSTER (1973-1974, 33): «I would maintain that books 2 and 3 are integral to the tragedy». Della stessa opinione FRATANUONO (2007, 100).

<sup>29</sup> Si pensi ad esempio all'ambientazione siciliana, per cui si veda GALINSKY (1969, 111).

<sup>30</sup> Nella sua biografia virgiliana (32), Donato indica il II libro e non il I.

Ognuna di queste letture del poema mostra come la presenza del genere drammatico sia facilmente rintracciabile nel racconto fin dalla costruzione del *plot*. Uno sguardo più approfondito permette tuttavia di rilevare in tutti gli aspetti del racconto virgiliano su Didone la marcata manifestazione del suo assetto tragico, a partire dalla struttura formale<sup>31</sup> (che utilizza un tempo serrato ed organico, regolato da un'alternanza continua di dialoghi<sup>32</sup> e di monologhi<sup>33</sup>, funzionali allo sviluppo della trama o mezzo d'introspezione<sup>34</sup>), passando per la caratterizzazione di biografia, *status* sociale, aspetto, *ethos* e psicologia dei personaggi coinvolti nella vicenda (della sua protagonista<sup>35</sup>, del suo "terzo attore"<sup>36</sup>), fino ai *clichés* formali e tematici che

<sup>31</sup> La straordinaria abbondanza di testo parlato nel IV libro dell'*Eneide* non passa inosservata. Cf. QUINN (1963, 36 e 42); PÖSCHL (1978, 73-79); GRIMAL (1990, 7); PAVLOCK (1990, 82). Su natura, lunghezza, quantità, distribuzione nell'*epos* virgiliano di dialoghi e monologhi, cf. HIGHET (1972); sulle caratteristiche e sui modelli epico-tragici delle parole di Didone in particolare vd. sempre HIGHET (1972, 133-40; 176-84 e 218-31).

<sup>32</sup> Saluti (I 595-630), discorsi politici (I 522-58; IV 31-53; IV 333-61), invocazioni (IV 675-85), comandi (IV 223-37; IV 265-76; IV 478-98; IV 560-79; IV 634-40), preghiere (I 731-35; IV 206-18), esortazioni (IV 93-104; IV 115-27; IV 305-30), domande e risposte (I 407-409; I 562-78; I 753-56; IV 107-14; IV 365-87).

<sup>33</sup> *Aen.* IV 534-52; IV 590-629; IV 651-62. Strumento privilegiato di espressione nei momenti di grande intensità emotiva, il monologo può assumere anche la struttura di un dialogo in seconda persona (IV 547, 596s.; cf. Eur. *Med.* 401-409 e Ap.Rh. III 464ss.), come se nell'intimo il personaggio si sdoppiasse – vd. PADUANO (1972, 16-18). Sulla natura del monologo in Virgilio cf. PEASE (1967, 31) e HEINZE (1996, 453-55).

<sup>34</sup> QUINN (1963, 42): «We notice how fast, and how much, the character of Dido develops from speech to speech. The speeches are, as it were, detailed reflections of successive states of mind». Si potrebbe affermare con PADUANO (1972, 12) che per Didone – come per la Medea apolloniana – il monologo è «traduzione linguistica di un intero mondo psichico in movimento».

<sup>35</sup> Didone, eroina dalla densità umana tipicamente tragica – cf. GRIMAL (1990, 6) – è ispirata ai valori della *magnanimitas* (cf. I 572-74 *Vultis et his mecum pariter considerare regnis? / urbem quam statuo, vestra est, subducite navis; / Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur*), della *humanitas* (cf. I 627-30 *Quare agite, o tectis, iuvenes, succedite nostris. / Me quoque per multos similis fortuna labores / iactatam hac demum voluit consistere terra. / Non ignara mali, miseris succurrere disco*) e della *pudicitia* (cf. IV 24-27 *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo*), una delle maggiori virtù femminili dell'antica etica romana – cf. HEINZE (1996, 158); HARRISON (1989, 9 n. 27) e RUDD (1990, 154-63); eppure è soggetta a cadere nell'errore fatale (IV 552 *non servata fides cineri promissa Sychaeo*), a cedere all'impulso erotico, tradendo la memoria del marito e snaturando se stessa. Sulla natura della *culpa*, motore dello sviluppo tragico dibattono PHINNEY (1965, 358); MOLES (1987, 153-61); RUDD (1990, 145-65) e HORSFALL (1995, 124-30).

<sup>36</sup> Così è definibile Anna (PEASE [1967, 49s.]), *unanima soror* (IV 8) e confidente della regina. La

contribuiscono a creare l'effetto d'insieme di un'epica che necessariamente dialoga col genere tragico<sup>37</sup>.

Si è visto come sia stato ampiamente indagato il rapporto che lega il racconto virgiliano alla dimensione tragica, mentre è stato scarsamente considerato il versante materiale di tale rapporto, relativo soprattutto all'influenza della prassi spettacolare sulla creazione poetica<sup>38</sup>. Si intende dunque portare ora l'attenzione sulle diverse categorie di elementi che permettono di circoscrivere l'influsso di una concreta esperienza teatrale.

Si osserveranno quindi, le modalità con cui il poeta dell'*Eneide* si riferisce ad un mondo contemporaneamente letterario e spettacolare con l'intento di visualizzare per l'immaginazione del proprio fruitore l'episodio dedicato alla regina di Cartagine come uno spettacolo tragico, quindi inscindibile dai suoi aspetti performativi e collocabile in uno spazio codificato in termini teatrali<sup>39</sup>.

figura ha la funzione drammaturgica di informare lo spettatore dei segreti dell'anima del protagonista, insinuare e dissipare dubbi, senza fare continuo ricorso al monologo, riservato ai più alti momenti di *pathos*. Inferiore a Didone per carattere e per *pathos*, Anna riveste in parte il ruolo tragico della serva fedele o della nutrice – cf. HARRISON (1989, 11) e HEINZE (1996, 159) –, ma ha soprattutto le caratteristiche della sorella devota e premurosa, indispensabile in tragedia all'azione e all'elevazione dell'eroina. Cf. D'ANNA (1984, 180) per il rapporto con la sofoclea Crisotemi o con la Calciope di Apollonio e DEGRAFF (1932, 148-50) per il debito di Virgilio verso Sofocle (*Ant.* 1ss.) nella realizzazione della coppia Didone/Anna sulla base di quella Antigone/Ismene.

<sup>37</sup> Secondo MARTINA (1985, 434), Virgilio ha un importante ruolo di passaggio nell'evoluzione dalla tragedia greca a quella moderna. La contiguità tra epica e tragedia era già individuabile in Omero, considerato "primo dei tragediografi". Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di MUECKE (1983, 135). Per l'*epos* Apolloniano HUNTER (1989, 18) osserva: «It has long been apparent that A.'s debt to fifth-century Athenian tragedy went far beyond the enriching of the epic language by vocabulary drawn from drama», verso cui Virgilio mostra un debito fortissimo. Si veda Serv. *ad Aen.* IV 1 *Apollonius Argonautica scripsit et in tertio inducit amantem Medeam; inde totus hic liber t r a n s l a t u s est*. Cf. anche NELIS (2001, 125-85).

<sup>38</sup> Recentemente, ad esempio, è comparso uno studio che prova la derivazione di alcune immagini di animali feroci nell'episodio di Circe (VII 8-24) dal mondo concreto dello spettacolo circense, così come si era culturalmente affermato in epoca augustea. Cf. FRANCO (2008, 54-73).

<sup>39</sup> HELZLE (1996, 146s.): «Seine [scil. Vergils] Erzählung beinhaltet eine περιπέτεια, eine καταστροφή und selbst ein S p e k t a k e l». A prescindere dal rapporto con il resto dell'*Eneide*, quella di Virgilio è nei fatti una tragedia agita su una scena anche secondo POBJOY (1998, 57s.).



### 1. I tempi della rappresentazione

Se consideriamo la biografia del poeta mantovano, dobbiamo ipotizzare che i rivolgimenti storici della prassi teatrale devono averne condizionato la sensibilità poetica. A questo proposito si pensi al ruolo fondamentale che la costruzione, per volere di Pompeo, del primo teatro romano in muratura (55 a.C.) deve aver avuto nella riscoperta e nella diffusione capillare dell'antica poesia drammatica latina<sup>40</sup>, modello indiscusso anche dell'opera virgiliana.

Il prestigio crescente dei generi teatrali, già negli ultimi decenni della Repubblica, potrebbe aver incoraggiato i membri dell'*entourage* intellettuale di Mecenate (si pensi ad Asinio Pollione, a Ovidio o a Vario) a riscoprire in vario modo un nuovo interesse<sup>41</sup>. Così anche l'esperienza del poeta dell'*Eneide* sarebbe espressione della volontà di non sottrarsi dal dichiarare apertamente una sorta di parentela con questa forma artistica rivalutata. Non va dimenticato che alla fine del I secolo a.C. l'arte drammatica ricopre, grazie al progetto politico augusteo, una nuova funzione di portata istituzionale.

La necessità di un rinnovamento complessivo del teatro nazionale – unico istituto della collettività concretamente vicino e apprezzato da tutti gli strati della popolazione<sup>42</sup> e indispensabile mezzo di comunicazione, utile al soddisfacimento di uno specifico compromesso sociale – emerge fin dai primi anni del principato: Augusto, commissionando a Vario il suo *Thyestes* per le celebrazioni nel 29 a.C. della vittoria ad Azio, conferma fin dall'ascesa al potere la sua intenzione di dare un nuovo statuto etico e civile al teatro romano<sup>43</sup>, chiamato a promuovere presso i ceti popolari una restaurazione dei costumi e dei valori dell'antico *mos maiorum* e a scoraggiare, attraverso l'*exemplum*, l'indulgenza verso le diverse forme del *furor*<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> STABRYLA (1970, 10) ne mostra l'indiscutibile influenza sull'intera classe intellettuale, compresi gli storici: persino l'omicidio di Cesare viene narrato ἐπὶ σκηνῆς, come se fosse la rappresentazione di un dramma (cf. Appiano 14, 146). Il suo funerale pare inoltre essere stato occasione per recuperare alcuni versi tratti dal *Giudizio delle armi* di Pacuvio (cf. Svet. *Iul* 84).

<sup>41</sup> Cf. ancora STABRYLA (1970, 12-16).

<sup>42</sup> Su questo fronte si apre la velata polemica di Orazio (*Ep.* II 1) che ritiene un teatro così incline alle grossolanità popolari, incapace di riflettere degnamente l'immagine dell'impero e del suo principe, a differenza della raffinata poesia dei circoli letterari. Cf. LA PENNA (1963, 148-62); GRIFFIN (1985, 198-210) e D'ANNA (2003, 355-65).

<sup>43</sup> Il rinnovamento del teatro nazionale passa attraverso un ritorno agli splendori dell'età arcaica e dei tragediografi della repubblica. Cf. STABRYLA (1970, 15-17).

<sup>44</sup> La schiavitù d'amore – osserva LA PENNA (1977, 33) – che priva l'uomo della propria dignità e del *consilium*, non può essere conciliabile con l'etica augustea, con i valori fondanti della società

In questo senso, anche la figura mitica di Didone, come è stato ampiamente sottolineato, potrebbe giocare a favore dell'intento moralizzante perseguito dal principe<sup>45</sup>, arrivando ad assumere su di sé il peso di un'allegoria storica. L'epopea sentimentale della regina, con la sua potente "logica dei sensi", agli occhi di un lettore contemporaneo di Virgilio potrebbe essere immediatamente associata a quella di Cleopatra<sup>46</sup>, come lei sovrana che attraverso il lusso e le mollezze orientali ha stregato e corrotto la *virtus Romana* (Enea/Antonio) e che orchestra la propria uscita di scena continuando a fraporsi fra l'eroe romano (Enea/Ottaviano) ed il suo trionfo<sup>47</sup>.

Al di là del modello interpretativo a cui l'episodio può essere sottoposto, Virgilio mostra la volontà di assecondare il progetto culturale vagheggiato da Augusto, inscindibile da un rinnovamento dei fasti teatrali antichi; a tale progetto corrisponde nei fatti l'avvio delle pratiche spettacolari pantomimiche e a quelle della tragedia retorica, categorie a cui, come già si è osservato<sup>48</sup>, il racconto virgiliano può essere, e in pratica è stato accostato<sup>49</sup>.

## 2. I luoghi della rappresentazione

Come è stato già notato<sup>50</sup>, ancor prima di svelare la complessa tragicità tematica e strutturale dell'episodio della regina di Cartagine, Virgilio richiama alla mente del destinatario una serie di elementi teatrali consueti, contribuendo a predisporre l'animo al dramma e a coinvolgerlo anche emotivamente all'interno di una scena<sup>51</sup>.

romana, «valori riposti nel servizio della *res publica* e nel prestigio e nella gloria che attraverso di esso si acquistano».

<sup>45</sup> Si soffermano sul ruolo di Virgilio nella politica augustea BONO – TESSITORE (1998, 101-44).

<sup>46</sup> A Cleopatra come *alter ego* di Didone accennano PARATORE (1947, XVII); PEASE (1967, 23-28); GRANT (1971, 86); BONO – TESSITORE (1998, 30-34) e FRATANTUONO (2007, 119).

<sup>47</sup> Virgilio costruisce la sua contraddittoria Didone, osserva PHINNEY (1965, 359), con l'intento di far risaltare l'onore incrollabile dell'eroe troiano e dell'intera nazione romana.

<sup>48</sup> Cf. le testimonianze antiche, *supra* pp. 252s.

<sup>49</sup> Forse non casualmente il mito di Didone trova spazio nel repertorio dei pantomimi tramandato da Luciano (cf. *Salt.* 46, *supra* p. 252) in una formula in grado di conciliare le spinte nazionaliste dell'autore (portato a ritrarre il mondo greco come nucleo di espansione e garante dell'unità culturale dell'impero) con il punto di vista dell'imperialismo romano che opera attraverso Augusto e la sua politica. Cf. a proposito GARELLI-FRANÇOIS (2004, 117).

<sup>50</sup> In particolare HARRISON (1989); GRIMAL (1990); POBJOY (1998).

<sup>51</sup> La stessa indagine sul «teatro come 'spazio scenico' in Virgilio» è la linea guida dello studio di MALASPINA (2004, 95-123).

Attraverso l'utilizzo metaforico dei termini che caratterizzano il paesaggio oppure attraverso il richiamo preciso al lessico dell'architettura teatrale viene costruito lo spazio d'azione dei personaggi; lo stesso spazio si configurerà contemporaneamente come scenario della rappresentazione mentale di chi vi "assiste", leggendo.

All'inizio del I libro Virgilio descrive la costa libica<sup>52</sup> su cui avviene lo sbarco di Enea e dei suoi dopo il naufragio; qui i termini che definiscono lo scorcio panoramico potrebbero essere stati scelti per mostrare l'area geografica in cui si muoveranno i protagonisti della vicenda e, allo stesso tempo, per suggerire ingegnosamente alcuni dettagli che scolpiscono la scena stessa e la trasportano su di un concreto palcoscenico (I 159-68)<sup>53</sup>:

*Est in secessu longo locus: insula portum  
efficit obiectu laterum, quibus omnibus ab alto  
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.  
Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur  
in caelum scopuli, quorum sub vertice late  
aequora tuta silent; tum silvis scaena coruscis  
desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra;  
fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum,  
intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,  
nympharum domus...*

Un'insenatura profonda s'apre davanti a un'isola / che coi suoi fianchi la chiude come un porto: ogni onda / d'alto mare si frange contro l'isola e rotta in circoli è respinta indietro. A destra e a manca / scosendono dirupi e due scogli si levano / minacciosi alle stelle: sotto le loro vette per largo spazio le onde giacciono silenziose. / In alto sovrasta un sipario di alberi stromenti, / bosco nerissimo d'ombre: a piè dell'opposta parete / sotto rocce sospese si spalanca una grotta / in cui sgorga una fonte d'acqua dolce, vi sono / sedili di pietra viva, dimora delle ninfe<sup>54</sup>.

Enea e i suoi compagni appaiono dunque al centro di una scenografia naturale, una sorta di *locus amoenus*<sup>55</sup> delimitato da un sipario (immagine conservata per

<sup>52</sup> Su fonti, fortuna e interpretazioni di questa *ekphrasis* digressiva gli studi sono numerosi e vari. Li ripercorre MALASPINA (2004, 98-105).

<sup>53</sup> POBJOY (1998, 43) osserva: «Vergil is hinting here at the theatricality of his own poetic creation, and particularly at the potential for its landscape to be viewed as a theatre stage».

<sup>54</sup> Le traduzioni dei passi virgiliani sono di Vivaldi in DELLA CORTE (1995<sup>4</sup>).

<sup>55</sup> Gli elementi più aspri e "scenografici" di rocce e scogli (vv. 162s.) e di selve (vv. 164s.), ultimo ricordo dell'angoscia della tempesta, avvicinano il quadro ad un paesaggio definibile come

sineddoche dal termine *scaena* indicante generalmente il palco)<sup>56</sup> di alberi stromenti (v. 164), da due rocce gemelle che si ergono fino alle stelle (vv. 162s.) e da un fondale (v. 166 *fronte sub adversa* ...) di rocce sospese sotto cui si spalanca una grotta, occupata da *vivo sedilia saxo* (v. 167). Questi dettagli, accostati gli uni agli altri, rievocano la figura concreta di un edificio teatrale con la sua *scaenae frons* dipinta<sup>57</sup>, il palco, il *proscenium* elevato su diversi ordini di grandi colonne – come quello descritto da Vitruvio<sup>58</sup> e ancora visibile in numerose strutture sopravvissute fino a noi – e con la *cavea* riservata al pubblico, costituita proprio di quei *sedilia* di pietra viva, secondo quanto ci riporta anche Orazio<sup>59</sup>. Dal suo grande repertorio di immagini Virgilio sembra scegliere i

“eroico”; eppure, l'atmosfera silenziosa (v. 164), la grotta (v. 166), le acque calme e il *vivum saxum* (v. 167) dimora delle ninfe (v. 168) danno fondamentale risalto alla descrizione di una quiete che vuole contrapporsi nettamente al fragore e al turbinio della burrasca (vv. 81-156). Cf. MALASPINA (2004, 106-10).

<sup>56</sup> MALASPINA (2004), invece, preferisce tradurre con «fondale» (p. 117): partendo dal commento di Servio (*ad Aen.* I 164 *SCAENA inumbratio. Et dicta scaena ἀπὸ τῆς σκιᾶς. Apud antiquos enim theatralis scaena parietem non habuit, sed de frondibus umbracula quaerebant. Postea tabulata componere coeperunt in modum parietis. Scaena autem pars theatri adversa spectantibus, in qua sunt regia*) associa il termine alla tenda (l'*umbraculum* serviano) che costituiva la scena nella fase architettonica più antica, per lasciare solo successivamente il posto a pareti fatte di pannelli lignei (*tabulata*). È possibile, per lo studioso, rilevare un ulteriore legame con l'ombra suggerita da *silvae* e *nemus* (vv. 164s.) che fornirebbe all'immagine un carattere «coloristico e pittorico, più che architettonico» (p. 111).

<sup>57</sup> Così per CONINGTON (1979, *ad l.*) «'Scaena' was the wall which closed the stage behind [...]; here it is that which closes the view. 'A background of waving woods'. It is difficult to say whether Virg. had in his thoughts the primitive 'scaena' [...] or whether he is thinking merely of the form of an ordinary theatre». Sulle varianti della *frons* scenica latina, oggetto, proprio in età augustea, delle fertili sperimentazioni da cui deriverà la propria forma canonica, cf. SEAR (2006, 83-95).

<sup>58</sup> Vitr. V 6, 6 ... *Supra podium columnae cum capitulis et spiris altae quarta parte eiusdem diametri; epistylia et ornamenta earum columnarum altitudinis quinta parte. ... Supra ... pluteum columnae quarta parte minore altitudine sint quam inferiores; epistylum et ornamenta earum columnarum quinta parte. Item si tertia episcenos futura erit, mediani plutei summum sit dimidia parte; columnae summae medianarum minus altae sint quarta parte; epistylia cum coronis earum columnarum item habeant altitudinis quintam partem.* «Sopra il podio le colonne con i capitelli e le basi siano alte un quarto del medesimo diametro, gli architravi e gli ornamenti un quinto dell'altezza di tali colonne. Sopra il pluteo le colonne siano di altezza minore di un quarto rispetto alle inferiori, l'architrave e gli ornamenti un quinto di tali colonne. Così pure se ci sarà il terzo ordine superiore della scena, il pluteo più in alto sia un mezzo del mediano, le colonne più in alto siano meno alte delle mediane di un quarto, gli architravi con le cornici abbiano analogamente un quinto dell'altezza di tali colonne». Trad. di Corso in GROS (1997, 571).

<sup>59</sup> Il termine è usato sempre in relazione all'edificio teatrale: Hor. *Epod.* IV 15 *sedilibusque... in*

termini che connotano con precisione lo stesso ambiente teatrale che, con tutte le probabilità, egli conosceva e frequentava come il destinatario del suo poema<sup>60</sup>. Nei fatti lo scorcio paesaggistico così composto potrebbe dunque funzionare anche come annotazione didascalica con cui stabilire visivamente la posizione degli apparati scenici.

Nello stesso I libro il richiamo allo spazio della rappresentazione è tuttavia da estendersi ad altri momenti descrittivi del paesaggio africano (I 427-29):

...; *hic alta theatri  
fundamenta locant alii, immanisque columnas  
rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris.*

[...]; altri in profondità / gettano le fondamenta di un teatro o ricavano / da blocchi di pietra colonne smisurate, / altissimi ornamenti della futura scena.

La Cartagine che Virgilio ci mostra dall'alto all'arrivo di Enea è una città invasa di lavoro e fervore, di scavi e costruzioni. In questo "alveare umano"<sup>61</sup> è in atto anche l'edificazione<sup>62</sup> di un teatro con le colonne smisurate che sverteranno al di sopra del *proscenium*. In questo riferimento al luogo fisico dello spettacolo è forse possibile

*primis ...* . Il riferimento è ai primi quattordici gradini dell'anfiteatro riservati ai cavalieri secondo la *lex Roscia theatralis*, proposta da L. Roscio Otone nel 67 a.C.; cf. CAVARZERE (1992, 144) e *Ars* 205 *nondum spissa ... sedilia ...* . Così Orazio indicava il teatro riempito da un pubblico ideale di poche e dignitose persone.

<sup>60</sup> Dello stesso parere anche MALASPINA (2004, 116). La conoscenza diretta di Virgilio del teatro del I secolo e dei suoi artifici scenici (compresi quinte girevoli, uso del sipario, fondali dipinti sovrapposti) è dimostrata anche altrove. Cf. *Georg.* III 22-25 *iam nunc sollemnis ducere pompas / ad delubra iuvat caesosque videre iuencos, / vel scaena ut versis discedat frontibus utque / purpurea intexti tollant aulaea Britanni*. È possibile il richiamo a Vitruvio V 8: *Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicitas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci periactus dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonos habentes in singula tres species ornatationis, quae, cum aut fabularum mutationes sunt futura seu deorum adventus, cum tonitribus repentinis ea versentur mutantque speciem ornatationis in frontes*.

<sup>61</sup> Virgilio assimila il fervore della Cartagine in costruzione ad un laborioso alveare (I 430-36): *Qualis apes aestate nova per florea rura / exercet sub sole labor, ... / fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella*. «Così turbinano le api al principio d'estate / per la campagna fiorita, sotto il sole, in un fitto / ronzio [...] / ferve il lavoro, fragrante il miele profuma di timo».

<sup>62</sup> Come osserva MALASPINA (2004, 96), Virgilio si riferisce alla modalità tutta romana di edificare i teatri partendo da una struttura autoportante, che non necessita del declivio naturale di una collina come accadeva in Grecia. Cf. CRUCIANI (1992, 74-76).

osservare la trasformazione della città stessa in *theatrum*<sup>63</sup> e con essa un presagio della *pièce* in incubazione<sup>64</sup>.

La veduta panoramica della città verrà riproposta nel IV libro in concomitanza con i primi struggimenti emotivi di Didone (vv. 76-85). La donna, ossessionata dal pensiero continuo di Enea, è incapace di parlare (IV 76 *incipit effari mediaque in voce resistit*), di dormire (IV 80-83 *post ubi digressi, lumenque obscura vicissim / luna premit suadentque cadentia sidera somnos, / sola domo maeret vacua stratisque relictis / incubat. illum absens absentem auditque videtque*) e di tornare alla propria vita di sovrana (IV 86-89):

*non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus  
exercet portusue aut propugnacula bello  
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque  
murorum ingentes aequataque machina caelo.*

Nella città le torri / incominciate rimangono a mezzo, la gioventù / non si esercita più nelle armi, non manda / avanti la costruzione del porto e delle difese / di guerra: ed interrotte rimangono le opere, / gran muri minacciosi, palchi che toccano il cielo.

Cartagine viene simbolicamente ritratta nell'immobilità. La crisi della regina ha decretato l'interruzione dei lavori di costruzione: le alte torri minacciose si ergono a metà, i palchi restano sospesi a mezz'aria. In una somma di elementi che estendono la stasi a tutto il regno, *aequataque machina caelo*, una sorta di imponente gru lasciata col suo carico sospeso, (come conferma al v. 88 il verbo *pendere*), rappresenta la *climax* dell'immagine. Mantenendo l'attenzione su un contesto più ampio è tuttavia possibile trasferire la scelta lessicale di Virgilio ad un piano allusivo calato ancora una volta in una dinamica tutta teatrale.

Se si considera che i versi immediatamente successivi introducono il colloquio tra Venere e Giunone (IV 90-128), divinità rivali che architettano un comune piano per unire Didone ed Enea assecondando gli interessi di entrambe, la macchina citata in

<sup>63</sup> POBJOY (1998, 49s.) ricorda che questo non è evidentemente l'unico caso nella letteratura antica in cui il paesaggio è rappresentato come una scena teatrale. Si pensi ad esempio alla descrizione dell'accampamento campano fatta da Polibio (III 91, 10 ὥσπερ εἰς θέατρον ... ἐκθεατρειῖν ... τοὺς πολεμίους φυγομαχοῦντας). In questo caso l'immagine è suscitata anche dal ricordo (anacronistico) della ricostruzione storica del teatro cartaginese in età augustea: PEASE (1967, 28s.) e SCAGLIARINI CORLÀITA (1990, 56-59).

<sup>64</sup> Questi versi, insieme alla *scaena* di I 164, sono "elementi tematici" che anticipano l'affermarsi di una tragedia anche per FERNANDELLI (2002, 1-11) e MALASPINA (2004, 118).

questo punto dell'azione potrebbe lasciare aperta la possibilità di un riferimento al meccanismo del *deus ex machina*<sup>65</sup>, che permetteva le apparizioni sovranaturali nel teatro greco<sup>66</sup>.

Intendendo in questi versi per lo meno richiamare alla mente l'artificio teatrale, Virgilio sembra riproporre l'idea anche alla fine del IV libro.

Iride, inviata da Giunone, commossa dal dolore della regina morente, *deuolat et supra caput astitit* (IV 702), vola attraverso il cielo per fermarsi sopra la testa di Didone, e reciderle il capello che la lega alla vita fino al *dies fatalis* stabilito dalle divinità infernali, e liberarla finalmente del peso del corpo. Pur non funzionando tecnicamente come scioglimento del nodo della vicenda, anche l'intervento della dea alata, partecipazione divina alla morte di Didone, invoglia il potenziale spettatore della *pièce* a cogliere questa "entrata in scena" della dea – un elemento peraltro di omerica memoria – attraverso lo stratagemma del *deus ex machina*.

Dopo tali considerazioni è possibile dunque interpretare anche la città immobilizzata (IV 86-89), come quella in fermento all'arrivo di Enea (I 427-29), come metafora dello spazio teatrale: Cartagine è il luogo della rappresentazione, le sue mura sono il fondale<sup>67</sup> dietro al quale si muove la *machina* per le materializzazioni divine in scena<sup>68</sup>.

### 3. I modi della rappresentazione

Al suo primissimo incontro nel poema con il figlio naufrago, la dea Venere viene fatta entrare in scena sotto le spoglie di una vergine guerriera tiria (I 314-20):

*Cui mater media sese tulit obvia silva  
virginis os habitumque gerens, et virginis arma  
Spartanae, ...*

...

<sup>65</sup> A questa ipotesi giunge POBJOY (1998, 46), dopo aver passato in rassegna le posizioni di critica antica e moderna sui valori del termine *machina*.

<sup>66</sup> Cf. MASTRONARDE (1990, 247-94).

<sup>67</sup> POBJOY (1998, 47): «The backdrop for the device, in other words the back of the stage, is provided by the walls of Chartage itself».

<sup>68</sup> Cf. HARRISON (1989, 4): «[...] Vergil has added details which indicate at once dramatist's approach to the forthcoming action», azione che si sviluppa in una dimensione a sé stante e svincolata dallo svolgimento epico (p. 7).

*Namque umeris de moreabilem suspenderit arcum  
venatrix, dederatque comam diffundere ventis,  
nuda genu, nodoque sinus collecta fluentis.*

In mezzo a un bosco gli venne incontro Citerea / in veste di fanciulla armata come una vergine / di Sparta, [...]. Teneva, come usano i cacciatori, / attaccato alle spalle un arco maneggevole, / sciolti al vento i capelli e nude le ginocchia, / i lembi della veste legati con un nodo.

Al suo travestimento, che gioca a conciliare i caratteri della virginale Diana con quelli sensuali della divinità dell'amore<sup>69</sup>, Virgilio aggiunge un particolare dell'abbigliamento, iconograficamente insolito per il tipo di abito da *venatrix*: gli alti coturni purpurei, componente tradizionale del costume scenico nel dramma di ambientazione greca e argomento mitologico (I 336s.)<sup>70</sup>:

*virginibus Tyriis mos est gestare pharetram,  
purpureoque alte suras vincere cothurno.*

Noi fanciulle di Tiro usiamo portare / la faretra e calzare alte uose purpuree.

Anche questo elemento, simbolicamente associato alla tragedia<sup>71</sup> e ben noto al destinatario/ spettatore, dovrebbe predisporre all'ascolto e all'immaginazione di una sorta di *fabula* scenica di cui si preannuncia l'inizio.

A sostegno di tale suggestione contribuiscono i versi successivi (I 335-70) che rivelano immediatamente una chiara funzione di prologo<sup>72</sup>. Come in una tragedia, le parole che Virgilio fa pronunciare a Venere rivolta al figlio presentano gli antefatti necessari all'azione successiva, il luogo in cui essa avverrà (I 338s.) e convogliano le aspettative sulla protagonista e sulle sue *longae ambages*<sup>73</sup>. Il discorso della dea così

<sup>69</sup> Su questi aspetti del travestimento di Venere, HEUZÉ (1985, 329-31).

<sup>70</sup> Sull'uso dei coturni nella tragedia classica, con relativi riferimenti iconografici, cf. SMITH (1905, 123-64). Sul suo impiego specifico nel teatro romano, si veda BEARE (1986, 121s.).

<sup>71</sup> Si veda HARRISON (1988, 197-214), ma anche HARRISON (1989, 7s.). Ne accennano MUECKE (1983, 135); MOLES (1987, 153); HORSFALL (1995, 105); HELZLE (1996, 146) e POBJOY (1998, 43s.).

<sup>72</sup> Cf. *supra* n. 27. Specifica MUECKE (1983, 135) che la tragedia «begins formally with Venus' prologue, and begins in the sense that the elements of the action are laid down». HEINZE (1996, 154) osserva che quello che qui è chiamato prologo «assolve calcolatamente la doppia funzione di informare e di avvicinare».

<sup>73</sup> Cf. I 340-67. Venere narra la fuga di Didone da Tiro, dopo la morte del marito Sicheo per mano dell'avidio fratello Pigmalione, e infine l'approdo sulle coste africane da esule, il suo ingegno nell'ottenere una terra su cui insediarsi e fondare una nuova città.



strutturato, a parere di alcuni critici, risulterebbe un prologo divino di modello euripideo<sup>74</sup>, di cui ricalcherebbe anche lo schema drammaturgico. Il racconto prende l'avvio da una contesa tra le eterne nemiche Venere e Giunone (I 34-52).

Dal momento in cui diviene manifesto che si tratta di una *domus* condannata alla tragedia<sup>75</sup>, che l'intera stirpe di Belo è contaminata da un fato sinistro contrassegnato da *furor* (I 348 *quos inter medius venit furor*) e morte – così come era stata la casa dei Labdacidi, segnata da una macchia ancestrale dalle conseguenze atroci<sup>76</sup> – il potenziale spettatore è indotto a concentrare, come abbiamo appena osservato, tutta l'attenzione sulla protagonista di cui Virgilio registra scrupolosamente i movimenti (I 496s. e 503-508).

*regina ad templum, forma pulcherrima Dido,  
incessit magna iuvenum stipante caterva.*

...

*... se laeta ferebat  
per medios, instans operi regnisque futuris.  
Tum foribus divae, media testudine templi,  
saepta armis, solioque alte subnixa resedit.  
Iura dabat legesque viris, operumque laborem  
partibus aequabat iustis aut sorte trahebat.*

La regina Didone, splendida di bellezza, / avanza verso il tempio tra una schiera di giovani. / [...] lieta, / camminava tra i suoi, sollecita dei lavori / e del regno che sorge. Poi prese posto su un trono / proprio in mezzo al santuario, davanti alla cella / della Dea, circondata dal suo corpo di guardia. / La regina sedeva in giudizio, rendeva / giustizia e assegnava equamente i lavori / da compiersi.

<sup>74</sup> HARRISON (1989, 207) rintraccia un parallelo con il Poseidone delle *Troiane* (vv. 1-47), il Dioniso delle *Baccanti* (vv. 1-63), l'Ermes dello *Ione* (vv. 1-81) e l'Afrodite dell'*Ippolito* (vv. 1-57). Su quest'ultimo rimando in particolare cf. FOSTER (1973-1974, 30s.). Cf. ancora HARRISON (1988, 7) e POBJOY (1998, 43s.).

<sup>75</sup> Didone stessa parla di *domus labentis* (IV 318). FOSTER (1973-1974, 29-31) rintraccia dietro la figura di Venere il *numen laesum* responsabile della maledizione dei Belidi (colpevoli di aver fatto terra bruciata della sua ricca Cipro: I 621s.).

<sup>76</sup> Soph. OC 369s. *λόγῳ σκοποῦσι τὴν πάλαι γένους φθορὰν / οἷα κατέσχε τὸν σὸν ἄθλιον δόμον* («Consci come sono, almeno a parole, dell'antica macchia che pesa sulla stirpe e delle conseguenze atroci con cui si è abbattuta sulla tua casa», la trad. è di FERRARI [2008<sup>24</sup>, 303]). La distruzione dell'*oikos* nella tragedia è tema centralissimo, e strettamente legato al menadismo e alle figure femminili che, trasgredendo il proprio ruolo, causano il collasso delle strutture familiari. Cf. PANOUSI (2009, 116-23).

Alla sua effettiva prima apparizione, che Virgilio ama rappresentare attraverso la forma riflessiva del verbo *fero* (I 503) nell'accezione di “mostrarsi, comparire, farsi vedere”, per suggerirne l'ingresso drammatico<sup>77</sup>, la *pulcherrima Dido* sfila con una schiera di giovani fino a raggiungere la sua perfetta “cornice teatrale”, il trono collocato per lei al centro del santuario di Giunone, da cui si rivolge al suo pubblico ed esercita le sue mansioni di sovrana<sup>78</sup>.

La centralità sulla scena verrà messa in rilievo anche nei versi successivi, quando la regina ricomparirà durante il banchetto in onore degli illustri ospiti, adagiata su un letto dorato (I 697s. ..., *aulaeis iam se regina superbis / aurea composuit sponda mediamque locavit*) ed ascolterà ammirata le gesta del popolo troiano dal suo posto d'onore, allietata, come nel simposio greco, da vino e musica in abbondanza (I 736-41 *Dixit, et in mensam laticum libavit honorem, / primaque, libato, summo tenus attigit ore, / tum Bitiae dedit increpitan; ille impiger hausit / spumantem pateram, et pleno se proluit auro / post alii proceres. Cithara crinitus Iopas / personat aurata, docuit quem maximus Atlas*)<sup>79</sup>.

Chiamato dalla stessa Didone a narrare i suoi *casusque... / erroresque...* (I 754s.), Enea si mostra come un *actor* a tutti gli effetti, un oratore capace di trasformare il suo racconto in una recitazione drammatizzata dominata dall'efficacia di parole retoricamente ben studiate e disposte<sup>80</sup>, che utilizza le potenzialità espressive di voce e corpo per variare i toni del suo discorso e colpire efficacemente nell'emotività il suo uditorio<sup>81</sup>. Dalla posizione di fronte al pubblico (II 2 *inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*), al ricorso a domande retoriche come mezzo di *captatio benevolentiae* (II 6-8 ... *quis talia fando / Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi / temperet a lacrimis?*), alla capacità di riprodurre nel suono delle parole l'oscillare delle emozioni – dall'orrore

<sup>77</sup> PHINNEY (1965, 355 n. 1) osserva che all'ingresso in scena di Didone/Diana corrisponde quello di Enea/Apollo (IV 141s. *ipse ante alios pulcherrimus omnis / infert se socium Aeneas atque agmina iungit*), che «as a star actor, makes his grand entrance». Cf. anche AUSTIN (1955, *ad l.*).

<sup>78</sup> RIVOLTELLA (2005, 78) ritrova in Didone nella sua magnifica veste regale, circondata (497) *magna iuvenum stipante caterva*, una prefigurazione per antitesi di quella delirante e *sola ... incomitata ... / ... deserta ... terra* (466s.), senza corte né popolo, alla fine del IV.

<sup>79</sup> «Così dicendo versa qualche goccia di vino / in onore di Giove sulla mensa, poi sfiora / il vino con le labbra e porge la coppa / a Bizia, incoraggiandolo a bere: Bizia vuota a gran sorsi la tazza spumante, che poi passa / di mano in mano a tutti. Jopa dai lunghi capelli, / allievo del grande Atlante, suona la cetra dorata».

<sup>80</sup> Il modello è quello dell'*actor* ciceroniano che punta tutto sul “modo” di porgere il proprio discorso. Cf. *De orat.* III 213 ... *Actio, inquam, in dicendo una dominatur*.

<sup>81</sup> Cic. *De orat.* III 216s. *Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores*.

davanti ad una visione spaventosa (II 209-11 *fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant / ardentisque oculos suffecti sanguine et igni / sibila lambebant linguis vibrantibus ora*), al tremore della voce per la paura (II 228s. *tum vero tremefacta novus per pectora cunctis / insinuat pavor*), fino alla dolcezza dell'affetto filiale (II 707s. *ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit*) – Virgilio mette in scena Enea come personaggio capace di utilizzare gli strumenti giusti per sedurre il suo uditorio; Didone per prima e in modo devastante subirà gli effetti dell'*ars rhetorica* dell'eroe.

Nel momento cruciale dell'innamoramento Virgilio completa la sua ricostruzione dello spazio scenico connotandolo visivamente attraverso l'evocazione delle tonalità cromatiche legate ai ranghi sociali più prestigiosi<sup>82</sup> e, contemporaneamente, alle atmosfere della tragedia<sup>83</sup>: lo splendore dell'oro e del rosso purpureo dominano nell'episodio della bionda Didone (IV 590 *flaventisque... comas*; IV 698 *flavum... crinem*) fin dalla sua introduzione in scena, con una particolare insistenza sui dettagli dell'abbigliamento<sup>84</sup> e della descrizione di monili, stoviglie e arredi alla fine del I libro<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> *Aen.* I 639 *ostroque superbo*. La porpora è certamente uno *status symbol* nella società romana, «segno di distinzione, di opulenza». Cf. PARODI SCOTTI (1982, 8).

<sup>83</sup> Cf. ANDRISANO (2002, 143s.). Anche la notazione di colore può essere letta come “parola scenica” alla stregua di quelle di un testo drammaturgico.

<sup>84</sup> I doni di Enea a Didone (I 648-50 ... *pallam signis auroque rigentem, / et circumtextum croceo velamen acantho, / ornatus Argivae Helenae* ...), ad esempio, hanno un carattere ominoso; sono vesti appartenute a Elena, portano con sé il presagio del fallimento matrimoniale, del tradimento: CROOKES (1984, 15). Il simbolismo tragico è percepibile anche in altri dettagli dell'abbigliamento: i calzari di Venere (I 237 *purpureoque ... cothurno*) come già osservato (cf. *supra* p. 265); anche l'abbigliamento di caccia nel IV libro (134-39 ... *ostroque insignis et auro / stat sonipes ... / ... progreditur ... / Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo; / cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum, / aurea purpuream subnectit fibula vestem*) che, secondo EDGEWORTH (1992, 52), porta «greatly strengthened mood overtones if purple is taken as a hint of foreshadowing of death». Si tratta, forse non casualmente, di una clamide dorata, il mantello usato dal coro tragico (cf. Hor. *Ep.* I 6, 40s. ... *Chlamydes Lucullus, ut aiunt, si posset centum scaenae praebere rogatus*). Cf. anche HARRISON (1988, 205s.). La previsione di morte si farà concreta nell'immagine del mantello di Enea, dono della regina innamorata (IV 262-64 ... *ardebat murice laena / demissa ex umeris ... / ... et tenui telas discreuerat auro*), che diviene *dulcis exuvia* (IV 651) della regina suicida per amore. Il ricordo della tragedia di Didone, inoltre, sarà vivo nelle vesti di porpora ed oro (I 647) offerte per il rito funebre del giovane Pallante (XI 72-76), momento carico di *pathos*. Tuttavia, LA PENNA (2005, 547 n. 7) non riscontra in *purpureus* un preciso indizio di morte, quanto piuttosto un simbolo di lusso fastoso (anche in un contesto di *funus*).

<sup>85</sup> D'oro sono la corona donata dai troiani (I 655 ... *et duplicem gemmis auroque coronam*), il vasellame cesellato (I 640 *ingens argentum mensis, caelataque in auro*), la coppa per i sacrifici (I 728

Gli epiteti di colore, in particolare il *purpureum*, rosso scuro che ben descrive il colore del sangue, spesso sottolineati dalla collocazione in clausola, tendono a diventare elementi essenziali della scena, una volta manifestata la loro valenza simbolica che li rende presagio di un destino di disgrazia e morte, come è particolarmente evidente dal loro utilizzo nei drammi eschilei<sup>86</sup>.

In questo mondo invaso dallo sfolgorio di metalli e materie preziose, la regina è già, senza rendersene conto, *misera* (I 719), *infelix* (I 712 e 749), perché destinata a prossima rovina (I 712 *pesti devota futurae*): è Virgilio stesso, come voce fuori campo, ad insinuare l'evolversi della vicenda, ad acuire la sensazione di imminente tragedia nel fruitore<sup>87</sup>. In virtù di una sorta di ironia tragica<sup>88</sup> che opera sia attraverso il valore simbolico dei dettagli descrittivi che attraverso i commenti del poeta<sup>89</sup> si costruisce la

*hic regina gravem gemmis auroque poposcit /... pateram*), i soffitti del palazzo (I 726 ... *laquearibus aureis*); di porpora i tessuti che ornano il palazzo: i tappeti e le coltri della sala del banchetto (I 639 *arte laboratae vestes ostroque superbo*; I 700 ... *stratoque super discumbitur ostro*). Dorato è anche il letto su cui giace la regina (I 698): *aurea composuit sponda*. EDGEWORTH (1992, 89), tuttavia, indica la possibilità di intendere *aurea* come nominativo, epiteto di *regina*: ciò indurrebbe ad associare Didone al "ramo d'oro" (VI 204-209), esitante (IV 24-27 *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / ... / ... / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo* e 133 *cunctantem*) eppure desiderosa di essere "spezzata" da Enea (IV 19 *huic uni forsitan potui succumbere culpae*; IV 55 *spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem*) e a prefigurare così l'esito tragico finale.

<sup>86</sup> SASSI (1994, 299): «purpureo, lussuoso ma anche ambiguo annunciatore di morte». È infatti ricoperto di porpora (πορφύρεοςτροτός), prefigurazione di sangue e morte, il cammino che Clitemnestra fa preparare come (illusorio) benvenuto ad Agamennone che ritorna vincitore alla propria casa (Ag. 910s.); avviene in un bagno cupo, rossastro (πορφύρεα βαφή) la morte di Matallo narrata dall'araldo nei *Persiani* (315s.); è purpureo anche il fuoco distruttore della città nei *Sette a Tebe* (341 τὰ δὲ πορφύρεϊ; 432 σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πορφύρεον; 444 τὸν πορφύρεον). Ancora SASSI (1994, 292) sottolinea che la tendenza degli antichi «a una limitata distinzione qualitativa dei colori, con la connessa preferenza per le notazioni di splendore, e d'altronde la straordinaria ricchezza di sfumature, favorevoli all'innesto di molteplici dati affettivo-simbolici, [...] vengono ricondotte alla concretezza tipica di uno stadio di mentalità arcaica, ove il sensibile domina sul logico». Secondo queste stesse «modalità lessicali arcaiche» ricorda infatti ANDRISANO (2002, 143s.), i colori eschilei richiamano le arti figurative coeve.

<sup>87</sup> Voce narrante "discreta", Virgilio costruisce così la sua intesa col lettore: cf. QUINN (1963, 36).

<sup>88</sup> Una delle strategie di Virgilio che incoraggiano a percepire l'episodio come tragedia. MUECKE (1983, 137): «In epic the technique of foreshadowing is often used to evoke a sense of dramatic irony, most effectively when it hints at a complete reversal of fortune».

<sup>89</sup> Si tratta dell'«editorial intrusion» di cui parla OTIS (1963, 61-96). Cf. IV 169s. *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit ...*: la stessa voce di Virgilio preannuncia, ancora attraverso l'ironia tragica, la catastrofe al suo primissimo movimento (che è insieme momento di massima felicità per Didone: il *coniugium* nella grotta); e ancora, IV 450s. *Tum uero infelix fatis exterrita*

discrepanza in termini di conoscenza dei fatti tra personaggio e “pubblico”<sup>90</sup> e si intensifica, tramite quest'ultima, l'effetto emotivo/patetico.

Attraverso tutti questi elementi l'intero episodio (I 697-756) viene così “teatralizzato”<sup>91</sup>. Per suggerire al destinatario che, così come per Apollonio Rodio, il racconto epico si avvale ora anche della tradizione del genere tragico, e che il personaggio di Didone è costruito secondo una strategia prettamente drammaturgica, Virgilio enfatizza l'atteggiamento di gruppo dei convitati<sup>92</sup>, silenziosamente assorti di fronte alle parole di Enea, e invita il destinatario a mantenersi focalizzato sul pubblico rappresentato nel racconto e a sintonizzarsi con esso; eppure, allo stesso tempo, lo sguardo è indotto a staccarsi dal quadro d'insieme per restringersi progressivamente in un primissimo piano su un frammento del quadro stesso, gli occhi di Didone (I 712-19), secondo un procedere che evoca le didascalie implicite dei testi teatrali, in cui la presenza della maschera obbligava il poeta a richiamare gli occhi o le lacrime che colpissero l'immaginazione del pubblico:

*Praecipue infelix, pesti devota futurae,  
expleri mentem nequit ardescitque tuendo  
Phoenissa, et pariter puero donisque movetur.*

...  
...

*... haec oculis, haec pectore toto  
haeret et interdum gremio fovet, inscia Dido,  
insidat quantus miserae deus; ...*

Più di tutti lo [*scil.* Iulo/Cupido] ammira / Didone, destinata a prossima rovina, / e non riesce a saziarsene, e s'infiamma guardando / il falso Iulo, commossa dal fanciullo e dai doni. / [...] Didone gli si attacca con gli occhi e col cuore e lo prende / sulle ginocchia, ignara di riscaldare in grembo / un così grande Nume; [...].

*Dido / mortem orat.* Il commento del poeta/coro, accompagnato dall'epiteto di colore *ater* (IV 384; 454; 472), fa anche qui chiaro riferimento al destino di morte della regina. Cf. PARODI SCOTTI (1982, 18). Voce “fuori campo” è altrove (IV 667-71) anche la città personificata che ferve, soffre e trema assieme alla sua regina in maniera fortemente empatica.

<sup>90</sup> In questa discrepanza di saperi, spiega TOTOLA (2002, 17), «il solo lettore è in grado di cogliere la polivalenza del linguaggio divenendo egli stesso *coscienza tragica*».

<sup>91</sup> FERNANDELLI (2002-2003, 15-24): la sovrapposizione dei processi interni di lettore e personaggio avviene principalmente attraverso la trasformazione del banchetto in azione teatrale e alla reazione emotiva che da essa deriva.

<sup>92</sup> *Aen.* II 1 *Conticuere omnes intentique ora tenebant* e III 716 *Sic pater Aeneas intentis omnibus unus*.

Attraverso le relazioni visive della regina con il mondo circostante, specialmente con il *vultus flagrantis* (I 710) di Iulo/Cupido, il poeta dell'*Eneide* suggerisce l'insinuarsi del sentimento d'amore che cresce ininterrottamente nel corso del racconto di Enea (II e III libro)<sup>93</sup>, per ritrovarsi già maturo ed opprimente all'inizio del IV. L'inquadratura stretta sull'intima metabolizzazione di Didone degli eventi del banchetto permette al destinatario di cogliere i primi sintomi attorno a cui si articolerà la tragedia<sup>94</sup>; a contatto diretto con la reazione psicologica del personaggio, la prospettiva di chi osserva si modifica fino a percepire la realtà con gli occhi di chi la "vive", identificandosi nelle sue stesse emozioni.

Già nei versi precedenti, Virgilio aveva mostrato, attraverso l'attenzione sullo sguardo di Didone, come tutta la carica emotiva del personaggio potesse essere espressa e trasferita al fruitore (I 561s.):

*Tum breviter Dido vultum demissa profatur  
"solvite corde metum, Teucrici, secludite curas".*

Allora Didone, abbassati gli occhi a terra, rispose: / "Non abbiate paura, bandite gli affanni dal cuore".

Si tratta del primissimo colloquio con i capi troiani, con cui la regina offrirà la propria benevolenza e ospitalità. L'incontro verbale è preceduto da un gesto di riflessivo pudore – lo sguardo si dirige al suolo –, che svela la sensibile attenzione della protagonista<sup>95</sup>. Nel pieno delle facoltà, Didone si muove con la consapevolezza del proprio ruolo, eppure nel suo successivo gesto Heuzé (1985, 499) ha colto un presagio del rovesciamento della sua sorte, della perdita di se stessa (IV 388s.):

*his medium dictis sermonem abrumpit et auras  
aegra fugit seque ex oculis avertit et aufert.*

Così dicendo tronca a mezzo il discorso, affranta / fugge la luce del giorno, scappa via e si leva / dagli occhi Enea.

<sup>93</sup> *Aen.* I 748s. *nec non et vario noctem sermone trahebat / infelix Dido, longumque bibebat amore.* «L'infelice Didone trascorreva la notte / parlando con Enea, bevendo l'amoroso / veleno».

<sup>94</sup> Questo meccanismo presuppone un nuovo modello di fruitore, quello che CONTE (1991, 9-52) definisce «lettore sublime» che, eticamente, somiglia al narratore.

<sup>95</sup> Cf. RICOTTILLI (1992, 179-227). La studiosa si sofferma dettagliatamente sulle potenzialità comunicative (e di fraintendimento) di questo *cogitantis gestus* della regina. L'analisi sarà riproposta ed ampliata: vd. RICOTTILLI (2000).

Più avanti, nel cuore del conflitto verbale ed emotivo tra Enea, pronto ad abbandonare Cartagine, e Didone, il movimento con cui la regina distoglie lo sguardo dall'interlocutore manifesta un cambiamento della sua stessa indole, un perentorio rifiuto al dialogo. Il desiderio di allontanamento fisico e morale, è confermato nei versi precedenti anche dalla trasformazione del discorso a due in uno sfogo rivolto in terza persona ad un destinatario assente<sup>96</sup>, come per prendere le distanze ed appellarsi ad un pubblico più consapevole. Gli occhi della regina rivelano la sua reazione fisica di fronte alle parole ingrate del capo troiano, quando la rabbia cede il posto all'incredulità: quello che pochi versi prima si era presentato come uno sguardo indagatore, di orgogliosa sfida (IV 362-64 *Talia dicentem iamdudum aversa tuetur / huc illuc voluens oculos totumque pererrat / luminibus tacitis ...*<sup>97</sup>) si trasforma in una espressione di perplessità e sdegno.

Didone a questo punto della sua drammatica vicenda tende involontariamente a lasciare trasparire le tracce del proprio destino: ... *cui me moribundam deseris hospes?*, chiede disperata all'ospite (IV 323), prefigurando con tragica ironia la propria morte<sup>98</sup> e distogliendo lo sguardo richiama, per opposizione, l'immagine di se stessa (I 561) quando ancora non era stata travolta dalla passione.

Ancor più esasperata sarà la valenza dello stesso movimento del capo quando la regina lo riproporrà nell'Oltretomba dopo essersi uccisa<sup>99</sup>. Quest'ultimo incontro con l'eroe avviene nell'assoluto silenzio: la donna rifiuta persino il contatto visivo con Enea<sup>100</sup>. Il gioco degli sguardi negati si rivela così più eloquente di qualsiasi discorso (VI 469-71):

*illa solo fixos oculos aversa tenebat  
nec magis incepto vultum sermone movetur  
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.*

<sup>96</sup> Si potrebbe forse parlare di «apostrofe *in absentia*», cf. PADUANO (1972, 13). A proposito di questa caratteristica di IV 369-80, cf. HIGHER (1972, 149s.).

<sup>97</sup> «Mentre diceva così lei lo fissava bieca / già da un poco, volgendo gli occhi qua e là, misurandolo / tutto con taciti sguardi [...]».

<sup>98</sup> Così secondo RONDHOLZ (2004, 237-40).

<sup>99</sup> Attraverso i tre luoghi nel I, IV e VI libro è possibile percepire nello sguardo della regina il suo percorso interiore dalla stabilità al crollo, fino all'emancipazione emotiva. Cf. HEUZÉ (1985, 565-68).

<sup>100</sup> Cf. FARRON (1984, 83-90). RICOTTILLI (1992, 217): «Il ribaltamento del valore dello stesso gesto diventa l'iconicizzazione della catastrofe tragica che ha sconvolto e distrutto l'esistenza di Didone».

Ma Didone, girando / la testa teneva gli occhi fissi al suolo, senza commuoversi in volto per quel discorso, più / che fosse un'aspra selce o una rupe di Marpeso.

I movimenti oculari rientrano in un complesso linguaggio non verbale che si avvale anche di posture e gestualità che in teatro dovevano essere convenzionali<sup>101</sup>. L'effetto prodotto risulta simile a quello che in teatro produce la didascalia implicita in presenza della maschera<sup>102</sup>, coadiuvando ad affermare come siano gli occhi a esprimere<sup>103</sup> tutta la gamma delle emozioni e delle disposizioni interiori<sup>104</sup>. Heuzé ritiene che nel *volvère oculos* di Didone ci sia un riferimento alla maschera tragica, nonché suggestioni iconografiche di natura teatrale<sup>105</sup>.

Attraverso la rappresentazione dello sguardo e delle espressioni facciali il poeta propone un personaggio che gioca con il proprio repertorio di emozioni fino a dissimulare la propria reale condizione (IV 474-77):

*ergo ubi concepit furias evicta dolore  
decrevitque mori, tempus secum ipsa modumque  
exigit, et maestam dictis adgressa sororem  
consilium vultu tegit ac spem fronte serenat.*

Vinta dal dolore, invasa dalle furie / sicura di morire, esamina tra sé / il modo ed il tempo di porre in atto la sua decisione; / rivolta alla triste sorella nasconde però con l'aspetto / il suo proposito, e quasi sembrerebbe brillare di una nuova speranza.

<sup>101</sup> MUECKE (1985, 718): svelando i processi interni del personaggio e rendendo l'azione accessibile ai sensi, la gestualità nell'*epos* virgiliano è principalmente visiva e drammatica.

<sup>102</sup> Sull'uso della maschera nel teatro romano, cf. BEARE (1986, 192-95; 303-309).

<sup>103</sup> All'epoca di Virgilio era riconosciuta ed apprezzata la qualità degli attori che sapevano esprimere il variare del proprio stato d'animo attraverso la maschera. Cf. ad es. Cic. *De orat.* II 193 ... *Tamen in hoc genere saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur spondalia illa dicentis: ... . Numquam illum aspectum dicebat, quin mihi Telamo iratus furere luctu fili videretur; at idem inflexa ad miserabilem sonum voce, ... flens ac lugens dicere videbatur.* «[...] Tuttavia, io stesso, spesso, ho visto in simili occasioni gli occhi dell'attore scintillare attraverso la maschera, mentre recitava quei famosi versi [...]. Ogni volta che pronunciava la parola "vista", a me sembrava di vedere Telamone stesso irato, impazzire per la morte del figlio; quando invece lo stesso attore con voce lamentosa recitava quei versi, [...] mi sembrava davvero che piangesse».

<sup>104</sup> Cf. Cic. *De orat.* III 221 ... *animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi: nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes [et commutationes] possit efficere.*

<sup>105</sup> HEUZÉ (1985, 576) conferma: «il [scil. Virgile] l'a vue sans doute en peinture, certainement au théâtre: c'est le regard du masque, et particulièrement du masque tragique».



Didone, incapace di far fronte al proprio dolore, finge un sentimento che non prova, mitiga il proprio turbamento e recupera una parvenza di serenità di fronte alla sorella, per assicurarsene la fiducia e concludere indisturbata il suo proposito suicida. Agendo da "attrice"<sup>106</sup>, la donna maschera le proprie emozioni. A questo scopo si avvale di strategie anfibologiche, di ambiguità lessicali<sup>107</sup>, ma non dimentica le efficaci strategie del corpo, la possibilità di ingannare *vultu*, con l'aspetto.

Virgilio sembra affidare l'effetto patetico, che mira a turbare ed impietosire il lettore/spettatore, alla visualizzazione delle reazioni fisiche e alla descrizione delle manifestazioni psico-patologiche del dramma della sua protagonista<sup>108</sup>. L'eroina letteraria prende "corpo" e si trasforma in una creatura di carne e sangue<sup>109</sup> come se agisse in scena (IV 642-50):

*At trepida et coeptis immanibus effera Dido  
sanguineam voluens aciem, maculisque tremantis  
interfusa genas et pallida morte futura,  
interiora domus intrumpit limina et altos  
conscendit furibunda rogos ensemque recludit  
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.  
Hic, postquam Iliacas uestis notumque cubile  
conspexit, paulum lacrimis et mente morata  
incubuitque toro ...*

Allora Didone, tremante, esasperata / per il suo scellerato disegno, volgendo / attorno gli occhi iniettati di sangue, le gote sparse / di livide macchie e pallida della prossima morte, / irrompe nelle stanze interne dalla casa / e sale furibonda l'alto rogo, sguaina / la spada dardania, regalo non chiesto per simile scopo. / Dopo aver guardato le vesti lasciate da Enea / e il noto letto, dopo aver indugiato un poco / in lagrime e pensieri, si gettò su quel letto / lunga distesa [...].

<sup>106</sup> SWALLOW (1951, 149) vede nella regina una vera attitudine alla scena e commenta: «Dido is a good actress and loves histrionics» e, analizzando la reazione scettica della sorella in IV 500-502, ribadisce «[...] and it seems clear that Dido has made scenes before».

<sup>107</sup> Sull'utilizzo da parte di Didone della *Trugrede*, fatta di allusioni e giochi di parole, cf. SWALLOW (1951, 149s.); PÖSCHL (1962, 83-85); PANOUSI (2009, 192s.).

<sup>108</sup> ZUMBO (1984, 225): per quest'aspetto è evidente come Virgilio si inserisca nella tradizione del nuovo poema epico greco, quello di Apollonio Rodio, che non prescinde dalla tradizione della tragedia classica: esemplare a questo proposito la sua Medea malata d'amore.

<sup>109</sup> Didone è «a real life creature» per FOSTER (1973-1974, 37). «The character of Dido is consistent, natural, believable», osserva ABEL (1957-1958, 53).

Le azioni che precedono il gesto di trafiggersi con la spada<sup>110</sup> (IV 663s. *ferro / conlapsam aspiciunt comites ...*), mostrano una donna in preda al *furor*, profondamente inquieta, che si muove freneticamente, lacerata tra il proposito di morire e il desiderio di vivere risvegliato per un attimo dai ricordi dell'amante perduto. I gesti della regina<sup>111</sup>, il precipitarsi nelle proprie stanze, il pianto, il bacio al talamo, sono accompagnati dai segni fisici della sofferenza<sup>112</sup>, esplicitamente evocati: il tremore (*trepida*), il pallore (*pallida morte futura*), il volto livido (*maculis trementis interfusa genas*), credibili spie della condizione alienata di Didone, privata del sonno (IV 529-31 *at non infelix animi Phoenissa, neque umquam / solvoitur in somnos oculisue aut pectore noctem / accipit...*)<sup>113</sup> e spossata dall'inutile piangere (IV 449 *lacrimae voluntur inanes*).

Sono però gli occhi iniettati di sangue (*sanguineam aciem*) a mostrare più concretamente la sintomatologia del *furor* della regina. Accecata dal proprio delirio, l'atteggiamento di Didone è più volte avvicinato a quello delle Erinni (IV 376 *furiis incensa*; 474 *concepit furias*; 646 *furibunda*), rappresentate tradizionalmente con gli occhi stillanti tabe e sangue<sup>114</sup> (cf. Aesch. *Ch.* 1058 *καὶ ὀμμάτων στάζουσιν αἷμα δυσφιλές*; Eur. *Or.* 256 *τὰς αἰματτωποὺς καὶ δρακοντώδεις κόρας*)<sup>115</sup>.

Anche nella strutturazione di dialoghi<sup>116</sup> e monologhi Virgilio si preoccupa di

<sup>110</sup> Quella di Didone non è la fine tragica prettamente femminile: «[...] A *Thanatos*, incarnazione della morte al maschile, conviene la spada, emblema del decesso virile», spiega LORAUX (1988, 13). Per tutti si veda il suicidio dell'Aiace sofocleo (*Ai.* 817s.). Cf. a questo proposito LAMACCHIA (1979, 443-48) e HARRISON (1989, 19s.).

<sup>111</sup> I gesti rientrano tutti nella sequenza codificata con cui, in tragedia, avvengono i suicidi femminili: di Giocasta nell'*Edipo Re* (1263ss.), di Deianira (*Tr.* 399ss.) etc.

<sup>112</sup> Questo procedimento costituisce una delle "spie dell'espressionismo virgiliano". Si veda LA PENNA (2005, 435s.). Rappresentando la sofferenza fisica femminile all'interno di un poema epico, Virgilio si serve dell'innovativo incrocio dei generi, tipico della letteratura ellenistica: al proposito cf. HEUZÉ (1985, 130s.). PARATORE (1947, 133) osserva nella descrizione della regina la sua «graduale discesa dallo spirituale al fisico». Virgilio mette in luce come sia il corpo, incapace di mentire, a mostrare il fluire delle emozioni.

<sup>113</sup> «Ma la Fenicia non dorme, addolorata, mai, / si rilassa nel sonno o riceve negli occhi / e nel cuore la dolce quiete notturna».

<sup>114</sup> SCHIRRIPIA (2006, 37): «il rapporto analogico appare evidente: folli, Erinni, Gorgoni, si presentano allo spettatore nella medesima corruzione fisica e nella medesima mostruosità. I loro occhi sono grumi di sangue capaci di incatenare, di rapire chi guarda».

<sup>115</sup> EDGEWORTH (1992, 161s.) suggerisce che l'aggettivo *sanguineam* sia da cogliere secondo questa doppia valenza. Cf. Eur. *IA* 381 *εἰπέ μοι, τί δεινὰ φουσᾶς αἰματηρὸν ὄμμι ἔχων*; («Perché dimmi, spiro collera furente? Perché hai gli occhi iniettati di sangue?», trad. di FERRARI [1988, 229]).

<sup>116</sup> Sebbene venga considerata un obiettivo secondario di Virgilio, la funzione caratterizzante, individualizzante, discriminante dei dialoghi è sottolineata anche da HEINZE (1996, 439s.). Lo

evidenziare i mutamenti della voce, alterata da differenti stati d'animo: si pensi nuovamente al conflitto verbale che decreterà l'allontanamento definitivo tra Didone ed Enea (IV 305-30 e IV 365-87)<sup>117</sup>.

In balia della passione, la regina è preda dell'impulso distruttivo del *furor* (IV 300ss. *saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur qualis commotis excita sacris / Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho / orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron*<sup>118</sup>), inconciliabilmente distante dalla *pietas* e dall'autocontrollo che muovono Enea e incapace di comunicare e di comprendere il proprio interlocutore<sup>119</sup>. Nel tentativo di persuadere Enea a non abbandonarla, e di recuperare un contatto<sup>120</sup> con l'eroe, la donna mette in gioco tutta la propria disperazione. I sintomi del tracollo emotivo in atto accompagnano le parole della regina, trasmettendo loro un ritmo irregolare (che esprime l'oscillare del discorso dalla supplica all'invettiva, e viceversa) e generando frasi spezzate, quasi sconnesse tra loro, che mostrano l'interruzione del pensiero logico ed il sovrapporsi continuo delle emozioni: IV 305-308 *dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum / posse nefas tacitusque mea decedere terra? / nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido?*<sup>121</sup>; IV 314-19 *mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te / (quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui), / 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 mente*<sup>122</sup>.

studioso (pp. 451s.) osserva come la "forma viva" che Virgilio conferisce al dialogo sia dovuta alla tecnica straordinaria con cui si organizza il susseguirsi del pensiero non-logico del personaggio.

<sup>117</sup> L'evoluzione dello stato d'animo di Didone, marcata dal discorso diretto, si rivela funzionale ad attivare un'atmosfera tragica. Se ne occupa (anche dal punto di vista retorico) WILLIAMS (1971, 422-28). Si vedano anche a questo proposito FEENEY (1983, 205-10); MOLES (1987, 157s.) e FRATANTUONO (2007, 112-14).

<sup>118</sup> «Folle d'amore, l'anima smarrita, dà in ismanie / erra per la città fuori di sé, baccante / eccitata come una Menade quando infuria la festa, / quando al grido di Bacco la stimolano le orge che vengono soltanto ogni tre anni, quando / il Citerone a notte la chiama con molto clamore».

<sup>119</sup> Per HARRISON (1989, 16) le prime avvisaglie della disintegrazione mentale del personaggio di Didone stanno forse nel suo rifiuto delle ragioni dell'eroe, pur conoscendone fin dall'inizio origini e consistenza.

<sup>120</sup> Il desiderio di contatto diventa progressivamente impulso all'allontanamento. Per l'atteggiamento della regina cf. *supra* p. 272.

<sup>121</sup> «Perfido, e tu speravi persino di nascondere / tanto male e di partire dalla mia terra in silenzio? / Non ti trattiene il nostro amore, la mano che un giorno ti fu concessa / Didone che sta per morire di morte crudele?».

<sup>122</sup> «Fuggiresti da me? Per questo mio pianto / e per la tua mano, per gli Imenei incominciati / e per la nostra unione, se ho meritato di te / in qualche modo / se caro ti fu qualcosa di me, / abbi

Anafore e ripetizioni (IV 307s. *nec te ... nec te / nec*; IV 305, 366 *perfidie*; IV 421 *perfidus ille*; IV 320s. *te propter ... / ... te propter*; IV 371 *iam iam*) smascherano l'inquietudine del personaggio e l'ossessività dei pensieri che lo tormentano, mentre figure foniche e allitterazioni suggeriscono le alterazioni della voce: i suoni aspri riflettono l'influsso dell'ira (IV 376 *heu furiis incensa feror!*; IV 384s. ... *sequar atris ignibus absens / et, cum frigida mors anima seduxerit artus*), quelli nasali riproducono la voce mossa dai singhiozzi del pianto<sup>123</sup> (IV 368-70 *nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo? / num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit? / num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est?*).

Pause e silenzi all'interno del tessuto dialogico operano con la stessa efficacia espressiva, connotando l'evoluzione relazionale dei due protagonisti e del loro conflitto emotivo<sup>124</sup> ed accompagnando di volta in volta i rivolgimenti emotivi della regina. Le reticenze di Enea (IV 369 *num fletu ingemuit nostro?*; 389-91 *aegra fugit seque ex oculis auertit et aufert, / linquens multa metu cunctantem et multa parantem / dicere. ...*) di fronte alle accuse, contribuiscono ad evidenziare le reazioni fuori misura di Didone, sintomi della sua instabilità psicofisica; al contrario la regina manifesta nel silenzio il proprio ritrovato equilibrio etico: la decisione di riabilitarsi con la morte (IV 499 *heac effata silet, pallor simul occupat ora*) e l'allontanamento definitivo dall'amore devastante (VI 470 *nec magis incepto vultum sermone movetur*).

Relazioni tra i personaggi, conflitti emotivi, ambiguità e dipendenze reciproche, dunque, sembrano passare tutte attraverso la parola esplicitata o taciuta o attraverso una fisicità resa espressiva dall'insistenza sui dettagli. Nelle diverse forme di tali dettagli sarebbe forse possibile recuperare le tracce di quelle annotazioni esecutive o didascalie implicite – come abbiamo già osservato – che l'autore tragico distribuisce nella propria partitura. L'attenzione alla corporeità, che il lettore è portato a immaginare attraverso i richiami del testo verbale<sup>125</sup>, sancisce «una alleanza tra morale

pietà della casa che crolla, lo vedi, e abbandona / questo pensiero, ti prego, se si può ancora pregarti».

<sup>123</sup> Cf. HIGHET (1972, 137) sullo stesso effetto anche in IV 435s. *extremam hanc oro veniam (miserere sororis), / quam mihi cum dederit cumulatam morte remittam*.

<sup>124</sup> FEENEY (1983, 204-19) mette in rilievo le ambiguità dialettiche, sostenute dai rispettivi silenzi, con cui Didone ed Enea mettono in scena la propria relazione emotiva, dal momento del "matrimonio" nella grotta, al momento della rottura e dell'addio.

<sup>125</sup> Aspetto fisico, comportamento, espressioni dell'emotività nel testo tragico sono enfatizzati dalla "parola scenica", che concorre a dare corpo al personaggio mascherato. Cf. ANDRISANO (2006, 21s.) e relativa bibliografia.

e fisico»<sup>126</sup> e permette all'eroina virgiliana di assumere una presenza scenica rilevante, una sorta di tridimensionalità: il personaggio epico-tragico si muove visibile per effetto di una serie di "annotazioni di regia", suscita un effetto patetico atto a coinvolgere il destinatario.

#### 4. I mondi della rappresentazione: il sogno e il palco

Il collasso delle aspettative porta alla trasformazione dell'amore in forza distruttiva, tanto più travolgente quanto più consapevole diviene Didone del proprio irreparabile errore (IV 552 *non servata fides cineri promissa Sychaeo*). La presa di coscienza del proprio destino, che guida la regina verso la decisione di morire<sup>127</sup>, è conseguenza dell'estenuante confronto con la propria interiorità.

Virgilio rende accessibile al lettore lo struggimento intimo di Didone attraverso la mimesi della sua esperienza psichica nella forma dell'allucinazione e del sogno, le sole che permettano di esprimere la natura intima del soggetto tragico e di rappresentarne la reazione fisica e i comportamenti: non solo il pensiero.

La regina, già tormentata da *omina* terribili – ha visto l'acqua lustrale che intorbidisce (IV 453s. *vidit, ... / (horrendum dictu) latices nigrescere sacros*), il vino mutarsi in sangue (IV 455 *fusaque in obscenum se uertere uina cruorem*), ha udito la voce del marito defunto chiamarla di notte (IV 460s. *hinc exaudiri voces et verba vocantis / visa viri, nox cum terras obscura teneret*) e il lugubre lamento del gufo (IV 462s. *... ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere uoces*) – diviene preda delle allucinate visioni dell'incubo (IV 465-73):

... Agit ipse furem  
in somnis feras Aeneas, semperque relinqui  
sola sibi, semper longam incommitata videtur  
ire viam et Tyrios deserta quaerere terra,  
Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus  
et solem geminum et duplices se ostendere Thebas  
aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes,

<sup>126</sup> HEUZÉ (1985, 567): «L'alliance du moral et du physique est faite ici en des termes qui laissent entendre l'importance du second».

<sup>127</sup> Secondo la schematizzazione del dramma di WLOSOK (1999, 170-74) qui si collocherebbe il punto più alto della tragedia: il IV atto si aprirebbe con l'impennata della peripezia *interna*, dominata dallo struggimento interiore del personaggio che culmina nella decisione del suicidio.

*armatam facibus matrem et serpentibus atris  
cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae.*

[...] Lo stesso Enea popolava le sue notti di orrori / comparando feroce nei sogni di lei, folle / di disperata passione; e sempre le pare / d'esser lasciata sola, le pare sempre di correre / per una lunga lunga strada, senza nessuno, / cercando invano i Tiri per una contrada deserta. / Così Penteo impazzito vede la turba delle Eumenidi / e il sole gli sembra doppio, doppia gli sembra Tebe; / così sul palcoscenico s'agita Oreste, figlio di Agamennone, quando fugge la madre armata / di fiaccole e neri serpenti, e le Vendicatrici / siedono minacciose sulle soglie del tempio.

Nei sogni<sup>128</sup>, che rivelano all'occhio del lettore moderno il sintomo di un profondo senso di colpa, Didone si vede perseguitata dall'amante, dimenticata in una terra deserta dal suo stesso popolo. Virgilio rende palpabile l'affanno emotivo della protagonista, costruendo la visione notturna attraverso l'insistenza sui suoni aspri e la ripetizione anaforica (*semper ... / sola sibi, semper ...*), con l'intenzione di suggerire una condizione di impotenza e irreversibilità, di generare *pathos*, di materializzare un incubo crescente<sup>129</sup>. L'avverbio *semper* (IV 466, 467) di nuovo evoca la ricorsività della visione, mentre i suoni vocalici (IV 471) si riverberano nelle immagini sfuocate del sogno. Al culmine di una strategia che isola il personaggio all'interno della cornice epica e lo rende unico motore dell'azione, si colloca il punto di massimo coinvolgimento del lettore/spettatore, che diviene preda di una inedita *suspence* in attesa della catastrofe (IV 529-704).

L'esperienza di Didone *furens* che vede se stessa agire nel sogno assume nei versi successivi una caratterizzazione fortemente tragica, sottolineata da una doppia

<sup>128</sup> Non si tratta tanto di sogni quanto di visioni oniriche che «rappresentano l'epifenomeno di un disordine interiore in atto che è possibile riconoscervi», o «il prolungamento di una sorta di *choc* emotivo vissuto lungo la veglia» (RIVOLTELLA [2005, 76-82]). Per i vv. 466-70 lo studioso identifica come modello di riferimento il sogno della regina dei *Persiani* di Eschilo (vv. 176-214), quello dell'Ifigenia euripidea (*IT* 44-58), ma soprattutto, per la tematica dell'abbandono, l'enniano sogno di Ilia (*Ann.* 39-42 Sk.): *Ita sola / postilla, germana soror, errare videbar / tarda que vestigare et quaerere te neque posse / corde capessere: semita nulla padem stabilibat.* («E così sola / mi pareva, o sorella, di vagare, / di muovere a stento i passi in cerca di te e di non riuscire / a comprendere: nessun sentiero offriva sostegno al piede»).

<sup>129</sup> Figure di suono, ossimori, sinestesie hanno la funzione di attivare l'immaginazione degli spettatori della tragedia, evocando una realtà drammatica: per il caso emblematico dei *Sette a Tebe* di Eschilo si veda ANDRISANO (2002, 134s.).

similitudine (IV 469-73)<sup>130</sup>. La regina si osserva delirare come Penteo impazzito, che vede sdoppiarsi la città di Tebe, o come Oreste che si muove sulla scena, perseguitato dalla madre armata e dalle Furie<sup>131</sup> che puniscono i distruttori della famiglia.

Certamente i rimandi sono letterari, sebbene di non facile e univoca identificazione<sup>132</sup>. Ciò che tuttavia emerge con più forza nella similitudine è l'inusuale riferimento non al personaggio astratto del mito tragico, bensì a quello in carne e ossa, impersonato da un attore che agisce su una scena. Invocando il ricordo di Oreste, Virgilio non sembra tanto voler richiamare alla memoria una figura letteraria quanto voler *mostrare*<sup>133</sup> concretamente la *persona tragica* che la interpreta, e con essa il luogo fisico di una messinscena.

Virgilio ricorre, senza precedenti nel genere epico, ad una immagine che solo l'esperienza diretta può avergli suggerito. Con l'espressione *veluti... scaenis* il poeta rievoca la struttura concreta di un palcoscenico<sup>134</sup>, con una designazione plurale che sta ad indicare la consuetudine di un fenomeno abituale (Serv. *ad Aen.* IV 471 ... *quasi 'frequenter actus'*). Allo stesso modo, l'uso del presente *fugit* (IV 473), che riprende i precedenti *agit* (IV 465), *videtur* (IV 467), *videt* (IV 469), e di cui il poeta si avvale nelle similitudini mitologiche solo per azioni ripetute del tempo, sembra sollecitare nella memoria del lettore una medesima esperienza<sup>135</sup>.

<sup>130</sup> PARATORE (1947, 99).

<sup>131</sup> Per alcune considerazioni sul nesso *Eumenidum ... agmina* si veda PIERI (2008, 325s.).

<sup>132</sup> Sulle possibili fonti di questa similitudine virgiliana, in cui si devono includere il *Dulorestes* di Pacuvio (Serv. *ad Aen.* IV 469 ... *Pentheus autem secundum tragoediam Pacuvii furuit etiam ipse* e *ad Aen.* IV 473 *Pacuvio Orestes inducitur Pyladis admonitu propter vitandas furias ingressus Apollinis templum; ...*), Aesch. *Ch.* 1048-1054, Eur. *Bacch.* 918s. e una tragedia enniana a noi sconosciuta, la critica ha lungamente dibattuto. Si vedano tra gli altri BUSCAROLI (1932, 319-24); STABRYLA (1970, 48ss.); WIGODSKY (1972, 83-86); HARDIE (1991, 30s.) e FERNANDELLI (2002, 164-81).

<sup>133</sup> BUSCAROLI (1932, 324): «Ma Virgilio non vuol *richiamare alla memoria!* Egli vuol *far vedere*, anzi è dalla sua ispirazione indotto a far vedere ciò che non può non turbare o impietosire». Il potere di rimandare all'esperienza è qualcosa di insito già nel richiamo alla tragedia, «c'est-à-dire à des œuvres qui touchent les sens et le cœur par les paroles, le rythme, l'action des personnages et par la musique», afferma SCHMITZ (1960, 175), e prosegue: «Virgile frappe l'imagination par l'éveil de sensations et de sentiments déjà installés dans l'émotivité du lecteur».

<sup>134</sup> Con quest'immagine Virgilio evoca coscientemente lo spettacolo delle grandi leggende tragiche di Eschilo, Euripide, ma certamente anche di Pacuvio e Accio, portato sulle scene romane e ben noto al pubblico del suo tempo, afferma GRIMAL (1990, 7), che specifica «on ne saurait donc douter que Virgile n'ait vu le drame de Didon selon l'esthétique théâtrale».

<sup>135</sup> HORSEFALL (1991, 105) osserva che il personaggio diventa meno lontano, meno "mitico", ed entra, attraverso gli incubi teatrali, nell'esperienza del lettore.

Avvalendosi dei fatti della propria vita quotidiana – forse anche di una suggestione di natura pittorica, un dipinto sulla *Orestis insania* di un certo Teone di Samo, testimoniato da Plinio (*NH* XXXV 144)<sup>136</sup> e con ogni probabilità noto ai suoi contemporanei romani – Virgilio sceglie di rendere più concreta, attraverso una strategia drammaturgica, la condizione psicofisica della sua protagonista e di attingere alla dimensione dello spettacolo tragico, avvalendosi della complicità del proprio destinatario, con cui poteva condividere le stesse “competenze”. Esistendo una certa affinità in termini di percezione e recezione tra visione onirica e visione a teatro<sup>137</sup>, le esperienze di Didone (che sogna) e del suo pubblico (che guarda/legge) subiscono una vera e propria sovrapposizione. La realtà virtuale del sogno, alterata, popolata dei fantasmi dell'irrazionale, è esperienza forzosamente individuale, che tuttavia diventa comprensibile e condivisibile almeno con l'“osservatore all'erta”<sup>138</sup> nel momento in cui Didone si vede agire in una rappresentazione. Il sogno in cui la regina diventa, insieme al destinatario, spettatrice di se stessa, può essere identificato come segmento tragico, e assumere conseguentemente un valore metateatrale.

## 5. Conclusioni

In uno spazio che si concretizza progressivamente sotto gli occhi del potenziale spettatore e diviene riconoscibile come luogo teatrale, prendono vita parole e movimenti di personaggi che comunicano il proprio mondo interiore secondo le molteplici strategie dell'arte attoriale. Virgilio lascia intravedere nel groviglio dei dettagli, che rimandano più o meno direttamente all'esperienza della messinscena, la vocazione del drammaturgo. Egli concepisce la narrazione e i relativi personaggi senza prescindere dalla lunga, antica e ancor viva tradizione teatrale<sup>139</sup>. Collocando le avventure di Didone su un *set* esplicitamente marcato, il poeta “mette in scena” un personaggio di dimensione extra-ordinaria dal punto di vista delle forme adottate. Ne

<sup>136</sup> AUSTIN (1955, 139) – come PARATORE (1947, 100) – non sminuisce l'influenza che le esperienze artistiche, letterarie e teatrali sul “pubblico” virgiliano del I secolo.

<sup>137</sup> Cf. ANDRISANO (2006, 22). Lo spettacolo, come la visione onirica, permette a “forme umbratili” del passato, quali sono i personaggi tragici, di tornare a vivere per un breve lasso di tempo.

<sup>138</sup> Cf. TOTOLA (2002, 17s.).

<sup>139</sup> Come FRANCO (2008, 67) mostra, relativamente all'esperienza virgiliana su Circe, anche la riscrittura dell'episodio mitico di Didone necessariamente deve essere passata attraverso «un filtro culturale che ne ha alterato indelebilmente i tratti».



consegue una maggiore incisività dell'articolazione psicologica della figura di Didone, la cui tridimensionalità evidenziava in modo più efficace questioni e istanze culturali del presente.

Questa nostra rilettura dell'episodio e della figura di Didone, avvalendosi di un'ampia bibliografia che già evidenziava le strategie drammaturgiche di Virgilio, ha messo più chiaramente in luce anche i riferimenti testuali ad aspetti materiali dell'esperienza teatrale del poeta. Mostra spiccate "doti registiche", che evocano modalità comunicative e prassi attoriali delle rappresentazioni coeve. Non stupisce, quindi, che l'operazione virgiliana abbia generato la tendenza, geograficamente e storicamente trasversale, ad una riformulazione dell'episodio in senso drammaturgico: la tradizione moderna ha sostanzialmente trasfigurato lo statuto epico virgiliano, già peraltro – come abbiamo sottolineato – fortemente compromesso dall'incrocio dei generi<sup>140</sup>.

*Università di Ferrara*

ANNA FOGLI  
anna\_fogli@hotmail.it

<sup>140</sup> «When the tragedy of Dido is extracted from its epic context it becomes a very different thing, as a comparison with the Renaissance Dido tragedies (all very much dependent on Virgil) makes clear», ricorda MUECKE (1983, 147).

riferimenti bibliografici

ABEL 1957-1958

D.H. Abel, *Medea in Dido*, «CB» XXXIV/5 51-53, 56.

VON ALBRECHT 2004

M. von Albrecht, *Riflessione virgiliana sul tragico*, «Aevum(ant)» IV 87-93.

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *La definizione dello spazio scenico nei Sette*, in A. Aloni – E. Berardi – G. Besso – S. Cecchin (a cura di), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 Febbraio 2001, Bologna, 125-44.

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena: dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma.

AUSTIN 1955

R.G. Austin (ed.), *P. Vergili Maronis Aeneidos, liber quartus*, Oxford.

BARCHIESI 1962

M. Barchiesi, *Neveio epico: storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino*, Padova.

BEARE 1986

W. Beare, *I romani a teatro (1950)*, Roma-Bari.

BETA 1992

S. Beta (a cura di), *Luciano. La Danza*, trad. di M. Nordera, Venezia.

BONO – TESSITORE 1998

P. Bono – M.V. Tessitore, *Il Mito di Didone. Avventure di una Regina tra Secoli e Culture*, Milano.

BUSCAROLI 1932

C. Buscaroli (a cura di), *Virgilio. Il libro di Didone*, Milano.

CAVARZERE 1992

A. Cavarzere (a cura di), *Orazio. Il libro degli Epodi*, trad. di F. Bandini, Venezia.

CONINGTON 1979

J. Conington (ed.), *The works of Virgil (1883-1898)*, with a commentary by John Conington and Henry Nettleship, vol. II, Hildesheim.

CONTE 1991

G.B. Conte, *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano.

CONWAY 1928

R.S. Conway, *Harvard Lectures on the Vergilian Age*, Cambridge.

CROOKES 1984

D.Z. Crookes, *A note on the Gold in Aeneid 1*, «LCM» IX/1 14-16.

CRUCIANI 1992

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, con tracce grafiche di Luca Ruzza, Bari.

D'ANNA 1984

G. D'Anna, *EV I 178-82, s.v. Anna*.

D'ANNA 1995

G. D'Anna, *Studi su Virgilio*, Roma.

D'ANNA 2003

G. D'Anna, *I precetti oraziani sulla tragedia*, in A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 16-18 ottobre 2001, Università degli Studi Roma Tre, Roma, 355-65.

DAVIDSON 1998

J. Davidson, *Domesticating Dido: History and Historicity*, in M. Burden (ed.), *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, London, 65-88.

DEGRAFF 1932

T.B. Degraff, *Antigone and Dido*, «Classical Weekly» XXV/19 148-50.

DELLA CORTE 1995<sup>4</sup>

F. Della Corte (a cura di), *Virgilio, Eneide, libri I-VIII (1990)*, trad. di C. Vivaldi, note di M. Rubino, Milano.

DOTTI 2008

U. Dotti (a cura di), *Orazio. Epistole e Ars poetica*, Milano.

DUMONT – GARELLI-FRANÇOIS 1998

J.C. Dumont – M.-H. Garelli-François, *Le Théâtre à Rome*, Paris.

EDGEWORTH 1992

R.J. Edgeworth, *The Colors of the Aeneid*, New York-San Francisco-Paris-Bern-Frankfurt am Main.

FANTHAM 1975

E. Fantham, *Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines*, «G&R» XXII/1 1-10.

FARRON 1984

S.G. Farron, *Dido 'aversa' in Aeneid IV 362 and VI 465-471*, «AClass» XXVII 83-90.

FEENEY 1983

D. Feeney, *The Taciturnity of Aeneas*, «CQ» XXXIII/1 204-19.

FERNANDELLI 2002

M. Fernandelli, *Come sulle Scene. Eneide IV e la Tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione Classica - Augusto Rostagni» XIX 141-211.

FERNANDELLI 2002-2003

M. Fernandelli, *Virgilio e l'Esperienza Tragica. Pensieri fuori moda sul Libro IV dell'Eneide*, «Incontri Triestini di Filologia Classica» II 1-54.

FERRARI 1988

F. Ferrari (a cura di), *Euripide. Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, Milano.

FERRARI 2008<sup>24</sup>

F. Ferrari (a cura di), *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono* (1982), Milano.

FOSTER 1973-1974

J. Foster, *Some Devices of Drama used in Aeneid 1-4*, «PVS» XIII 28-41.

FRANCO 2008

C. Franco, *Circe e le belve spettacolari. Nota a Virgilio, Eneide VII 8-24*, «AOFL» II/1 54-73.

FRATANTUONO 2007

L. Fratantuono, *Madness Unchained. A Reading of Virgil's Aeneid*, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth.

GALINSKY 1969

G.K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome*, Princeton.

GARELLI-FRANÇOIS 2004

M.-H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien* (Danse, 38-60), «Dioniso» III 110-19.

GENTILI 2006<sup>2</sup>

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico: teatro greco e teatro romano arcaico* (1977), Roma.

GILLIS 1983

D. Gillis, *Eros and Death in the Aeneid*, Roma.

GRANT 1971

M. Grant, *Roman Myths*, London.

GRIFFIN 1985

J. Griffin, *Latin Poets and Roman Life*, London.

GRIMAL 1990

P. Grimal, *Didon Tragique*, in R. Martin (éd.), *Énée et Didon. Naissance, Fonctionnement et Survie d'un Mythe*, Paris, 5-10.

GRISSET 1961

E. Griset, *La leggenda di Anna, Didone ed Enea*, «Rivista di Studi Classici» IX 302-307.

GROS 1997

P. Gros (a cura di), *Vitruvio. De Architectura*, trad. e comm. di A. Corso e E. Romano, Torino.

HARDIE 1991

P. Hardie, *The Aeneid and the Oresteia*, «PVS» XX 29-45.

HARRISON 1988

E.L. Harrison, *Why Did Venus Wear Boots?*, in F. Robertson (ed.), *Meminisse Iuvabit*, Bristol, 197-214.

HARRISON 1989

E.L. Harrison, *The Tragedy of Dido*, «Echos du Monde Classique» VIII 1-21.

HEINZE 1996

R. Heinze, *La Tecnica Epica di Virgilio* (1903), trad. it. di M. Martina e V. Citti, Bologna.

HELZLE 1996

M. Helzle, *Der Stil ist der Mensch: Redner und Reden im römischen Epos*, Stuttgart-Leipzig.

HEUZÉ 1985

P. Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Roma.

HIGHET 1972

G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton.

HORSFALL 1973-1974

N. Horsfall, *Dido in the Light of History*, «PVS» XIII 1-13.

HORSFALL 1991

N. Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Napoli.

HORSFALL 1995

N. Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln.

HUNTER 1989

R.L. Hunter (ed.), *Apollonius of Rhodes Argonautica, Book 3*, Cambridge-Oakleigh-New York.

JACOBY 1993<sup>3</sup>

F. Jacoby (Hrsg.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker (Dritter Teil)* (1954-1955), Leiden-New York-Köln.

KAILUWEIT 2005

T. Kailuweit, *Dido-Didon-Didone: eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien.

KELLY 1996

H.A. Kelly, *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana*, in N. Savarese (a cura di), *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, 69-97.

KÖNIG 1970

A. König, *Die Aeneis und die Griechische Tragödie. Studien zur Imitatio-Technik Vergils*, Dissertation der Freien Universität Berlin, Berlin.

LAMACCHIA 1979

R. Lamacchia, *Didone e Aiace*, in *Studi di Poesia in Onore di Antonio Traglia*, vol. I, Roma, 431-62.

LA PENNA 1963

A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino.

LA PENNA 1977

A. La Penna, *L'integrazione difficile: un profilo di Properzio*, Torino.

LA PENNA 1985

A. La Penna, *EV II 48-57, s.v. Didone*.

LA PENNA 2005

A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari.

LORAUX 1988

N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna* (1985), Roma-Bari.

MALASPINA 2004

E. Malaspina, *I fondali teatrali nella letteratura latina (Riflessioni sulla "scaena" di "aen." I 159-169)*, «Aevum(ant)» IV 95-123.

MARINONE 1977<sup>2</sup>

N. Marinone (a cura di), *Macrobio Teodosio. I Saturnali* (1967), Torino.

MARIOTTI 1955

S. Mariotti, *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio: saggio con una edizione dei frammenti del Bellum Poenicum*, Roma.

MARTINA 1985

A. Martina, *EV II 427-34, s.v. Euripide*.

MARTINA 1988

A. Martina, *EV IV 915-23, s.v. Sofocle*.

MARTINA 1990

A. Martina, *EV V/1 59-63, s.v. Teatro latino*.

MASTRONARDE 1990

D.J. Mastronarde, *Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «CIAnt» IX/2 247-94.

MELANDRI 1985

E. Melandri, *EV II 383-85, s.v. Eschilo*.

MOLES 1987

J.L. Moles, *The Tragedy and Guilt of Dido*, in M. Whitby – P. Hardie – M. Whitby (eds.), *Homo Viator. Classical Essays for J. Bramble*, Bristol-Oak Park, 153-61.

MOORTON 1990

R.F. Morton Jr., *Love as Death: The Pivoting Metaphor in Vergil's Story of Dido*, «CW» LXXXIII/3 153-66.

MUECKE 1983

F. Muecke, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, «AJPh» CIV/2 134-55.

MUECKE 1985

F. Muecke, *EV II 718, s.v. Gesti e Cenni*.

NELIS 2001

D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds.

OTIS 1963

B. Otis, *Virgil, a study in civilized Poetry*, Oxford.

PADUANO 1972

G. Paduano, *Studi su Apollonio Rodio*, Roma.

PADUANO 2009<sup>s</sup>

G. Paduano (a cura di), *Aristotele, Poetica* (1998), Roma-Bari.

PANOUSI 2009

V. Panoussi, *Greek Tragedy in Vergil's Aeneid. Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge.

PARATORE 1947

E. Paratore (a cura di), *Virgilio, Eneide. Libro quarto*, Roma.

PARODI SCOTTI 1982

F. Parodi Scotti, *I colori nell'Eneide: significanti e significati*, Torino.



PAVLOCK 1990

B. Pavlock, *Eros, Imitation, and the Epic Tradition*, Ithaca.

PEASE 1967

A.S. Pease (ed.), *Publi Vergili Maronis Aeneidos, Liber Quartus*, Darmstadt.

PERRET 1942

J. Perret, *Les origines de la légende troyenne de Rome*, Paris.

PHINNEY 1965

E. Phinney Jr., *Dido and Sychaeus*, «CJ» LX/8 355-59.

PIERI 2008

B. Pieri, *Postilla virgiliana*, «Eikasmos» XIX 235-36.

POBJOY 1998

M. Pobjoy, *Dido on the Tragic Stage: An Invitation to the Theatre of Carthage*, in M. Burden (ed.), *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, London, 41-64.

PÖSCHL 1962

V. Pöschl, *The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid*, Ann Arbor.

PÖSCHL 1978

V. Pöschl, *Virgile et la tragédie*, in R. Chevallier (éd.), *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976*, Paris E.N.S., Paris, 73-79.

QUINN 1963

K. Quinn, *Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature*, London.

RICOTTILLI 1992

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

RICOTTILLI 2000

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

RIVOLTELLA 2005

M. Rivoltella, *Le forme del morire: la gestualità nelle scene di morte dell'Eneide*, Milano.

RONDHOLZ 2004

A. Rondholz, *Nec moritura tenet crudeli funere Dido?*, «Hermes» CXXXII/2 237-40.

RUDD 1990

N. Rudd, *Dido's Culpa*, in S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford-New York, 145-66.

SASSI 1994

M.M. Sassi, *Una percezione imperfetta? I Greci e la definizione dei colori*, «L'immagine riflessa» III/2 281-302.

SAVARESE 2007

N. Savarese (a cura di), *In Scaena. Il Teatro di Roma Antica*, Milano.

SCAGLIARINI CORLÀITA 1990

D. Scagliarini Corlàita, *EV V/1 56-59*, s.v. Teatro.

SCHIRRIPA 2006

P. Schirripa, *L'occhio che non vede. L'identità violata del folle sulla scena tragica*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 31-48.

SCHMITZ 1960

A. Schmitz, *Infelix Dido: Étude esthétique et psychologique du livre IV de l'Énéide de Virgile*, Gembloux.

SEAR 2006

F. Sear, *Roman Theatres: an Architectural Study*, Oxford.

SMITH 1905

K.K. Smith, *The Use of the High-Soled Shoe or Buskin in Greek Tragedy of the Fifth and Fourth. Centuries B.C.*, «HSPh» XVI 123-64.

STABRYLA 1970

S. Stabryla, *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Wrocław-Warszawa-Kraków.

STAMPINI 1917

E. Stampini, *Studi di letteratura e filologia latina, con una appendice di iscrizioni ed altri scritti in lingua latina*, Torino.

SWALLOW 1951

E. Swallow, *Anna Soror*, «Classical Weekly» XLIV/10 145-50.

TOTOLA 2002

G. Totola, *Donne e follia nell'epica romana: Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio*, Milano.

WIGODSKY 1972

M. Wigodsky, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden.

WILLIAMS 1971

R.D. Williams, *Dido's Reply to Aeneas* (AEN. 4. 362-387), in H. Bardon – R. Verdère (éds.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Leiden, 422-28.

WLOSOK 1999

A. Wlosok, *The Dido Tragedy in Virgil: a Contribution to the Question of the Tragic in the Aeneid*, in P. Hardie (ed.), *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors*, London-New York, 158-81.

ZUMBO 1984

A. Zumbo, *EV I 224-26, s.v. Apollonio Rodio*.