



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne

Tesi di Laurea

“Son regina e son amante”:

il personaggio di Didone tra letteratura antica e melodramma moderno

Relatore: Raffaele Mellace

Correlatore: Alice Bonandini

Candidato: Jessica Sciandra

Anno Accademico 2025/2026

Sommario

Introduzione.....	pag. 5
1. Origine e fortuna del mito di Didone ed Enea.....	pag. 7
1.1 Prima di Virgilio.....	pag. 8
1.2 L' <i>Eneide</i> di Virgilio.....	pag. 11
1.3. Le <i>Eroidi</i> di Ovidio.....	pag. 38
1.4. La tradizione classica dal tardoantico all'età moderna.....	pag. 44
2. Il mito di Didone ed Enea nell'opera italiana.....	pag. 53
2.1. Introduzione: Didone nel teatro musicale.....	pag. 54
2.2 <i>La Didone</i> di Francesco Cavalli.....	pag. 59
2.3. <i>La Didone abbandonata</i> di Pietro Metastasio.....	pag. 66
2.4. Fortuna del dramma di Metastasio.....	pag. 76
2.5. <i>La Didone abbandonata</i> di Saverio Mercadante: un rifacimento di Metastasio...	pag. 87
Conclusione.....	pag. 92
Bibliografia essenziale.....	pag. 94

Introduzione

Generalmente, se si pensa alla figura di Didone, viene subito in mente la sua storia d'amore con Enea, raccontata da Virgilio nel poema epico più importante di tutta la letteratura latina, l'*Eneide*. La fortuna dell'opera in generale e del libro IV, quello in cui vengono raccontate le vicende tra la regina di Cartagine e l'eroe in fuga da Troia in fiamme, è innegabile, ma si deve tener conto di due fattori per poter capire come il mito si è imposto nel corso dei secoli nei vari ambiti artistici: la nascita e la presenza di due Didoni.

Il primo a citare il personaggio è (stato) Timeo di Tauromenio tra il IV e il III secolo a.C. Nelle *Storie*, opera oggi andata perduta, racconta di Theoissò o Elissa, che avrebbe cambiato poi il nome in Deidò a causa del suo vagare. La ragazza sarebbe stata la sorella di Pigmalione, il quale ne avrebbe ucciso il marito, Sicheo. A seguito di tale omicidio, la donna avrebbe lasciato la patria, Tiro, arrivando così in Libia, dove avrebbe poi fondato Cartagine. Didone si sarebbe in seguito uccisa per non rompere il voto di castità fatto alle ceneri del coniuge. Il suicidio di Didone rappresenterebbe quindi una via di fuga dalle continue pressioni del re di Libia che intendeva sposarla. Nella letteratura latina il primo a unire questa storia alle vicende di Enea è Nevio nel *Bellum Poenicum*: questo poema, di cui rimangono pochi frammenti, risale alla prima guerra punica. La relazione infelice tra Didone e il capostipite dei romani assolveva la funzione di spiegare l'esistenza di un odio radicato già da tempo tra le due città. Sarà poi Virgilio a rendere famosa ed eterna questa storia d'amore a esito tragico e a fare di Didone un'eroina sedotta e abbandonata. Se si legge attentamente l'*Eneide* si capisce però che questa è solo una parte della reale motivazione per cui Didone sceglie di commettere questo gesto estremo: la donna si suicida anche, e forse soprattutto, per aver rotto il patto di fedeltà al marito morto anni fa, per aver perso l'onore. Con Virgilio abbiamo dunque la Didone che, come qualità distintiva presenta la castità, o, per dirlo più precisamente con un termine latino, il *pudor*. Questa è la prima delle due Didoni a cui accennavo prima.

Nelle *Heroides* Ovidio, riprende la figura della regina, immaginandola nel momento prima del suicidio, mentre scrive una lettera di addio a Enea. Con questa *Epistola VII* si palesa la seconda Didone, quella che muore per amore, vittima di un uomo crudele e spergiuro: l'*Eneide* e il suo messaggio, come si vedrà, vengono ribaltati.

Nell'epoca tardoantica e nel Medioevo, il personaggio continuerà ad attirare l'interesse degli autori, che sceglieranno una delle due rappresentazioni a seconda del messaggio che vorranno trasmettere: Dante, ad esempio, collocherà la regina nel girone dei lussuriosi (V canto dell'*Inferno*), mentre altri scrittori, come ad esempio i Padri della Chiesa, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, esalteranno invece Didone come modello di fedeltà e castità vedovile, da seguire come un *exemplum*.

Tutti questi concetti appena esposti saranno poi discussi in modo più approfondito nel primo capitolo, che esaminerà ciò che viene detto della regina dalle origini fino all'età moderna. Nel Rinascimento, infatti, vi saranno varie tragedie dedicate a lei, tra cui quella di Giraldi Cinzio in Italia e quella di Christopher Marlowe in Inghilterra.

Nel 1600, a Firenze, in occasione del matrimonio tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, va in scena il primo melodramma della storia, l'*Euridice*, con musica di Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini.

Quarant'anni dopo sarà proposta la prima opera lirica dedicata a Didone: è infatti il 1641 quando viene composta *La Didone* da Francesco Cavalli su libretto di Giovanni Francesco Busenello. Articolata in un prologo e tre atti, è una tragedia a lieto fine, in cui l'arba impedisce alla regina di suicidarsi e i due alla fine si sposano. Si tratta, ovviamente, di un finale alternativo, che non trova riscontro in nessuna delle tradizioni del mito. Il libretto d'opera più famoso su questo soggetto è senza dubbio quello che Pietro Metastasio scrive nel 1723, la *Didone abbandonata*, in tre atti. Questo testo sarà musicato da molti compositori (se ne contano più di cento), tra cui si ricordano Domenico Sarro, il primo a portarla in scena a Napoli nel 1724, Leonardo Vinci, Johann Adolph Hasse e Niccolò Jommelli.

Verrà infine analizzata la *Didone abbandonata* musicata da Saverio Mercadante nel 1823, dunque in pieno Romanticismo: la fonte d'ispirazione è sempre Metastasio, ma il libretto viene significativamente rimaneggiato. L'opera di Mercadante è l'ultimo grande lavoro che viene dedicato alla regina di Cartagine in ambito di teatro lirico. Nel 1927 Italo Montemezzi aveva in animo di scrivere un'altra *Didone abbandonata* di Giuseppe Adami: questo testo non fu mai completato, e dunque il progetto naufragò, ma è interessante notare che ancora negli anni '20 del '900 la figura di questa donna del mito suscitava ancora interesse.

Sempre nel secondo, oltre ai titoli citati si farà cenno ad altre forme musicali che vedono la regina cartaginese protagonista: mi riferisco alle cantate, tra cui spicca la *Didone abbandonata* di Giovanni Alberto Ristori su libretto di Ermelinda Talea (pseudonimo di Maria Antonia Walpurgis) e al pasticcio proposto da Georg Friedrich Händel. Si tratterà inoltre di due importanti lavori di teatro musicale non in lingua italiana sul medesimo soggetto, l'Eneide: *Dido and Aeneas* di Henry Purcell e *Les Troyens* di Hector Berlioz, a dimostrare della diffusione europea, anche al di là del melodramma italiano della fortuna del soggetto.

1. Origine e fortuna del mito di Didone ed Enea

In questo capitolo verrà affrontata la nascita della figura di Didone e come la stessa, dopo essere stata unita ad Enea, si sia imposta nell'immaginario comune come simbolo della donna abbandonata, come Arianna lasciata in Nasso da Teseo.

Questa prima parte di elaborato, dunque, partirà dalle origini, con Timeo di Tauromenio, che presenta Didone come un personaggio principalmente storico, arrivando poi al mito virgiliano, che ha reso la figura della regina di Cartagine eterna; è proprio grazie all'*Eneide* che il racconto delle vicende della donna riesce ad imporsi e a catturare l'attenzione dei poeti successivi. In seguito, verrà analizzata la Didone ovidiana, fondamentale per quanto riguarda l'instaurarsi del personaggio in chiave elegiaca che tanto successo avrà in futuro, e, dopo ancora, la descrizione che ne danno i padri della Chiesa, con i quali si ha una visione totalmente diversa da quella del poeta di Sulmona.

Vi saranno poi i tre poeti italiani principali del '300: Dante, Petrarca e Boccaccio. I primi due citano Didone nelle loro opere, mentre lo scrittore di Certaldo sarà, dei tre, colui che darà maggior spazio alla regina dedicandole un capitolo all'interno del suo *De mulieribus claris*.

Per ultimo, si ritiene necessario osservare brevemente la situazione del teatro in prosa di fine '500 con due esempi, con una maggior attenzione per *Didone regina di Cartagine* scritta da Christopher Marlowe, per poter comprendere come la tragica storia d'amore tra l'eroe troiano e la regina cartaginese sia arrivata anche sulla scena per poi imporsi, anni più avanti, anche nel melodramma.

1.1 Prima di Virgilio

Il primo a parlare della regina di Cartagine è Timeo di Tauromenio (oggi Taormina); questi scrisse le *Storie*, un'opera oggi andata perduta, di cui si hanno però dei frammenti: uno di questi è il frammento FGrHist 566 F 82, in cui si racconta della fondazione della città di Cartagine da parte di una donna, Theiossò, chiamata anche Elissa secondo la lingua fenicia, divenuta successivamente Deidò, nome quest'ultimo che le venne dato dai Libii per indicare il <lungo errare> della donna¹. Come si vedrà più avanti Virgilio, per parlare di lei nell'*Eneide*, userà sia la forma Elissa che la forma Dido: quest'ultima però non verrà mai declinata, comparando solo al nominativo.

Tornando a Timeo, la storia che racconta è la seguente: Elissa è la sorella del re di Tiro, Pigmalione. Questo le fa uccidere il marito, di cui non viene detto il nome, e lei è così costretta a fuggire, portando con sé ricchezze e alcuni compatrioti. Al termine dei suoi viaggi arriva in Africa e fonda la città di Cartagine. Qui il re dei Libii vuole sposarla, ma lei non vuole infrangere il giuramento di fedeltà fatto alle ceneri del marito: dunque prima finge di volersi sposare, poi fa costruire una pira: lei si getta tra le fiamme dall'alto della reggia; questo metodo di togliersi la vita era il suicidio tipico dei cartaginesi. Da questo resoconto si evince che Elissa/Didone va incontro alla morte per non cedere a nuove nozze e rimanere fedele al suo primo e unico marito: non vi sono motivazioni che riconducono a uomini che l'hanno abbandonata o, più in generale, ad amori infelici e non corrisposti.

Prima di parlare di Gneo Nevio e dell'importanza che avrà la sua opera è necessario fare adesso un salto temporale in avanti, verso l'età augustea e dunque al tempo di Virgilio, per capire come la versione di Timeo era conosciuta e come è stata ripresa da alcuni autori del tempo. È il caso dello storico Pompeo Trogo, autore delle *Historiae Philippicae*, opera, anche questa, andata perduta, che è nota ai giorni nostri grazie a un compendio redatto da un altro storico, Giustino, databile intorno al II o III secolo d.C.. Nel compendio di Giustino il padre di Elissa è Mutto, mentre il marito (che è anche suo zio materno) è un sacerdote di Ercole, che si chiama Acherba, trasformato in Sicheo da Virgilio: secondo Servio, commentatore tardoantico dell'*Eneide*, il nome originale era Sicarbas, da cui, appunto, Sicheo. Dopo l'arrivo in Africa Elissa chiede per sé e i suoi compagni un pezzo di terra grande tanto quanto la pelle di un bue: la donna, grazie alla sua astuzia e alla sua intelligenza, riuscirà ad ottenere un territorio grande abbastanza per fondare la sua città, il cui perimetro è delineato appunto da sottili strisce di pelle; questo aneddoto ha una funzione eziologica, cioè serve a spiegare l'origine del nome della rocca di Cartagine, Byrsa, ovvero «pelle bovina»². Dopo qualche tempo, il re dei Maxitani, Hiarbas (Iarba nell'*Eneide*), desiderando ottenere le ricchezze cartaginesi, propone ad alcuni notabili un patto, o meglio, un ricatto: o Didone acconsentirà al matrimonio con lui, o lui dichiarerà guerra a Cartagine. Elissa a questo punto fa erigere una pira all'interno del palazzo con la scusa di placare i Mani del marito: in realtà la sua intenzione è quella di uccidersi, trafiggendosi con una spada

¹ Cfr A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017, p.10.

² *Ivi*, p. 12.

sul rogo davanti al suo popolo. Il popolo, per tutto il tempo in cui Cartagine fu un regno libero, dice Giustino, venerò la sua regina come una dea.

Servio, nel suo commento tardoantico, condensa queste varianti in una nota dedicata al re Iarba:

[Despectus Iarbas]: re della Libia, che nella versione originale voleva Didone in moglie e, come racconta la storia, rifiutato, mosse guerra contro Cartagine. Quando i cittadini, spaventati dalla guerra, la costrinsero ad accettare le nozze, la regina chiese di poter placare i Mani dello sposo defunto e, fatta erigere una pira, si buttò a capofitto nel fuoco. È per questa ragione che fu chiamata Didone, cioè virago, poiché aveva compiuto un'azione virile: il suo nome vero era infatti Elissa.³

Come si può constatare, per Timeo il nome Didone si riferiva alla dimensione del viaggio, mentre qui in Servio riguarda il comportamento tenuto dalla regina.

Ma, se per Giustino il padre di Didone è Mutto, nell'*Eneide* (I, 621) la regina è figlia di Belo, colui che aveva soccorso Teucro, figlio di Telamone e fratellastro di Aiace. Come confermato poi dallo pseudo-Apollodoro (*Bibliotheca* II, 1.4 e III, 1.1) Agenore, fratello gemello di Belo, giunse in Fenicia, dove sposò Telefasse, dalla quale ebbe Europa e tre figli maschi, tra cui Fenice, fondatore di Sidone; Didone dovrebbe essere, tramite Fenice, una discendente diretta di Agenore, dunque imparentata sì con Belo, ma non tramite discendenza diretta. Belo in seguito, in Egitto, sposò Anchino e da loro due nacquero Danao ed Egitto: il primo ebbe cinquanta figlie che andarono in moglie ai cinquanta figli del secondo; la notte di nozze tutte le danaidi uccisero i loro mariti (il figlio di una di loro, secondo una profezia, avrebbe ucciso Danao), ad eccezione di Ipermestra. La linea di successione andò avanti, fino ad arrivare a Danae, che in Italia avrebbe sposato Pilumno, nonno di Turno. In questo modo, Didone e Turno sarebbero stati lontani parenti, avversari a Enea e di origine greca, come se, grazie a ciò, si ripetessero gli schieramenti di Troia.⁴

Riguardo Nevio, già precedentemente citato, la sua importanza, secondo alcuni storici, risiederebbe nel fatto che lo scrittore sarebbe stato il primo a unire le vicende di Enea alla figura di Didone. Al tempo storia e mitologia erano strettamente unite e collegate tra loro, ma, se si analizzano i fatti dal punto di vista storico, l'incontro tra i due è impossibile, in quanto la fondazione di Cartagine è datata intorno all'814 a.C. (pochi decenni prima di quella di Roma), mentre le vicende dei troiani sarebbero precedenti di quattro secoli come minimo. Nevio, dunque, riesce a collocare i due personaggi nella stessa opera. Il poema in questione è il *Bellum Poenicum* (219-202 a.C.), scritto nel periodo della seconda guerra punica: qui si raccontavano però le vicende della prima guerra punica, a cui Nevio avrebbe preso parte in prima persona. Dell'opera però, scritta in saturni, restano solo pochi frammenti, circa una sessantina di versi; di conseguenza, delineare con precisione la trama o i vari fili conduttori delle vicende è molto difficile. Da ciò che rimane si evince che nel poema ci fosse spazio non solo per la guerra, ma anche per la narrazione della fondazione di Roma con l'arrivo di Enea nel

³*Ibidem*.

⁴ Cfr. R. Ricco, *Virago, moglie, amante: una disanima della polisemia letteraria della regina di Cartagine, dal lascito virgiliano alla tragedia rinascimentale italiana*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, edizioni dipagina, Bari, 2025, pp. 23-24.

Lazio. La vicenda di Didone, incontrata da Enea durante le sue peripezie, sarebbe servita per stabilire un primo contatto tra Roma e Cartagine, mentre l'esito di questo amore infelice, destinato a finire per il volere degli dèi (Enea deve seguire il suo destino), avrebbe costituito una storia mitologica per motivare e legittimare l'odio delle due città come un qualcosa di fortemente radicato e inevitabile.

La tesi dell'incontro tra Enea e Didone nell'opera di Nevio è stata suggerita da Barthold Georg Niebuhr⁵, uno storico romantico che aveva appoggiato questa teoria per affermare una cosa più che certa secondo tutti gli studiosi: esiste una tradizione sulla relazione tra Enea e Didone prima di Virgilio. Ma d'altra parte è altrettanto vero che, laddove Nevio avesse parlato effettivamente di questo legame, la circostanza avrebbe avuto uno spazio assai minore di quello che la vicenda occupa nel libro IV dell'Eneide: in sostanza, Nevio sarebbe alla base del racconto virgiliano, ne fornirebbe un'ispirazione, ma non di più.

Un altro studioso, René Pichon⁶ avrebbe intravisto nella Didone neviana una figura simile a Calipso, ma soprattutto a Circe (paragone che ovviamente si rifà all'*Odissea* di Omero), in quanto la regina cartaginese avrebbe tentato di tenere lontano Enea dall'Italia così come la maga avrebbe provato a tenere Odisseo presso di sé: come si vedrà infatti, Virgilio, nel IV libro dell'*Eneide*, afferma che Didone ha pensato di ricorrere alla magia per trattenere Enea a Cartagine.

La contrapposizione tra Roma e Cartagine si trova poi in un altro poema epico delle origini della letteratura latina, gli *Annales* (171 a.C.) di Ennio, ma qui vi sono delle rivalità tra le divinità: Giove a favore di Roma e Giunone a protezione di Cartagine; qui la seconda guerra punica si risolve a favore dei romani quando questi ultimi si riconciliano con la dea.

È opportuno parlare brevemente anche di Anna, la sorella di Didone, che, come si vedrà, viene citata da Ovidio nei *Fasti*, ma è anche un personaggio importante nell'*Eneide*. Vi è infatti una tradizione minore che attesta il legame sentimentale tra la donna e l'eroe troiano: nel suo commento Servio afferma che, secondo Varrone, Anna ed Enea si sarebbero amati e che, alla partenza di quest'ultimo, lei, sconvolta dal dolore, si sarebbe suicidata. Ma ciò, secondo J. Perret⁷, non è possibile: Varrone era troppo meticoloso e attento alle date, per cui non avrebbe unito due personaggi così distanti cronologicamente (circa tre secoli e mezzo), per cui si sarebbe limitato a dire che la reale fondatrice di Cartagine non era Didone ma bensì Anna: Servio avrebbe così equivocado le fonti.

⁵ Cfr A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017, p.10.p.13-14.

⁶ Cfr. Virgilio, *Eneide, Volume II, Libri III-IV*, a cura di E. Paratore e L. Canali, Fondazione Valla/Mondadori, Verona, 1978, p.228, nota 493.

⁷ *Ivi*, p.188, nota 33.

1.2 L'*Eneide* di Virgilio

È con l'*Eneide* che Didone si afferma come uno dei personaggi più importanti della storia della letteratura. Appena si cita il nome della regina di Cartagine non si può non pensare al poema epico, in particolare il libro IV, in cui è lei la vera e propria protagonista; ma bisogna precisare che Didone compare anche nel I libro, nel momento in cui accoglie i troiani presso la sua reggia, e nel libro VI, al momento della discesa nell'Averno di Enea, dove l'eroe la vede e le parla per pochi istanti, senza però ricevere alcuna risposta.

L'*Eneide*, poema epico scritto in esametri dattilici da Virgilio tra il 27 a.C. e il 19 a.C., suddiviso in dodici libri per un totale di 9896 versi, è un'opera di fortemente desiderata dall'imperatore Augusto per esaltare la grandezza di Roma, e la dinastia Giulio-Claudia, come famiglia al potere per volontà degli dèi: Enea è figlio di Anchise e della dea Venere, mentre i gemelli Romolo e Remo saranno figli del dio Marte.

Le fonti principali d'ispirazione sono le due opere omeriche, l'*Odissea* per quanto riguarda i primi sei libri e l'*Iliade* per l'ultima parte, ma ben altri, come si vedrà, saranno i modelli del libro IV.

Enea stesso compare già nell'*Iliade*: Virgilio prende la sua figura e ne fa il protagonista (un esule troiano che dovrà affrontare prima il viaggio per arrivare nella terra destinata ai suoi discendenti, il Lazio, e poi la guerra contro i Latini e i Rutuli guidati da Turno), la cui caratteristica principale è la *pietas*, concetto riassumibile come un assoluto rispetto dei valori morali, degli dei e della famiglia: l'immagine che più rappresenta questa parola è appunto Enea in fuga che dà la mano al figlio Iulo Ascanio e che tiene sulle sue spalle il vecchio padre Anchise e le statue dei Penati.

Si è detto di come Enea abbia un destino da compiere: Didone, da questo punto di vista, rappresenta una minaccia, forse la più grande; questo, per quanto sia un sacrificio necessario, è sofferto, cosa che si comprende appieno solamente nel VI libro, al momento dell'incontro tra il troiano e l'anima della donna negli Inferi.

Modelli fondamentali per Virgilio nel comporre il libro IV sono state le tragedie di Euripide, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio (si avrà modo di notare le grandi somiglianze tra la figura di Didone e quella di Medea), mentre per il *topos* della donna abbandonata l'ispirazione è un'elegia di Callimaco che racconta la storia di Fillide che, abbandonata da Demofoonte, si suicida per amore.⁸

Ma il reale protagonista delle vicende del libro IV è il *furor*, forza passionale e irrazionale che non riesce a essere domata, che porterà poi al tragico epilogo. Ma la morte che Didone decide di darsi è data dalla colpa di aver infranto un limite, un giuramento che lei stessa si era autoimposta e che le aveva poi donato il buon nome e il rispetto presso il suo popolo: come Didone stessa racconta a sua sorella Anna nei primi versi del libro, lei aveva giurato fedeltà alle ceneri di suo marito Sicheo, e dunque, avendo violato questo voto, ha perso il *pudor*, l'onore che, appunto, è stato perso per aver ceduto a un uomo che, per di più, l'ha abbandonata. Sarà dunque la letteratura successiva, con Ovidio *in primis*, che ignorerà il grande senso dell'onore di Didone e la trasformerà in un'eroina suicida per amore, idea che si è insidiata e dura ancora oggi nell'immaginario comune. Se si riflette,

⁸ Cfr A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017, p.19.

ciò che dice Virgilio non è molto distante da quello che viene affermato, per esempio, da Timeo e da Giustino, che descrivono il suicidio della regina come l'unico metodo per non cedere ai pretendenti e tenere fede così al marito defunto; in entrambe le versioni, è il *pudor* la reale motivazione del gesto estremo: per gli storici è un qualcosa che non deve essere infranto, mentre in Virgilio è andato ormai perduto e quindi la fine è una sorta di auto-punizione, contando anche l'impossibilità di continuare a vivere con questa vergogna. Se nel racconto di Timeo Didone si suicida lanciandosi tra le fiamme, qui nell'Eneide, benché sia presente la pira, utilizza la spada che le ha lasciato l'amato: la spada come arma utilizzata per togliersi la vita ha due precedenti illustri con l'*Aiace* di Sofocle, in cui il protagonista si uccise con l'arma di Ettore (Didone inoltre con Aiace ha in comune l'aver dissimulato le vere intenzioni) e con la Lucrezia liviana, modello della virtù femminile romana, moglie di Collatino che si suicida con un pugnale per cancellare la vergogna dello stupro subito per colpa di Tarquinio il superbo, l'ultimo re di Roma (questo triste avvenimento porrà fine alla monarchia e alla nascita della repubblica romana).⁹

Nel libro I appare già Didone: la sua comparsa però non è diretta, ma preceduta da Venere, sotto le mentite spoglie di una giovane cacciatrice, che parla della regina a suo figlio Enea: le parole della dea, dunque, danno informazioni sul vissuto di Didone non solo all'eroe troiano, ma anche ai lettori, che quindi saranno informati brevemente sulle vicende della donna. Questo è il racconto di Venere:

E Venere: «Non mi credo certo degna di tale onore;
è costume delle giovani di Tiro portare la faretra
e calzare sino al polpaccio coturni purpurei.
Qui tu vedi un regno punico, i Tiri e la città di Agènore,
ma la terra è dei Libici, popolo indomabile in guerra;
ne regge lo scettro Didone, partita dalla città di Tiro
per sfuggire al fratello. Lunga fu l'offesa, lungo
l'intreccio; ma t'accennerò per sommi capi alla vicenda.
Marito suo era Sicheo, il più ricco di terre
tra i Fenici, da quella sventurata amato oltre misura;
il padre gliela aveva data in prime nozze ancora vergine.
Ma purtroppo su Tiro regnava il fratello Pigmalione,
efferato più di qualsiasi altro nei delitti.
Fra loro esplose l'ira. Quello scellerato, davanti all'altare,
accecato da brama di ricchezza, di nascosto con la spada
trucidò l'incauto Sicheo, senza curarsi dell'amore
che la sorella gli portava; a lungo l'infame celò il misfatto
e simulando illuse di false speranze l'infelice amante.
Ma in sogno alla donna apparve l'immagine dello sposo insepolto,
che sollevando il volto soffuso di uno strano pallore,
le mostrò l'altare del crimine, il petto trafitto dalla spada,
rivelandole ogni cosa sul delitto segreto del palazzo.
Poi la persuade ad affrettare la fuga, a lasciare la patria
e come aiuto per il viaggio, le indica dov'è sepolto
il tesoro dei padri, una quantità ignorata d'argento e d'oro.
Sconvolta Didone prepara la fuga e i compagni.

⁹ /vi, pp. 24-26.

Si raccolgono coloro che nutrivano implacabile odio
o cieca paura del tiranno; s'impadroniscono di navi
per caso già allestite; le colmano d'oro, e per mare trafugano
i beni ambiti da Pigmalione: duce dell'impresa una donna.
Giunsero in questi luoghi, dove ora tu vedi ciclopiche mura
e la rocca in costruzione della nuova Cartagine.
Qui acquistarono tanta terra, quanta ne potesse cingere
la pelle di un toro (il nome Birsa ricorda il fatto)». ¹⁰

Il racconto di Venere riprende la prima parte dei resoconti degli storici già analizzati nel precedente capitolo: l'uccisione del marito da parte del fratello di lei, la fuga, l'arrivo sulle coste nord-africane e la fondazione di Cartagine. Degna di nota è la frase nominale con cui Venere chiude il racconto della fuga da Tiro: *dux femina facti* (duce dell'impresa una donna), in cui appunto compare *dux*, sostantivo maschile che quindi attribuisce a Didone un coraggio che solitamente si trova negli uomini e che nell'*Eneide* compare rivolto solamente a due personaggi femminili: Didone e Camilla (nel libro XI). Con la narrazione di queste imprese Didone entra nello statuto del mito. È qui da notare che lo storico Giuseppe Flavio (*Contro Apione* I 124-25) attesta l'esistenza di un sovrano di Tiro di nome Pigmalione, il quale aveva una sorella, di cui non viene detto il nome, che sarebbe fuggita dopo i sette anni di regno del fratello in Libia, fondando Cartagine. Poco più avanti si ha finalmente l'apparizione diretta di Didone all'interno del poema; lei, bellissima, sta entrando con il suo seguito nel tempio di Giunone:

Mentre al troiano Enea si offrono queste meraviglie,
mentre incantato e immobile non riesce a staccarne lo sguardo,
nel tempio entrò la regina, Didone, sfolgorante
di bellezza, attorniata da una folla di giovani armati.
Come sulle rive dell'Eurota o per i gioghi del Cinto
Diana guida le danze e mille Orèadi da ogni parte
al suo seguito si raccolgono; e lei, la faretra
sulla spalla, incedendo tutte le altre dee sovrasta
(e a Latona segretamente di gioia si gonfia il cuore);
tale era Didone, tale raggianti tra i suoi incedeva,
spronando l'opera di costruzione del futuro regno.
Giunta alle soglie del sacrario, sotto la volta del tempio,
sull'alto trono si assise circondata di armati.
Impartiva giustizia e leggi ai sudditi, equamente
divideva l'onere del lavoro o lo traeva a sorte:
quando tra un grande accorrere all'improvviso Enea vede
avvicinarsi Anteo, Sergesto e il virile Cloanto,
e altri Teucri ancora, che la nera tempesta in mare
aveva disperso e spinto lontano su remote spiagge.
Si stupì Enea e con lui Acate scosso tra gioia e timore;
ardevano dal desiderio di stringere la mano ai compagni,
ma l'oscurità della vicenda sconcerta i loro cuori.
Si tengono celati e spiano, avvolti dalla nube,
la sorte di quegli uomini, in qual lido ormeggino la flotta,
perché qui siano giunti; delegati di tutte le navi infatti

¹⁰ Virgilio, *Eneide. Libro I*, a cura di M. Ramous, Marsilio, Venezia, 1998, vv. 340-368, pp. 87-89.

venivano a chiedere grazia e fra i clamori muovevano al tempio.¹¹

La similitudine con la dea Diana non è un'invenzione virgiliana ma un *topos* epico, come si può constatare nell'*Odissea* 6.102-9, dove alla dea della caccia e della luna Artemide è paragonata Nausicaa: «Come Artemide saettatrice va su per i monti, / o per il Taigeto dal lungo crinale o per l'Erimanto, / godendo dei cinghiali e delle cervi veloci, / e insieme con lei giocano le Ninfe abitatrici dei campi, / figlie di Zeus egioico – ne gioisce Latona nel cuore - / e lei tutte sopravanza con il capo e la fronte, / e ben si distingue, e tutte son belle; / così lei fra le ancelle spiccava, la vergine intatta» (trad. Di Benedetto- Fabrini). Riguardo Giunone, si deve tener conto che essa era la divinità più rispettata dai Cartaginesi: secondo una leggenda Didone avrebbe infatti ricevuto un oracolo proprio su un'isola sacra alla dea e, in seguito a ciò, avrebbe trovato prima una testa di bue, poi la testa di un cavallo nel luogo in cui avrebbe fondato la città; la testa del cavallo fu interpretata come un segnale favorevole, tanto che l'animale sarebbe stato realmente raffigurato sulle monete cartaginesi, poiché impegnato in guerra e dunque presagio di vittorie.¹²

Va detto che il poema presenta fin da subito la dea adirata verso Enea e il popolo troiano in generale per varie motivazioni: il giudizio del troiano Paride nella disputa per il pomo della discordia; il fatto che i troiani discendano da Dàrdano, figlio di una relazione extra-coniugale di Giove ed Elettra (una figlia di Atlante); Ganimede, figlio del re troiano Tros, di cui Giove si era invaghito e che rese coppiere degli dèi al posto di Ebe, figlia di Giove e Giunone stessa. Il fatto che la figlia di Saturno proteggesse e avesse a cuore Cartagine e, al tempo stesso, odiasse Enea e i suoi compagni, fanno già presagire, se non la tragedia finale, un'assenza di lieto fine.¹³

Dopo questa entrata solenne, si può vedere Didone che svolge i suoi doveri di regina in modo equo e giusto, fino ad arrivare all'incontro con i troiani che, approdati qui dopo il naufragio chiedono aiuto alla giovane sovrana; a parlare è Ilioneo, il più anziano, che viene accompagnato da Acate e, ovviamente, da Enea. Lei accetta di offrire loro aiuto e ospitalità, dimostrando di avere una grande generosità:

Allora, chinato il volto, Didone brevemente parla:

«Bandite il timore dal cuore, o Teucri, scacciate gli affanni.

Una dura condizione e un regno appena fondato mi costringono
a tali misure e a vegliare in armi su tutti i confini.

Chi non conosce la stirpe di Enea e la città di Troia,
e le gesta, gli eroi o gli incendi di quell'immane guerra?

Non abbiamo cuore così insensibili noi Punici,
né tanto lontano dalla città tiria il Sole aggioga i cavalli.

Sia che desideriate la grande Esperia e i saturni campi,
o le contrade di Erice e il sovrano Aceste, protetti da scorte
vi lascerò partire e con tutto l'aiuto in mio potere.

Ma se volete qui con me fermarvi in questo regno,
la città che edifico è vostra; tirate in secco le navi;
troiano o tиро, per me non vi sarà differenza.

Oh se, spinto dallo stesso vento, fosse qui tra noi anche Enea
Il vostro re! Giusto, lungo il lido invierò uomini fidati

¹¹ *Ivi*, vv. 494-521, pp. 97-99.

¹² Cfr. Virgilio, *Eneide*, a cura di A. Fo Einaudi, Torino, p.607, nota 72.

¹³ *Ivi*, p.595, nota 11.

con l'ordine di esplorare sino agli estremi confini la Libia,
se mai naufrago si aggirasse nei boschi o in qualche città». ¹⁴

Da notare è il volto abbassato di Didone per assicurare subito i profughi, gesto che connota la nobiltà d'animo e che quindi non contrasta con la maestosità della scena. Poco più avanti la donna ricorda le sue sventure passate, analoghe a quelle dei troiani, a cui le confida:

Una sorte simile alla vostra volle che anch'io, travolta
da mille affanni, infine mi fermassi in questa terra:
provata dal dolore, ho appreso a soccorrere gli infelici. ¹⁵

In questi versi si può constatare tutta la dignità regale di Didone: accenna alla sua sventura, ma brevemente, con consapevolezza, senza voler suscitare sentimenti di compassione e di vittimismo. Oltre alla regalità, un'altra qualità è senza dubbio la *sympàtheia*, la comprensione del dolore altrui, un tipo di comprensione che può avere soltanto chi ha attraversato quelle determinate sventure e che non dimentica la sofferenza, anche quando tutto è passato: *non ignara mali miseris succurrere disco* è una delle frasi più famose dell'intero poema.

Didone invita Enea a palazzo, ma l'eroe troiano vuole che anche suo figlio Ascanio sia presente e quindi lo manda a chiamare; in questo momento compare di nuovo Venere che mette in atto il suo piano, ovvero sostituire Ascanio con suo figlio Cupido, affinché Didone si innamori di Enea:

Ma Venere medita in mente nuovi stratagemmi,
nuovi disegni: in luogo del dolce Ascanio venga, mutato
volto e aspetto, Cupido e infiammi coi suoi doni la regina
sino al delirio, insinuandole nell'intimo il fuoco;
teme fin troppo quell'ambigua casata e la doppiezza dei Tiri;
la tormenta lo sdegno di Giunone e a notte l'ansia si riaccende.
Si rivolge allora all'alato Amore con queste parole:
«Figliolo, mia unica forza, mia onnipotenza, tu,
figliolo, che spregi i dardi tifei del sommo Padre,
a te ricorro e supplicando invoco i tuoi poteri.
Tu sai come dalla furia del mare sia gettato
Di lido in lido per l'odio della torva Giunone
Tuo fratello Enea e spesso ti dolesti del mio dolore.
Ora Didone fenicia l'accoglie e con blande parole
lo trattiene; ma temo dove miri l'ospitalità
di Giunone: non rimarrà certo inattiva in simili frangenti.
Perciò penso di prevenirla con l'astuzia e avvolgere di fiamme
la regina, perché nessun potere possa mutarle pensiero,
ma sia avvinta, tramite mio, da infinito amore per Enea.
Per intendere come tu possa ottenerlo, ascolta il mio progetto:
chiamato dal caro padre s' accinge a venire in Cartagine
il regale fanciullo, che è tutta la mia speranza,

¹⁴ Virgilio, *Eneide. Libro I*, a cura di M. Ramous, Marsilio, Venezia, 1998, vv. 561-578, pp. 101-103.

¹⁵ *Ivi*, vv. 628-630, p. 105.

per recare doni sottratti al mare e all'incendio di Troia:
 io lo celerò, sopito nel sonno, sulle alture
 di Citera o nel santuario sopra il monte Idalio,
 perché non scopra l'inganno e non possa assistere al banchetto.
 Tu fingi il suo aspetto, ma per non più d' una notte,
 e, fanciullo qual sei, assumi il volto ben noto di quel fanciullo:
 così, quando Didone ti terrà felice in grembo
 fra portate principesche e fiumi di vino,
 quando ti abbraccerà e ti riempirà di dolci baci,
 potrai destarle il tuo fuoco segreto e ingannarla col tuo veleno». Obbedisce Amore al volere della sua diletta madre,
 depone le sue ali e incede gioioso con il passo di lulo.
 Venere intanto infonde una placida quiete
 nelle membra di Ascanio e, stringendolo in grembo, lo solleva
 sino agli alti boschi dell'Idalio, dove la molle maggiorana
 l'avvolge in un'ombra soave col profumo dei suoi fiori.¹⁶

Già qui, al v.657, compare l'aggettivo *furentem* rivolto a Didone: è un'anticipazione della tragedia che si svilupperà nel libro IV, una parola tematica che indicherà lo stato d'animo della regina, una forza irrazionale e indomabile che porterà a conseguenze negative. Cupido ha quindi preso il posto di Ascanio ed è pronto ad eseguire i compiti che sua madre gli ha affidato: prima siede in braccio ad Enea, poi a Didone: il dio, lentamente, le cancella il ricordo di Sicheo, facendola innamorare del troiano:

Più di tutti Didone, votata per sua disgrazia alla rovina,
 non riesce a saziarsene il cuore, guarda e avvampa,
 commossa al tempo stesso dal fanciullo e dai suoi doni.
 E lui, come ebbe, sospeso al collo di Enea, con un abbraccio
 Saziato il grande amore per un padre che non gli era tale,
 s'avvicinò alla regina. Didone, senza sapere qual dio
 le segga in grembo, con tutto il suo cuore, sventurata,
 non sa staccargli gli occhi di dosso e lo stringe al seno. Quello,
 memore della madre, a poco a poco inizia a cancellarle
 dalla mente Sicheo e tenta di infiammarle i sensi
 da tempo spenti e il cuore inerte con l'amore per un uomo vivo.¹⁷

Nell'ultima parte del libro Venere e suo figlio Cupido sono giunti al loro scopo: Didone si è ormai completamente innamorata di Enea, tant'è che chiede all'uomo di narrare degli eroi e dei fatti riguardanti la caduta di Troia, con il solo scopo di rimanere più tempo con lui:

Così tra vari discorsi trascorreva la notte
 l'infelice Didone e a lunghi sorsi s'abbeverava d'amore,
 chiedendo senza posa di Priamo, chiedendo di Ettore;
 ora con quali armi venne il figlio di Aurora, ed ora come fossero
 i cavalli di Diomede, ora che statura avesse Achille.
 «Avanti, narraci, straniero, sin dalle lontane origini
 le insidie dei Danaï», disse, «le sventure dei tuoi,
 e il tuo peregrinare, se ormai questa è la settima estate

¹⁶ *Ivi*, vv. 656-694, pp. 107-109.

¹⁷ *Ivi*, vv. 712-722, p. 111.

che ti porta a vagare di terra in terra, di mare in mare». ¹⁸

Saranno poi i racconti stessi ad alimentare ulteriormente l'amore che è già nato. I due libri seguenti (il II e il III) costituiscono un monumentale flashback tramite cui Enea spiega e ricorda come Troia è caduta grazie all'inganno del cavallo ad opera dei greci, i viaggi per mare nel Mediterraneo e la morte di suo padre Anchise, fino l'approdo a Cartagine.

Dopo questo salto temporale nel passato, la narrazione riprende nel libro IV, incentrato totalmente sulla vicenda di Didone, la figura femminile a cui Virgilio dedica più spazio all'interno del poema.

Il libro IV si apre con Didone che, ormai innamorata di Enea, è turbata dai suoi sentimenti: il racconto della guerra e dei viaggi è finito, e lei si ritrova sola a pensare, consapevole che siano stati i racconti stessi ad aumentare l'amore e la passione. È l'alba e lei, sempre più tormentata, decide di confidarsi con sua sorella Anna. L'inizio, per il suo carattere avversativo, richiama l'incipit del ventiquattresimo libro dell'*Iliade*, con la descrizione del pianto di Achille per la morte di Patroclo: nel cuore della notte tranquilla, Achille è angosciato, così come lo è Didone. L'autore, inoltre, fin da subito pone l'accento sulla ferita d'amore, che, anche se invisibile, tormenta la donna, che è unita a un altro tema, quello del fuoco, tipico del linguaggio amoroso.

Didone, dunque, si decide a confidarsi con qualcuno per alleviare, laddove fosse possibile, le sue pene d'amore, e decide di farlo con sua sorella Anna, che viene definita *unanima*, aggettivo che indica una perfetta concordia che si ha tra persone che condividono lo stesso sangue (come in questo caso) o in legami solidi di amore o amicizia. Tradizionalmente l'eroina femminile si confida con una figura di donna più anziana, solitamente la nutrice, come accade, ad esempio, nell'*Ippolito* di Euripide o nelle *Trachinie* di Sofocle con, rispettivamente, Fedra e Deianira. La sorella-confidente non è però un'invenzione virgiliana, perché ha già un precedente illustre, ovvero le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, in cui ad ascoltare i tormenti di Medea è la sorella Calciope: il libro III del poema, con la storia tra la maga della Colchide e Giasone, sarà un modello fondamentale per Virgilio nella stesura del libro di Didone.

Questo il discorso della regina ad Anna:

«Anna, sorella, che sogni mi tengono sospesa e m'angosciano!
Che ospite straordinario è entrato nel nostro palazzo,
quale mostrandosi in volto! Che forza nel cuore e nell'armi!
Credo davvero che sia – non è fede illusoria –
di stirpe divina. Il timore accusa gli animi ignobili.
Quali fati lo hanno agitato! Che guerre sofferte narrava!
Se non fosse decisione irremovibile e fissa nel cuore
di non volermi unire a nessuno con vincolo coniugale,
dopo che il primo amore m'ingannò e mi illuse con la morte,
se non avessi in odio il talamo e le fiaccole nuziali,
forse per questo solo potrei soccombere al peccato.
Anna, lo confesso, dopo la morte del misero sposo
Sicheo, e la casa insanguinata da fraterna strage,
egli soltanto ha scosso i miei sensi, e m'ha fatto

¹⁸ *Ivi*, vv. 748-756, p. 113.

vacillare l'animo. Riconosco i segni dell'antica fiamma.
Ma voglio che prima la terra mi s'apra in un abisso,
e il padre onnipotente mi spinga con il fulmine tra le ombre,
le ombre del pallido Erebo e la notte profonda,
prima che ti violi, o Pudore, o sciolga le tue leggi.
Quello che per primo mi unì a sé, mi rapì l'amore;
egli lo abbia con sé e lo serbi nel sepolcro». ¹⁹

L'inizio del dialogo riprende il poema di Apollonio Rodio²⁰, che, come Virgilio, dà molto spazio alle angosce della sua eroina, ma mentre lo scrittore greco riporta nei dettagli gli incubi di Medea, Virgilio lascia tutto sospeso e indefinito, concentrandosi sulle sensazioni che causa l'arrivo del nuovo ospite; da qui parte una descrizione di Enea, un uomo bello sia fisicamente, sia interiormente: è valoroso e nobile d'animo, dunque è indubbio il fatto che sia realmente figlio di una dea. In questo passo si può riscontrare anche un altro testo che ispira notevolmente Virgilio, ovvero il *carme* 64 di Catullo, opera che presenta il lamento di Arianna, una volta abbandonata da Teseo; i richiami non sono solo tematici, ma anche linguistici, come il sintagma *sedibus hospes*, che Arianna utilizza per parlare dell'uomo che l'ha abbandonata.

Didone ammette di essersi innamorata di Enea, ma lei rifiuta l'ipotesi di una relazione perché in passato giurò che non avrebbe avuto un altro amore al di fuori di Sicheo: qui utilizza la parola *deceptam*, ovvero ingannata: ciò può sembrare un'accusa a Sicheo, che avrebbe avuto la colpa di morire lasciandola sola, ma in realtà l'illusione sarebbe dovuta all'omicidio dell'uomo che le ha causato sofferenza e imposto la fuga dalla sua patria.

Didone sente rinascere in lei i sentimenti che credeva fossero sopiti definitivamente, e lo esprime con una delle frasi più famose di tutta l'opera, ripresa anche da Dante nel canto XXX del *Purgatorio*, *adgnosco veteris vestigia flammae* (riconosco i segni dell'antica fiamma). Ma Didone è decisa nel non voler cedere, ostinazione che nasce non tanto dalla convinzione, quanto dalla paura di non resistere, e quindi si augura di essere inghiottita dalla terra o colpita da un fulmine di Giove pur di non violare il Pudor: questo tipo di auto-maledizioni sono elementi già al tempo radicati nel mito, di cui l'*Illiade* offre due esempi: il primo è nel libro IV, quando Agamennone si augura questo tipo di morte se mai lui dovesse abbandonare a Troia il fratello Menelao al suo destino, mentre il secondo si trova nel libro VIII, con Diomede che vuole allontanare da sé l'ipotesi che Ettore, un domani, possa vantarsi di averlo messo in fuga.

Il concetto di *pudor*, riassumibile come un insieme di valori quali castità, dignità e onore, viene qui personificato; in Apollonio è la verginità di Medea, qui è la fedeltà alle ceneri di Sicheo. I valori di Didone, donna straniera, combaciano qui con l'ideale della matrona romana, che decideva di non risposarsi più una volta rimasta vedova: la pudicizia, a Roma, era la qualità principale che una donna rispettabile doveva possedere, come la *virtus* per l'uomo.

¹⁹ Virgilio, *Eneide, Volume II, Libri III- IV*, a cura di E. Paratore e L. Canali, Fondazione Valla/Mondadori, Verona, 1978, vv.9-29, pp.55-57.

²⁰ Cfr. A. Cotrozzi, *Eneide, libro IV*, Pisa University Press, Pisa, 2023, p.65; i *loci paralleli* e altri riferimenti da questo passo in avanti saranno tratti da questo manuale se non specificato diversamente.

Questa eccessiva insistenza nel non violare il voto fatto al coniuge defunto rende più visibile il futuro cedimento della regina, tant'è che, appena smesso di parlare, scoppia in pianto.

A questo punto risponde Anna, che invece esorta la sorella a cedere a un nuovo amore con varie argomentazioni: la fedeltà verso i morti è cosa irrazionale di cui questi non si preoccupano; in passato aveva fatto bene a rifiutare pretendenti cui non corrispondeva, ma ora farlo con Enea non avrebbe senso perché ne è realmente innamorata, senza tralasciare la circostanza che lui e i suoi uomini potrebbero aiutarla nella costruzione della città e, soprattutto, nella difesa dai popoli nemici. Per ultimo invita la sorella a continuare a offrire ospitalità ai troiani e a invocare gli dèi affinché siano propizi a questa nuova unione. Le parole di Anna sortiscono l'effetto desiderato:

Con queste parole infiammo l'animo ardente d'amore,
diede speranza alla mente dubbiosa, e dissolse il pudore.²¹

Iniziano dunque i riti sacrificali affinché favoriscano l'unione tra Didone ed Enea; i destinatari principali sono Cerere, dea che ha insegnato agli uomini la coltivazione dei campi, definita *legifera* per aver istituito le regole del vivere civile tra cui quella del matrimonio; Febo, ovvero Apollo, in quanto dio dei vaticini; Lieo, ovvero Bacco, invocato perché il vino scioglie gli affanni; infine Giunone, la dea a cui è indirizzato principalmente il rito, sia perché protettrice del matrimonio, sia perché patrona della città. Se i riti sono solenni, Didone avvampa di passione dentro di sé, sintomi questi da interpretare come anticipazione del *furor* finale.

La scena poi si sposta al di fuori del tempio sacro a Giunone: la regina vaga per la città, cercando, con il suo vagare, un rimedio per porre fine alla sua sofferenza. Virgilio la paragona a una cerva ferita che si aggira tra i boschi dell'isola di Creta, cercando un rimedio per il dolore causato dalla ferita, cosa impossibile dal momento che la freccia lanciata dal cacciatore le è rimasta conficcata nel fianco. La ferita non trova sollievo e, quel che è peggio, è letale, mentre il pastore che ha lanciato la freccia è ignaro del dolore che sta causando.

I giorni passano, ma l'arco di tempo è indefinito: Enea e Didone passeggiano per la città, e i lavori di costruzione di quest'ultima di fermano perché la regina inizia a trascurare i propri doveri in quanto i suoi pensieri sono tutti rivolti ad Enea; nel suo tormento, lei vuole ripetere il banchetto della prima notte, invitando il troiano sempre a palazzo e chiedendole di raccontare nuovamente della guerra e delle sue peripezie. Poi, quando rimane sola, ripensa all'uomo, così intensamente che lo vede e lo ascolta: questo è un comportamento tipico degli innamorati, che ha come modello la Medea di Apollonio Rodio, 3.453-455: «avanti ai suoi occhi si formavano ancora le immagini / di ogni cosa: l'aspetto di Giasone e l'abito che indossava, / come parlava...» (trad. Paduano).

Lo scenario si sposta sull'Olimpo, dove Giunone affronta Venere, colpevole di aver ingannato Didone con lo stratagemma di farla innamorare di Enea tramite Cupido; la contrapposizione Giunone-Venere, per i commentatori, è un richiamo all'inizio del terzo

²¹ Virgilio, *Eneide*, Volume II, Libri III- IV, a cura di E. Paratore e L. Canali, Fondazione Valla/Mondadori, Verona, 1978, vv.54-55, p.59.

libro delle *Argonautiche*, quando Era ed Atena si recano da Afrodite affinché faccia innamorare Medea di Giasone, ma qui Didone è già innamorata.

Giunone afferma che l'inganno è ignobile, causato dalla paura che Cartagine, città a lei sacra, un domani, diventi troppo potente, ma propone a Venere un patto: una pace eterna e un matrimonio felice tra Enea e Didone. La madre del troiano, che ha compreso benissimo che la vera intenzione di Giunone è tenere lontano l'eroe dal Lazio, acconsente, pensando ai vantaggi che può ricavarne (ospitalità e agi per Enea prima di ripartire per il viaggio), ma al tempo stesso si mostra ritrosa: spetta a Giunone, in quanto sposa di Giove, convincere il padre degli dèi e architettare il piano. L'occasione avrà luogo l'indomani: la regina dell'Olimpo, durante la battuta di caccia, farà scatenare una tempesta, così che Enea e Didone si riparino nella stessa caverna e si uniscano in *conubio*, parola già usata in 1.73 da Giunone quando promette a Eolo la ninfa Deiopea in moglie.

È l'alba e tutti si preparano per la caccia: gli uomini, Didone, bellissima, che esce da camera sua e lulo Ascanio, felice di unirsi all'impresa. Anche Enea è bellissimo, e viene paragonato ad Apollo, così come la regina era stata paragonata, come detto, nel libro I a Diana, sorella del dio; non è un caso che anche Apollonio Rodio paragoni Giasone proprio al dio della poesia in 1.307-310: «Quale s'avanza Apollo dal tempio fragrante, / per la sacra Delo, oppure per Claro, o per Pito, / o nella vasta Licia, presso le acque del fiume Xanto, / così avanzava in mezzo alla folla...» (trad. Paduano).

Finalmente, Giunone attua il suo piano:

Frattanto il cielo comincia a turbarsi con un grande
fragore; seguono rovesci di pioggia misti a grandine;
sparsi i tirii compagni e i giovani troiani
e il dardanio nipote di Venere cercarono con timore ripari
diversi nei campi; precipitano i torrenti dai monti.
Didone e il capo troiano giungono nella stessa spelonca.
Per prima la Terra e Giunone pronuba danno
il segnale; rifulsero folgori e l'etere consapevole
del connubio, ulularono dalle più alte vette le Ninfe.
Quello fu il primo giorno di morte, e la prima
causa di sventure. Didone non si preoccupa di apparenze
o di fama, ormai non medita un amore furtivo;
lo chiama connubio; vela con questo nome la colpa.²²

Qui interviene la svolta della vicenda, che porterà al tragico finale; il temporale scatenato da Giunone costringe i due innamorati a riparare insieme nella stessa grotta. Anche nel libro IV delle *Argonautiche* Medea e Giasone, ospitati da Alcino, re dei Feaci, si ritrovano in una spelonca, ma la loro unione è più festosa: «Qui stesero il grande letto e sopra gettarono / il vello d'oro fulgente, perché le nozze / fossero onorate e cantate. Nel candido / seno le Ninfe portavano mazzi variopinti di fiori» (vv.1141-4 trad. Paduano). In Virgilio viene ricalcata la cerimonia dei riti nuziali romani, ma qui a dare l'inizio non sono le persone ma gli elementi della natura: i segnali sono dati dalla Terra, madre di tutte le cose, e Giunone, definita *pronuba*, termine con il quale era indicata la matrona che accompagnava la sposa il giorno del matrimonio. Come detto, in Apollonio l'atmosfera è

²² *Ivi*, vv.160-172, p.65.

gioiosa, mentre qui si ha un senso d'angoscia espresso dai tuoni e dalle urla delle ninfe, che sostituiscono qui i tipici canti di gioia e di festa che tradizionalmente accompagnano gli sposi. Questo giorno fatidico è il giorno della rovina: da quel momento Didone non si preoccuperà più di apparenze e dicerie e si autoingannerà parlando di *coniugium* per coprire lo scandalo. Tiberio Claudio Donato²³ pensa che la *culpa* di Didone di cui si parla consista nel fatto che, dal racconto di Enea, lei doveva sapere che, in base ciò che gli aveva detto Creusa, lo aspettava nel Lazio una nuova moglie; Enea poi, eroe della *pietas*, mai avrebbe accettato di disobbedire al volere degli dèi e del Fato. Ciò che accade infatti è responsabilità di Giunone, che era ricorsa a un momento di oblio, illudendosi di poter impedire a Enea di raggiungere l'Italia. Ma le era venuto meno l'aiuto promesso da Venere, che ha approfittato della situazione per aiutare il figlio; ma non si deve comunque dimenticare ciò che si è letto nel libro I: Didone si è innamorata grazie a uno stratagemma divino, quindi, si può dire che lei non abbia, nella realtà effettiva delle cose, nessuna colpa, anzi: è una vittima della dea Venere e di Cupido.

Come accennato brevemente, Didone smette di preoccuparsi del suo buon nome: è a questo punto che entra in gioco la personificazione della Fama, divinità che inizia a spargere voci sulla relazione tra i due amanti. Questa è un mostro spaventoso simile a un animale, con molte bocche, occhi e orecchie; non solo riporta le dicerie, ma le aumenta aggiungendo calunnie. Già Omero aveva personificato la fama nell'*Iliade*, ma la descrizione che ne dà il poeta di Mantova è vicina a quella di Eris, la dea della discordia, nell'*Iliade* 4.442-3, in cui <<piccola si leva in principio, ma ecco / al cielo arriva col capo, cammina sopra la terra>> (trad. Calzecchi Onesti). Tra tutti i mali, la Fama è quello più veloce e prendendo sempre più coraggio, si espande spingendosi in alto, diventando così gigantesca da avere i piedi per terra e la testa tra le nubi. Viene anche spiegata la genealogia della Fama: essa è figlia della Terra, generata dopo i Titani e i Giganti per vendetta dopo che Giove e gli altri dèi avevano sprofondato i Titani nel Tartaro e sterminato i Giganti dopo la rivolta per la conquista dell'Olimpo; Virgilio poi dà notizie sul comportamento della Fama: viaggia di notte come un uccello notturno e di giorno veglia attentamente su ciò che accade: è un mostro che non dorme mai. La strategia della Fama è quella di unire fatti realmente accaduti a storie inventate ma credibile, in modo che non si distingua più il vero dal falso: i fatti vengono manipolati, così come accade riguardo a Didone ed Enea, che vengono dipinti come amanti dediti solo ai piaceri e dimentichi del resto, soprattutto dei doveri, come la costruzione della città; il rapporto è visto come qualcosa di disdicevole, dal momento che Didone è una regina, mentre Enea è di rango inferiore, solamente un esule. La notizia di questa relazione vaga per tutta l'Africa, fino ad arrivare alle orecchie di Iarba, re dei Mauritani e pretendente rifiutato dalla sovrana tempo addietro. Iarba è figlio di Ammone, divinità egizia a cui era consacrato un santuario in Libia e che i Greci e i Romani assimilavano a Zeus/Giove, e di Garamantide, ninfa rapita dal padre degli dèi. Il re, dunque, inizia la preghiera rivolta al suo genitore con tono molto solenne che poi si trasforma in protesta:

«Giove onnipotente, cui ora il popolo mauritano
banchettando su istoriati giacigli liba l'offerta lenea,

²³ *Ivi*, p.200, nota 172.

vedi quanto accade? Oppure ti temiamo inutilmente,
o padre, quando scagli i fulmini e alla cieca s'avventano i fuochi
nelle nubi atterrendo gli uomini e producendo vani fragori?
La donna che errante nei nostri confini ha fondato
a prezzo un'esigua città, cui demmo una terra
da arare, e le leggi del luogo ha respinto le nostre
nozze, e accolto Enea come signore del regno.
E ora quel Paride col suo effeminato corteggio,
fasciato dalla mitra meonia il mento e la madida
chioma, si gode la rapina: noi continuiamo a portare
doni ai tuoi templi, e alimentiamo un'inutile fama». ²⁴

Il cuore delle rimostranze di Iarba risiede nel fatto che il sovrano è fermamente convinto di aver subito un'ingiustizia. Dapprima riprende il racconto già analizzato che fa Venere delle imprese di Didone, vicende che Iarba sminuisce, per poi arrivare all'offesa a cui si è fatto cenno poc'anzi: non solo lui è stato rifiutato, ma preferito a un profugo a cui Didone ha dato prova di eccessiva generosità. Iarba chiama Enea <<quel Paride>>: entrambi sono troiani e dissoluti (accusa consueta dei romani ai popoli orientali), ma soprattutto seduttore di mogli altrui (Paride di Elena ed Enea di Didone, che, nella visione di Iarba, gli è stata rubata). Non contento, Iarba disprezza Enea con un altro epiteto, *semivir*, parola che verrà usata da Turno al v.99 del libro XII, geloso del troiano.

Dietro queste accuse di effeminatezza si può però scorgere un ideale politico: i troiani sono i capostipiti dei romani e Virgilio, parlando di Ascanio, lo descrive come un giovane dalla bellezza raffinata, virile ma non rozzo, specchio dell'equilibrio interiore, dunque la difesa dei costumi troiani da parte del poeta è necessaria a fini politici.

Giove ascolta le preghiere di Iarba e decide così di mandare Mercurio presso Enea, allo scopo di ricordargli il suo compito e il suo destino con queste parole:

«Va', o figlio, chiama gli zefiri e discendi a volo,
e parla al capo dardanio che ora si attarda
nella tiria Cartagine, e non bada alle città assegnate
dai fati: porta le mie parole sulle brezze veloci.
Non lo promise così a noi la bellissima madre,
e non per questo lo salvò due volte dalle armi
dei greci; ma sarebbe stato capace di reggere l'Italia
pregna d'imperi e fremente guerra, di propagare la stirpe
dell'alto sangue di Teucro, di sottomettere il mondo alle leggi.
Se nessuna gloria lo accende di eventi così grandi,
e non vuole affrontare travagli per la propria fama,
perché il padre invidia ad Ascanio le rocche romane?
Che fa, o con quale speranza indugia tra gente nemica,
e non guarda la discendenza ausonia e i campi lavinii?
Navighi: questa la conclusione; questo il nostro messaggio». ²⁵

Modello del passo in cui Giove manda Mercurio a sollecitare Enea alla partenza è Omero, *Odissea* 5.28 ss, dove Zeus, sollecitato da Atena, invia Hermes da Calipso perché la ninfa

²⁴ *Ivi*, vv.206-218, p.69.

²⁵ *Ivi*, vv.223-237, pp.69-71.

lasci partire Odisseo: «Disse, e rivolto a Hermes, suo figlio, così parlò: “Hermes, giacché anche per altre cose sei il messaggero, / alla ninfa dai riccioli belli annuncia tu decisione infallibile: / il ritorno del paziente Ulisse, che parta / ...”» (trad. Di Benedetto-Fabrini). Venere stessa aveva promesso che il figlio, o meglio la sua stirpe avrebbe dominato l'Italia e il mondo intero; ora Enea non solo ha dimenticato il suo compito, ma si mostra egoista nei confronti di Ascanio: se a lui non importa della gloria futura, dovrebbe perlomeno pensare a quella di suo figlio, che, adulto, dovrà fondare proprio nel Lazio la città di Alba Longa, mentre Enea fonderà un'altra città, Lavinio, in onore della futura moglie Lavinia; secondo la profezia di Anchise in 6.763-6 sarà invece Silvio, figlio di Enea e Lavinia, a fondare Alba Longa: queste versioni sono ovviamente discordanti, e probabilmente Virgilio le ha inserite entrambe in base al momento differente di stesura dell'opera. I cartaginesi sono identificati come “gente nemica”, in previsione di cosa accadrà in futuro (guerre puniche).

Mercurio non può far altro che recarsi da Enea con il messaggio del padre degli dèi: dopo la descrizione del viaggio, il dio arriva presso il troiano, intento a seguire i lavori di edificazione della città, e lo rimprovera così:

Subito lo assale: «Ora poni le fondamenta
dell'alta Cartagine, e al pari d'un marito servizievole
edifichi una bella città, dimentico del regno e delle sorti!
Il sovrano degli dei che volge ad un cenno la terra
e il cielo, mi manda a te dal luminoso Olimpo;
mi ordina di portare i suoi comandi sulle brezze veloci:
Che fai? Con quale speranza consumi gli ozi nelle libiche
terre? Se nessuna gloria di grandi eventi ti muove
[e neanche intendi affrontare travagli per la tua fama],
guarda ad Ascanio che cresce, e alle speranze dell'erede
lulo, al quale spettano il regno d'Italia e la terra
romana». ²⁶

L'attacco è veemente, pieno di biasimo: Enea non solo ignora i suoi doveri, ma si sta dando da fare per costruire una città come un marito che compiace sua moglie; potrebbe darsi che Virgilio, nell'utilizzare l'aggettivo *uxorius* sia stato influenzato da Orazio in *carm.* 1.2, dove un'inondazione del Tevere viene ricondotta al mito di Ilia (altro nome di Rea Silvia), che secondo una leggenda alternativa, come punizione per aver violato i voti di Vestale sarebbe stata gettata nell'Aniene, fiume che però la salvò e la sposò; per Orazio però il fiume è il Tevere, che straripò per vendicare la moglie.

Mercurio afferma di essere inviato da Giove e, come lui, pone attenzione sui doveri di padre di Enea, cosa che si evince dal fatto che Ascanio è chiamato anche con il nome lulo, che indica l'idea di futuro e speranza: il padre degli dèi, in 1.267-8, rassicurando Venere, ad Ascanio aggiunge lulo, in quanto è proprio da lui che, in futuro, discenderà la *gens Iulia*.

Dopo questo discorso-rimprovero, Mercurio si interrompe bruscamente e scompare: Enea è stordito ma desideroso di partire, per cui convoca i capi troiani e li invita a prepararsi il prima possibile per partire, senza però farsi scoprire dalla regina. Si capisce così che la

²⁶ *Ivi*, vv. 265-276, pp.73.

preoccupazione di Enea non deriva dal fatto se lasciare o meno Cartagine, in quanto è già deciso fermamente a partire e seguire il suo destino, ma è trovare il momento di parlare a Didone e scegliere le parole adatte per ferire i sentimenti della donna il meno possibile. Ma ben presto Didone si accorge che qualcosa sfugge al suo controllo, anche grazie alle delazioni della Fama, e decide infine di affrontare Enea:

Ma la regina presenti – chi ingannerebbe un'amante?–
e colse per prima le trame e le mosse future,
già temendo perché troppo sicura. La stessa empia Fama
riporta alla furente che armavano la flotta, pronti a partire.
Infuria smarrita nell'animo e ardente delira
per tutta la città, come una Tiade eccitata
al destarsi dei riti, quando udito Bacco la stimolano
le orge triennali e la richiama con grida il notturno Citerone.
Infine si rivolge per prima ad Enea con queste parole:
«Speravi, o perfido, di poter dissimulare una tale
infamia, e di allontanarti senza parole dalla mia terra?
Non ti trattiene il nostro amore e la mano che un giorno
mi desti, e Didone ostinata a morire amaramente?
Sotto le stelle invernali prepari la flotta,
e ti appresti a prendere il largo in mezzo agli aquiloni,
o spietato? Se tu non cercassi terre straniere
e ignote dimore, e sopravvivesse l'antica Troia,
andresti a Troia con le navi sul mare tempestoso?
Fuggi me? Ti prego per queste lagrime, per la tua destra
-poiché null'altro ho lasciato a me sventurata-,
per il nostro connubio, per l'iniziato imeneo, se bene
di te meritai, o qualcosa di me ti fu dolce,
abbi pietà della casa che crolla, e abbandona,
se ancora valgono le preghiere, questo pensiero.
Per te le libiche genti e i principi dei numidi
mi odiano, sono ostili i tirii; si estinse, sempre per te,
il pudore, e, sola per cui andavo alle stelle,
la fama di prima. A chi mi lasci morente, ospite?
(Questo è l'unico nome che mi resta dello sposo.)
Che cosa aspetto? Forse che il fratello Pigmalione
distrugga le mie mura, o mi tragga prigioniera il getulo
Iarba? Almeno se stringessi fra le braccia un figlio avuto da te
prima della fuga, se giocasse per me nella corte
un piccolo Enea che almeno richiamasse te nel volto,
certo non mi sentirei sorpresa e abbandonata del tutto».²⁷

Con l'intuito degli innamorati, Didone si accorge della fuga, notizia confermata dalla Fama: Didone percepisce ciò come un inganno da parte di coloro a cui aveva offerto generosamente aiuto. Da qui in poi la regina sarà in preda a un *furor* in crescendo fino al delirio, che coincide con la presa di consapevolezza dell'abbandono (il *furor* prima riguardava semplicemente l'ansia e la difficoltà di tenere nascosto l'amore). Il *furor* paragonato alle Baccanti ha il suo archetipo in Omero, *Iliade* 22.460 ss.: Andromaca, avendo udito il lamento di Ecuba, ma non sapendo ancora che Ettore è morto, si precipita

²⁷ *Ivi*, vv. 296-330, pp.75-77.

fuori di casa «uguale a una Menade», per correre verso le mura, da dove vede il marito trascinato dal carro di Achille e nel *carme* 64 vv.60-2 di Catullo, dove Arianna è rappresentata nel momento in cui guarda le navi di Teseo allontanarsi all'orizzonte, e la disperazione la rende simile a una statua di una Baccante; Didone però, nella sua furia, si muove in modo agitato, come una Tiade, nome che viene dato alle Baccanti quando si trovano nella frenesia religiosa più violenta. Va tenuto presente che nel lettore romano la menzione dei riti orgiastici in onore a Bacco destava sentimenti di paura; i Bacchanali erano stati aboliti con il *senatusconsultum* del 186 a.C.

Il discorso che la donna rivolge ad Enea è prima aggressivo e violento, poi supplichevole, con toni di rimpianto. Le accuse della regina vedono Enea come un traditore che ha violato il vincolo coniugale e un ospite ingrato nei confronti di chi lo ha accolto. Didone inoltre si sente offesa nella sua intelligenza: è un insulto anche aver pensato di partire senza che lei se ne accorgesse; poi elenca tre elementi che dovrebbero convincere il troiano a rimanere: il loro amore, l'unione da loro sancita e il dolore per l'abbandono che porterebbe lei alla morte; poi compare il *topos* del viaggio inopportuno d'inverno per poi arrivare a una convinzione: Enea fugge proprio da Didone; da questo punto iniziano le suppliche nel tentativo di trattenere presso di sé l'amato. Il *mene fugis* di Didone richiama il *quem fugis* pronunciato da Enea quando i due amanti si incontreranno per l'ultima volta nell'Averno (libro VI), ma qui sarà la regina a evitarlo. Riecheggia il lamento di Arianna nel *carme* 64 di Catullo: entrambe le donne si definiscono misera («infelice»), e tutte e due parlano di matrimonio, ma in termini diversi: per Arianna ciò è un sogno svanito, mentre per la fenicia è la convinzione di un dato reale a cui appellarsi per dissuadere Enea dai suoi propositi (antecedente del motivo dell'appellarsi alle gioie passate dell'amore si ha nell'*Aiace* di Sofocle con il discorso della moglie del protagonista, Tecmessa, a suo marito). Con il participio futuro *moritura* Didone sa già che il suo destino senza Enea sarà la morte; la casa che cade ricorda l'*Iliade* (2.701), dove la casa di Protiselao, appena sposato con Laodamia, rimane incompiuta perché l'uomo parte per la guerra: sarà il primo greco che rimarrà ucciso. A causa di Enea, Didone si è inimicata i popoli circostanti e, sempre per lui, ha sacrificato il proprio onore e la buona fama dalla quale le derivava la gloria: ormai la regina ha perso tutto, e per di più per un uomo che la sta lasciando. Il riferimento a un <<piccolo Enea>> è all'insegna del rimpianto e amplia la dimensione dell'assenza; la somiglianza tra padre e figlio è uno dei *topoi* del rito nuziale che indica la speranza che continui la stirpe, qui un'immagine che le avrebbe permesso di conservare il ricordo dell'amato e che l'avrebbe aiutata a confortare il senso dell'abbandono.

Enea soffre per le parole di Didone, ma la mente è sempre focalizzata sul volere di Giove: non può cedere alla commozione e dunque non può nemmeno far trapelare i suoi sentimenti. La risposta di Enea sarà più lunga di quella della regina, perché dovrà ribattere a tutte le accuse, mostrerà la sua gratitudine, ma senza slanci emotivi:

Infine rispose brevemente: «Per quanto tu possa
enumerare moltissimi meriti, giammai negherò
che li avesti, o regina, né mi dorrò di ricordare Elissa,
finché mi ricordi di me e lo spirito mi regga le membra.
Del fatto dirò brevemente. Non speravo,
non credere, tenerti nascosta la fuga, né mai

proffersi fiaccole nuziali o giunsi a questi legami.
 Se i fati permettessero che io conducessi la vita
 secondo i miei auspici o placassi da me gli affanni,
 prima sarei di nuovo nella città di Troia, con le dolci reliquie
 dei miei, e l'alto palazzo di Priamo si ergerebbe,
 e avrei ricostruito per i vinti Pergamo caduta due volte.
 Ma ora Apollo Grineo e gli oracoli della Licia
 mi ordinano di raggiungere la grande Italia;
 questo il desiderio, questa la patria. Se la rocca di Cartagine
 e la vista d'una città libica trattiene te fenicia,
 perché non vuoi che i teucri si stanzino in terra ausonia?
 Anche noi possiamo cercare regni stranieri.
 L'immagine del padre Anchise, per quante volte la notte
 ricopre con le umide ombre la terra, e sorgono gli astri
 di fuoco, mi rimprovera in sogno e mi atterrisce adirata;
 anche il fanciullo Ascanio, con l'offesa al suo caro
 capo, che defraudo del regno d'Esperia e dei campi fatali.
 Ora anche il messaggero degli dei, mandato da Giove
 -lo giuro sul capo di entrambi-, mi porta comandi per l'aria
 veloce; io stesso vidi il dio nella chiara luce
 penetrare i muri, e ne accolsi con questi orecchi la voce.
 Smetti d'inasprire me e te con il pianto:
 l'Italia non spontaneamente io certo». ²⁸

Enea assicura a Didone che non la dimenticherà mai, per poi rispondere alle accuse di lei, con matrice giudiziaria che ricorda le parole con cui Sallustio introduce l'autodifesa di Bocco alle accuse di Silla in *Iug.* 102.12. Il troiano precisa che non era sua intenzione partire di nascosto e afferma che tra loro non c'è mai stato un vincolo coniugale. Il suo grande desiderio, continua lui, se gli dèi lo avessero permesso, sarebbe stato quello di rimanere a Troia con i suoi e ricostruire da capo la città distrutta; queste parole appaiono crudeli se ci si cala nei panni di Didone, e di fatto, questo discorso accrescerà l'ira della regina. Se Troia è il passato perduto, nel futuro c'è l'Italia: per Cartagine e Didone non c'è spazio, né speranza; così vuole il destino, e non ci si può opporre a questo. Didone dovrebbe capire la situazione dei troiani: lei stessa in passato era stata una profuga che ha trovato una patria e un regno in un altro luogo e, come lei si è stabilita in terra straniera, così non dovrebbe impedire a un altro popolo di fare lo stesso in Italia. Enea chiama in causa altre due figure, il padre Anchise che gli appare in sogno esortandolo a riprendere il viaggio e il figlio Ascanio, verso cui ha dei doveri e a cui non può impedire il destino di grandezza riservato ai suoi discendenti. Come ultimo elemento per sostenere la tesi della partenza, l'eroe chiama in causa quello che dovrebbe essere l'elemento più forte di tutti, l'apparizione di Mercurio con il messaggio del padre degli dèi; infine, il discorso si conclude con l'uomo che invita Didone a cessare le recriminazioni, perché Enea la lascia non per sua volontà ma per necessità di seguire un volere che è al di sopra di esso; Didone deve accettarlo per non aumentare la sofferenza di entrambi (la *pietas*, come visto, prevede un assoluto rispetto e adesione al disegno divino).

²⁸ *Ivi*, vv. 333-361, pp.77-79.

Il discorso provoca nella regina maggior sdegno e aumenta il furore che le sta lacerando l'animo: non guarda più l'uomo in volto, lo accusa con parole di sarcasmo e si augura, da morta, di perseguitarlo durante il viaggio:

«Non ti è madre una dea, o perfido, né fondatore
della stirpe Dardano, ma il Caucaso irto di dure
rocce, e ti porsero le mammelle tigri ircane.
Perché dissimulare o riservarmi ad affronti maggiori?
Forse gemette al mio pianto, o chinò gli occhi?
Forse vinto versò una lagrima, o commiserò l'amante?
Quale onta è peggiore di questa? Ormai la grande
Giunone e il padre Saturnio non guardano con giusti occhi.
La lealtà è dovunque malcerta. Naufrago, bisognoso di tutto,
ti accolsi, e folle, ti posi a parte del regno;
salvai la flotta perduta e i compagni dalla morte.
Ahi, l'ira mi arde e mi travolge! Adesso l'augure Apollo,
e gli oracoli della Licia, e il nunzio degli dei
mandato da Giove porta orribili comandi per l'aria.
Questo travaglia gli dei; un tale affanno conturba
la loro quiete. Ma non ti trattengo, non confuto
le tue parole. Va', inseguì l'Italia nei venti,
cerca il regno sull'onde. T'auguro, se i numi pietosi
possono qualcosa, di scontare la pena tra gli scogli,
d'invocare spesso per nome Didone. T'inseguirò lontana con neri
fuochi, e quando la fredda morte avrà separato
le membra dall'anima, ti sarò fantasma dovunque.
Subirai il castigo, malvagio. Saprò, e la fama verrà
tra i Mani profondi».²⁹

La negazione della nascita divina per affermare la natura aspra e la durezza di cuore richiama l'apostrofe di Arianna che accusa Teseo di ingratitudine nel *carme* 64.154-7 di Catullo, ma il motivo risale a Omero, *Iliade* 16.33-5, dove Patroclo rimprovera Achille per l'assenza sui campi di battaglia: «Spietato, a te non fu padre Peleo cavaliere, / non madre Teti: il glauco mare t'ha partorito / o i dirupi rocciosi, tanto è duro il tuo amino» (trad. Calzecchi-Onesti). In Virgilio *eccl.* 8.43 si parla della crudeltà di Amore generato *duris in cautibus* e nel libro II dell'*Eneide* al v.540 compare «menti a dirti figlio di»: lo dice Priamo rivolto a Pirro/Neottolemo che gli ha ucciso il figlio Polite davanti agli occhi, ricordando che Achille, a suo tempo, gli restituì il corpo di Ettore. Didone non vuole più tenere a freno la propria ira, ma è grande lo sconforto, tant'è che nemmeno più Giove e Giunone guardano a lei con favore: non c'è, secondo lei, possibilità per ottenere giustizia.

Didone ricorda gli aiuti offerti ai profughi, in contrasto con l'ingratitudine del troiano, come fa Medea nell'omonima tragedia di Euripide e Arianna nella poesia catulliana. La regina crede poi che Enea, per rendere le sue scuse più convincenti, abbia usato come pretesto per lasciarla gli dèi: vi è sarcasmo. In ultima analisi Elissa augura all'uomo di trovarsi in pericolo durante il viaggio tanto da invocarla, mentre lei lo perseguita come una Furia infernale, sempre accanto a lui come un fantasma; i neri fuochi citati, cioè le torce, sono attributo iconografico delle Furie, personificazioni del rimorso.

²⁹ *Ivi*, vv.365-387, pp.79-81.

Detto ciò, Didone sviene, e le sue ancelle la stendono sul letto. Enea, innamorato, vorrebbe consolarla, ma non cede e torna a curare i preparativi per la partenza: i troiani, particolarmente solerti, sono paragonati alle formiche che trasportano un mucchio di farro. Virgilio colloca il punto di vista sulla città là dove si trova Didone, in cima alla rocca, da cui la regina vede i Troiani prepararsi in riva al mare; anche in Catullo 64.52 Arianna scruta il mare mentre Teseo si allontana; nello stesso carme al v. 241 è Egeo che, «dal punto più alto della rocca» avvista le navi per conoscere la sorte del figlio dal colore delle vele (bianco se vivo, nero se morto).

L'invettiva contro la crudeltà d'Amore è motivo letterario ricorrente: Virgilio lo aveva già usato in *eccl.* 8.47-50 dove, nel canto di Damone, come esempio della crudeltà d'amore evoca il mito di Medea che uccide i suoi figli. Didone, dando per scontato che la partenza di Enea coinciderà con la sua morte, decide di tentare un'ultima mossa e così parla con sua sorella Anna, affinché vada dall'eroe e tenti di dissuaderlo dalla partenza. Il dialogo inizia *ex abrupto*, in quanto l'arrivo di Anna non è descritto da Virgilio:

«Anna, vedi, si affrettano su tutta la riva:
si radunano da tutte le parti; la vela già chiama
i venti, e lieti i marinai posero corone sulle poppe.
Se ho potuto aspettarmi questo così grande dolore,
potrò anche sopportarlo, sorella. Fa', tuttavia,
Anna, questo soltanto per me sventurata. Infatti
il perfido rispettava te sola, e ti confidava persino
i pensieri segreti; sola conoscevi gli agevoli
momenti di avvicinarlo: va', sorella, e implora
il superbo nemico: non io con i danai in Aulide giurai
di distruggere il popolo troiano, o mandai la flotta a Pergamo,
né violai le ceneri e i Mani del padre Anchise;
perché negli orecchi crudeli non accoglie le mie parole?
Dove corre? Conceda un estremo dono all'amante
sventurata: aspetti una facile fuga e favorevoli venti.
Non imploro l'antico connubio, che egli tradì,
e neppure che si privi del bel Lazio e rinunzi al regno;
poco tempo chiedo, requie e intervallo al furore,
finché la mia sorte m'insegni a soffrire vinta.
Quest'ultima grazia imploro – abbi pietà della sorella –;
quando me l'avrà concessa, la restituirò con l'aggiunta della morte.»³⁰

Scopo di Didone è trattenere il troiano finché lei stessa non avrà imparato a sopportare il dolore. Si rivolge ad Anna: nelle parole che iniziano il discorso molti, come Cartault e Pease³¹, hanno notato un sottile moto di gelosia da parte della regina nei confronti della sorella. Se prima Didone rivendicava i meriti nei confronti di Enea, adesso evoca colpe commesse da altri, di cui lei non è responsabile e se lo fosse, allora sì che meriterebbe di essere abbandonata. I fatti a cui lei si riferisce sono i giuramenti in Aulide (noti perché citati nell'*Iliade* e per la tragedia *Ifigenia in Aulide* di Euripide), la guerra di Troia e la profanazione del corpo di Anchise, che una leggenda minore vuole essere stato

³⁰ *Ivi*, vv.416-436, pp.83.

³¹ *Ivi*, p.223, nota 422.

disseppellito da Diomede, invitato a ciò da un oracolo; Diomede poi, in seguito a varie sventure, avrebbe riconsegnato il corpo a Enea.

La richiesta di Didone, ovvero che Enea rimanga ancora un po' di tempo a Cartagine affinché lei si abitui a sopportare il dolore (se proprio lui non può non rinunciare alla partenza) ha un precedente illustre nella *Medea* di Euripide, dove la protagonista chiede a Creonte di rimanere un giorno in più prima di partire esiliata; ma le due richieste sono diverse: Medea ha bisogno di restare per programmare e compiere la sua vendetta, mentre la cartaginese vuole tempo per imparare a soffrire. Didone mostra qui grande dignità regale: si riconosce sconfitta dal destino (d'altronde non si può combattere contro il fato riservato ad Enea) ed è pronta a sottomettersi ad esso.

Anna riporta così a Enea le suppliche della sorella, ma l'eroe non cede, seppur turbato: l'uomo è paragonato a una quercia che, sebbene sia colpita dalle raffiche dei venti, rimane saldamente attaccata al suolo. Enea, per quanto fermo nei suoi propositi, cede alle lacrime, ma tutto resta immutato. Occorre ricordare che nell'epica classica le lacrime maschili sono un qualcosa che non indica disonore, né assenza di virilità: anche Achille, il più forte dei Greci, piange nel diciottesimo e nel ventiquattresimo libro dell'*Iliade* per la morte di Patroclo; Odisseo si commuove quando ascolta il canto di Demodoco che parla proprio di lui (*Odissea* 8.521-34). Enea già aveva pianto nel primo libro v.459 e v.470, nel momento in cui, nel tempio di Giunone vede raffigurate le sventure di Troia, e piangerà nel libro VI, quando vedrà proprio l'anima di Didone, che si allontanerà senza dare risposta. La missione di Anna è, come già detto, fallita, e la regina è sempre più in preda all'angoscia, tanto da invocare la morte; a peggiorare le condizioni del suo stato d'animo vi sono alcuni segnali di malaugurio, quali le acque diventare nere e il vino tramutarsi in sangue; Didone tiene per sé queste visioni, non confidandole a nessuno, nemmeno ad Anna, a cui, come si vedrà, terrà segreti i suoi propositi di morte. Il segnale più inquietante si ha con la voce di Sicheo che chiama presso di sé la donna, voce che proviene dal sacrario a lui dedicato all'interno del palazzo. Da ultimo vengono descritti gli incubi di Didone, perseguitata in sogno da Enea, che ormai è percepito come un nemico. Le visioni notturne sono paragonate a quelle di Penteo (che impazzito, vede le Eumenidi, un doppio sole e una doppia Tebe) e a quelle di Oreste che fugge sua madre divenuta una Furia. Didone, nei sogni, vaga per la città, ma anche il suo popolo l'ha abbandonata. I riferimenti sono due tragedie greche, le *Baccanti* di Euripide (per Penteo) e le *Eumenidi* di Eschilo (per Oreste), opere note a Roma per alcune rielaborazioni di Accio e Pacuvio oggi andate perdute.

Didone, vedendosi perduta, ha deciso di morire, ma deve dissimulare la sua volontà (il suicidio), per cui parla così a sua sorella Anna:

«Ho trovato la via, sorella – con la sorella rallegrati -,
la quale me lo renda, oppure mi liberi di questo amore.
Presso la fine dell'Oceano e il sole cadente
v'è l'estrema contrada agli etiopi, dove l'altissimo
Atlante sostiene a spalla il cielo che porta congiunte le stelle
ardenti: di qui mi comparve una maga della gente massila,
custode del tempio delle Esperidi, che dava il cibo
al drago e vegliava sui rami dell'albero sacro,
spargendo liquido miele e soporoso papavero.

Costei promette di liberare con incantesimi le menti
che voglia, oppure d'introdurre in altre duri affanni;
fermare l'acqua dei fiumi, e volgere indietro le stelle;
di notte suscita i Mani; vedrai rombare
la terra sotto i piedi, e discendere gli orni dai monti.
Giuro sugli dei e su te, sorella, e sul tuo dolce
capo che a malincuore mi accingo alle magiche arti.
Innalza nell'aria, in segreto, un rogo all'interno
del palazzo, e ponivi sopra le armi che l'empio
lasciò appese sul talamo, e tutte le spoglie, e il letto
nuziale, nel quale mi sono perduta: m'è grato distruggere
tutti i ricordi dell'infame, e lo prescrive la maga». ³²

La falsa serenità del discorso richiama l'*Aiace* di Sofocle, in cui il protagonista dissimula i suoi propositi di morte, fingendo di aver accolto le suppliche della moglie Tecmessa e di rinunciare al suicidio. Didone mostra subito le sue intenzioni in tono rassicurante: ha trovato la via o per riavere l'amore di Enea o per liberarsi dal sentimento che nutre per lui. La regina dice di aver rintracciato una maga che potrà aiutarla, un tempo custode di un tempio vicino al giardino delle Esperidi, luogo in cui, secondo il mito, soggiornavano a volte gli dei e le ninfe Esperidi, quest'ultime figlie di Espero o Atlante; per Esiodo erano invece figlie della Notte. Vi sono diverse leggende: alcuni mitografi sostengono fossero tre, altri quattro o, altri ancora, sette. Virgilio inserisce qui immagini di repertorio per indicare le arti magiche, quali il fermare le acque dei fiumi e l'invertire il corso degli astri, così come Medea in Apollonio Rodio 3.531-3 con i filtri «sa domare la forza del fuoco instancabile, / e ferma in un momento le acque scroscianti dei fiumi, / incatena gli astri e le sacre vie della luna» (trad. Paduano). Didone chiarisce alla sorella che l'aver pensato alla magia è una cosa che ha fatto a malincuore, come se volesse giustificarsi: la condanna di queste strategie è figlia dell'ideologia augustea, di cui, ovviamente, Virgilio risente; bisogna dunque tener conto che Didone, in questo discorso, anche se sta fingendo, prende le distanze dal mondo magico, per mantenere intatta la sua dignità regale. Didone non è Medea: in comune hanno solo il *furor* amoroso.

Anna dovrà innalzare una pira nel cortile interno della reggia (che dunque appare come una domus romana) su cui bruciare gli oggetti appartenuti a Enea per cancellarne il ricordo; il rituale ha alcune corrispondenze con quello descritto dal pastore Alfesibeo nell'ottava ecloga vv.64-109, dove una donna organizza una cerimonia simile non per dimenticare, ma per far tornare l'amato da lei.

Nonostante il pallore sul volto di Didone, Anna le crede e ordina di iniziare i preparativi, del tutto ignara di ciò che succederà. Viene citata nuovamente la maga con i capelli sciolti (era vietato avere i capelli legati durante i riti), simbolo delle supplici così come i piedi scalzi. Vengono evocate gli dèi canonici per il compimento dei riti magici: Erebo, Caos ed Ecate, sempre in quest'ordine, a cui segue anche Diana. Elementi magici sono anche le falci in bronzo e l'ippomene, sostanza di cui parla Plinio il Vecchio in *nat.* 8.165: questa si sarebbe ricavata dal puledro appena nato, in genere mangiato subito dalla giumenta che, in tal modo, avrebbe subito sentito amore per il cavallino partorito, e che dunque aveva il potere di suscitare l'amore, mentre in Virgilio, in *ge.* 3.280 ss. è una secrezione velenosa che le

³² *Ivi*, vv.478-498, pp.87-89.

matrigne raccolgono dalla vulva della cavalla per usarla con erbe e formule nocive. Al di fuori della magia si colloca la preghiera agli dèi. La notte tranquilla è in contrasto con i tormenti di Didone, altra ripresa che deriva dalla Medea di Apollonio Rodio; la calma della sera mette ancor di più in risalto l'agitazione della regina, che comunque rimane salda nei suoi propositi. Questi sono i suoi pensieri:

«Ebbene, che faccio? Tenterò di nuovo, irrisa,
i pretendenti di prima, e cercherò supplice le nozze
dei nomadi, sposi che già disdegnai tante volte?
Oppure seguirò le navi iliache, ultima schiava
dei teucri? Davvero mi rallegro di averli salvati un tempo,
e bene resiste per i memori la gratitudine dell'antico fatto!
E ammesso che voglia, chi mi lascerà salire accogliendomi
irrisa sulle navi superbe? Ahimé, non sai, sciagurata,
e ancora non intendi gli spergiuri della stirpe laomedontea?
E allora? Da sola accompagnerò nella fuga i marinai esultanti?
O muoverò coi tirii, e con tutta la folta schiera
dei miei, e di nuovo guiderò sul mare coloro che a stento
strappai da Sidone, e ordinerò di dare le vele ai venti?
Muori piuttosto, lo meriti, e allontana il dolore col ferro.
E tu, vinta dalle mie lagrime, tu per prima,
sorella, opprimi con questi mali me impazzita e mi offri
al nemico. Non ho saputo trascorrere la vita senza nozze,
e senza colpa, come una bestia, ed evitare tali affanni.
Non ho serbato la fede promessa alle ceneri di Sicheo».³³

Nella sua disperazione, Didone ha due pensieri che lei stessa riconosce assurdi: cercare di convincere i pretendenti rifiutati prima a sposarla e seguire i troiani umiliandosi, accettando di divenire loro schiava per partire con loro; nel lamento dell'Arianna catulliana compare la rimostranza nei confronti di Teseo che non l'ha portata con sé nemmeno come schiava (64.160-1). I troiani stessi, qualora chiedesse di partire con loro, non la vorrebbero sulle navi: è, questo, un popolo spergiuro, già dai tempi di Laomedonte, padre di Priamo, che aveva prima negato il compenso stabilito ad Apollo e a Poseidone per la costruzione delle mura di Troia (*Iliade*, 21.441-57) e dopo aveva rifiutato ad Ercole, che gli aveva salvato la figlia Esione, i cavalli divini promessi in ricompensa. Insomma, l'unica soluzione è morire. Rivolge un pensiero alla sorella, per giustificarla dal consiglio che le aveva dato: riconosce a sé stessa che al tempo era già dominata dal *furor*. Le ultime parole sono per Sicheo, piene di rimpianto per non aver conservato fede al giuramento fatto alla sua memoria.

Enea sta dormendo, quando riceve la seconda visita di Mercurio, o meglio, di una figura del tutto simile al dio, che, brevemente, lo incita alla partenza immediata; Mercurio appare bello, biondo e giovane come nei poemi omerici. Anche il *topos* del sogno in cui il dormiente è esortato a rompere gli indugi è omerico; l'esempio più noto è quello di Nausicaa spinta da Atena, nei panni di un'amica della ragazza, a recarsi al fiume (*Odissea* 6.25), ma se ne ha uno anche nell'*Iliade* in cui l'anima di Patroclo appare in sogno ad Achille per ordinargli di seppellirlo (24.683 ss.), oppure quando Hermes invita Priamo,

³³ *Ivi*, vv.534-552, pp.91.

nella tenda di Achille a scappare, in quanto è pericoloso stare a lungo nell'accampamento nemico (24.683s). Nell'*Eneide* apparizioni di questo tipo si hanno nel racconto di Venere già analizzato, con Sicheo che invita in sogno Didone a scappare da Tiro, ed Ettore che proprio ad Enea appare nel sonno per dirgli di fuggire da Troia in fiamme (2.268 ss.). Per essere più incisivo, Mercurio fa risaltare il pericolo insito nel rimanere: Didone potrebbe vendicarsi distruggendo la flotta. La *sententia* con cui il dio chiude il proprio discorso ripropone il *topos* misogino secondo cui la donna è inaffidabile, cosa detta da Omero nell'avvertimento rivolto a Odisseo dall'anima di Agamennone ucciso da Clitemnestra (*Odissea* 11.455-6 «di nascosto e non manifestamente fa' approdare la nave / alla terra tua patria, perché non c'è più fiducia nelle donne», trad. Di Benedetto-Fabrini). Mercurio però qui non parla di volubilità perché è Didone a subire l'abbandono, ma delle oscillazioni imprevedibili di un animo in preda al tormento della passione e dell'ira. Enea si sveglia subito ed esorta i suoi a partire immediatamente: lui arde dal desiderio di assecondare il fato e dopo aver dato le giuste disposizioni prega affinché li protegga durante il viaggio. Enea e i troiani finalmente partono e nel mentre sorge l'Aurora, che ha lasciato il letto dello sposo Titono, descrizione che deriva da entrambi i poemi omerici; la serenità del cielo sarà in contrasto con l'anima tormentata di Didone, che ormai si è accorta che i troiani sono partiti; la regina si percuote il petto come erano solite fare le matrone romane in segno di lutto e disperazione. Sconvolta, la sovrana prorompe in un nuovo monologo, che si apre con un'esclamazione d'ira e in cui non vi è più traccia d'amore:

[...]«O Giove» esclamò,
 «lo straniero se n'andrà schernendo in tal modo il mio regno?
 I miei non prenderanno le armi, non accorreranno da tutta la città,
 non strapperanno le navi dai cantieri? Andate, portate
 veloci le fiamme, date armi, forzate sui remi!
 Che dico? Dove sono? Che follia mi sconvolge la mente?
 Infelice Didone! Adesso le empie azioni ti toccano?
 Allora dovevano, quando accordavi lo scettro.
 Ecco la destra e la lealtà di chi si dice che rechi
 con sé i patrii Penati, ed abbia portato in spalla
 il padre stremato dagli anni! Non potevo sbranarne
 il corpo e disperderlo nell'onde? E uccidere col ferro i compagni
 e lo stesso Ascanio, e imbandirlo sulla mensa del padre?
 Ma incerta era la lotta. E lo fosse stata! Chi mai,
 moritura, dovevo temere? Avesi portato fiaccole
 nel campo, e riempito le tolde di fiamme, estinto il figlio
 e il padre e la stirpe, gettata sul rogo me stessa!
 O sole, che illumini con le fiamme tutte le opere della terra,
 e tu, Giunone, autrice e complice dei miei affanni,
 Ecate invocata per la città nei notturni trivii ululando,
 e Dire vendicatrici, e dei della morente Elissa,
 accogliete quello che dico, punite con giusto nume i malvagi,
 e ascoltate le mie preghiere. Se l'infame deve raggiungere
 il porto e approdare alla terra e questo richiedono
 i fati di Giove, e il termine resta immutabile:
 ma travagliato dalle armi e dalla guerra d'un popolo audace,
 bandito dalle terre, strappato all'abbraccio di lulo,
 implori aiuto, e veda le immeritate morti

dei suoi, e quando si sia piegato alle leggi d'una pace
 iniqua, non goda del regno e del dolce lume;
 ma cada prima dell'ora, insepolto tra la sabbia.
 Di questo vi prego, col sangue effondo quest'ultima voce.
 E voi, o tirii, tormentate con odio la sua stirpe
 e tutta la razza futura, offrite un tal dono
 alle nostre ceneri. Non vi sia amore né patto tra i popoli.
 E sorgi, vendicatore, dalle mie ossa,
 e perseguita col ferro e col fuoco i coloni dardanii,
 ora, in seguito, o quando se ne presenteranno le forze.
 Lidi opposti ai lidi, onde ai flutti
 auguro, armi alle armi; combattano essi e i nipoti». ³⁴

L'ira della regina per Enea arriva al culmine, con la maledizione all'uomo e alla sua discendenza; da notare che il troiano non verrà più chiamato per nome dalla sovrana. Dopo la fantasia delirante di inseguire i troiani con le navi cartaginesi torna in sé, rendendosi conto dell'assurdità del suo piano. La colpa di Didone, dice lei stessa, è stata quella di essere stata troppo generosa e di essersi fidata di un uomo *perfidus* ed *empius*: il tono qui si fa fortemente ironico, con lei che irride gli atti che contraddistinguono la *pietas* del troiano, ovvero il viaggiare portando con sé i Penati e il padre Anchise sulle spalle. Ha spazio poi il rammarico per non aver punito Enea prima che partisse: il riferimento, ancora una volta, è Medea, che sparse in mare le membra di Absirto, il fratello ucciso, perché il padre Eèta si attardasse a raccoglierle e non potesse così raggiungere lei che fuggiva dalla Colchide sulla nave degli Argonauti, e ad Atreo che imbandì al fratello Tieste le carni dei figli, o a Procne che fece mangiare al marito Tereo il loro figlioletto Iti per vendicare la sorella Filomèla, alla quale il cognato aveva fatto violenza; va però ricordato che il racconto dell'atroce fine di Absirto non è presente nel poema di Apollonio Rodio, dove invece è narrato l'inganno teso da Medea al fratello, ucciso poi da Giasone e da lui nascosto sottoterra (4.450-81). Dopo quindi aver rimpianto di non aver ucciso Ascanio e averlo servito ad Enea, si ha il secondo blocco di vendette rimpianti, in cui il modello sono sempre le *Argonautiche*: Didone avrebbe voluto bruciare l'accampamento troiano e buttarsi poi lei stessa tra le fiamme, così come Medea, in preda all'ira e al timore di venire abbandonata da Giasone, «desiderava / bruciare la nave, e distruggere tutto quanto, / e cadere essa stessa nel fuoco» (4.391-3, trad. Paduano). Poi il tono cambia, diventando solenne, in preghiera alle divinità, che qui sono cinque. La prima è il Sole, che tutto vede, invocato affinché giudichi e punisca tutti i misfatti; la seconda è Giunone, colei che comprende il suo dolore in quanto il patto nuziale è stato violato; poi Ecate, nominata Trivia, divinità infernale, la cui invocazione preannuncia le maledizioni che verranno poi pronunciate, le Dire vendicatrici, e, infine, gli dèi della morente Elissa, quelli cioè che hanno a cuore la regina e che quindi sono pronti a darle giustizia. Didone formula così una richiesta agli dèi: se è volontà del fato che Enea raggiunga il Lazio, che almeno affronti una guerra, si separi dal figlio, soffra per la morte dei compagni, muoia giovane e rimanga insepolto. Il modello è la preghiera di Polifemo a suo padre Poseidone (*Odissea* 9.528-35), ma se le parole del ciclope hanno funzione anticipatoria delle peripezie di Odisseo, in Virgilio li auspici di Didone si avvereranno in misura meno grave e con esiti meno

³⁴ *Ivi*, vv.590-629, pp.95-97.

catastrofici rispetto a quanto qui viene augurato. Didone, in poche parole, accetta il volere degli dèi, ma questi ultimi devono concedere la sofferenza che lei si augura per chi l'ha abbandonata. A questo punto, è giusto accennare brevemente ciò che accadrà, elencando in sintesi gli eventi che si verificheranno più avanti e che si possono collegare a ciò che si augura la regina in questa preghiera. Enea chiederà aiuto a Evandro e nel farlo si allontanerà da Ascanio; il re tuttavia si mostrerà subito disponibile a dare sostegno ai profughi. Vi saranno poi molte morti premature che recheranno dolore ad Enea, una su tutte, quella di Pallante. Avrà luogo anche la pace, ma non sarà umiliante, come quella auspicata da Didone: la tregua definitiva sarà voluta da Giunone che permetterà ai Troiani la fusione con i Latini a patto che il nuovo popolo conservi il nome di quest'ultimi, insieme alla loro lingua e alle loro tradizioni. Riguardo alla morte di Enea, nel poema virgiliano non se ne parla; dalle fonti antiche risultano varie versioni: alcune dicono sia morto presso il fiume Numico, o caduto in battaglia o annegato. Nulla di certo si sa riguardo alla non-sepolture auspicata da Didone, ma si deve tener conto dell'apoteosi di Enea promessa da Giove a 1.359-260 e a 12.794-5, grazie alla quale diventerà una divinità che protegge la patria: Livio stesso a 1.2.6 parla di Enea chiamandolo «Giove Indigete». Dopo le maledizioni verso Enea si hanno quelle verso i suoi discendenti, parole che preannunciano l'odio tra Roma e Cartagine che culminerà nelle guerre puniche; si parla di un vendicatore che, per tutti i lettori, è identificato con Annibale. Sul piano tematico, l'invocazione profetica di Didone ha, come precedente letterario e come possibile modello diretto, le parole di Cassandra che, prossima alla morte per volere di Clitemnestra, preannuncia il matricidio che verrà compiuto da Oreste (Eschilo, *Agamennone* v. 1280).

Terminato il monologo, Didone è decisa a morire il prima possibile: si rivolge a Barce, nutrice di Sicteo, figura che nell'epica tradizionale aveva il ruolo di confidente, qui svolto però da Anna. Il nome Barce viene collegato da Servio a Barca, e dunque alla famiglia di Annibale. La nutrice di Didone era morta anni prima a Tiro, e il fatto che qui compaia quella di Sicteo, marito "tradito" da Didone, aumenta la tragicità della situazione e il senso di solitudine della regina. La sovrana manda Barce a chiamare Anna (per averla vicina negli ultimi momenti in modo tale che però non le impedisca di suicidarsi) e le dà poi il compito di ultimare i preparativi per i sacrifici. Rimasta sola, Didone sale sulla pira: la donna è descritta come feroce, tale grazie alla decisione presa di porre fine alla sua vita. Il *furor* si tramuta in nostalgia alla visione degli oggetti e ciò fa sì che Elissa, per qualche attimo, sembri cedere ai ricordi; gettatasi sul letto pronuncia le sue ultime parole:

«Dolci spoglie, finché il fato e il dio permettevano,
accogliete quest'anima, e liberatemi da queste pene.
Ho vissuto, e percorso la via che aveva assegnato la sorte,
e ora la mia ombra gloriosa andrà sotto la terra.
Ho fondato una splendida città, ho veduto
mura da me costruite, vendicato lo sposo, punito
il fratello nemico; felice, troppo felice, se solo le navi
dardanie non avessero mai toccato le nostre rive!».
Disse, e premendo le labbra sul letto: «Moriremo invendicate,
ma moriamo» esclamò. «Così desidero discendere tra le ombre.
Beva questo fuoco con gli occhi dal mare il crudele

dardanio, e porti con sé la maledizione della mia morte». ³⁵

L'ultimo discorso di Didone è definibile come una *summa* della sua vita e delle sue azioni, che consiste in un ritorno alla sua grandezza, tipica della dimensione epica: la cosa che più di tutte la rende fiera è la fondazione di Cartagine, con la costruzione delle mura, a cui segue l'aver vendicato il marito Sicheo, ma dal momento che Pigmalione è ancora vivo, per vendetta deve intendersi la fuga con i nemici dell'usurpatore e, soprattutto, con il tesoro del defunto. Didone si definisce felice fino al momento dell'arrivo di Enea e i suoi compagni sulle coste della città: la frase in oggetto richiama le parole della nutrice della *Medea* di Euripide: «Non doveva mai, quella nave Argo, volare oltre le cerulee Simplegadi, verso la terra dei Colchi! Né mai nei boschi del Pelio fosse caduto reciso quel pino, per farne remi nelle mani dei nobili eroi, che mossero a rapire il vello d'oro per Pelia!...» (trad. R. Cantarella); il passo fu imitato da Ennio nella sua tragedia *Medea exul* e questo favorì a Roma la fortuna del *topos*, su cui è improntata la dolente esclamazione di Arianna del *carme* 46 di Catullo «mai le navi ateniesi fossero giunte ai lidi di Creta!» (vv. 171-2): ma, mentre per Arianna il lamento è per l'abbandono subito, per Didone è una considerazione definitiva sulla sua condizione di donna e di regina. Il gesto del bacio al letto richiama quello di Alcesti nell'omonima tragedia euripidea, che simboleggia l'addio, mentre per Didone è legato alla complessità dei sentimenti della donna in un momento tragico, gli ultimi istanti di vita prima del suicidio. L'ultimo pensiero è per Enea e per la maledizione rivolta verso di lui.

Subito, l'attenzione di Virgilio si sposta sulle ancelle che vedono la regina ormai trafitta dalla spada: le urla rimbombano prima all'interno del palazzo e poi per tutta la città; compare per la terza e ultima volta nel libro IV la Fama che annuncia il suicidio di Didone. Tutto è avvolto da un'atmosfera di lutto e dolore. Anna si precipita dalla sorella: troppo tardi ha compreso di essere stata ingannata, e mostra il suo rammarico per Didone, che ha scelto di morire da sola, senza nessuna possibilità di conforto. Il dolore di Anna è paragonabile a quello di Ismene nell'*Antigone* di Sofocle: la ragazza non aveva partecipato alla sepoltura di Polinice per rispettare il volere di Creonte, ma in seguito, contro il volere di Antigone, si dice sua complice per condividere con lei la stessa sorte. Anna piange sia la sorella, sia la regina e fondatrice della città; poi esprime la volontà di lavarle le ferite e raccogliere il suo ultimo respiro: ciò non è solo dimostrazione di affetto, ma una credenza secondo cui una persona cara, raccogliendo l'ultimo soffio vitale del morente, ne riceveva l'anima stessa. Didone è prona sul letto: tenta di alzarsi per guardare un'ultima volta la sorella e per cercare con lo sguardo la luce del giorno, cosa che, quando riesce a vedere, le fa uscire un lamento, l'ultimo segnale di vita della regina. Questi ultimi due elementi sono luoghi comuni nelle opere greche: la ricerca della luce si ha nell'*Alcesti* da parte della protagonista, mentre il lamento è tipico degli eroi omerici morti prematuramente. Il libro IV si chiude con Giunone che, mossa a pietà dalla sofferenza di Didone, manda Iride dalla regina per porre fine ai patimenti della donna:

Allora l'onnipotente Giunone, commiserando il lungo dolore
e la difficile morte, mandò dall'Olimpo Iride

³⁵ *Ivi*, vv.651-662, pp.99.

che sciogliesse la lottante anima e le avvinte membra.
 Poiché non periva per destino o per debita morte,
 ma sventurata prima dell'ora, arsa da subitanea follia,
 Proserpina non aveva ancora strappato dal capo
 il biondo capello, né assegnato la vita all'Orco stigio.
 Iride rugiadosa con crocee penne,
 nel cielo traendo mille vari colori dal sole,
 discese e le si fermò sul capo: «Questo, comandata, reco
 sacro a Dite. Da questo tuo corpo ti sciolgo».
 Dice così, e con la destra tronca il capello: d'un tratto
 tutto il calore svanì, e la vita dileguò nei venti.³⁶

Didone non riesce a morire perché Proserpina non le ha ancora tolto il capello in cui risiede la forza vitale: in genere la regina degli Inferi lo recide quando la morte è o meritata o voluta dal destino; la sovrana, suicidandosi, ha anticipato la sua morte e quindi Proserpina tarda nel suo compito. Giunone invece è mossa a pietà dall'agonia di Didone e dunque invia Iride; quest'ultima è la dea messaggera di Giunone, il corrispettivo femminile di Mercurio, messaggero di Giove. Era credenza diffusa che la forza vitale risiedesse nei capelli: in *ge.* 1.404-5 Scilla strappa a suo padre Niso il capello color rosso porpora, spiccante in mezzo alla capigliatura bianca da cui dipendeva la sopravvivenza di lui e del suo regno, oppure basti pensare alla Bibbia in cui si ha il racconto di Sansone e Dalila. Iride, dunque, si mette in viaggio: se le ali dorate compaiono anche nella descrizione che ne fa Omero, è invenzione virgiliana che la dea, tramite il suo volo, faccia comparire in cielo l'arcobaleno (per il poeta greco infatti, questo fenomeno non era associato alla messaggera degli dei). Iride stacca finalmente il capello a Didone: la regina, può così morire serenamente.

Così termina il libro IV, con Didone che si suicida, come già detto, non per l'abbandono di Enea o per amore, ma a causa del disonore che è derivato dall'aver rotto il giuramento di fedeltà fatto al marito defunto; quindi, per il *pudor* infranto; è un concetto che è bene ribadire, in quanto non è Virgilio che ha creato l'immagine di Didone come donna sedotta e abbandonata, ma gli autori dopo di lui, partendo da Ovidio con *l'Epistola VII*. Ma prima si deve parlare dell'incontro tra Enea e Didone negli Inferi, che ha luogo nel libro VI. Qui, Enea, arrivato a Cuma, si dirige dalla Sibilla: questa lo accompagna nella discesa agli Inferi. Nei campi del pianto vi sono le anime che si sono suicidate per amore, ed è proprio qui che il troiano incontra Didone; l'anima della donna, come quella di Palinuro e Deifobo, è segnata dall'incompiutezza, in quanto, non avendo ricevuto sepoltura, porta ancora con sé il ricordo della vita precedente. È l'ultima volta che i due si troveranno faccia a faccia, e anche l'unico momento in cui è chiara la sofferenza di Enea: quando lui prova a parlare a Didone, ma questa non lo guarda nemmeno, andando dal marito Sicheo e non rivolgendogli neanche una parola, perché ormai il dialogo è definitivamente impossibile, lui la segue con lo sguardo, piangendo e provando compassione per lei. Queste sono le parole dell'incontro:

Fra queste poi, fresca di ferita, la fenicia Didone
 vagava nel grande bosco. Non appena l'eroe troiano

³⁶ *Ivi*, vv. 693-705 pp.101.

le fu vicino e tra le ombre la riconobbe,
 nebulosa, come chi vede o crede d'aver visto
 all'inizio del mese sorgere la luna tra le nubi,
 gli sgorgarono lacrime e parlò con dolcezza d'amore:
 «Infelice Didone, vera dunque mi giunse la notizia
 che, cercando morte di spada, t'eri uccisa?
 E, ahimè, che di tua morte io fui la causa? Giuro sulle stelle,
 sui Celesti, sulla fede se mai ve n'è nel cuore della terra,
 giuro, regina, che contro volere partii dal tuo lido.
 Ma l'ordine divino, che tra le ombre ora mi spinge
 per questi luoghi orrendi di squallore nella notte fonda,
 mi costrinse al suo volere; no, non potevo credere
 d'arrecarti con la mia partenza dolore così grande.
 Fermati, non sottrarti al mio sguardo. Chi fuggi?
 L'ultima volta è questa che il destino mi concede di parlarti».

Così cercava Enea di lenire quell'anima furente,
 che torva lo guardava, muovendola al pianto.
 Ma lei, volgendosi altrove, teneva fissi gli occhi a terra,
 il volto immobile a ciò che andava dicendo,
 più che se fosse dura selce o rupe di Marpeso.
 Alfine da lì si strappò e ostile fuggì
 nell'ombra del bosco, dove Sicheo, il primo sposo,
 al suo affanno risponde, uguagliandone l'amore.
 Non meno scosso da quell'iniqua sciagura, Enea in lacrime
 di lontano la segue e la compiangente mentre fugge.³⁷

Il *casus iniquus* è l'immeritata sorte che è stata assegnata alla regina. Il modello di riferimento per il silenzio nell'oltretomba di Didone è riconoscibile in quello di Aiace nell'incontro con Odisseo nel regno dei morti, *Odissea*, 11.543-67, dove il protagonista parla invano all'anima di Aiace, volendone placare l'ira dovuta alla sconfitta subita nel giudizio delle armi, ma le parole sono inutili: Parry³⁸ ha sottolineato come qui, più che in qualunque altro luogo del poema, Virgilio abbia assegnato a Didone una statura nobile che invece Enea perde, nonostante, come già sottolineato, piangendo, riesca a mostrare i suoi reali sentimenti: come detto all'inizio, Didone è stato il prezzo più alto che Enea ha dovuto pagare per adempiere al suo destino.

³⁷ Virgilio, *Eneide. Libro VI*, a cura di M. Ramous, Marsilio, Venezia, 1998, vv. 450-476, p. 341.

³⁸ Cfr. Virgilio, *Eneide*, a cura di A. Fo, Einaudi, Torino, 2012, p. 699, nota 475.

1.3 Le *Eroidi* di Ovidio

Se, come visto, con Virgilio il personaggio di Didone diventa uno dei protagonisti più interessanti nel mondo della mitologia, è però con Ovidio che si delinea la figura della donna sedotta e abbandonata suicida per amore che si instaurerà nei secoli a venire: Dante stesso, come si vedrà, è figlio di questa tradizione, tanto da collocare Didone, “colei che s’ancise amorosa” nel cerchio dei lussuriosi. Il poeta di Sulmona, in poche parole, cambia il movente del gesto estremo della regina cartaginese: non più il *pudor* e la vergogna di aver violato il patto di castità vedovile, ma l’amore e il dolore di essere stata lasciata sola dall’amato, e questo concetto, come già affermato più volte, continua a perdurare anche ai nostri giorni.

Ma la regina cartaginese compare anche nelle altre opere ovidiane: *Amores*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*, *Metamorfosi* e *Fasti*; le sue sono, nelle prime tre opere citate, delle brevi citazioni in elenchi di eroine infelicamente innamorate. In *Amores* 2, 28 ss. Ovidio rivendica il valore e l’originalità della sua opera, e, sintetizzando il contenuto delle *Heroides*, si concentra in particolar modo su Didone; interessante notare come qui compaiano entrambi i nomi della regina (Didone, appunto, ed Elissa). In *ars* 3, 31 ss. dichiara che le donne sono, più spesso, soggette al tradimento rispetto agli uomini ed elenca quattro esempi mitologici: Medea, Arianna, Fillide e Didone; il *focus* qui è posto sulla responsabilità di Enea per la morte di Didone, mettendo in discussione la *pietas* e i doveri di ospitalità dell’uomo. Ovidio si rivolge a Didone direttamente dandole del “tu”, cosa che il poeta fa solo con lei. Nei *Remedia amoris* (vv. 55 ss.) la regina compare insieme ad altre figure mitologiche (Fillide, Medea, Filomela, Pasifae, Fedra, Elena e Scilla), che, se avessero conosciuto i rimedi proposti dall’autore, non avrebbero sofferto per colpa dell’amore; Ovidio si concentra sul momento dell’abbandono visto dalla sovrana dalle mura della reggia.

Dopo le opere erotico-didascaliche appena elencate, Didone compare delle *Metamorfosi*, nella “piccola Eneide”, dove la sua vicenda è riassunta in sette esametri:

Quando le navi Troiane, dopo aver a forza di remi schivato quel pericolo ed evitato pure la vorace Cariddi, già stavano per toccare i lidi di Ausonia, furono dal vento respinte alle spiagge Libiche. Lì la regina di Sidone accolse Enea nel suo cuore e nella sua casa: e non doveva poi sopportare senza strazio l’abbandono del frigio marito. Quando questo avvenne, fece erigere una pira simulando un sacro rito e, ingannando tutti dopo esser stata ingannata, vi salì e vi si trafisse con la spada.³⁹

In questa breve sintesi compare la parola *maritus*, che indica la pretesa e la volontà di trasformare il rapporto in un legame ufficiale. Il racconto si chiude parlando dell’inganno, guardando alla menzogna di Didone come una sorte di vendetta per essere stata illusa. Nell’opera ovidiana non c’è spazio per le maledizioni della regina e per le conseguenze che Enea dovrebbe subire a causa dell’abbandono.

Infine, i *Fasti*, in cui Ovidio ha concesso spazio alla vicenda di Enea e, in particolare alla figura di Anna; questo è un poema in distici elegiaci che descriveva le origini delle festività

³⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro XIV, a cura di G. Rosati, G. Faranda Villa e R. Corti, BUR, Milano, 2016, vv. 75-81, p.811.

romane, secondo il calendario. Qui, in 3.523-656 viene narrata la storia di Anna, descritta come una sorta di *sequel* dell'*Eneide*: dopo aver riassunto la vicenda di Didone, il poeta afferma che Anna dovette fuggire da Cartagine perché qui Iarba aveva preso la città; Anna si rifugiò a Malta, presso il re Batto, ma anche da qui dovette scappare perché il sovrano non riusciva ad opporsi alle pretese di Pigmalione che reclamava la sorella. Rimessasi in viaggio, Anna arrivò finalmente nel Lazio, dove venne accolta da Enea, ma la gentilezza di lui verso l'ospite suscitò la gelosia della moglie di lui, Lavinia, che meditò persino di ucciderla. Enea, constatando la situazione di Anna, rivede il suo passato di profugo, cosa che lo spinge ulteriormente ad aiutare la donna; il troiano, dialogando con lei, piangerà ricordando Didone e sfogandosi ammette le sue colpe nei confronti della regina. Dall'altro lato, Lavinia non è qui timida e discreta come nell'*Eneide*, ma è gelosa e vendicativa, nutrendo sospetti verso l'ospite. Didone così appare in sogno alla sorella e la invita a fuggire: questa comparsa è speculare a quella di Ettore nel libro II dell'*Eneide*, in cui il principe invita Enea a fuggire da Troia. Di Anna non si seppe più nulla, ma chi andava a cercarla sentiva una voce provenire dal fiume Numico che affermava che la ragazza, con il nome di Anna Perenna, era stata trasformata nella ninfa del fiume. Il racconto aveva il compito di spiegare l'origine del culto della divinità, Anna Perenna appunto, ma, al tempo stesso, conferma l'esistenza di una relazione tra il troiano e la sorella di Didone, una storia con una tradizione minore e marginale, ma confermata, come già visto, anche da altri autori, quali Servio e Varrone.

L'ultimo accenno a Didone si ha nei *Tristia*, opera scritta durante il periodo dell'esilio: qui si parla dell'*Eneide* e di Virgilio, affermando che il successo dell'opera è dato principalmente dal libro IV, costituito da una storia insidiosa in quanto illegittima, così come lo erano le storie narrate nell'*Ars*.

Ritornando al discorso sulle *Eroidi*, queste sono una raccolta di ventun lettere in distici elegiaci che Ovidio immagina scritte da donne famose abbandonate dai loro innamorati: le prime quindici sono scritte da eroine del mito greco (Penelope, Filide, Briseide, Fedra, Enone, Ipsipile, Ermione, Deianira, Arianna, Canace, Medea, Laodamia, Ipermnestra), da Didone, unica figura del mondo latino, e da Saffo, unica donna esistita realmente. La seconda parte, dall'epistola 16 all'epistola 21, contiene lettere di innamorati a cui rispondono le loro compagne (Paride ed Elena, Ero e Leandro, Aconzio e Cidippe). Nella storia della letteratura, questo genere è nuovo, tanto che Ovidio ne rivendica la paternità (*Ars amatoria*, 3.345 ss.). La prima sezione (tranne la lettera di Fedra a Ippolito) presenta quindi scritti di donne che presentano il *topos* della donna abbandonata che chiede il ritorno dell'amato che è lontano o un traditore e, di conseguenza, la forma adottata sarà quella della *suasoria*, in quanto l'intento è quello di convincere l'uomo a tornare o, nel caso di Didone, a non partire.

La lettera è una riscrittura di una storia già nota, in un continuo confronto con il modello virgiliano, che viene corretto o capovolto, a volte, in chiave ironica. Da personaggio tragico, Didone è mutata in personaggio elegiaco.

Il punto in cui si può collocare l'epistola è ravvisabile nel momento in cui, nel libro IV, Didone si accorge dei preparativi per la partenza da parte dei Troiani, per cui, disperata, chiede ad Anna di recarsi da Enea per convincerlo a non lasciare Cartagine (v. 412 ss.).

Ovidio coglie il cedimento della regina come pretesto per scrivere la sua opera che, molti studiosi, hanno immaginato nelle mani di Anna (per poterla recare all'uomo).

Il poeta, che ha letto attentamente Virgilio, si concentra in particolar modo sui discorsi diretti di Didone, che riunisce qui in un lungo monologo, con toni privi della dimensione epica: la nuova regina qui si umilia, fino alla supplica, e pur di rimanere accanto ad Enea è disposta anche a vivere un legame subalterno, non legittimato; è priva di orgoglio e né odia né maledice l'amato.

Vi sono vari elementi che si discostano dal modello epico, come il tema della maternità:

Può anche essere, o scellerato, che tu lasci Didone incinta, e che una parte di te sia nascosta racchiusa nel mio corpo. Al destino della madre si aggiungerà quello di uno sventurato fanciullo e tu sarai responsabile della morte di lui non ancora nato: insieme a sua madre morirà il fratello di lulo, e uno stesso castigo ci rapirà uniti.⁴⁰

Se nell'*Eneide* la prospettiva di avere un figlio è una dolce ma vana speranza, qui è uno strumento da sfruttare per far leva sui sentimenti e il senso di responsabilità di Enea.

Altro elemento è quello della maledizione virgiliana; qui non solo è assente, ma si ha addirittura una sorta di "benedizione":

possano sopravvivere tutti quelli della tua stirpe che ti seguono, e con la guerra crudele di Troia abbiano termine le tue sciagure, e Ascanio compia felice i suoi anni di vita, e le ossa del vecchio Anchise riposino dolcemente!⁴¹

Il primo augurio ribalta la maledizione che voleva morti gran parte dei troiani, mentre la prospettiva di vita di Ascanio si scontra contro il desiderio virgiliano di offrire a Enea il figlio alla sua mensa. Sul riposo eterno di Anchise, Didone aveva precisato, nell'*Eneide*, di non essere responsabile della profanazione del corpo: queste parole si collocano prima della maledizione, quando sosteneva che non vi era alcun motivo per cui Enea dovesse essere crudele nei suoi confronti. Questo cambio di prospettiva è dovuto dal fatto che l'epistola risponde al modello retorico della *suasoria*, che prevede la *captatio benevolentiae* per ottenere uno scopo (qui la rimanenza a Cartagine dell'amato).

Ovidio attua prese di distanza anche quando a parlare è il narratore (Virgilio, appunto); nell'*Eneide*, infatti, si hanno anche scene narrative che si alternano ai dialoghi/monologhi, mentre qui nella lettera, ovviamente, il discorso è sempre tenuto da Didone che quindi può interpretare gli eventi dal suo punto di vista, in quanto la storia e le pieghe che prenderanno le vicende sono già conosciute. È il caso dell'unione avvenuta all'interno della grotta:

Mi fu fatale quel giorno, quando un fosco acquazzone, con uno scroscio improvviso, ci spinse sotto la volta di una grotta. Avevo sentito una voce: credetti che avessero ululato le ninfe; erano invece le Eumenidi che davano il loro segnale al mio destino.⁴²

⁴⁰ Ovidio, *Lettere di eroine, Dido Aeneae*, a cura di G. Rosati, BUR, Milano, 2025, vv. 133-138 p.171.

⁴¹ *Ivi*, vv. 159-162, p.173.

⁴² *Ivi*, vv. 93-96, pp. 167-169.

Non c'è solo il ricordo ma, come si diceva, ora la situazione le è chiara: le ninfe stavano provando a metterla in guardia dalle conseguenze di questa relazione.

Altro caso in cui Didone si riappropria del testo virgiliano per dare spazio alla sua voce è il seguente:

lui, che io ho cominciato ad amare (e non ne provo vergogna), fornisca materia alle mie pene d'amore.⁴³

La regina è fiera dei suoi sentimenti, e nel dirlo, utilizza il verbo *dedignor*, che riprende il discorso della Fama, riportato in forma indiretta da Virgilio, sull'amore dei due amanti dopo l'episodio della grotta. Ma il termine ritorna anche quando si parla dei pretendenti rifiutati da Didone: con la stessa parola qui la regina dimostra il suo apprezzamento verso Enea, mentre nel poema la usa per i corteggiatori respinti.

Uno dei casi più importanti, se non il principale, è la considerazione che la regina ha sulla scomparsa di Creusa; lei aveva ascoltato la storia all'interno del II libro eneadico e adesso, delusa e sdegnata dall'uomo, mette in discussione la veridicità del racconto dell'eroe:

Tu menti in tutto, e non è con me che la tua lingua inizia a ingannare, non sono io la tua prima vittima. Se vuoi sapere dov'è la madre del grazioso lulo, ella è morta, lasciata sola dal suo crudele marito.⁴⁴

Nella prospettiva di Didone, Enea è un uomo inaffidabile, abituato ad abbandonare le sue donne. Ovidio non solo manipola i fatti per avallare la sua tesi, ma coglie un punto problematico del testo virgiliano, in quanto all'interno del poema non si ha la verità oggettiva, ma solamente il racconto di Enea: l'uomo, dunque, potrebbe aver mentito! Inoltre, è strano che Enea non si fosse accorto del fatto che la moglie non lo stesse più seguendo e anche lui, in prima persona, era rimasto sconvolto dall'apparizione del fantasma della moglie. Ora che Didone si è resa conto di come è realmente Enea, riesce a vedere chiaramente come è la situazione reale: il troiano è l'unico responsabile della triste fine di Creusa. Il fatto di esser tornato indietro a cercare la moglie, per Didone è semplicemente un elemento in più che prova l'ipocrisia dell'uomo, un fatto che quindi potrebbe anche non essere vero, inventato dall'uomo per giustificarsi della sua grave mancanza.

Altro capovolgimento riguardante il comportamento e la personalità di Enea è la sua ascendenza divina in quanto figlio di Venere: nella versione virgiliana la regina si confida con la sorella elencando le qualità del troiano, così elevate che esse stesse erano prova del fatto che avesse sangue divino nelle vene; in seguito, in un momento di rabbia, avrebbe rinfacciato all'uomo che, vista la sua crudeltà, mente nel dire che è figlio di una dea. Ovidio invece dà voce all'eroina disillusa e tradita, che si colpevolizza di essersi auto-ingannata (*fallor*). Ma, a dire la verità, la vera colpevole della situazione è la dea Venere, che, nel I libro del poema, aveva sostituito Ascanio con suo figlio Amore; per questo motivo Didone dice così:

⁴³ *Ivi*, vv. 33-34, p.163.

⁴⁴ *Ivi*, vv. 81-84, p.167.

Risparmia, o Venere, la tua nuora, e tu, fratello Amore, abbraccia il tuo duro fratello: che combatta nel tuo esercito, oppure, lui che io ho cominciato ad amare (e non ne provo vergogna), fornisca materie alle mie pene d'amore.⁴⁵

In questo luogo è ravvisabile una sorta di ironia tragica che il lettore può cogliere solo se conosce l'antecedente letterario: è infatti assurdo che Didone chieda aiuto proprio a colei che è responsabile delle sue pene d'amore; l'abbraccio tra i due non ha avuto luogo e questo aumenta ulteriormente l'aspetto irrisorio del testo in quanto la regina si augura per Enea quello che è accaduto proprio a lei stessa: la preghiera è vana e per di più rivolta proprio alle due divinità colpevoli del suo stato d'animo.

Bisogna però anche segnalare gli elementi che invece le due Didoni hanno in comune, quali il rammarico per aver infranto il patto di fedeltà al marito Sicheo e la preoccupazione per il *pudor* infranto: questo elemento compare più volte all'interno dell'epistola e verrà analizzato più avanti, per vedere come il termine cambi accezione.

Anche il suicidio è affrontato in maniera totalmente diversa: la decisione di uccidersi per l'eroina virgiliana è presa in quanto il suo orgoglio e la sua dignità regale le impediscono di vivere con quest'infamia, quasi come se fosse un atto auto-imposto, l'unico metodo per punirsi del giuramento infranto. La donna ovidiana invece, dopo aver meditato sul tentativo di far rimanere Enea almeno per un po' di tempo, dice questo:

Altrimenti, io intendo metter fine alla vita: non puoi essere a lungo crudele con me.⁴⁶

Se Enea deciderà di restare, lei non si suiciderà. Oltre alla concezione utilitaristica, è evidente che la decisione finale viene messa da Didone nelle mani dell'amato, come se lei non volesse assumersi la responsabilità del futuro. Questo perché il suicidio non è per l'eroina ovidiana uno strumento di espiazione di una colpa, bensì un elemento in più per ricattare l'amante; questa Didone non vede la relazione come un qualcosa di peccaminoso e rivendica infatti i suoi sentimenti così:

Quale colpa mi addebiti, se non di averti amato?⁴⁷

Se però, da un lato, Didone è fiera di amare, dall'altro, come già detto, vuole conservare l'onore, cosa che inevitabilmente si scontra con l'avere una relazione illegittima, che però è disposta ad accettare pur di non perdere l'amore di Enea. Il desiderio di avere un'unione regolare, che però non si realizza mai, è un *topos* tipico della poesia elegiaca: in questo caso il matrimonio è necessario per velare la colpa, almeno in parte, per aver tradito il patto fatto a Sicheo morto; se lei non avesse incontrato il troiano, il suo giuramento non sarebbe mai stato infranto, come ha modo di dire al *pudor*, cui si rivolge direttamente:

Esigi la mia punizione, o pudore offeso, e voi diritti coniugali profanati e tu, mia reputazione che non ho preservato fino alla morte, e anche voi miei mani, e tu anima e cenere di Sicheo, dal quale, o me infelice!, mi reco piena di vergogna! In un tempio di marmo c'è un'immagine di Sicheo che ho consacrato: la coprono, davanti, fronde e bioccoli di bianca lana. Di lì mi sono sentita chiamare per quattro volte da una voce ben

⁴⁵ *Ivi*, vv. 31-33, p.163.

⁴⁶ *Ivi*, v. 181, p.175.

⁴⁷ *Ivi*, v. 164, p.173.

nota: era lui, che bisbigliando mi disse: «Elissa, vieni!» Nessun indugio, vengo, vengo, io tua sposa legittima; ma sono esitante per la vergogna della mia colpa. Perdona il mio errore! È stato un uomo degno a ingannarmi, e con ciò rende meno odiosa la mia colpa. La dea che gli è madre e il vecchio padre, pio fardello del figlio, mi fecero sperare che sarebbe rimasto mio fedele marito. Se era mio destino sbagliare, l'errore ha cause onorevoli: se solo fosse stato fedele, non avrei alcun motivo di rammarico.⁴⁸

È da notare che Didone, con le sue parole, esibisce della *pietas*, valore tipicamente romano, verso i morti e il marito, in contrasto con Enea, insensibile e inaffidabile, soprattutto, come già notato, nei confronti della moglie Creusa. Ma in questi versi vi è anche il riferimento al *pudor*, cui la regina si rivolge: al v. 97 il termine ha un evidente significato virgiliano, allude cioè alla castità; nel verso successivo invece indica vergogna, rimorso. Ovidio, dunque, gioca con i due significati dello stesso termine.

Attenzione meritano poi gli ultimi versi, in cui la sovrana scrive il suo epitaffio:

Consunta sul rogo, non avrò come iscrizione «Elissa, sposa di Sicheo», ma sul marmo della mia tomba ci sarà questo epitaffio: «Enea ha fornito la causa della morte e la spada; Didone è morta grazie alla sua stessa mano».⁴⁹

Queste ultime parole e la scelta del nome mettono in risalto non tanto la volontà di Didone di ribadire il motivo della sua morte, ma il messaggio che Ovidio vuole dare, la sua personale interpretazione della vicenda virgiliana: Didone è morta per amore, non per il *pudor* infranto. Questa visione, per quanto distante da quella originale di Timeo e dal modello epico, sarà quella che avrà maggior successo in seguito.

⁴⁸ *Ivi*, vv. 97-110, p.169.

⁴⁹ *Ivi*, vv. 193-196, p.175.

1.4 La tradizione classica dal tardoantico all'età moderna

Come visto, l'epistola ovidiana si conclude con Didone che, scrivendo il suo epitaffio, afferma di essere morta per colpa di Enea, e dunque a causa dell'amore. Questa affermazione, distante, come già notato, da ciò che affermava Virgilio, verrà confutata più volte a partire dall'epoca tardo-antica, quando gli apologisti vorranno riabilitare la memoria della regina.

Prima di dedicare spazio agli autori, è necessario sottolineare fin da subito come questi riprendano le teorie degli storici già analizzate nel primo paragrafo, a scapito dell'epica e del mito.

Uno di loro è Tertulliano, per il quale Didone rappresenta un *exemplum* precristiano: nella sua prima opera, *Ad nationes*, la regina è un emblema di coraggio davanti alla morte, e il suo gettarsi tra le fiamme è un'esortazione al martirio. Ma la caratteristica principale di Didone è la castità vedovile, tant'è che nel *De exhortatione castitatis* la regina è esaltata come modello di monogamia tra le donne pagane, così come Lucrezia: questo dittico verrà ripreso anche da altri scrittori come Girolamo e lo stesso Petrarca nel III libro dell'*Africa*. Per Tertulliano, in sintesi, Didone, anticipando valori cristiani, è la donna che preferì morire tra le fiamme piuttosto che sposarsi. E non solo: dietro quest'affermazione potrebbe esserci una critica verso la prima *Lettera ai Corinzi*, nella quale San Paolo affermava che per coloro che non sono sposati e per i vedovi «è cosa buona per loro rimanere come sono io; ma se non sanno dominarsi, si sposino: è meglio sposarsi che bruciare», 7.8 ss.

Tra i padri della chiesa, si hanno Girolamo e Agostino che si interessano alla figura della regina: il primo, nel *Contro Gioviano* e nell'*Epistula* 123, indirizzata a una vedova, riprende il pensiero di Tertulliano, quindi l'esaltazione del suicidio della donna per mantenere intatta la propria castità. La regina a cui invece fa riferimento Agostino è quella virgiliana, che in un passo delle *Confessioni* (1.13.20-21) lo fa addirittura commuovere, ma è da notare che anche lui fraintende il pensiero virgiliano affermando che Didone si è uccisa per amore. Interessante è anche il paragrafo successivo (22), nel quale l'autore si interroga se l'*Eneide* si possa realmente fondare su una verità storica: «se chiedessi [ai venditori o compratori di grammatica] se è vero, come vuole il poeta, che Enea sia mai giunto a Cartagine, i meno dotti risponderebbero di non saperlo, i più dotti affermerebbero che non è vero» (trad. G. Chiarini)⁵⁰. Agostino così non parla della Didone storica, ma della Didone simbolica, che rappresenta, nel contesto dell'*Eneide*, i pericoli della creazione artistica, che si contrappone alla verità dell'uomo e di Dio. La figura della regina per il santo è motivo di interesse in quanto strumento di riflessione: pensando al periodo giovanile, di cui adesso si pente, Didone e la sua storia possono essere intese come rappresentazione dell'attaccamento alle cose vane della vita, al mondo terreno; i precetti agostiniani, come vedremo, influenzeranno il pensiero dantesco.

Ma a difendere Didone non sono solamente i cristiani e gli africani (questi si erano assunti volentieri il compito di ribadire l'onore della donna, in quanto la sovrana, essendosi stabilita sulle coste settentrionali del continente, era considerata loro "concittadina"), ma storici e commendatori tardoantichi, quali Servio e Macrobio, già citati, che condannano

⁵⁰ Agostino, *Confessioni*, cit. in A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017, p.42.

Virgilio per le menzogne con le quali la fenicia è stata descritta nel libro IV. Proprio Macrobio, nei *Saturnalia* (5.17.4-6), analizzando il rapporto tra vero e finzione, accusa l'autore dell'*Eneide* di aver infangato l'onore di Didone, che fino a quel momento era stata simbolo di castità nell'immagine popolare. Il poeta avrebbe sacrificato la verità storica a favore della poesia, facendo di Didone una donna dominata dalla lussuria paragonabile a quella della Medea innamorata dell'opera di Apollonio Rodio (innegabile è l'influenza dell'opera greca che ebbe su Virgilio nella stesura della relazione tra la cartaginese ed Enea). Ma soprattutto, in Macrobio, la finzione poetica ha preso il sopravvento sulla storia: anche se tutti sanno che la vicenda eneadica di Didone è falsa, ha comunque avuto successo e si è imposta in tutti gli ambiti artistici.

Nel Medioevo vi saranno anche romanzi che si concentreranno sull'anti-eroismo di Enea: uno di questi è il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure del XII secolo; per scrivere la sua opera Benoît attinge ad altri due testi, ovvero le versioni latine del *Diario della guerra di Troia* di Ditti Cretese e *La distruzione di Troia* di Darete Frigio: questi due autori sostenevano di aver partecipato in prima persona alla guerra e quindi degni di maggior fiducia rispetto ad Omero e sostenevano che Enea, per salvarsi, avrebbe, con Antenore, tradito la propria città consegnandola ai Greci.

Altro romanzo è il *Roman d'Eneas*, opera anonima, che sviluppa e amplia la storia d'amore tra Enea e Didone, sovrapponendo al racconto virgiliano quello della lettera ovidiana; l'opera però è concentrata, cosa tipica della cultura medioevale, sulla rilettura dei contenuti classici in chiave cristiana: è qui che Enea abbandonerà Didone non solo per assecondare il volere divino, ma perché è maturato dal punto di vista emotivo: Enea è un cavaliere cortese che lascia la regina fenicia, emblema dell'amore sensuale e immaturo, per sposare Lavinia, donna per cui si ha un amore consapevole e che permette la piena realizzazione. Didone però è anche vittima, in quanto viene riconosciuto il fatto che la responsabilità della sua morte è colpa del troiano, che diviene così carnefice della sua sventura; Enea dunque è guardato in modo ambivalente.

Come tutti sanno, la scena letteraria italiana trecentesca è dominata da tre grandi autori: Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. Questa triade citerà varie volte Didone, o brevemente, quasi fosse una comparsa nei versi delle proprie opere, o concedendole invece uno spazio più o meno ampio.

Il caso di Dante è particolarmente interessante perché il poeta cambierà visione della vicenda e della personalità della donna nel corso della sua vita.

In ordine cronologico si ha *Così nel mio parlar*, canzone facente parte della raccolta chiamata *Rime petrose*, quattro componimenti dedicati a una donna, Petra, dura e insensibile; in questa poesia c'è molta insistenza, quasi ossessiva, sull'amore folle e devastante che non sa fare altro se non uccidere. Il v. 36 è dedicato alla sovrana e recita «quella spada ond'elli uccise Dido», laddove il soggetto è Amore: qui abbiamo così Didone come vittima assassinata, non più suicida, condizione in cui Dante stesso si ritrova; l'identificazione, al momento è totale: entrambi soffrono per lo stesso motivo.

Il *Convivio*, riguardo questa tematica, è l'opera che presenta il punto di snodo: Dante qui riflette, nei capitoli XXIV-XXVI del libro IV, sull'*Eneide* partendo dal commento di Bernardo Silvestre ai primi sei libri del poema, di cui dà una lettura allegorica e cristianizzante, che vede in Enea una figura esemplare, mentre Didone è interpretata come l'errore da cui

allontanarsi, simbolo di coloro che non sanno frenare gli impulsi, in balia della passione che non permette loro di esercitare il libero arbitrio per domare l'istinto.

Nella *Monarchia* II, III, 15, la regina viene menzionata con una funzione politica: è una figura nobile presentata come la seconda moglie di Enea, dopo Creusa e prima di Lavinia; le tre donne rappresentano rispettivamente Asia, Africa ed Europa, i tre continenti conquistati dai romani. Didone, come moglie legittima, è in questo senso riabilitata, ma ciò accade per giustificare le azioni di Enea.

Nella *Commedia* la regina compare in tutte e tre le cantiche. Partendo dall'*Inferno*, la vediamo situata nel canto V, in cui il Sommo Poeta accompagnato da Virgilio, la sua guida, si trova nel secondo girone, dove sono collocati i lussuriosi, ed è indicata ai versi 61-62 non con il nome ma con una perifrasi: «l'altra è colei che s'ancise amorosa e ruppe fede al cener di Sicheo»; le parole sono di Virgilio ma l'idea, ovviamente è di Dante, tant'è che la potenza dell'amore è uguale a quella che compare nella rima petrosa, ma, qui, non è Amore che pone fine alla vita di Didone, ma è la regina stessa: è restaurata la versione originale, ovvero quella del suicidio. Inoltre, si colgono in queste parole il giudizio morale di Agostino (riguardo i peccati di gioventù come detto sopra), condiviso da Dante, benché non sia Dante a parlare direttamente, bensì la sua guida. Nel *Purgatorio* Didone non compare direttamente, ma viene tradotto in volgare un celeberrimo verso di Virgilio, «conosco i segni dell'antica fiamma». Siamo nel canto XXX, v. 39: Dante vede ritornare Beatrice, per cui risente in lui rinascere l'amore per la donna, questa volta più alto e più puro perché lo avvicina a Dio, mentre la regina con il verso «adgnosco veteris vestigia flammae» (*Eneide*, 4 v.23) indicava la nascente passione per Enea dopo aver amato Sicheo. Infine, nel *Paradiso*, la regina viene rievocata nei canti VII e IX, ambientati nel cielo degli spiriti amanti. L'inizio del VIII canto si occupa delle false credenze passate che attribuivano al pianeta Venere e alla dea omonima la capacità di influenzare la vita umana scatenando un amore folle: la colpa non sta nella passione in sé, ma nell'incapacità di saperla domare, anche perché, se vissuta nel segno di Dio, può essere fonte di beatitudine; Didone qui è richiamata a causa dell'innamoramento avvenuto tenendo in grembo Cupido. Nel canto successivo, viene detto che il modello rappresentato dalla donna va superato con l'esempio di Folchetto, dedito in gioventù ai piaceri, che però si redime scegliendo il libero arbitrio per domare i suoi istinti. Nella *Commedia* dunque, Dante prende le distanze da Didone: la protagonista femminile è, ovviamente Beatrice, paragonabile piuttosto a Lavinia, se si paragonano il viaggio di Dante nel poema e di Enea nel *Roman d'Eneas*: le due donne sono la meta del percorso finale e il loro amore ha il compito di innalzare l'uomo dal punto di vista morale (va tenuto conto che nel *Roman* Lavinia ha un'importanza di lunga assai maggiore che in Virgilio), anche se la principessa latina non ha un ruolo salvifico come invece Beatrice.

Francesco Petrarca invece sosterrà la castità della regina di Cartagine in polemica contro Dante; solo una volta il poeta guarderà alla regina come lussuriosa in *RVF* 29.37-38: «tal già, qual io mi stanco, / l'amata spada in se stessa contorse», parole che risentono di Dante e della sua lettura di Virgilio. In tutte le altre opere invece è simbolo di castità vedovile, riprendendo le idee degli apologisti e dei padri della chiesa (suo grande modello sarà infatti Agostino). L'opera più significativa in questo caso è il *Triumphus Pudicitie*:

e veggio ad un lacciuol Giunone e Dido,
ch'amor pio del suo sposo a morte spinse,
non quel d'Enea com'è il publico grido⁵¹

Laura sottrae Didone dalla schiera dei prigionieri di Amore e così facendo riporta in auge la tradizione della donna come emblema di castità; più avanti Amore verrà sconfitto da un corteo formato da donne famose per la loro pudicizia, tra cui non può non esserci la sovrana di Cartagine:

poi vidi, fra le donne pellegrine,
quella che per suo diletto e fido
sposo, non per Enea, volse ire al fine:
taccia 'l vulgo ignorante; io dico Dido,
cui studio d'onestate a morte spinse,
non vano amor com'è 'l publico grido⁵²

Viene qui ribadito il vero motivo del suicidio: l'onestà verso il coniuge defunto; questa è la verità, contrariamente a quanto viene creduto dal popolo e dall'opinione comune.

Giovanni Boccaccio cambierà visione sulle vicende della regina di Cartagine, in quanto nelle opere giovanili è influenzato da Dante, mentre in quelle della maturità si risente l'influsso di Petrarca, complice il rapporto di amicizia fra i due. Nelle prime opere, dunque, Didone è chiamata in causa quale *exemplum* di amante patetica e sofferente; l'opera principale di questo periodo è l'*Amorosa visione*, poema allegorico in cinquanta canti scritto in terzine dantesche, composto dal 1342 al 1343. Nel canto IX si ha un riferimento al banchetto durante il quale Didone si innamora del troiano e si arrende al suo sentimento, mentre nel canto 28 vi è descritta la caccia e il lamento dell'abbandonata, che risente l'influsso anche dell'opera ovidiana. Da notare il suicidio di Didone: qui lei si trafigge sì con la spada di Enea, ma non si butta sulla pira, bensì sul letto.

Come già accennato, tramite l'influsso di Petrarca, Boccaccio muterà la propria prospettiva, e Didone, da vittima dell'amore, diverrà *exemplum* di castità, modello di comportamento sebbene non cristiana, come si può leggere nelle sue tre opere latine.

La prima di queste è il *De casibus virorum illustrium* che, in nove libri narra storie di uomini, da Adamo a Carlo I d'Angiò, mettendo in luce i rovesciamenti della sorte. Il primo dei due capitoli che le sono dedicati affermano che la caduta della sovrana è da attribuire a un rovesciamento della fortuna: «la Fortuna, non sopportando tale stato [di prosperità], soprattutto perché felice, pose sotto ai piedi della regina qualcosa di viscido, e donde avrebbero dovuto venire più lucida gloria e più larghi successi, di là venne la morte lacrimevole» (2.10.22 trad. P.G. Ricci); il secondo capitolo è una lode delle virtù e della castità. Curioso osservare che non viene fatto nessun cenno a Enea e Virgilio.

Molto più estesa, ma espressione degli stessi concetti, è la descrizione presente nella seconda opera latina, il *De mulieribus claris*; alla regina è dedicato il capitolo 42, intitolato *De Didone seu Elissa Cartaginensium regina*. Le prime righe dichiarano fin da subito lo scopo del racconto, ovvero cancellare l'infamia che la donna ha subito ingiustamente:

⁵¹ F. Petrarca, G. Bezzola (a cura di), *I Trionfi, Trionfo della pudicizia*, BUR, Milano, 1984, p.63, vv. 10-12.

⁵² *Ivi*, p. 70, vv. 154-159.

Dido, la quale prima ebbe nome Elisa, fu edificatrice di Cartagine. E piacemi a lode di questa parlare alquanto più lungamente, se per ventura con le mie poche lettere potessi in alcuna parte almeno tor via la infamia messa indegnamente all'onore di castità.⁵³

Dopo questa introduzione si ha il resoconto già esaminato: la morte di Sicheo e la fuga fino ad arrivare in Africa e la fondazione di Cartagine, così come la raccontano Servio e Giustino; Didone diventa famosa per la sua castità e la sua ottima capacità di governo. Tutto va bene, fino a quando il re dei Massitani, invaghitosi della donna, ricatta dei maggiorenti cartaginesi: o gli consegnano Didone o scatenerà una guerra. I cartaginesi tengono nascosto il ricatto alla regina, ma quando essa scopre l'inganno finge di accettare il matrimonio. Arrivati a questo punto, la narrazione si interrompe, perché compare Enea:

Lo quale [il termine per convolare a nozze] essendole concesso; e sopravvenendo Enea Trojano non veduto mai; deliberò, piuttosto volere morire, che rompere sua castità: ordinò uno grande fuoco nella più alta parte della terra, per quietare l'anima di Sicheo, secondo lo credere dei cittadini; e vestita di nero, servando varie cerimonie, e sacrificati molti animali, montò sopra quel rogo in presenza di molti cittadini, i quali guardavano che ella dovesse fare. Le quali cose avendo fatte tutte per voto, trasse fuori un coltello, che ella avea sotto le vestimenta; e messo quello innanzi al castissimo petto, chiamato Sicheo, disse: Secondo che volete, cittadini miei, io vo' a marito: e appena fornite queste parole, con somma tristizia d'ogni uomo, lasciossi cadere sopra il coltello; e soccorrendo quegli per ajutarla, avendo offeso i luoghi della vita, morì ispargendo lo sangue onestissimo.⁵⁴

Enea è solamente uno sconosciuto, una comparsa di poco rilievo che si trova solo qui, mentre Didone, donna dal grande senso dell'onore, si suicida per non cedergli. Il suicidio è descritto come un rito, molto dettagliato, vicino al modello liviano di Lucrezia.

Di seguito, si ha una digressione morale, ispirata dai padri della Chiesa, in cui Didone viene lodata ampiamente come modello da seguire per le vedove e per le donne cristiane in generale: anche se pagana, la regina è di gran lunga molto più virtuosa delle persone a cui si rivolge; il controaltare di Didone è Valeria Messalina, la lussuriosa per eccellenza:

Dunque si vergognino quelle che considerano lo morto corpo di Dido; e pensando la cagione di sua morte, alleggino lo volto dolendosi, quella che è cristiana essere avanzata in onestà da quella che è membro del diavolo. Né pensino, che, come hanno pianto il morto corpo vestite di nero, abbiano fatto ogni suo dovere: deesi salvare l'amore infino alla fine, se vogliono adempiere l'ufficio del vedovatico; e non pensino passare ad altro amore. La qual cosa alcune fanno piuttosto per soddisfare a suo ardore sotto colore del matrimonio, che per ubbidire al sacramento del matrimonio: e che tanto è cercare consorzio di tanti uomini, e a tanti congiungersi, che, seguendo Valeria Massalina, entrare per le caverne, e per gli luoghi disonesti. Ma di questo altra volta si dirà; perché confesso, avere passato troppo i termini del cominciato lavoro: ma chi è quegli che sia sì suo signore, che alcuna volta non sia tratto del suo proposito? Domando perdonanza a quegli che leggerà: e i tornerò onde io mi partii.⁵⁵

⁵³G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, cit.in A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017, p.133.

⁵⁴ *Ivi*, p.136-137.

⁵⁵ *Ivi* p.139.

Lo scrittore conclude ritornando alla narrazione: Didone venne sepolta dai sudditi fortemente addolorati, e venerata anche con onori divini fino al crollo di Cartagine.

L'ultima opera boccacciana è la *Genalogia deorum gentilium*, in 15 libri, sulla mitologia classica e la relativa interpretazione. Didone viene citata più volte e le viene dedicato anche il capitolo 2.60, «Didone figlia di Belo, moglie di Sicheo»; quelli precedenti erano stati dedicati Sicheo, Belo, Pigmalione, mentre quello successivo riguarda Anna. Qui si racconta la storia della regina da un punto di vista prettamente storiografico, senza messaggi morali. Enea è del tutto assente, ma non Virgilio: come Macrobio, Boccaccio ammette che lo scrittore dell'*Eneide* ha mentito, ma è comunque scusabile perché ciò è consentito dalla poesia.

Il successo di queste tre opere latine sarà sconfinato, tradotto nei vari volgari nei paesi europei fino all'Umanesimo; l'esempio più celebre è quello della *Legenda Didoni martiris, Cartaginis Regine* contenuta in *The Legend of Good Women* di Geoffrey Chaucer: qui l'autore riprende Virgilio in tono polemico favorendo la visione di Boccaccio e la tradizione medioevale dell'*impius Aeneas*, con alcuni rimandi all'*Eroide* ovidiana.

Prima di analizzare la situazione teatrale per poter arrivare al melodramma nella seconda parte, è necessario rimanere nell'ambito della letteratura latina, però del '600 per parlare di un'opera che mostra la grandissima fortuna dell'epistola ovidiana. Si tratta dell'*Aeneae epistola responsoria ad Ovidianam Dido*, lettera composta da 172 distici elegiaci e scritta da Nicolaus Heinsius, filologo olandese nato nel 1580 e morto nel 1655, uno degli studiosi di autori classici più importanti del suo tempo (fece parte della corte di intellettuali di Cristina di Svezia). Il testo, come si evince già dal titolo, è una risposta da parte di Enea all'amata abbandonata, scritta dall'eroe per motivare le sue decisioni e giustificarsi rispetto alle accuse rivolte da Didone nell'opera ovidiana. La lettera si apre in *medias res*, per ribaltare immediatamente le accuse, senza la formula della *salutatio*: comincia dunque direttamente con l'*exordium*, cui seguono *narratio*, *expositio* e *conclusio* come volevano le regole tradizionali dell'oratoria medioevale. Enea si discolpa dall'accusa di non aver onorato l'ospitalità ricevuta e afferma che ha preso tutte le decisioni per assecondare il volere di Giove; in ciò risiede la *pietas* di Enea, tanto grande da rinunciare alla donna che ha amato per assecondare il suo destino. Enea parla del futuro che vorrebbe ma che, al tempo stesso è impossibile da realizzare:

Se mi fosse concesso vivere secondo la mia volontà e i fati avversi non opprimessero questa mia povera vita e le Parche favorevoli avessero tessuto per me morbidi fili senza che la conocchia fosse bloccata, tu saresti l'unica con cui vorrei unire il talamo nuziale e trascorrere gli anni della mia esistenza. Tu sola potevi alleviare il rimpianto di Creusa che mi è stata rapita e tu sola potevi ridarmi una patria. Tu sei ben degna di un figlio di Dea: e come nuora non ti rifiuterebbe Venere stessa madre di Amore che porta la faretra. Da una parte l'Asia, dall'altra l'Africa cercherebbero per te azzurre perle che ciascuna raccoglie dal proprio mare. Le matrone frigie eseguirebbero per te splendidi veli e i tessuti da intingere due volte nelle vasche Sidonie, vesti come quelle che indossarono le figlie e le nuore di Priamo quando l'Asia era ancora fiorente.⁵⁶

⁵⁶ N. Heinsius, *Lettera di risposta di Enea alla Didone ovidiana*, *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, a cura di C. Fossati, serie VII, volume V, Genova, 2023, vv.19-34 p.442.

Il troiano non fa qui giuramenti, ma si rivolge direttamente agli dèi affinché loro stessi lo scagionino dalle accuse; purtroppo, tutto è avverso ai due innamorati. Enea vorrebbe che Didone fosse la sua unica sposa, allo stesso modo in cui lei, all'inizio del libro IV virgiliano ricordava Sicheo.

Enea continua, anche nei versi successivi ad alternare la difesa/motivazione delle proprie azioni e il rammarico di non aver potuto ignorare le richieste dei celesti.

Accanto a queste vane speranze, affiorano anche temi del passato, quali le immagini di Anchise e di Mercurio che lo esortano ad affrettare la partenza:

“Perché, troppo soggetto a tua moglie, rimani attaccato alle fortezze Tirie? A tal punto non ti è rimasta alcuna preoccupazione per l'Italia? Qui un giorno Ascanio e la lunga discendenza dei tuoi posteri reggeranno lo scettro dell'impero. Grazie a te, Enea, Ilio deve risorgere: quelle ceneri daranno vita a qualcosa di più grande. Prepara le vele. Porto ordini precisi: questa è la volontà di Giove.”⁵⁷

Elemento curioso, considerando la *pietas* dell'eroe troiano, sono le parole di disapprovazione che dedica a sua madre e al fratello per aver fatto nascere un amore che già si sapeva destinato ad essere infelice e sofferto:

Anche tu, divina genitrice, perché mi tormenti l'animo? Avresti dovuto provvedere alla tua progenie. Ora posseduto, posseduto da te, lascerò colei che è tutto ciò che desidero. Ahimé! Dov'è la lealtà del cuore materno? Perché le dardane vele toccarono i porti Tirii? Dopo la rovina di Troia sarebbe stato conveniente cessare una buona volta di dolersi. Ma se almeno tu mi avessi avvertito, quando si cominciò la fuga dal lido reteo, che dovevo raggiungere l'Italia, o se con le preghiere tu avessi piegato l'avversa volontà di Giove! Tuo padre non è crudele né duro con te; oppure se almeno io fossi più felicemente perito nell'incendio: tutto sopporterei. Ora tuo figlio deve vergognarsi dei tuoi doni. Anche tu, Cupido, se avessi reso più blande le tue ferite! Persino voi che siete le persone a me più prossime, rovinate la mia vita. A tal prezzo, fratello, mi preparavi le nozze tirie? Dov'è il buon garante del felice amore? Perché tu, fratello, indirizzi perfidi dardi contro tuo fratello? Volgi altrove le tue mani, o sanguinario.⁵⁸

Con il v. 95 Enea, pur soffrendo, è deciso ad allontanarsi, ripetendo alla donna che non merita il suo disprezzo, in quanto obbligato a compiere il volere divino; inoltre deve anche tener conto dei doveri di genitore che ha verso Ascanio. Didone, dal canto suo, continua l'uomo, deve smettere di piangere e accettare il destino, per quanto difficile esso sia: prima si rassegherà, prima ritroverà la serenità, che deriva appunto dall'accettazione del fato.

La lettera si chiude con la *peroratio* con cui l'eroe esorta l'amata a non compiere gesti scellerati e a pensare a sé stessa e al proprio bene.

L'epistola vuole chiudere un cerchio, quello della relazione tra i due protagonisti, ma è anche un pezzo di bravura, di un letterato che ha voluto donare un nuovo ritratto di Enea, quale uomo che vuole motivare le proprie scelte, affermando però che queste si scontrano con le sue reali intenzioni. Enea, così, diventa un eroe cristiano: il volere divino è al di sopra di tutto. Ma vi è anche un altro precetto religioso che compare: la condanna del suicidio di Didone, gesto empio che, inoltre, darebbe ad Enea una colpa che non gli

⁵⁷ *Ivi*, vv.49-55, p.443.

⁵⁸ *Ivi*, vv.67-84, p.444.

spetta. Dall'altra parte Didone, in quanto donna che non vuole accettare una situazione inevitabile, si pone su un piano morale inferiore rispetto all'eroe.

Dopo questa parentesi, come già precisato, il discorso sarà focalizzato sul teatro. Alla vicenda di Didone (e naturalmente, a quella di Enea), che, come visto, ebbe molto successo fin da subito, sono stati dedicati circa 150 drammi dal Rinascimento fino al XXI secolo.

Nel '500 si ha una riscoperta della tragedia, dovuta anche alla rilettura della *Poetica* aristotelica unita alla riscoperta delle tragedie senecane; in questo contesto viene scritta la *Dido in Cartagine* di Alessandro Pazzi de' Medici, opera del 1515 in endecasillabi sciolti; altra tragedia, che consiste in una rilettura del libro eneadico è *Didone, tragedia* di Lodovico Dolce; ma la più importante è la *Didone tragedia* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, in cui è importante anche il piano allegorico, ovvero il conflitto tra volontà divina e desideri del singolo.⁵⁹

Per la *Dido in Cartagine*, Alessandro Pazzi inizia la narrazione in medias res, nel momento in cui Enea ha già deciso di partire dopo la visita di Mercurio; il Troiano lascia le scene dopo un terzo della tragedia complessiva e viene sostituito da Iarba, un eroe che addirittura si offre di vendicare Didone, proponendo di uccidere Pigmalione; la regina stessa, quando parla del re dei Getuli, lo descrive con termini eroici e positivi, come se sperasse di innamorarsi di lui (vv. 1487-1488). Enea è anche lui da considerare un eroe in quanto fondatore di Roma, città sede della Chiesa, ma, se è grande dal punto di vista morale, è piatto da quello drammaturgico (come notato, avrà poco spazio nell'opera).

La *Didone* di Giraldi Cinzio è un testo molto lungo (3226 versi), in cui ha grande importanza l'incontro tra Mercurio ed Enea ed è evidente l'influsso dell'opera virgiliana. Enea è molto indeciso, dilaniato tra desiderio e volere, «stanco» e «travagliato»; l'eroe è qui maggiormente presente rispetto all'opera di Pazzi, e al momento della sua partenza, la situazione precipita. Didone invece è tormentata non tanto per aver infranto la fedeltà al marito defunto, ma per aver valutato in modo errato l'uomo che ha amato.

La *Didone* di Ludovico Dolce, delle tre, è stata l'unica tragedia pubblicata quando l'autore era ancora in vita; importante per la stesura dell'opera sono state le opere latine di Boccaccio. Il prologo è affidato a Cupido, che con toni imperiosi mostra la distruzione che provoca il furore amoroso, mentre Enea, tramite cui parla l'autore, nella seconda scena dell'atto II pronuncia un omaggio alla città di Venezia: la Serenissima è un porto sicuro, governata da leggi ferree morali, caratterizzate da rigore etico e fede. Enea, dopo questo discorso, si scuote da quello stato di torpore erotico in cui era caduto per circa un anno, per tornare nuovamente consapevole del proprio dovere e del proprio destino.

Anche all'estero vi sono tragedie ispirate a queste storie d'amore, soprattutto nell'Inghilterra elisabettiana, dove hanno luogo le identificazioni di carattere politico tra la regina cartaginese ed Elisabetta I; da ricordare che l'altro nome di Didone è Elissa, che, tradotto in Eliza o Elisa, era un riferimento diretto alla regina Tudor. Altro elemento simbolico è la glorificazione della verginità della regina come virtù politica, che si riallaccia

⁵⁹ Per l'analisi delle tre tragedie, cfr. R. Ricco, *Virago, moglie, amante: una disanima della polisemia letteraria della regina di Cartagine, dal lascito virgiliano alla tragedia rinascimentale italiana*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, edizioniidipagina, Bari, 2025, pp. 43-47.

alla castità della sovrana fenicia; l'*exemplum* della Didone virgiliana è un monito che ricorda a Elisabetta i potenziali disastri (che portano inevitabilmente alla rovina) conseguenti all'unione con uno straniero. Il più grande drammaturgo del periodo è senza dubbio William Shakespeare, il quale, per quanto citi varie volte il nome di Didone nelle sue opere, non le dedicò mai un'intera tragedia. Nell'*Amleto* però, vi è un passo in cui il protagonista parla di teatro e qui fa riferimento a una pièce in cui si narra la storia d'amore più famosa dell'antica Roma: il richiamo è alla tragedia di Christopher Marlowe, ossia *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage*. Il punto di partenza è il poema virgiliano, ma si ha, al tempo stesso, una rilettura dei fatti di carattere ovidiano, senza dimenticare l'opera di Chaucer. Il dramma, scritto nel 1549, è composto da 5 atti. La trama, in sintesi, è questa: Giove riceve due lamentele, una di Ganimede riguardo la gelosia di Giunone, e l'altra della dea Venere preoccupata per Enea, che il padre degli dèi trascura. L'eroe troiano intanto è arrivato a Cartagine dove viene accolto da Didone: lei, grazie a Venere, si innamora dell'uomo, mentre Iarba, pretendente della regina, viene dunque rifiutato da lei. Didone è preoccupata che Enea la voglia lasciare, per cui, per trattenerlo, fa rapire Ascanio, che però in realtà è Cupido. L'inganno viene smascherato da Mercurio, che compare ad Enea con il vero Iulo e lo incita a partire. Didone, ormai sola, fa costruire una pira da Iarba e Anna per bruciare i cimeli del troiano, ma sarà lei stessa a buttarsi tra le fiamme. Iarba, sconvolto, si suicida; lo segue Anna, innamorata del re.

Come già visto, vi sono alcune differenze rispetto al libro virgiliano, quali la presenza di Ganimede, quella di Cupido per tutta la vicenda, un primo tentativo di fuga da parte dei troiani, l'innamoramento di Anna nei confronti di Iarba e il suicidio finale, sia della regina senza spada, sia di Iarba e Anna.

Il suicidio, senza spada e "nel fuoco", si riallaccia alla visione storica e apologetica, discostandosi dal modello virgiliano, che tuttavia è presente nell'ultimo monologo della donna, in cui si parla di un futuro vendicatore, cioè Annibale. In relazione al tema del fuoco bisogna tenere presente il lungo monologo di Enea, che si conclude citando Elena: a causa della storia d'amore tra quest'ultima e Paride, Troia è stata distrutta dalle fiamme, fuoco non solo devastatore di città ma anche di innamorati, così come lo sarà per Didone al termine della tragedia.

Ma è anche presente la traccia ovidiana, con elementi elegiaci e humor parodico: ciò è ravvisabile nell'*overture* del dramma, con la scena di Giove e Ganimede, isolata dal resto della tragedia, simbolo della potenza devastante dell'amore che colpisce anche il padre degli dèi; la vicenda è presente nel I libro dell'*Eneide*, ma Marlowe pensa alla storia di Ganimede narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, in cui Giove, per ottenere i favori del ragazzo, si degrada a trasformarsi in animale (un'aquila) per poterlo rapire. La scena di Ganimede, in poche parole, è rielaborata in chiave elegiaca e per questo, è da considerarsi come una sorta di anticipazione riguardo la passione distruttiva di Didone.

In conclusione, nell'opera di Marlowe, Elena e Ganimede sono simbolo della potenza distruttiva della passione, cosa che già Ovidio aveva intuito negli *Amores*. Didone è la prima vittima dell'amore distruttivo, anche a causa di Enea che è privo, come voleva Ovidio, della sua proverbiale *pietas*.

2. Il mito di Didone ed Enea nell'opera italiana

Se il primo capitolo si concentrava sulla letteratura del mito, sulla sua nascita e lo sviluppo nel corso della storia, questa seconda parte si occuperà dell'opera in ambito italiano. I drammi che verranno presi in considerazione sono tre: *La Didone* di Francesco Cavalli su libretto di Giovanni Francesco Busenello, in quanto è la prima che sia stata dedicata a questa vicenda, che tratta in termini originali il mito, proponendo un lieto fine per la regina cartaginese, che cederà all'amore di Iarba; il libretto di Pietro Metastasio, la *Didone abbandonata*, il testo d'opera più famoso riguardo questo argomento, che, come si vedrà, avrà un enorme successo e che dunque verrà musicato più volte da vari compositori, più di una centinaia, tra cui Domenico Sarro (il primo), Niccolò Jommelli e Johann Adolf Hasse; infine, il dramma di Saverio Mercadante, l'ultima grande opera dedicata a questo tema, che consiste, dal punto di vista del libretto, in una ripresa del testo di Metastasio, per questa occasione, riscritto, apportando così un nuovo significato alla vicenda e che testimonia la grande fortuna del libretto anche in epoca romantica.

Prima di occuparsi di ciò che è stato elencato brevemente sopra, è necessario porre prima uno sguardo anche su ciò che accade all'estero: a Dresda con la cantata di Giovanni Alberto Ristori e a Londra con il pasticcio di Georg Friedrich Händel, senza dimenticare due opere in lingua straniera, *Dido and Aeneas* di Henry Purcell e *Les Troyens* di Hector Berlioz.

2.1 Introduzione: Didone nel teatro musicale

Prima di occuparsi della figura di Didone nel teatro d'opera italiano, è opportuno illustrare brevemente come il mito virgiliano viene ripreso all'estero, anche in forme musicali che sono diverse da quella del dramma.

Il primo esempio si ha con il madrigale, componimento musicale polifonico (che solitamente prevedeva cinque voci) di genere amoroso che si sviluppò particolarmente tra il '400 e il '500; i temi legati a questo genere erano vari come l'amore, la morte oppure religione. Jacob Arcadelt, nel 1556 circa, ne compone uno riprendendo, per il testo, le parole che Virgilio usa nel IV libro dell'*Eneide* per narrare il suicidio della donna (dal v. 642 *At trepida et coeptis immanibus effera Dido*); il testo dunque rimane la parte più importante, tanto che la musica aderisce al significato delle parole per ottenere due effetti: consentire al musicista di creare un'atmosfera di grande pathos e trasmettere agli ascoltatori la compassione (nel senso latino del termine, ovvero "soffrire insieme") che Virgilio, nel suo poema, nutre per gli sconfitti; non si deve difatti dimenticare che il protagonista è Enea, eroe cui è destinato sì un grande avvenire (a lui ma, soprattutto, alla sua discendenza), ma di partenza è anche un uomo sconfitto: la sua città, Troia, è distrutta dalle fiamme per colpa dell'inganno del cavallo di Troia a opera dei Greci, e lui, con la sua famiglia, è costretto a fuggire, divenendo un profugo.

Altra forma musicale di grande successo durante il periodo barocco è stata la cantata, genere di origine italiana nell'ambito della musica da camera; nell'assetto più semplice prevedeva lo schema aria-recitativo-aria, in cui il recitativo funge da transizione tra le due arie, di carattere contrapposto (A-R-A); altra variante diffusa era questa appena descritta, preceduta da un altro recitativo (R-A-R-A). Spesso accompagnate dal solo basso continuo, le cantate possono anche prevedere strumenti melodici, quali flauti, violini e oboi. Nel 1748 Giovanni Alberto Ristori compone tre cantate in collaborazione con Maria Antonia Walpurgis, e una di queste si intitola appunto *Didone abbandonata*. Ristori, nato nel 1692, divenne nel 1718 il primo direttore della Cappella di Polonia; svolse la sua carriera di compositore principalmente a Varsavia e a Dresda, dove morì nel 1753. Maria Antonia Walpurgis (1724-1780), invece, figlia dell'elettore Karl Albert di Baviera, studiò musica a Monaco e a Dresda, dove ebbe come maestri Nicola Porpora e Johann Adolf Hasse; nel 1747 entrò nell'Accademia dell'Arcadia a Roma, così che poté fregiarsi, nelle sue opere dello pseudonimo di Ermelinda Talea.

Questo è il testo della cantata, che prevedeva un organico composto da un soprano, due violini e una viola, accompagnati dal continuo:

Dunque il perfido Enea
Si disponea a partir? Quel core indegno,
Non curando del ciel il giusto sdegno,
Della giurata fè non si rammenta;
E per cercare altrove
Un Impero sognato
Chi tanto l'adorò fugge l'ingrato?
Barbaro e che ti feci?
Profugo in questi lidi a render vieni
I giorni miei funesti?
Ti ricevo in Cartago

Ad onta della dea,
Che vuol la tua rovina;
Il mio regno, il mio core io t'assicuro;
Per esserti fedele
Jarba rifiuto e tu (ne ti confondi)
A tanti doni miei così rispondi.

Quante volte in dolci accenti
Mi giurasti amor costante
E dicesti: un fido amante
Non avrai al par di me.
Or non curi i miei lamenti,
Mi feristi e m'abbandoni
Ah! Che questa è de' miei doni
Tropo barbara mercè.

Ma qual raggio mi scorge
A penetrar nel vero!
Ahi! Veggo alfin, pur veggio,
Che m'ingannò quell'empio.
Mai non mi amò, lo finse
Per aver agio a proseguir costante
L'iniquo suo disegno.
Perfido! In quel momento
Che mi giuravi fedeltà col labbro
Col cor tu mi tessevi il tradimento.
E ben: va pure, ingrato,
Va pur ma vedi prima
Qual crudel sacrificio,
Ben degno del tuo core, or si prepara.
Mira, mira o sleal le fiamme ardenti
Di mia morte ministre.
Tu le accendesti, iniquo,
Tu il ferro mi recasti
Ch'ora mi vibro in seno. Il tuo fallace,
Il tuo spergiuro cor mi dà la morte,
Ma non sperar mai pace,
Che l'ombra mia tradita
Turbartela saprà.
Se al morir mio tu serbi asciutto il ciglio
Non avrai tal costanza al tuo periglio
L'Onda, il Cielo, la Terra
Vendicarmi sapranno. I neri abissi
Vedrai per scempio tuo, perfido, aprirsi,
S'aggireranno in te le furie intorno,
Nè per te splenderà più lieto il giorno.

Contro di te sdegnati
Il Ciel, l'Abisso il Mar
Sapranno vendicar i torti miei
E nel rigor dei Fati
Ti pentirai talor,
Ma saran sordi ognor gli offesi dei.

La cantata, in pratica, consiste in un lamento pronunciato dalla regina quando scopre che l'uomo amato vuole lasciarla; l'eco virgiliano è ravvisabile nel ricordare l'ospitalità offerta e non rispettata da Enea, l'amore dato a lui e non ricambiato, l'aver rifiutato altri pretendenti tra cui Iarba e, infine, l'invocazione agli dèi affinché la vendichino e la conseguente maledizione.

Riguardo il teatro lirico straniero, si citeranno tre opere, prima il pasticcio di Händel, su libretto di Metastasio, in cui vengono inserite arie tratte da opere dello stesso Ristori, poi due drammi in lingua straniera, *Dido and Aeneas* di Henry Purcell e *Les Troyens* di Hector Berlioz.

Il pasticcio è una composizione musicale, molto spesso un'opera, scritta da diversi autori; nel caso della *Didone abbandonata*, si ha la partitura di Leonardo Vinci, con alcune sostituzioni e aggiunte compiute appunto da Händel; il libretto è quello scritto da Pietro Metastasio. Il pasticcio händeliano ebbe un'immensa fortuna fin dalla prima, che ebbe luogo al Covent Garden di Londra il 13 aprile 1737. Il compositore all'epoca aveva già scritto alcuni pasticci, cosa che dimostra come al tempo, all'estero, lo stile italiano fosse molto amato; i pasticci, quindi, erano per Händel uno strumento per assicurarsi il successo presso il grande pubblico (e così, ovviamente, il guadagno). In genere, quando vi lavorava, si limitava ad alleggerire i recitativi o a riscrivere le parti accorciandole; in rari casi invece smontava l'assetto dell'opera, ma ciò accadeva molto raramente, per non intaccare eccessivamente la struttura dell'opera italiana, che tanto successo aveva al di fuori dei confini nazionali. L'ouverture è la stessa della *Didone* di Vinci, così come l'aria di Selene "Dirò che fida sei", mentre quella che apre l'opera "Ahi lasso! vorrei" affidata a Enea risulta anonima. Tutte le arie del I atto, da qui in poi sono di Vinci, tranne l'ultima "Tra fieri e opposti venti", che sarebbe un adattamento di una romanza presente nel *Demetrio* di Leonardo Leo. Il II atto inizia con la partitura della *Didone* di Vinci, ma il pezzo riservato a Selene "Tanto amor, si bella sede" è estrapolata dalla *Semiramide riconosciuta*, che però, è sempre di Vinci. La partitura prosegue con le note di Vinci, fino al sesto brano, "Sono intrepido nell'alma", ripresa dall'*Annibale* di Geminiano Giacomelli: quest'ultimo, allievo a Napoli di Alessandro Scarlatti, ebbe pochi riconoscimenti, per cui di lui si hanno conservati pochi pezzi musicali. Sul finale del secondo atto compaiono "Ritorna a lusingarmi", presa dalla *Griselda* di Vivaldi e "Mira virtù che troppo" dalle *Fate* di Ristori. Infine, si ha il terzo atto, quello che propone il maggior numero di arie che non appartengono all'opera vinciiana: la prima aria "Mi tradì l'infida sorte", proviene dall'ultima serenata varsaviana di Ristori. Massiccia poi è la presenza di Hasse: dalle sue tre opere, ovvero *Euristeo*, *Issipile* e *Cajo Fabricio*, sono tratti ben tre brani, rispettivamente la terza, la quarta e la sesta aria; la settima invece è presa nuovamente dalle *Fate* di Ristori ("*Tiranna, tu ridi*"). Per la *Didone*, Vinci aveva pensato ad alcuni recitativi accompagnati per promuovere l'empatia che lo spettatore avrebbe dovuto provare per Didone, che si avviava a morire lentamente; Händel però, vanifica questo effetto inserendo le arie di Hasse.

In ultimo, come già accennato, è doveroso porre velocemente attenzione su due drammi musicali in lingua straniera, uno in inglese e l'altro in francese.

Dido and Aeneas viene composta in Inghilterra nel 1689 da Henry Purcell su libretto di Nahum Tate, divisa in tre atti. Si ha Didone che accoglie Enea e la sorella di lei, qui chiamata Belinda invece di Anna, che spinge la regina a innamorarsi nuovamente. La novità principale è però una maga, a capo di tre streghe che mandano da Enea un folletto con le sembianze di Mercurio per invitare l'eroe a seguire il suo destino e a riprendere il suo viaggio. Iniziano dunque i preparativi e si ha una tempesta mandata sempre dalle streghe: Enea è dato per disperso, ma infine compare a Didone che lo rifiuta e lo

disprezza, anche quando l'eroe si mostra disposto a fare marcia indietro e a rimanere per sempre al suo fianco. Il troiano alla fine, si decide a partire e Didone si lascia morire dopo aver cantato il lamento "*When I am laid in earth*", uno dei brani più famosi del teatro lirico in lingua inglese. L'atto si chiude con il coro che chiede agli amorini di pregare sulla tomba della regina, ritratta come un personaggio nobile, soprattutto nel momento della decisione del suicidio finale. Elemento interessante dell'opera sono i sottotesti politici che si riferiscono all'attualità del periodo: il prologo, la cui musica è andata perduta, che presenta Venere che raggiunge Apollo arrivato per mare, sarebbe una velata celebrazione di Guglielmo d'Orange, sposo di Maria, figlia di Giacomo II Stuart, che salì al trono proprio nell'anno in cui l'opera venne rappresentata per la prima volta. L'abbandono di Enea non è dato dal rispetto della provvidenza divina, ma dalle tre streghe comandate da una maga (che sostituiscono gli intrighi di Venere e Giunone), figure molto spesso presenti nel teatro inglese (un esempio su tutti è il *Macbeth*); anche qui si è voluto cogliere un elemento attuale, con un riferimento alla situazione religiosa del periodo: le streghe sarebbero i cattolici che, con l'inganno, convincono Giacomo-Enea a lasciare l'Inghilterra-Didone.

Les Troyens è una tragedia, suddivisa in due parti, di Hector Berlioz, che ne scrive sia la musica che il libretto. L'opera è stata composta in Francia tra il 1856 e il 1858.

La prima parte, *La prise de Troie*, è ambientata a Troia e articolata in due atti: i Troiani, credendo i Greci partiti, fanno entrare dentro le mura della città il cavallo di legno, senza dare il minimo ascolto a Cassandra, che preannuncia la distruzione della città, e a Laocoonte, ucciso da due serpenti subito dopo che ha colpito il fianco del cavallo. È notte quando il fantasma di Ettore appare a Enea per invitarlo a fuggire: nel suo destino c'è l'Italia. L'eroe parte e Cassandra, insieme alle altre donne, si suicida per non cadere in mano del nemico; si può affermare dunque, che alla base della stesura del libretto, per questa prima parte dell'opera, vi è il II libro dell'*Eneide*.

La seconda parte è intitolata *Les Troyens à Carthage* ed è composta da tre atti: nella città africana sono in corso dei festeggiamenti, quando arrivano i naufraghi, che Didone accoglie benevolmente. Ma, in quel momento, arriva Iarbas, che vuole conquistare il regno: Enea e i suoi lo sconfiggono. I giorni passano e Didone ed Enea si innamorano, e consumano la loro unione nella grotta durante una tempesta scoppiata nel mezzo di una battuta di caccia. L'idillio si rompe per colpa di Mercurio, che invita l'eroe a seguire il destino: Enea parte e Didone si suicida; la regina, in una visione, vede Annibale combattere valorosamente contro Roma, sebbene quest'ultima sia destinata comunque al trionfo. I Cartaginesi maledicono i futuri Romani, ma la volontà degli dèi si compirà comunque: la grandezza di Roma è già segnata dal Fato.

Elemento curioso dell'opera è l'assenza della guerra di Troia, del cavallo e dei soldati greci: è la musica, la *Marche troyenne* a chiudere l'atto I, come vuole il "teatro immaginario" teorizzato dal compositore, secondo cui sono le note che descrivono gli avvenimenti e le immagini. Questo ricorre anche all'inizio dell'atto IV, dove si ha la foresta popolata da satiri, ninfe e naiadi, in cui arrivano anche i cacciatori: per questo momento Berlioz ha scritto la *Chasse royale et orage*, grande pezzo sinfonico che descrive, senza parole, l'unione nella grotta tra i due protagonisti. Riassumendo, questi due brani musicali comportano una rinuncia: il primo dell'elemento visivo, il secondo della parola.

Si dice che Berlioz⁶⁰ conoscesse a memoria quasi tutta l'*Eneide*, grazie alle lezioni di letteratura latina che aveva ricevuto da suo padre durante gli anni scolari, utili per la composizione di quest'opera, che in alcuni punti presenta una ripresa parafrasata di alcuni versi tratti dai primi quattro libri del poema; ma si ha anche un'altra fonte di ispirazione, ovvero una commedia di William Shakespeare, il *Mercante di Venezia*: il duetto del IV atto tra Didone ed Enea sarebbe stato ricalcato sul dialogo tra Jessica e Lorenzo; il Troiano e la regina descrivono il loro amore reciproco citando altri legami mitologici che rispecchiano i loro sentimenti.

Il soggetto è classico, ma ci sono comunque dei *topoi* tipici del grand opéra, quali elementi corali (danze, cori, incitamenti alla battaglia) e gruppi sociali identificati dalla musica. La drammaturgia, invece, è semplice, con pochi intrighi e una narrazione piatta in generale, dovuta alla presenza di Cassandra, personaggio che è anche portavoce dell'autore e che già sa come si svolgeranno le vicende in futuro, sia perché già note a chi ha letto l'opera virgiliana, sia perché Cassandra è una profetessa, purtroppo, mai creduta (Apollo, innamorato respinto di lei, dopo averle concesso il dono della profezia, le sputò in bocca: la maledizione volle che da quel momento lei non fosse più ascoltata).

A proposito della sacerdotessa, è opportuno parlare di lei e di altre due figure femminili: Didone e Andromaca. Quest'ultima compare nel I atto durante i festeggiamenti del popolo troiano, che si era illuso che il nemico fosse realmente partito; la vedova di Ettore è a lutto, ma la sofferenza per la morte del marito non è espressa a parole, perché lei è un personaggio muto: è il clarinetto che si fa portavoce del suo stato d'animo. Didone e Cassandra non si incontrano mai in scena (il contrario sarebbe impossibile e assurdo), ma hanno alcuni punti in comune: sono entrambe mezzosoprani e tutte e due si suicidano, la profetessa per non cadere vittima dei Greci, la regina a causa dell'abbandono dell'amato. Cassandra è una figura a cui Virgilio dedica poco spazio, mentre qui è un personaggio fondamentale: preannuncia la fine disastrosa di Troia e, analizzando la situazione rovinosa della sua città, si fa portavoce, come già notato, dei pensieri di Berlioz. In poche parole, Cassandra è consapevole, ma impotente, per cui sceglierà di suicidarsi, invitando le sue compagne a fare lo stesso, con coraggio ed eroismo. Didone invece diventa cosciente di ciò che accade, ma quando ormai è troppo tardi. Queste tre figure sono vittime della storia, ma se alle troiane è concessa una sorta di rivincita con il futuro di Enea in Italia, a Didone non spetta nemmeno questa consolazione, anzi, proprio prima di morire le è imposto, come ultimo tormento, la visione della grandezza che Roma avrà in futuro.

⁶⁰ Cfr. *Les Troyens*, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2013-2014, p. 92.

2.2 La Didone di Francesco Cavalli

Il 5 ottobre 1600 a Firenze si sposarono per procura Maria de' Medici ed Enrico di Borbone, re di Francia; in quest'occasione, durante i grandiosi festeggiamenti per un matrimonio così importante, venne rappresentato il primo melodramma della storia, l'*Euridice* di Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini; l'opera ebbe un enorme successo, tanto da segnare un punto di non ritorno nella storia del teatro: nacque così il *recitar cantando*, quello che comunemente si chiama opera lirica e che, per molti, raggiungerà il suo massimo splendore nell'800, durante il periodo romantico.

Sottolineata brevemente l'importanza di questo evento, facendo un salto temporale di quarant'anni circa, si ha la messa in scena de *La Didone* di Francesco Cavalli, che ha una caratteristica fondamentale comune all'*Euridice*: il lieto fine; era infatti vietato per l'opera, in quegli anni, avere un finale tragico, anche quando le vicende, generalmente storie appartenenti alla mitologia classica, avevano un finale notoriamente infelice. Così come Euridice e Orfeo possono coronare il sogno d'amore, allo stesso modo Didone non solo viene salvata *in extremis* da Iarba mentre tenta di suicidarsi, ma decide di cedere al re che fino a quel momento aveva rifiutato con fermezza.

Il musicista Francesco Cavalli (1602-1676, nato Caletti, cambiò il suo cognome in segno di riconoscenza verso il suo nobile protettore Federico Cavalli), compose appunto *La Didone* su libretto di Gian Francesco Busenello. Questo nacque a Venezia nel 1598, in una famiglia ricca e importante (il padre era notaio). Studiò prima con Paolo Sarpi e Cesare Cremonini, poi all'università di Padova; nel 1623 iniziò la carriera di avvocato. A proposito della sua carriera, che esercitò con un certo successo, vi sono alcuni documenti che testimoniano i metodi che applicava nel suo lavoro: è maggiormente legato agli aspetti letterari e patetici che all'argomentazione vera e propria. Non a caso, fin da subito, mostrò interesse per la poesia (fu membro dell'Accademia degli Incogniti), anche attuale: quelli erano gli anni della pubblicazione dell'*Adone* di Marino (pubblicato appunto nel 1623), poema che fece scandalo al tempo e che Busenello difese con convinzione. Vari sono gli scritti dell'avvocato: si hanno idilli, poesie civili, encomiastiche e morali, prose e rime anche in veneziano. Importanti sono senza dubbio i melodrammi; in tutto ne scrisse cinque, quattro dei quali musicati da Cavalli: *Gli amori di Apollo e Dafne* (1641), *La Didone*, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646) e *Statira principessa di Persia* (1655); nel 1642 scrisse anche *L'incoronazione di Poppea*, musicata da Claudio Monteverdi, primo melodramma della storia a soggetto storico. Nel 1656 avviò un progetto, non portato a termine, per raccogliere tutti i suoi scritti con il titolo *Delle ore ociose*, ma di questo uscì solo il primo volume. Morì a Legnaro nel 1659.

L'opera venne rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1641 al Teatro San Cassiano.

La Didone è la terza opera composta dal musicista, ma la prima in assoluto ad essere rappresentata a Napoli nel 1650 e sempre la prima, tra quelle del compositore, ad essere stata ripresa in tempi moderni nel 1952, quando si riscoprì l'interesse per il teatro musicale di epoca barocca. Bisogna però anche porre in evidenza come Cavalli aveva, già tempo prima, mostrato interesse per la vicenda di Enea e della regina, componendo un

intermezzo dedicato a questa storia d'amore che andò in scena nel 1628 a Parma per la rappresentazione dell'*Aminta*.⁶¹

Prima di analizzare il libretto e la musica, è preferibile porre lo sguardo sulle vicende che riguardano le esecuzioni: quelle moderne prima del 2006 non rappresentavano l'opera per intero, ma solamente i brani ritenuti più interessanti, riuniti in una sorta di riassunto; la registrazione diretta da Thomas Hengelbrock riduce di molto la partitura, tagliando addirittura intere scene, eliminando personaggi ritenuti inutili all'economia del racconto e la cancellazione del lieto fine in quanto considerato inopportuno: lo scopo era, in poche parole, alleggerire la struttura del dramma e far sì che venissero impiegati, per la registrazione, solamente due CD.

Ma i problemi principali riguardano il rapporto composizione-libretto: della partitura si ha solo un manoscritto, ritenuto quello collegato alla prima del 1641, mentre non vi è traccia del libretto di Busenello della "prima", tant'è che si è pensato che non si fosse stampato; del libretto si hanno comunque tre stampe, quella del 1650 per la rappresentazione napoletana, quella del 1652 per la messa in scena genovese e infine il testo del 1656 stampato a Venezia sotto il controllo di Busenello stesso.

L'unica fonte diretta della prima veneziana è l'opuscolo stampato nel 1641 con titolo *Argomento e Scenario di Didone*, che contiene una descrizione della trama e dei cambiamenti di scena previsti per tutti e tre gli atti dell'opera. Mancano però alcuni riferimenti a certe scene spettacolari come i cori e i balli: questo ha fatto pensare che la prima rappresentazione dovesse essere più semplice e breve rispetto al testo definitivo del 1656 supervisionato dal librettista.

Non avendo dunque il libretto originario, si può affermare che quello più antico è datato 1650, collegato alla rappresentazione napoletana. Di questo testo si hanno tre copie, due delle quali irreperibili; la terza si trova presso la Biblioteca Nazionale di Roma (apparteneva al principe Gabrielli) e presenta delle note a matita che possono far pensare al testo come oggetto di studio o alla volontà di rappresentare l'opera in forma privata. Le scenografie sono solamente quattro: Troia in fiamme, il palazzo reale (prima di Troia poi di Cartagine), il bosco cartaginese e un cortile esterno alla reggia.

Finalmente, il 12 ottobre del 1650 andò così in scena *La Didone* nel palazzo del viceré: non solo la rappresentazione fu un successo, ma ciò segnò l'inizio della storia del teatro musicale a Napoli; appena poco più di un mese dopo (15 novembre), il viceré prende la decisione di far costruire nel palazzo un teatro: dopo *Didone* saranno rappresentate altre tre tragedie nel 1651: *Giasone*, *Egisto* e *Nerone*. A Napoli Cavalli sarà una presenza stabile: in dieci anni vennero rappresentate trenta opere, di cui un terzo proprio del compositore di Crema.

Ritornando per un attimo sulla questione del libretto, quello stampato a Napoli è dunque il più vicino dal punto di vista cronologico alla rappresentazione veneziana; il libretto genovese risulta essere inutile per la ricostruzione dell'originale in quanto presenta discordanze con la partitura, quali personaggi e scene che non compaiono nella composizione: vi è, ad esempio, il personaggio di Trinano, comico come lo è Sinone (vi è un duetto tra i due); in generale, le varianti presenti sarebbero dovute dal poeta Vincenzo Della Rena.

⁶¹ Cfr. *La Didone*, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2007-2008, p.45.

Infine, si ha il libretto stampato a Venezia del 1656 che, sebbene sia il più lontano dalla nascita dell'opera, è da ritenersi più attendibile, o perlomeno ufficiale, in quanto la stampa è avvenuta sotto il controllo di Busenello, ma la partitura ha più punti in comuni con il testo napoletano.

La partitura è conservata presso la il fondo Contarini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; non è stata scritta da un solo autore, ma da ben tre mani diverse: il copista principale, incaricato, molto probabilmente, da Cavalli di trascrivere la partitura, Cavalli stesso che partecipa con interventi autografi, e una terza mano che si è occupata solamente di quattro inserzioni scritte con un inchiostro differente da quello principale (l'intervento di questo copista, la cosiddetta "mano D", sarebbe stato un collaboratore del copista principale).

Dunque, il problema principale della *Didone* è sostanzialmente uno: non vi è corrispondenza perfetta e precisa tra la partitura e nessuna versione del libretto. Lo *Scenario veneziano* presenta un ordine diverso delle scene, e il testo della rappresentazione napoletana (1650) risulta così più affidabile, o meglio, ha maggiori corrispondenze con la partitura. Ma essendoci comunque delle variazioni a livello dell'ordine delle scene, si è pensato che all'origine vi fosse un originale di Cavalli e Busenello, oggi perduto, da cui discendono libretto napoletano e partitura. Il testo originale potrebbe essere stato sottoposto a una censura voluta dal viceré d'Oñate e scritta frettolosamente per la messa in scena: le censure avrebbero riguardato le situazioni ritenute scabrose, come le scene d'amore e i riferimenti pagani.

Riguardo la storia del libretto, la città di Napoli risulta fondamentale: qui, nel 1649, il governo, aveva organizzato delle rappresentazioni teatrali da mettere in scena per il ciclo di Partenope liberata, feste che avevano un intento autocelebrativo. L'anno prima infatti vi era stata la rivolta di Masaniello, dominata dagli Spagnoli, e il viceré d'Oñate, per esaltare il successo della repressione del tentativo di rivoluzione e mostrare la forza del governo, pensò di ordinare la rappresentazione di opere che potessero avere un forte significato simbolico; a questo ben si prestava *La Didone*: il rogo di Troia rappresenterebbe Napoli in preda ai rivoltosi, Enea sarebbe don Giovanni d'Austria, vincitore su Masaniello che però lasciò Napoli per partire alla riconquista di Barcellona, così come Enea deve lasciare la sua città natale per fondare Roma, futura sede, tra l'altro, di Pietro; Didone alluderebbe alla città di Napoli, incostante e abbandonata dall'eroe Enea-Giovanni, ma consolata, sul finale, da Iarba, simbolo della monarchia spagnola, rifiutata per un breve periodo dalla città solamente perché in preda alla pazzia.

Non solo *La Didone*, ma anche tutte le altre opere veneziane che vennero rappresentate successivamente a Napoli, furono soggette a modifiche e revisioni varie per adattarle ai gusti del pubblico partenopeo; Cavalli stesso si vide costretto a riadattare la propria partitura originale per la città di Napoli anche per altre opere quali l'*Egisto* e il *Giasone*, assistito in quest'operazione da Francesco Provenzale, musicista napoletano che conosceva i gusti e le preferenze del pubblico della sua città. A questo proposito è lecito pensare che la mano principale dell'unico spartito superstite fosse proprio un compositore napoletano e che Cavalli fosse intervenuto là dove il collega non fosse riuscito a leggere la grafia dell'autore principale.

Portando ora il discorso sull'analisi del libretto (il riferimento sarà a quello della stampa ufficiale del 1656), si deve tener conto innanzitutto delle intenzioni di Busenello, ovvero di fare del suo testo un'opera moderna. Così recita infatti l'argomento:

Quest'Opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole; mà all'usanza Spagnuola rappresenta gl'anni, et non le hore. Nel Primo Atto arte Troia, et Enea così comandato dalla Madre Venere scampa quegl'incendij, e quelle ruine. Nel Secondo egli naviga il Mediteraneo & arriva ai Lidi Cartaginesi. Nel Terzo ammonito da Giove abbandona Didone. E perche secondo le buone Dottrine è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, mà le Istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fù Anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo Marito, mà per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che qui segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle Istorie. Chi scrive sodisfa al genio, per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori habbiano rappresentate le cose à modo loro, sono aperti i Libri, et non è forastiera in questo Mondo la eruditione. Vivete felici.

Al tempo, per scrivere un'opera teatrale, si osservavano con attenzione le tre unità aristoteliche, ovvero tempo, spazio e azione; la modernità a cui si fa riferimento qui sono le novità portate dal teatro spagnolo. Le unità aristoteliche, secondo Lope de Vega, teorizzatore della *Comedia nueva*, erano non un obbligo, ma un consiglio che poteva essere accolto e riformulato dallo scrittore: per esempio, riguardo al tempo, si possono fare dei salti temporali anche di qualche anno, tra un atto e l'altro. Busenello si avvale di questa teoria soprattutto perché è il genere (l'epica in musica) a richiederlo; passa poi a elencare brevemente ciò che accadrà nei tre atti, il primo ambientato a Troia e gli altri due a Cartagine: si hanno dunque due luoghi distanti, però uniti dalla vicenda; il viaggio compiuto dai troiani ha luogo così tra l'intervallo dei primi due atti, per non infrangere l'unità d'azione, la più importante da rispettare dei tre precetti aristotelici.

Altra questione che Busenello deve giustificare, la più lampante, è quella che riguarda il lieto fine: il librettista si avvale della licenza poetica per cambiare l'esito finale, facoltà di cui si era servito lo stesso Virgilio al tempo della scrittura del poema, quando affermò che Didone si era suicidata per amore di Enea invece che di Sicheo. Già per Aristotele, nella *Poetica*, l'importante era che il poeta raccontasse fatti verosimili, credibili, a prescindere dal fatto che si narri di cose vere o inventate.

Il libretto è una rilettura molto fedele dei primi quattro libri dell'*Eneide*, ad eccezione dell'inserimento del nunzio, di un vecchio e del trio di damigelle cartaginesi che non compaiono nel poema.

L'opera inizia con il prologo, pronunciato dalla dea Iride: la messaggera di Giunone espone gli antefatti riguardanti l'ira della moglie di Zeus per il giudizio di Paride, sentimenti che si sono manifestati con la distruzione di Troia da parte degli Achei; il resoconto prevede l'utilizzo di immagini orride e cupe, secondo il gusto barocco. Il discorso si conclude con toni moraleggianti: è meglio per gli uomini non sfidare le divinità, perché arriveranno conseguenze negative inevitabili. La musica che sostiene queste parole è una sinfonia in sol maggiore, molto vivace e destinata a diventare più posata verso la fine del discorso. Da notare che qui Iride compare all'inizio, mentre nell'opera virgiliana compare al termine del libro IV, mandata da Giunone per porre fine all'agonia di Didone morente.

I primi tre libri vengono sostanzialmente riassunti nel I atto e nell'approdo delle navi a Cartagine nel II atto. Il I atto, dunque, è fedele al testo virgiliano, a eccezione delle figure di Cassandra e Corebo che hanno qui più spazio. Questa prima parte inizia in *medias res*, con il coro di troiani che invita Enea a prendere le armi per soccorrere la patria, con parole che riprendono il v. 668 del libro II. Intervengono poi Creusa e Ascanio per convincere l'eroe a fuggire, che intonano rispettivamente un recitativo e la prima aria del melodramma: saranno le parole del figlio ad aver maggior effetto, importante anche nel momento della decisione di Enea di abbandonare Didone; segue poi la II scena, con il dialogo tra Ascanio e il nonno Anchise, in cui la musica sottolinea il contrasto, essendo più severa per l'anziano e più vivace per il nipote. La III scena vede protagonista il trio Pirro-Cassandra-Corebo: la sacerdotessa, mai creduta, viene aggredita da Pirro, poi difesa da Corebo che verrà ferito mortalmente dal greco; i due ragazzi riusciranno *in extremis* a confidarsi il loro amore; nella scena successiva, Cassandra, rimasta sola, pronuncia il suo lamento, in cui medita sul destino umano. Le differenze rispetto a Virgilio sono sostanzialmente due: a uccidere Corebo non è Pirro ma Peneleo, e l'amore tra Corebo e Cassandra è noto, anche se lei è una sacerdotessa. Nella scena V Venere riesce finalmente a convincere Enea a partire, per andare altrove e fondare un nuovo regno; lui si prepara, ma sua moglie Creusa viene uccisa dai Greci in uno scorcio recitativo. La scena VII rivede sul palco Cassandra con sua madre Ecuba, che riprende il lamento della figlia; alla vedova di Priamo è affidata così l'ultima aria dell'atto I: viene citato, in questo pezzo, l'aspide velenoso, riferimento alla *Cleopatra* di Giraldi Cinzio, la cui protagonista è stata fondamentale per la scrittura dell'Ecuba che si trova qui. La tragicità della situazione viene momentaneamente interrotta dalla comparsa, nella scena VIII di Sinone, greco che aveva finto di essere stato abbandonato e tradito dai Greci e che poi, una volta dentro le mura, apre il cavallo per far uscire i suoi compagni; qui l'uomo è un personaggio comico, grottesco, che irride i troiani per la loro credulità per la quale sono stati giustamente puniti. L'atmosfera luttuosa torna prontamente nelle scene IX e X: lo spirito di Creusa appare al nemico per invitarlo a fuggire, cosa che fa sì che Enea sia fermo nel suo proposito di scappare, perché ormai, tutto è compiuto. Questo distacco è reso anche dalla musica, che abbandona la sonorità di Sol, a favore di quella di Re, che predominerà nei due atti successivi. Seguono i lamenti dei famigliari per il lutto, fino all'ultima scena, che vede Venere chiedere alla Fortuna di guidare il cammino di Enea, con una sinfonia strumentale a concludere l'atto.

Con il II atto, si è finalmente a Cartagine, e Busenello si avvicina al genere ibrido della tragicommedia; qui il vero protagonista è Iarba, che compare fin da subito, mentre in Virgilio è poco più di una comparsa. Nella II scena si ha il dialogo tra i due sovrani, dove Didone rifiuta il pretendente per mantenere la fede a Sicheo; anche la musica sottolinea la discrepanza: Iarba è in *cantus durus* in Re, mentre la sovrana è in *cantus mollis*, nella sonorità del Sol, usata principalmente nell'atto precedente per le situazioni luttuose. La musica, dunque, per tutto il dialogo, segna l'inconciliabilità, per poi congiungersi nella stessa sonorità solo alla fine, quando entrambi sono d'accordo sul cessare la discussione. Iarba riprende il discorso, utilizzando la stessa sonorità dell'aria di Didone: ciò fa comprendere come l'uomo sia il soggetto debole della coppia. Nella III scena si ha nuovamente la regina, stavolta con la sorella Anna, a cui confida di aver sognato la propria

morte e la distruzione della città, elementi che ricordano al pubblico l'esito dell'opera virgiliana, e quindi dando vita al contrasto che si avrà con il finale scelto dal librettista stesso. La sorella la rincuora: queste visioni sono inaffidabili! La scena IV vede Giunone ordinare a Eolo di scatenare una tempesta, brano in Mi chiamato da Cavalli «Sinfonia navale», ma i Troiani vengono salvati da Nettuno. Le tre scene successive (VI, VII e VIII) vedono lo scambio Amore-Ascanio a opera di Venere, e l'approdo sulle coste cartaginesi dei troiani. Nella scena IX Amore nelle vesti di Ascanio incontra Didone, conoscenza che prepara lo spettatore a quella tra la regina e il padre del ragazzo, scelta che Busenello compie per mettere in risalto come le decisioni di Enea saranno legate alle preoccupazioni nutrite per il figlio. Avviene l'incontro tra i due, e la musica si pone su un registro serio, che termina con la scena XI, che vede le tre damigelle commentare la situazione; esse presentano tre ritornelli diversi, alterazione che preannuncia la "pazzia" di Iarba. L'atto si può definire circolare, in quanto si chiude proprio con il re dei Getuli; la scena XII lo vede solo sul palcoscenico, in preda alla pazzia, connotata da una musica che cambia registro e da frasi che sono sconnesse, senza filo logico. La follia del re è data dall'ostinazione nel voler conquistare Didone. Iarba ha un primo accesso di pazzia, caratterizzato da temi misogini di tono comico, in cui riesce ancora a controllare il proprio furore; poi perde il controllo di sé, fino ad arrivare a strapparsi le vesti. Ma, nonostante ciò, Iarba è, per Busenello, il vero protagonista e lo si evince da ciò che fa dire al personaggio sul finire dell'aria della scena XII:

Non possono i poeti a questi dì
rappresentar le favole a lor modo:
chi ha fisso questo chiodo
del vero studio il bel sentir smarrì.

Il punto di vista del re e del librettista coincide: Iarba incarna la libertà creativa della poesia, da opporre alle rigide regole teatrali che volevano l'osservanza dei precetti aristotelici.

A chiudere l'atto un vecchio, che commenta lo stato mentale di Iarba: Cavalli, per questo personaggio, non muta la struttura musicale, per mantenere un blocco unitario sul finale.

Il III atto si apre con Didone che confida i suoi tormenti ad Anna: ama Enea, ma non vuole tradire la memoria dello sposo; la regina è sconvolta e sofferente, diversa da quando aveva rifiutato, con decisione, Iarba. Anna la invita ad amare di nuovo, cosa che preannuncia i comportamenti di Iarba nella scena successiva: il sovrano è ormai impazzito del tutto, ed è attorniato dalle tre damigelle che, maliziose, vogliono appartarsi con lui, dando vita a una scena comica. Questo episodio, per Busenello doveva essere molto importante, perché utile per distaccarsi dalle poetiche del tempo, unendo così elemento tragico a quello comico; inoltre, le trasgressioni erotiche delle ragazze e la pazzia mentale del re si scagliavano contro la morale rigida e cattolica del tempo, che voleva situazioni "controllate". Ha poi luogo l'episodio della caccia, durante il quale viene consumato l'amore tra il Troiano e Didone, e il momento in cui Giove manda Mercurio da Enea, con il messaggero del padre degli dei che richiama al dovere l'eroe con successo. La scena VII vede un colloquio tra i due amanti, che sono ormai distanti anche dal punto di vista musicale: il recitativo di Didone è lungo, concitato all'inizio e lamentoso alla fine, mentre

Enea risponde negativamente sull'area tonale di Re. Abbandonata, Didone riceve la visita dell'ombra di Sicheo, che la rimprovera e la maledice. In questi luoghi appena descritti, Busenello aderisce fedelmente al racconto virgiliano, eliminando però i momenti felici tra i due amanti e inserendo però l'anima del defunto sposo e la conseguente maledizione. Dopo il ritorno sul palco delle tre damigelle e di Mercurio che restituisce il senno a Iarba, si ha l'epilogo della vicenda: Didone, che ama e odia Enea al tempo stesso, dà libero sfogo al suo lamento in un monologo con cui si prepara al suicidio, ma l'atto non viene portato a termine; Iarba però, vedendola, la crede morta, piange e medita anche lui di uccidersi fino a quando la donna, rinvenuta, glielo impedisce: la tragicommedia si compie con il lieto fine. Se prima le due tonalità erano contrapposte, adesso, dichiarandosi il loro amore, sono nella stessa, quella del Do. Iarba, volendosi suicidare, dimostra che i suoi sentimenti sono sempre stati sinceri, e proprio per questo viene premiato dagli dèi, ricongiungendolo con l'amata. Il dialogo si chiude con un inno gioioso al dio Amore. In questo modo, Didone si discosta dalla tradizione classica del mito, anzi, decide di cambiare partner, dandosi una seconda possibilità di essere felice e sfuggendo a un destino di solitudine che pareva essere già segnato, cosa che attribuisce al personaggio una certa modernità femminile⁶².

⁶² Cfr. A. Beniscelli «*Trastulla il corpo e non pensar all'ombre*». La *Didone* di Giovan Francesco Busenello, Studi Secenteschi, rivista annuale, Firenze, 2026, p. 17.

2.3 La *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio

Considerata la prima opera dedicata a Didone dalla coppia Cavalli-Busenello, a questo punto è doveroso parlare del libretto metastasiano, che ebbe un successo così talmente vasto da essere musicato da più di cento compositori⁶³; in questo capitolo tratterò della vita del poeta, il dramma per musica *Didone abbandonata*, il più famoso dedicato alla regina cartaginese, che verrà analizzato nel contenuto e nelle varianti d'autore; nel capitolo successivo si prenderanno in considerazione le intonazioni successive da parte dei maggiori compositori del periodo.

2.3.1 Vita e opere di Pietro Metastasio

Pietro Metastasio nacque a Roma nel 1698 da Felice, soldato del Papa e Francesca Galastri. Si dice che già da bambino recitasse versi improvvisati e che per questo fosse stato notato da Gian Francesco Gravina, letterato e giurista, fondatore dell'Accademia dell'Arcadia: sarà lui a dare al librettista il cognome grecizzato "Metastasio" (in greco "trapasso", dunque un'allusione diretta al suo cognome); Gravina si occupò di coltivare il talento poetico del giovane e gli diede un'educazione basata principalmente sul latino e su studi giuridici fino al 1718, quando Gravina morì. Metastasio, nel 1714 aveva preso gli ordini minori senza i quali era assai difficile riuscire a intraprendere una carriera a Roma; poi, a Napoli, iniziò a lavorare per l'avvocato Castagnola. Parallelamente, coltivò la sua attività poetica: una delle opere più importanti del periodo è una serenata composta per Elisabetta, moglie dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo, *Gli orti esperidi*, musicata da Nicola Porpora e cantata da Farinelli. Marianna Bulgarelli, soprano conosciuta come La Romanina, rimasta impressionata dal talento del poeta, lo convinse ad abbandonare la carriera legale per dedicarsi esclusivamente alla scrittura di drammi musicali; divenne sua protettrice e lo ospitò a casa sua, benché fosse già sposata). Metastasio ebbe così modo di conoscere i più importanti musicisti del periodo come Hasse, Pergolesi, Scarlatti, Vinci e tanti altri. Dal 1724 e il 1730 scrisse, sotto l'influenza del soprano, una serie di libretti: dopo la *Didone abbandonata*, *Siroe re di Persia*, *Catone in Utica*, *Ezio*, *Alessandro nell'Indie*, *Semiramide riconosciuta* e *Artaserse*. Nel 1729 divenne poeta di corte a Vienna prendendo il posto di Apostolo Zeno. A malincuore la Romanina lo lasciò andare per permettergli di godersi il successo meritato ma continuò a occuparsi della famiglia del poeta, rimasta a Roma. Per il teatro imperiale, tra il 1730 e il 1740, scrisse *Adriano in Siria*, *Demetrio*, *Issipile*, *Demofonte*, *L'Olimpiade*, *La clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*, *Temistocle* e *Attilio Regolo*. Oltre al teatro si dedicò anche a testi sacri, come *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, oratorio del 1730, che venne musicato fino al XVIII secolo. Dal 1745 la sua carriera risentì di un rallentamento a causa dell'aggravarsi del suo stato di salute: scrisse la canzonetta *Ecco quel fiero istante* e divenne precettore di Maria Antonietta, futura regina di Francia. Nel 1768 fu eletto accademico della Crusca. Morì a Vienna nel 1782 e fu sepolto nella cripta della chiesa di San Michele.

⁶³ Cfr A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017, p.69, nota 44.

In totale scrisse 26 libretti in quasi 50 anni di vita teatrale; di questi solo tre hanno un finale tragico (*Didone abbandonata*, *Catone in Utica* e *Attilio Regolo*); inoltre, il *Catone* prevedeva una morte in scena, cosa che generò parecchie critiche, tanto che Metastasio stesso si vide costretto a modificare il finale, con Marzia, figlia del protagonista, che narra la morte di suo padre avvenuta dietro le quinte.

2.3.2 La *Didone abbandonata* e le sue varianti d'autore

La *Didone abbandonata* dunque è il primo lavoro di Metastasio per il teatro d'opera, un testo che ebbe un grandissimo successo fin da subito; la prima volta che andò in scena, a Napoli presso il Teatro San Bartolomeo, fu il 1° febbraio 1724, musicato da Domenico Sarro.⁶⁴ Essendo un'opera, come già sottolineato, molto acclamata, Metastasio stesso tornò più volte sul suo libretto, apportando di volta in volta delle varianti, a seconda delle esigenze del compositore in questione e/o per incontrare i gusti del pubblico. Si deve tenere conto, infatti, di come all'epoca si scrivesse il libretto in assenza della composizione musicale: nel Settecento il testo veniva distribuito (previo pagamento) in sala prima della rappresentazione, ma, quasi sempre vi era una differenza, più o meno significativa, tra il libretto che poteva leggere il pubblico e le parole che venivano inserite in partitura; inoltre esisteva anche la circolazione autonoma di introduzioni strumentali e di arie. Nel caso della *Didone* in oggetto, si hanno due rami principali di trasmissione: uno discende dalla prima versione napoletana, l'altro si origina da una revisione dell'autore stesso per Farinelli, che la rappresentò nel 1752 presso il teatro di corte di Madrid⁶⁵. Il libretto della *Didone abbandonata* venne stampato presso Francesco Ricciardi a Napoli nel 1724 con la dicitura "dramma per musica"; la dedica, firmata dai due impresari Nicola Caltieri e Aurelio del Po', è rivolta a Michele Federico Cardinale d'Althann, viceré del Regno di Napoli; in seguito il testo confluitò nella raccolta veneziana pubblicata da Bettinelli, senza però l'autorizzazione dell'autore⁶⁶. Dopo questa versione, ne compaiono altre due, la veneziana e la romana. La prima venne stampata da Rossetti nel 1725, musicata da Tommaso Albinoni⁶⁷: qui le arie vengono distribuite secondo un ordine diverso e il personaggio di Iarba viene rappresentato con caratteristiche più regali, privo di elementi ironici e meno complice di Osmida; quest'ultimo, dal canto suo, è ritratto meno crudelmente e in II.10 ha modo di riflettere sui falsi "idoli", da cui spesso il popolo si fa abbagliare. Infine, il rapporto tra Iarba e Osmida si conclude in III.3, con un dialogo al termine del quale Osmida si ritrova di fronte alla solitudine del traditore: nel testo napoletano in II.1-2 il re si liberava di Osmida tradendolo: adesso l'episodio della rottura tra i due, come visto, viene collocata nell'atto successivo. Il personaggio di Selene subisce tagli e non si fa menzione del suo amore per Enea (compare solo negli a-parte in I.1 e nel monologo in II.14), per avere una trama più semplice e incentrata solamente su una storia d'amore, quella di Didone ed Enea, scelta che però in futuro non avrà fortuna editoriale; Araspe, dal canto suo, è connotato dai tratti tipici dell'amante non corrisposto e in III.6 lamenta la sua condizione

⁶⁴ Cfr. P. Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di A. Frattali, Edizioni ETS, Pisa, 2014, p.9.

⁶⁵ *Ivi*, p.13.

⁶⁶ *Ivi*, p.14.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

infelice, spazio che nella versione napoletana non ha. Per Enea, Metastasio sopprime solo l'aria "A trionfar mi chiama" (III.8.), mentre per Didone riscrive l'aria "Son regina e sono amante" (I.5) e l'aria che in II.7. conclude il dialogo tra i due amanti, che qui assume un registro più patetico.⁶⁸ Il libretto romano venne stampato da Pietro Leoni nel 1726 e andò in scena lo stesso anno al Teatro delle Dame con la musica composta da Leonardo Vinci, le cui esigenze prevalsero su quelle dei cantanti⁶⁹. Metastasio, per la sua revisione, utilizzò come base il testo veneziano per recuperare in seguito alcuni elementi napoletani. Dal punto di vista filologico, si può dunque affermare che la versione romana è frutto di contaminazioni dei due testi precedenti. Le arie sono distribuite tra i personaggi nel modo più equo possibile (vengono, ad esempio, riammesse quelle di Selene così come le sue manifestazioni d'amore per Enea), Araspe assume maggior spazio e i tratti malvagi di Osmida vengono accentuati. Il libretto romano costituisce l'ultima variante d'autore durante la fase d'attività italiana.

Nel 1730, ormai a Vienna, Metastasio è un uomo affermato proprio grazie alla sua *Didone*, ma l'opera non incontra il gusto della corte austriaca in quanto la trama è incentrata principalmente sulle vicende amorose e sentimentali, a scapito del potere e della regalità. I recitativi vengono tagliati a vantaggio dei pezzi chiusi, per rispondere all'esigenze del nuovo pubblico che voleva scene più brevi. A Vienna la *Didone* venne rappresentata solamente nel 1741 e nel 1749⁷⁰.

Dal 1749 al 1752 il poeta si occupò di un'altra revisione richiesta dall'amico Carlo Broschi, conosciuto meglio come Farinelli, all'epoca direttore del teatro di corte di Madrid⁷¹. Questa versione vede vari tagli e inversioni di scene con l'aggiunta di una *Licenza* sul finale che prevede l'arrivo del dio Nettuno, per sancire il ritorno dell'ordine e della speranza. Le modifiche principali riguardano l'atto III: vi sono scene tagliate e rielaborate per dare maggiore dinamicità per far risaltare, tramite un climax tragico, il suicidio della protagonista; le vicende secondarie vengono eliminate per porre attenzione sulla vicenda amorosa principale. Prima della versione madrilena, il libretto si fondava sul significato della parola, mentre da qui in poi si avrà un compromesso tra la volontà dell'autore e il gusto del pubblico, tanto da segnare un punto di non ritorno: il finale, con didascalia, e la *Licenza*, compariranno in tutte le stampe dopo il 1751.

Dopo questa revisione, vi saranno ancora l'edizione Quillau a Parigi del 1755 e la Reale di Torino del 1757. Infine, della raccolta Hérissant (pubblicata a partire dal 1777), ritenuta dalla maggior parte della critica l'ultima testimonianza della volontà d'autore.⁷² La base per questo lavoro è la redazione Reale, e il processo fu seguito e rivisto dal poeta solo in parte, spesso con indicazioni generiche; in buona parte è postuma, e quest'ultima sezione è ricostruita sulla Reale e sulla Quillau, riproducendo una versione precedente e priva delle varianti indicate da Metastasio.

⁶⁸ Cfr. R. Candiani, *Pietro Metastasio: da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Aracne, Roma, 2006, p. 165.

⁶⁹ *Ivi*, p.174.

⁷⁰ Cfr. P. Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di A. Frattali, Edizioni ETS, Pisa, 2014, p.19.

⁷¹ *Ivi*, p.20.

⁷² *Ivi*, pp.23-25.

2.3.3 La *Didone abbandonata*: analisi del testo

Questo è l'Argomento che apre il libretto (si parlerà del primo, quindi Napoli 1724):

Didone vedova di Sicheo, dopo esserle stato ucciso il marito da Pigmalione suo fratello re di Tiro, fuggì con immense ricchezze in Africa dove comperato sufficiente terreno, edificò Cartagine. Fu ivi richiesta in moglie da molti, e particolarmente da Iarba re de' Mori, e sempre ricusò dicendo voler serbar fede al cenere dell'estinto consorte. Intanto Enea troiano, essendo stata distrutta la patria da' Greci, mentre andava in Italia, fu portato da una tempesta nelle sponde dell'Africa e ricevuto e ristorato da Didone, la quale ardentemente se ne invaghì; ma mentre egli compiacendosi dell'affetto della medesima si tratteneva in Cartagine, fu dagli dèi comandato che abbandonasse quel cielo e che proseguisse il suo cammino verso Italia dove gli promettevano che dovea risorgere una nuova Troia. Egli partì e Didone disperatamente, dopo avere invano tentato di trattenerlo, si uccise. Tutto ciò si ha da Virgilio, il quale con un felice anacronismo unisce il tempo della fondazione di Cartagine dopo la morte di Didone, e che Anna sorella medesima, la quale chiameremo Selene, fosse occultamente anch'ella invaghita di Enea.

Per comodità della rappresentazione si finge che Iarba, curioso di veder Didone, s'introduca in Cartagine come ambasciatore di sé stesso sotto nome di Arbace.

Tutte l'espressioni di sensi e di parole che non convengono co' dogmi cattolici o sono scritte per proprietà del carattere rappresentato o sono puri adornamenti poetici.

La scena si finge in Cartagine.

Vengono esposti dunque gli antefatti, l'esito tragico, le fonti e le libertà poetiche che l'autore ha deciso di prendersi, come il nome di Anna tramutato in Selene. La novità più grande è senza dubbio il travestimento di Iarba in Arbace, messaggero del re stesso, *topos* che era piuttosto frequente nel '700: spesso, un personaggio di alto rango si poneva in una veste più umile per poi svelarsi nella sua reale condizione tramite il colpo di scena del riconoscimento (o agnizione).

Didone, già dal titolo, viene definita *abbandonata*: l'aggettivo mette subito in risalto quale sarà il tema dell'opera, che inizia appunto dal momento in cui Enea ha già preso la sua decisione di lasciare Cartagine. Se infatti Virgilio si è concentrato nel rappresentare la regina nella sua grandezza nonostante il *furor*, Metastasio metterà al centro la condizione della donna innamorata e abbandonata dal troiano: il fulcro della tragedia sta nell'amore, nella passione⁷³.

Il I atto (composto da diciannove scene), inizia proprio con un dialogo a tre, con Enea, Selene e Osmida (consigliere di Didone): il primo comunica la sua decisione di partire per l'Italia, dopo che il padre Anchise, in sogno, lo ha rimproverato aspramente. Già qui, grazie agli *a parte*, si comprendono due elementi fondamentali che avranno conseguenze in seguito: Selene ama segretamente Enea e Osmida ha ambizioni di carattere politico (aspira al potere sulla città). Nella scena successiva entra Didone con il suo seguito: Enea, nonostante la decisione presa, la ama e non riesce a confessarle i suoi piani e così se ne va. Nella scena III, Osmida spiega il comportamento del troiano, manipolando i fatti a suo piacimento: fra poco arriverà Arbace a chiedere la mano per il suo re, Iarba, dunque Enea è andato via perché geloso. Didone chiede a Selene di convincere l'amato a restare, poi

⁷³ Cfr. F. Lomonaco, *La Didone abbandonata a Napoli*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, edizioniidipagina, Bari, 2025, p.62.

invita Arbace a entrare per il colloquio. Nella scena V, una delle più significative dell'atto, entra così Arbace, che altri non è che Iarba travestito, con il suo seguito, tra cui Araspe, suo consigliere nonché innamorato, senza essere corrisposto, della principessa Selene. I due sovrani hanno un dialogo, in cui la regina mostra di essere sicura sia dell'amore che nutre per Enea, sia della sua capacità di aver affrontato nel migliore dei modi possibili tutte le difficoltà che la vita le ha imposto, dalla sua fuga dalla patria, alla fondazione di una città in terra straniera, ottenuta grazie alla vendita del terreno e non a un dono generoso del sovrano come Arbace/Iarba pretende di affermare⁷⁴. Negli ultimi versi (206-211) la sovrana si concentra ad analizzare la situazione in cui si trova attualmente, una posizione che la obbliga ad essere una donna dotata di potere e di sentimenti:

Son regina e sono amante
e l'impero io sola voglio
del mio soglio e del mio cor.

Darmi legge invan pretende
chi l'arbitrio a me contende
della gloria e dell'amor.

Dunque, l'aria più famosa riservata alla protagonista può essere letta come una rivendicazione: è lei a decidere come governare e chi amare, senza ordini o influenze esterne.

Successivamente, mentre Arbace/Iarba, con il suo seguito, sta per andarsene, viene bloccato da Osmida: lui lo aiuterà a consegnare Didone nelle mani del re dei Mori se questo gli concederà in seguito il dominio su Cartagine. Il patto viene accettato. Ma, una volta partito Osmida, Iarba rivela al suo confidente che non ha intenzione di rispettare i piani appena confermati: i traditori non sono mai degni di fede. Poi ordina ad Araspe di uccidere Enea con l'inganno: l'uomo è disposto sì a eliminare il troiano, ma non a farlo con l'inganno. Nella scena IX Selene si reca da Enea per convincerlo a restare: lui vorrebbe, ma non può. Selene scoppia in pianto: a Enea ciò sembra strano, eccessivo come comportamento, ma la principessa dice che è normale, in quanto ha gli stessi sentimenti della sorella. Successivamente Arbace/Iarba si scontra con l'eroe, senza che i due conoscano l'identità dell'altro. Nella scena XII, finalmente Iarba decide di rivelare chi è realmente, intenzionato a distruggere la città e uccidere Enea. La scena XV, nel tempio di Nettuno, vede il troiano confidarsi con Osmida: Didone deve sapere la verità, anche se quest'ultima è crudele e dolorosa. Nella scena successiva arriva Iarba che vuole colpire con il pugnale il rivale, ma Araspe riesce a impedirlo. Giunge poi Didone, e Osmida le racconta sì quello che è successo, ma dà la colpa ad Araspe, che ha il pugnale in mano. La menzogna non regge perché Iarba svela sé stesso e afferma, con arroganza, di voler uccidere Enea; il re, su consiglio di Osmida, cede momentaneamente nel compiere suoi propositi, promettendo però che porterà a termine i suoi piani in futuro. Nella scena XVIII i due amanti, rimasti soli, dialogano ed Enea afferma che, per volere di Giove, dovrà abbandonare l'amata regina; arriva anche ad affermare che lui potrebbe rimanere, ma

⁷⁴ Cfr. E. Sala Di Felice, *Didone abbandonata: dall'esordio del drammaturgo alle fortune del dramma*, in *Il giovane Metastasio*, a cura di F. Cotticelli, R. Einsendle, Hollitzer, Vienna, 2021, p.42.

sarebbe spergiuro nei confronti del Fato. Didone lo accusa di essere perfido, di averle giurato un amore che non nutre, mentre lei lo ha aiutato nel momento del bisogno. Nell'ultima scena il troiano è rimasto solo e dà sfogo ai suoi pensieri: si ha così la visione di un eroe dilaniato tra il dovere impostogli e i suoi sentimenti, che lo spingerebbero a rimanere lì. Enea non è più l'eroe risoluto che si ha in Virgilio, deciso alla partenza, ma un uomo che è tormentato da un dissidio interiore.

Il II atto, composto da diciassette scene, inizia con un dialogo tra Iarba e Osmida: quest'ultimo ha liberato il re che secondo gli ordini di Didone doveva essere sorvegliato, poi passa a ricordargli la promessa che deve mantenere (il trono della città). Selene si accorge che Iarba è stato liberato e che questo vuole ancora tentare di conquistare Didone; la principessa, rimasta sola con Araspe, ascolta la dichiarazione d'amore dell'uomo, ma lei ama un altro (Enea, come già detto, ma lei tace il nome): entrambi, dunque, sono nella stessa condizione, amando una persona che non corrisponde i loro sentimenti. Nella scena VII ha luogo un nuovo duetto tra Enea e Didone: il troiano le chiede di risparmiare Iarba, in quanto la sua morte potrebbe scatenare tutte le popolazioni dell'Africa contro di lei; la regina prima rinfaccia a Enea la crudeltà di volerla abbandonare, poi cede perché, ammette lei stessa, è ancora innamorata. Successivamente, si ha il confronto tra Enea e Iarba: il primo mostra la sua magnanimità mostrando al re che Didone gli ha concesso la grazia per merito suo, mentre Iarba dice che può vagare nella reggia con tranquillità grazie a Osmida; in questo modo Enea si rende conto che colui che Didone crede fedele al suo servizio, altro non è che un traditore. Iarba, rimasto solo, pensa ancora a giustiziare Enea nonostante tutto. Nella scena X Enea incontra Araspe e gli dichiara la sua amicizia, ma l'altro la rifiuta perché consigliere di Iarba e lo insulta definendolo vile; Enea non può accettare di essere chiamato con questo termine e seppur controvoglia, iniziano a combattere. Sopraggiunge Selene che interrompe la lite difendendo l'amato Enea; poi gli dice di recarsi da Didone. Rimasta sola, Selene dà voce ai suoi tormenti. La scena XIV presenta Didone che vuole destare la gelosia dell'amato, così gli chiede un consiglio: se è meglio morire o sposare Iarba, per evitare la rovina; la soluzione migliore sarebbe sposare Enea stesso, ma ciò è impossibile vista la decisione presa. La regina offre al troiano la spada per ucciderla, ma l'uomo, tormentato, alla fine le consiglia le nozze. Didone così obbliga l'amante ad assistere al consenso al matrimonio, cosa che accade nella scena XV: sul finale, la gelosia di Enea è visibile, tant'è che, adirato, se ne va. I regnanti, rimasti soli, discutono perché Didone ritira ciò che ha appena detto: non ci sarà nessun matrimonio. Nell'ultima scena dell'atto, la regina, sola, ammette tutta la sua sofferenza, scaturita dal fatto che, nonostante tutto, non può non amare Enea.

Il III atto, suddiviso in ventun scene, si apre al porto di Cartagine con Enea che incita i suoi uomini alla partenza. Sopraggiunge Iarba che, provocato il rivale, si batte con lui: il re è nuovamente sconfitto ed Enea, sempre guidato dalla *pietas*, risparmia all'avversario la vita; Iarba così si sente umiliato per la seconda volta. Nella scena IV Osmida non si pente di aver tradito Didone: lei non lo ha mai premiato; Araspe nota che il regnante non è obbligato a fare ciò. Arrivano prima Selene e poi Iarba: quest'ultimo, dopo che Osmida gli ricorda nuovamente il patto stabilito, decide di liberarsi dell'alleato, in quanto non ci si può mai fidare di chi ha tradito una volta. Giunge Enea che, mostrando nuovamente la sua magnanimità, perdona Osmida. Finalmente, nel corso della scena VIII Selene confida il

suo amore per Enea, ma questo non vuole più ascoltare: ormai è risoluto alla partenza. Nel corso della scena X Osmida narra a Didone gli inganni pensati nei confronti della donna alleandosi con il nemico Iarba per vantaggio personale e di come Enea gli abbia salvato la vita; la sovrana lo invita ad alzarsi dopo che si è inginocchiato, perdonandolo e mandandolo da Enea per aver con lui un ultimo colloquio. Didone, dopo ciò che ha passato in vita sua, non vuole umiliarsi perdendo la sua regalità per convincere Enea a restare ma Selene chiude la scena XII con tre versi (vv. 1399-1401) che sembrano una sentenza, e che rimandano a quello che Didone aveva affermato in “Son regina e sono amante”⁷⁵:

O scordati il tuo grado
o abbandona ogni speme;
amore e maestà non vanno insieme.

Nella scena XIII Araspe porta una triste notizia che indica già la tragedia finale: Iarba ha iniziato a incendiare la città; arriva poi Osmida che conferma la partenza di Enea e Didone, sconvolta e confusa, gli chiede di preparare alcune navi per inseguirlo. Araspe vorrebbe mettere in salvo la regina, ma questa vuole rimanere sola. Osmida ritorna: non è potuto partire perché la città è in preda ai Mori. Compare Iarba nella scena XIX, arrogante e sdegnoso, ma quando vede Didone che gli si offre per essere uccisa, cambia stato d'animo e le chiede, per l'ultima volta, di sposarlo, ma anche adesso, nonostante la situazione disperata, viene respinto con veemenza. Selene e Osmida la invitano ad accettare ma l'unico motivo per cui la regina vorrebbe vivere è la vendetta nei confronti di Enea; a questo punto Selene svela il suo amore per il troiano, a lungo taciuto e mai corrisposto. Didone manda via tutte le persone che la circondano: è sola al mondo in quanto tutti, in un modo o nell'altro, l'hanno tradita. La tragedia si conclude con la regina che maledice nuovamente Enea e consapevole della rovina, che ormai è evidente, accetta il proprio destino morendo insieme a ciò che aveva edificato con tanta dedizione. Città e reggia, simboli del potere, crollano su colei che con tanta fierezza e capacità le aveva costruite dopo tante sofferenze e difficoltà.

2.3.4 La *Didone abbandonata*: considerazioni generali

Si è già detto di come questo testo, di immensa fortuna, collocò Metastasio tra i maggiori poeti del periodo, tanto da essere chiamato a Vienna per assumere un ruolo centrale all'interno del teatro di corte; l'innovazione metastasiana per eccellenza, che fu fondamentale per il suo successo, è stata la rielaborazione del mito classico (*topos* assai diffuso durante tutto il Settecento) attuata introducendo l'analisi psicologica dei personaggi; al centro vi era l'importanza della parola, ottenuta tramite un equilibrio tra recitativo e aria. Il classicismo del tempo voleva i personaggi come figure “intere”, ovvero decisi, con sentimenti univoci sempre concordi con le azioni, mentre con Metastasio si arriva a un'indagine sulla psicologia dei protagonisti, che in quanto esseri umani, possono

⁷⁵ Cfr. F. Cotticelli, «Per comodità della rappresentazione»: scelte drammaturgiche ed echi letterari nella «*Didone abbandonata*», in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di R.M. Caira Lumetti, E. Sala di Felice, Aracne, Roma, 2001, p. 408.

avere sentimenti ed emozioni contrastanti, che vengono analizzati senza la pretesa di approdare a una forma di conoscenza come voleva il razionalismo di matrice cartesiano.⁷⁶ Ma questi contrasti tra i sentimenti non giungono mai a manifestazioni eccessive di grande tensione, perché attenuati, con maestria, nei recitativi e nelle arie. La sofferenza dei personaggi deriva dal dissidio interiore tra il voler seguire la volontà e l'adempimento al proprio dovere: una volta presa la decisione, hanno così la possibilità di manifestare il loro rimpianto con toni malinconici che attenua così gli aspetti violenti e dirompenti. Per riassumere, si può dire che nel teatro metastasiano vi sono due aspetti: l'analisi delle passioni nella loro complessità e la decisione finale, dei personaggi, dopo aver vissuto momenti di incertezza, di porre un controllo sulla situazione grazie alla loro volontà (in ciò si può individuare anche un aspetto di carattere educativo).⁷⁷

Nel caso della *Didone abbandonata*, il *focus* è posto sul dissidio della regina, dibattuta tra l'amore per Enea e i suoi doveri in quanto donna a capo di un regno; tradizionalmente la visione del potere era affidata a un uomo che lo guarda come simbolo di gloria, mentre qui la figura femminile ne constata la futilità: la potenza è destinata a crollare. Un esempio di ciò si ha con *Amore e Maestà*⁷⁸, dramma di Antonio Salvi scritto nel 1715, che si sarebbe ispirato alla storia vera di Elisabetta I Tudor e del conte di Essex; qui la protagonista, la regina di Persia Statira, condanna a morte il suo amante Arsace, per poi decidere, sul finale, di suicidarsi: il monologo che precede la sua morte è costituito da un recitativo drammatico cui segue un'aria con cui va incontro alla morte. La morte in scena viene riportata nella sfera dell'accettabilità del pubblico tramite l'esecuzione rassicurante dell'aria con *da capo*, con la ripetizione della prima parte; nella *Didone* invece la morte della protagonista si ha senza il *da capo*.⁷⁹ Così, la somiglianza tra le due tragedie riguarderebbe principalmente la visione del binomio amore-potere come un qualcosa di inconciliabile; Metastasio conosceva sicuramente l'opera di Salvi in quanto andò in scena per la prima volta a Napoli musicato proprio da Domenico Sarro, il primo compositore della *Didone* metastasiana. *Amore e Maestà* però non compare nei modelli denunciati da Metastasio nell'argomento, in cui compaiono piuttosto l'*Eneide* virgiliana e i *Fasti* di Ovidio come fonti principali di ispirazione; ma vi è anche un'altra opera ovidiana che ebbe la sua importanza, ovvero l'*Epistola VII* delle *Eroidi*, fondamentale per quanto riguarda il tormento e la sofferenza di Didone, e alcune sue rivendicazioni nei confronti del troiano, quali i rimproveri per gli aiuti ricevuti e l'ironia con la quale la sovrana accoglie le motivazioni del viaggio che Enea dovrà compiere verso l'Italia.⁸⁰

Riguardo i personaggi dell'opera, Didone, come già spiegato è definita, fin dal titolo *abbandonata*, aggettivo/participio passato che mette in risalto la condizione della solitudine, ma si deve tener conto anche del fatto che l'opera inizia con la decisione di Enea di lasciare Cartagine, dunque, il ricorso a questa parola è pienamente giustificato anche dal punto di vista del contenuto. Divisa tra gloria e onore, è consapevole delle sue

⁷⁶ Cfr. F. Lomonaco, *La Didone abbandonata a Napoli*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, edizioni dipagina, Bari, 2025, p.67.

⁷⁷ *Ivi*, p.70.

⁷⁸ Cfr. P. Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di A. Frattali, Edizioni ETS, Pisa, 2014, pp.36-37.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. E. Sala di Felice, *Didone abbandonata: dall'esordio del drammaturgo alle fortune del dramma*, in *Il giovane Metastasio*, a cura di F. Cotticelli, R. Eisendle, Hollitzer, Vienna, 2021, pp.40-41.

capacità, tanto che nei colloqui con Iarba ed Enea parla delle difficoltà che ha affrontato e di come è riuscita a fondare una città in terra straniera, ma al tempo stesso descrive il troiano come l'elemento più bello del luogo; la regina è forte e generosa, sicura dei suoi pregi ma anche delle insidie in quanto donna a capo di una nazione appena sorta, mentre riguardo all'amore è convinta che qualche dio ha fatto in modo che si innamorasse violentemente del nuovo arrivato rompendo la fede giurata quand'era rimasta vedova (da notare che Metastasio non parla mai dell'inganno di Venere e Cupido).

Se Didone difende questa sua posizione, che postula la conciliazione tra potere e amore, sua sorella le fa notare che questo nella vita è impossibile. La principessa, che nel mondo latino è chiamata Anna, da Metastasio è ribattezzata Selene, avvalendosi dell'autorità ovidiana dei *Fasti* (III, 657), dove il poeta assimila la ragazza alla luna («sunt quibus haec [Anna] Luna est»)⁸¹. Su di lei hanno peso la solitudine e la necessità di celare i suoi tormenti: non può rivelare a nessuno il dolore che la soffoca, deve tacere la sua condizione, che emerge solamente negli *a parte*, in modo che solo lo spettatore è partecipe del suo tormento. Se a lei non è concesso sfogarsi, le è implicitamente imposto il ruolo della confidente, sia con la sorella che con Araspe, l'uomo che la ama; proprio con lui condivide il destino di amante non corrisposto. Selene però non può tacere a lungo ciò che vive e quindi, in modo impulsivo, rompe il silenzio proprio con Enea, prima velatamente (II, 12), poi in modo palese (III, 8).

L'Enea metastasiano, non è più l'eroe "tutto d'un pezzo", ma è anche lui scisso tra il senso del dovere (la partenza) e il desiderio di restare: alla fine, seguendo la tradizione mitica, lascia Cartagine, ma non senza esitazione (nell'esaminare il libretto si è visto come Enea, esplicando i propri dubbi, ha espresso la propria volontà di rimanere con l'amata); questo personaggio doveva essere molto caro al suo autore, tant'è che Metastasio parla di lui in varie lettere, come personaggio che ha in sé forza d'animo e costanza, ma anche passione e lacrime.⁸² La *pietas*, la sua qualità per eccellenza, si manifesta soprattutto nei confronti del nemico: decide di lasciar vivo Iarba più volte nel corso dell'opera nonostante il re dei Mori lo abbia sempre provocato per primo, e perdona Osmida quando questo gli confida i tradimenti perpetuati alle spalle di Didone e a tutta la corte cartaginese; inoltre diviene amico di Araspe, colui che, sebbene nemico, gli ha salvato la vita, mostrando riconoscenza e capacità di fidarsi dell'altro.

Iarba è il contraltare di Enea: rozzo, volgare, arrogante e violento⁸³, ma al tempo stesso inconcludente, in quanto dai duelli con il rivale ne esce sempre sconfitto e umiliato, nonostante sia sempre lui a cercare la sfida; la sua ostinatezza nel voler sposare Didone a tutti i costi e nonostante gli ennesimi rifiuti, lo rende ridicolo, privo di rispetto per sé stesso e di dignità regale; quest'ultimo punto è mostrato nel momento in cui decide di presentarsi come ambasciatore di sé stesso sotto il nome di Arbace: se da un lato questo è un *topos* teatrale, dall'altro si tratta pur sempre di un abbassamento di rango da parte del sovrano, umiliante ancor di più perché l'inganno non gli fa ottenere gli effetti sperati. Enea invece,

⁸¹ Cfr. A. Beniscelli, *Da Anna a Selene: storia di un ruolo*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, edizioni dipagina, Bari, 2025, p.95.

⁸² *Ivi*, p.78.

⁸³ Cfr. E. Sala di Felice, *Didone abbandonata: dall'esordio del drammaturgo alle fortune del dramma*, in *Il giovane Metastasio*, a cura di F. Cotticelli, R. Eisendle, Hollitzer, Vienna, 2021, p.37.

non ha bisogno di stratagemmi né di altri strumenti per mostrare il suo valore benché abbia, come si è visto, i suoi dilemmi interiori.

2.4 Fortuna del dramma di Metastasio

Come già affermato, il libretto metastasiano ha avuto un successo talmente vasto che più di cento compositori⁸⁴ si cimenteranno nella sua messa in musica, e alcuni di questi, lo faranno più di una volta (Jommelli, ad esempio, lo intonerà per ben tre volte).

Fondamentale per Metastasio è stato il suo incontro con il soprano Marianna Benti Bulgarelli, detta La Romanina: i due si conobbero nel 1720, quando il giovane poeta stava scrivendo l'*Angelica*, una serenata messa in musica da Nicola Porpora.⁸⁵ I due formeranno un sodalizio artistico e umano molto importante per la carriera di lui, che scriverà per l'attrice-cantante vari libretti, tra cui appunto la *Didone abbandonata*, pensata per mettere in risalto la recitazione e l'interpretazione della sua protettrice. I testi per la Benti Bulgarelli erano infatti scritti basandosi su episodi volti a sottolineare l'importanza della recitazione sul canto: ciò che l'aveva resa famosa erano l'impronta volitiva, l'emotività e la sensualità con cui sapeva arrivare sul palco e catturare la scena; detto in poche parole, il suo fascino e la sua capacità attoriale superavano le capacità canore, e la sua personalità ammaliava più della sua bellezza. Nel cast della prima figurano anche Nicola Grimaldi, celebre castrato nel ruolo di Enea e Antonia Merighi quale interprete di Iarba: questi, insieme alla Romanina, facevano già parte di una compagnia teatrale coesa che aveva già lavorato insieme in rappresentazioni precedenti: si può dunque anche immaginare che il successo della prima sia stato dato anche dal clima "fraterno" che regnava tra i colleghi. La musica era stata composta da Domenico Sarro, il quale aveva pensato alla partitura con il seguente organico: due oboi, fagotti, due trombe, due violini, viola e basso continuo, formato a sua volta da violoncelli, contrabbassi e clavicembali. La prima andò in scena, come già notato, al Teatro San Bartolomeo il 1° febbraio 1724 a Napoli, in occasione del Carnevale. L'opera è incentrata, come si è visto, sulla figura di Didone e dunque sul personaggio interpretato dalla Bulgarelli, che, oltre che nelle arie (pezzo chiuso che esplora le emozioni e i sentimenti del personaggio che ha la parola in quel momento), si esprimeva in modo molto significativo anche nei recitativi (brani che prevedono, con uno stile simile al parlato, lo sviluppo dell'azione e così l'avanzamento della trama). Spesso la cantante/attrice si trovava in scena con un altro interprete con cui dialogava, rimanendo molto di rado sola sul palco: tramite il confronto con una seconda persona la primadonna si esprimeva con battute e gestualità che le assicuravano l'acclamazione del pubblico. I dialoghi venivano scritti utilizzando forme che si rivolgevano sia all'interlocutore che al pubblico (si ricorreva all'uso degli elementi deittici); un esempio di ciò si riscontra nella scena XVIII dell'atto I, dove ha luogo un dialogo tra Didone ed Enea: il recitativo sottolinea le posizioni tra i due che ormai sono distanti e inconciliabili, mentre l'aria di Didone che segue immediatamente vede la regina rivolgersi al pubblico per cercare, almeno da questo, compassione e comprensione; nella seconda parte dell'aria si individuano due momenti: il primo, in cui parla a Enea dichiarando di non meritare il suo tradimento, e il secondo, dove si rivolge nuovamente agli spettatori, a cui pone una domanda sulla propria condizione. Quest'alternanza di seconde persone a cui si rivolge Didone, ricorre anche sul finale dell'atto II, alla scena XVII: la regina è sola in

⁸⁴ Cfr A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017, p.69, nota 44.

⁸⁵ Cfr. *Parole del Metastasio*, a cura di J.M. Dominguez, V. Anzani, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2026, p.39.

scena, e inizia a intonare un recitativo in cui espone il suo amore per Enea che persiste nonostante i progetti di partenza dell'uomo, poi si rivolge ai Numi paragonando i suoi sentimenti a quelli delle divinità. Segue l'aria «Va lusingando amore», che presenta un tema ormai topico riguardo a questa vicenda: la sofferenza amorosa. Didone esce di scena e non comparirà più fino alla scena X dell'atto III, con tre versi (vv. 1345-1347) sul tormento che sta vivendo: il motivo affrontato è quello di prima, per cui si è di fronte a un filo conduttore che viene riproposto dopo dieci scene: il pensiero di Didone è costante. Da qui in poi, a causa della partenza di Enea, Didone non dialogherà più con l'uomo che ama, ma solo con Araspe, Selene e Osmida, scoprendo le bugie, i tradimenti e i segreti di questi ultimi due. L'elemento che colpisce è come qui Metastasio non abbia pensato per la protagonista un'aria-monologo che esprimesse rabbia, dolore e delusione per la scoperta di ciò che è stato appena elencato; Didone si limita solamente a constatare la propria impotenza e la perdita di ogni speranza nel recitativo collocato nella scena XVI. Anche di fronte alla morte, Didone non canta un'aria di "commiato" dalla vita (e dal pubblico), ma si avvia verso il suicidio, ben certa che tutto ciò che ha costruito sta crollando, accompagnata da un lungo arioso finale. Dunque, riassumendo, nella scrittura per la parte di Didone, Metastasio ha scelto volutamente di porre attenzione sulla recitazione, sulla parola e sul gesto, a scapito degli aspetti canori, per far risaltare al meglio le qualità attoriali della sua musa-mecenata; per Nicolò Grimaldi, che sostenne il ruolo di Enea, Metastasio pensò, in particolar modo, all'inizio del III atto, momento in cui ha luogo l'ultimo scontro tra l'eroe e Iarba: il combattimento aveva il compito di mettere in luce l'agilità fisica del cantante, abilità per cui al tempo era molto famoso e acclamato; Grimaldi era anch'egli una stella internazionale e il poeta creò per lui un personaggio dalla grande vocalità, espressa al meglio nell'aria «A trionfar mi chiama», con cui, nella scena VIII dell'atto III, saluta Selene e il pubblico (è l'ultima volta che si vede Enea sul palco): da notare come questo brano, scritto appositamente per il cantante, venga collocato in un punto in cui è assente la Romanina in scena, come se Metastasio si preoccupasse di non sovrapporre i momenti di esaltazione di altri interpreti a scapito di lei; inoltre, accanto alla vocalità, va tenuto conto del carattere eroico di Enea, che risulta più grande anche e soprattutto grazie alla meschinità che contraddistingue il rivale-antagonista Iarba. Dunque, anche Grimaldi, sebbene l'opera sia stata pensata per la Romanina, dovette sentirsi soddisfatto della parte a lui affidata.

Vi saranno, dopo questa rappresentazione, altre intonazioni che, come già visto nel capitolo precedente, hanno comportato modifiche, più o meno rilevanti, al libretto, riscritture spesso compiute dall'autore stesso. Il testo poetico è dunque soggetto a manipolazioni per adeguarsi al messaggio che si vuole veicolare: i concetti ritenuti interessanti vengono enfatizzati tramite la ripetizione di versi scelti, con la conseguente riproposta della melodia associata, mentre l'aria metastasiana può subire un taglio in una delle due parti della strofa; a ciò si deve unire, sempre all'interno di un discorso di carattere generale, i cambiamenti strutturali e formali in linea con i mutamenti del linguaggio musicale settecentesco, con arie bipartite e tripartite e cavatine che si

succedono presentando spesso ritornelli strumentali⁸⁶. Da ultimo, ma non meno importante, bisogna tener conto dei gusti del pubblico, che spesso variano a seconda dei luoghi geografici.

La *Didone abbandonata* viene rappresentata per la seconda volta a Venezia, presso il teatro San Cassiano, con la musica di Tommaso Albinoni, questa volta per il carnevale del 1725; gli interpreti sono gli stessi della prima napoletana, tranne per il ruolo di Iarba, che ora viene ricoperto da Lucia Lancetti.

La coppia di artisti Benti-Grimaldi da Venezia si sposta a Reggio Emilia (si pensa che con loro vi fosse anche Metastasio) presso il Teatro Pubblico in occasione della Fiera di Maggio. Interessante è la circostanza che l'incendio di Cartagine (e della reggia) venga cancellato per essere sostituito da una tempesta marina che accompagna il tormento e il delirio della protagonista; questa soluzione avrà in futuro un grande successo, in quanto poteva risultare piuttosto complesso, dal punto di vista tecnico, il gioco di luci necessario per rappresentare il propagarsi del fuoco. La soluzione del mare non toglie tragicità e spettacolarità al finale, anzi, apporta una conclusione circolare: come Enea è arrivato dal mare, così adesso riprende il suo viaggio lasciando il porto che lo aveva accolto.

A Roma, il 14 gennaio 1726, si ha la rappresentazione presso il Teatro del conte Alibert, meglio conosciuto come Teatro delle Dame: la musica è di Leonardo Vinci, mentre la cura dell'allestimento scenico è di Metastasio stesso; il cast è completamente rinnovato, formato da tre castrati soprani, due castrati contralti e un tenore.⁸⁷ La partitura di Vinci prevede una buona corrispondenza tra versi e musica, che nasce da un'ottima collaborazione tra compositore, librettista e primadonna: la Romanina, anche se in quest'occasione non calcò le scene, era comunque presente al seguito della compagnia, dando così il suo contributo.⁸⁸ Per il finale, è stato ripristinato il motivo delle fiamme. L'opera viene accolta trionfalmente e Metastasio, fino al 1730, si occupa delle messe in scena dei suoi drammi, seguendo le compagnie nei vari tour in giro per l'Italia; oltre a ciò, il poeta si trovò occupato anche nel fronteggiare il problema delle edizioni dei libretti non autorizzate, rimaneggiate cioè da poeti locali senza il suo consenso. Nonostante i suoi sforzi il testo circola per vie autonome, come nel caso torinese del 1727, quando al Teatro Regio l'opera andò in scena con ben ventidue arie diverse rispetto alla versione napoletana (1724), oppure la versione del 1729 a Milano, dove, al Regio Ducal Teatro, il poeta Claudio Nicolò Stampa rivede l'opera secondo il "gusto milanese", uniformando il testo di partenza alle tendenze estetiche e letterarie dell'aria padana.

Divenuto "poeta di corte", Metastasio nel 1730 si trasferisce a Vienna, occupando il posto che era stato di Apostolo Zeno, per cui, lasciando l'Italia, si occupò solo dei melodrammi in scena nei teatri cortigiani e del ruolo di insegnante di musica e precettore per le figlie di Maria Teresa. Il legame con la Romanina si interrompe. Nonostante ciò, l'opera continuerà ad essere allestita per tutto il Settecento nei principali teatri italiani, intonata sia da musicisti minori, sia da quelli più grandi e famosi del tempo quali Hasse, Jommelli e Paisiello. Di quest'ultimo è particolarmente interessante la messa in scena al Teatro San

⁸⁶ Cfr. P. Maione, *Un impero centenario: Didone sul trono di Partenope*, in *Pietro Metastasio-uomo universale* (1698-1782), a cura di A. Sommer-Mathis, E. T. Hilscher, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna, 2000, p.210.

⁸⁷ Cfr. P. Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di A. Frattali, Edizioni ETS, Pisa, 2014, p. 179.

⁸⁸ *Ibidem*.

Carlo di Napoli del 1793; questi sono anni difficili per la regina Maria Carolina, che dovette affrontare parecchi episodi spiacevoli: la tragica morte della sorella Maria Antonietta, congiure, carestie e l'eruzione del Vesuvio. Lei, in quanto sovrana, avrebbe accolto con angoscia le tristi vicende della regina cartaginese sulla scena, vedendo in ciò presagi di prossime sventure. Il libretto viene così revisionato, elaborando una struttura piramidale per rappresentare i personaggi, in cui Didone si colloca al vertice, aumentando per lei il numero delle arie; l'aria «Son regina e son amante» viene riscritta: tra l'amore e il potere, è il secondo che deve essere predominante. Il lamento d'amore viene messo da parte, per concentrarsi sui tradimenti: non solo il trono è a rischio e il potere vacilla, ma Didone è sola, non potendosi fidare più di nessuno, in quanto non ha amici, e quelli che lei riteneva consiglieri in realtà sono cospiratori.

Dopo questo discorso generale riguardo la situazione italiana, è doveroso ora porre l'attenzione su ciò che accade al di fuori dei confini nazionali. Per stupire il pubblico si scelgono scenografie maestose: quelle frontali vengono sostituite dalle prospettive "ad angolo" dei fratelli Galliari che avranno grande impiego nei principali teatri del tempo. Altri elementi sono i recitativi secchi che garantiscono un'esatta percezione delle parole e i pezzi-chiusi, grazie ai quali i cantanti possono esibire il loro virtuosismo.⁸⁹

Essendo all'estero, non bisogna trascurare i processi di traduzione da parte di poeti del luogo, che riguardano sia il libretto nella sua interezza, sia singole arie che circolano in modo autonomo; accanto alla traduzione, si ha la riscrittura e la contaminazione che attribuiscono al testo elementi locali, che fanno perdere di vista il contenuto originale.

La prima *Didone* si ha a Vienna, dove va in scena due volte, nel 1741 al Teatro Privilegiato con musiche di Baldassarre Galuppi e nel 1749 al Burgtheater composta da Niccolò Jommelli; queste due versioni non ebbero molto successo, in quanto la corte asburgica, severa, era poco favorevole agli eccessivi patetismi d'amore della protagonista.

Con rimaneggiamenti al libretto di Francesco Algarotti, il 7 ottobre 1742 a Hubertusburg viene rappresentata l'opera con la musica di Adolph Hasse, riproposta poi a Dresda il 4 febbraio 1743 con leggeri mutamenti. La prima partitura propone una musica che presenta un carattere diverso laddove si ha un mutamento a livello del testo poetico; ciò è riscontrabile nell'ultima aria dell'atto I affidata a Enea, «Se resto sul lido», in cui il protagonista esprime la sua inquietudine sul futuro, se seguire le leggi del fato o i propri sentimenti. Il primo distico, che rappresenta l'incertezza sul da farsi è modulato sul Lento, per poi tramutarsi in Allegro assai quando l'eroe riporta le accuse di crudeltà e ingratitudine mossagli dalla regina; la seconda parte dell'aria sarà sempre in Allegro, così come l'attenzione è nuovamente sul dubbio, questa volta analizzato però con più drammaticità; la reiterazione del dissidio e dell'ira di Didone si esprime così anche tramite la musica e il suo tempo⁹⁰. Per la versione di Dresda si ha l'inserimento dell'ombra di Sicheo, che portava una visione maggiormente aristocratica, a scapito, volutamente, della vicenda amorosa. Il ricordo dello sposo defunto ha il compito di ristabilire un ordine etico-morale tramite la catarsi: Didone trova, nell'anima dell'amato marito, un rifugio sicuro, abbandonandosi al ricordo del passato prima di vedere il presente crollare su di sé. L'ombra di Sicheo appare anche in *Insanguine* e *Schuster*, ma in queste due opere l'anima

⁸⁹ *Ivi*, pp.186-187.

⁹⁰ Cfr. R. Mellace, *Johann Adolf Hasse, L'Epos*, Palermo, 2004, pp. 246-248.

del defunto è sdegnata, risentita, così che la regina vedrà nella propria morte l'unica soluzione per placare l'ira del marito. Altre modifiche riguardano l'introduzione di una licenza di carattere encomiastico e il finale: anche qui l'incendio è soppresso per far posto a una tempesta marina, scelta compiuta per via delle piccole dimensioni del teatro e per le scarse possibilità di applicare le tecniche d'illuminazione. A Metastasio questa versione piacque molto, anche se in una lettera indirizzata a Francesco Algarotti ribadì l'importanza dell'incendio; il poeta scrisse infatti così: "Non è facile ch'io le spieghi quanti motivi di ammirazione e di compiacenza abbia incontrato [...]. Che un'opera mia sia stata così scelta al divertimento reale; che la Didone abbia potuto esser eletta, anche senza l'incendio a cui l'ho sempre creduta in gran parte debitrice di sua fortuna".⁹¹

La versione madrilenica del 1752 propone sul finale entrambe le catastrofi, prima l'incendio che distrugge la città, poi la tempesta marina, guidata da Nettuno. Il curatore di questo allestimento era Farinelli, il compositore David Perez, mentre il revisore del libretto è proprio Metastasio, che darà origine alla versione definitiva del dramma. L'anno dopo, da Madrid, la *Didone* arriva al Teatro Regio di Salvaterra di Magos, in Portogallo: la musica è sempre di Perez; la fortuna in Portogallo è talmente grande che l'originale metastasiano verrà riscritto più volte.⁹² La tragedia approda anche nell'est Europa, portata da Baldassarre Galuppi in Russia e andata in scena al Teatro di Corte di San Pietroburgo per l'imperatrice Caterina II la Grande. In questa versione del libretto, curata proprio da Galuppi, Didone muore tra le fiamme del suo regno accompagnata da un "Servo d'Amore", un cicisbeo fedele che è rimasto con lei dall'inizio alla fine dell'opera, rendendo così la morte della donna più sopportabile.

A Londra, nel 1737, al Covent Garden, va in scena il dramma con la partitura di Vinci arrangiata da Händel: è il pasticcio di cui si è già parlato nell'introduzione (capitolo 2.1). In Inghilterra il ruolo della protagonista sarà affidato a primedonne che si erano affermate già da tempo sui palcoscenici d'opera, così che i castrati saranno sempre più messi in secondo piano: l'Inghilterra sarà infatti il primo paese a sdoganare il canto femminile. Sempre in ambito anglosassone, due saranno gli elementi che caratterizzeranno la rappresentazione della tragedia: l'enfasi degli aspetti patetici che mettono in risalto il dramma che vive la protagonista a scapito della missione di Enea e la trasposizione della vicenda in ambito borghese, come accadde nel 1786, quando l'opera venne ambientata nell'attualità del tempo.

Concludendo questo discorso generale, si devono citare anche delle riscritture "alternative", come varie parodie o pezzi teatrali per marionette, rappresentazioni che prevedono solo la recitazione, togliendo del tutto gli elementi musicali; in altri casi invece la scena si riduce solo all'azione, come i balli pantomimi.

A Napoli, la *Didone* venne rappresentata dieci volte nel corso del diciottesimo secolo; i teatri deputati a ciò erano il Teatro San Bartolomeo e il Teatro San Carlo; i compositori coinvolti erano invece Domenico Sarro (1724 e 1737), Johann Adolf Hasse (1744), Giovanni Battista Lampugnani (1753), Tommaso Traetta (1764), Giacomo Insanguine (1770 e 1772), Joseph Schuster (1776), Pasquale Anfossi (1788) e Giovanni Paisiello

⁹¹ Cfr. P. Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di A. Frattali, Edizioni ETS, Pisa, 2014, p. 190.

⁹² *Ivi*, p.191.

(1794).⁹³ Se si osserva il numero delle arie distribuite tra i personaggi, si può notare che nelle opere dei primi tre compositori dell'elenco vi è un equilibrio ricercato nella suddivisione dei pezzi attribuiti ai protagonisti del triangolo amoroso Didone-Enea-Iarba, mentre per gli ultimi quattro musicisti si ha la preferenza di dedicare maggior spazio alla protagonista, per far risaltare maggiormente la grandezza della regina; così facendo, di conseguenza, gli altri personaggi, soprattutto quelli minori, vengono svuotati a vantaggio, appunto, di Didone. Riguardo i rapporti tra i personaggi, interessante è un terzetto sostenuto dal triangolo amoroso già citato nelle partiture di Insanguine, Anfossi e Paisiello; Insanguine (atto II scena XVI) fa prevalere i contrasti individuali, in cui Enea assume l'atteggiamento fiero tipico dell'eroe, anche se sta soffrendo, Iarba ha un atteggiamento passivo che si contrappone al troiano e Didone che, come facile immaginare, esprime il suo tormento; Anfossi (atto II scena IX) organizza un terzetto su due fronti (Enea e Didone vs Iarba) mettendo in risalto l'arroganza e il delirio del re africano. Paisiello (atto II scena XII) mostra una Didone ormai consapevole del proprio destino infelice, Enea che fa osservazioni di carattere razionale e Iarba che, in uno sfogo, illustra i suoi propositi di vendetta.

Osservando l'intonazione della celebre aria «Son regina e son amante», si può notare come questi compositori abbiano trasmesso un messaggio ogni volta diverso, ponendo enfasi, tramite la musica, su alcune parole preferite ad altre, senza dimenticare le modifiche apportate al libretto. Per esempio, la preferenza di Sarro è caduta sulle parole *amante* e *cor*, facendo così risaltare gli aspetti sentimentali ed emotivi della regina. Hasse, dal canto suo, preferisce una visione meno patetica, per concentrarsi sull'aristocrazia e la regalità, condizioni da difendere sempre e con dignità: la regina ha un ruolo preciso, fondato sul dovere e sull'abnegazione nei confronti del popolo, valori che Didone sottolinea nel dialogo con Iarba/Arbace, che, al contrario è un uomo presuntuoso e altero; il rango nobiliare è esaltato anche da Traetta e Anfossi. La maestà della regina è celebrata anche da Paisiello, il quale si concentra su due parole, *impero* e *gloria*, mettendo in ombra la sentimentalità della donna. Quindi, avviandosi verso la fine del Settecento, gli aspetti regali prendono il sopravvento su quelli affettivi; questo perché il teatro non è solamente una forma d'arte, ma uno strumento utilizzato con fini propagandistici: in un periodo in cui le monarchie erano sempre più vacillanti, l'esaltazione del potere poteva essere utile. Ma, d'altro canto, ci si rende conto che l'Illuminismo non ha portato ai frutti sperati, e così Didone diventa un simbolo di smarrimento, che assiste impotente alla sua rovina, cercando risposte che però non trova.⁹⁴

Niccolò Jommelli (Aversa 1714-Napoli 1774) dedicò al libretto metastasiano ben tre intonazioni, la prima delle quali andò in scena il 28 gennaio 1747 a Roma presso il Teatro Argentina; due anni dopo (1749) compose un'altra partitura per la corte di Vienna, mentre nel 1763 lo fece per la corte di Stoccarda. Queste tre opere sono indipendenti tra loro,

⁹³ Cfr. P. Maione, *Un impero centenario: Didone sul trono di Partenope*, in *Pietro Metastasio-uomo universale* (1698-1782), a cura di A. Sommer-Mathis, E. T. Hilscher, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna, 2000, p.189-190.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 218-219.

anche se le prime due, complice il fatto che sono state scritte a pochissimi anni di distanza, presentano soluzioni comuni.

Roma per la carriera di Jommelli era stata una città fondamentale, che lo lanciò come operista e come autore di musica sacra, fino a diventare maestro di cappella in San Pietro nel 1750; la sua carriera nella città eterna si può scandire in tre momenti: il periodo 1740-1741 con le due opere *Ricimero re de' Goti* e *Astianatte*, il biennio 1746-1747 con *Cajo Mario* e *Didone abbandonata* e l'arco di tempo 1750-1753 costellato da musica sacra e tre opere importanti, *Artaserse*, *Ifigenia in Aulide* e *Attilio Regolo*⁹⁵.

La *Didone* romana ebbe un esito fortunatissimo: anni prima, nel 1726, nella capitale era andato in scena lo stesso libretto musicato da Vinci che, come visto, ebbe molto successo; dunque, la riproposta di libretti celebri intonati da diversi compositori poteva essere una strategia per risollevare le sorti del Teatro Argentina: questo progetto, con questo melodramma, raggiunse l'esito sperato. Il cardinale Alessandro Albani, colpito dal talento del compositore, decise di promuovere Jommelli presso la corte di Vienna, dove, in quel periodo, risiedeva anche Metastasio: qui il musicista si dedicò nuovamente al testo, scrivendo una seconda intonazione che ebbe un enorme favore sia del pubblico che del librettista stesso.⁹⁶

La *Didone* romana (1747) presenta molte modifiche, aggiunte e revisioni: il II atto è quello che presenta più cambiamenti, come la cancellazione delle prime cinque scene, l'aggiunta di un'aria di Osmida («Lungi dal tuo diletto», II.1) e la sostituzione di due arie, una di Enea (II.7 con «Ah le sue belle lagrime» al posto di «Tormento più crudele») e l'altra di Didone (II.12 con «Se il mio cor fra tante pene» invece di «Va lusingando amore»); di queste tre arie però non si conosce l'autore e la provenienza.⁹⁷ L'opera è incentrata sulla storia d'amore tra Enea e Didone e di conseguenza anche sul triangolo che vede come protagonisti la coppia già nota e larba, a scapito delle altre vicende che cadono in secondo piano. Facendo un confronto tra le due partiture, quella romana e quella viennese, si nota che il numero di arie per la regina di Cartagine rimane invariato, per un totale di sei, mentre Enea e larba hanno rispettivamente una e due arie in più nella versione romana; Selene invece ha un'aria in più nell'intonazione viennese.⁹⁸ Riguardo i recitativi, nella partitura romana sono sei (distribuiti in modo crescente: uno nel I atto, due nel II e tre nel III), mentre in quella viennese sono nove (due nel I atto, due nel II e cinque nel III).⁹⁹ In entrambe le opere *Didone* ed *Enea* esprimono i loro patemi con l'accompagnamento dei violini che sostengono appunto i recitativi, che sono divisi perfettamente a metà nella partitura romana (tre per la regina e altri tre per l'eroe), mentre per l'intonazione di Vienna *Didone* ne ha il doppio, sei contro i restanti tre, che sono, ovviamente, per *Enea*. Gli snodi in cui Jommelli inserisce i recitativi nella partitura romana sono rintracciabili anche in quella viennese, anche se riscritta; qui infatti vi sono due dei tre recitativi aggiunti che

⁹⁵ Cfr. N. Jommelli, *Didone abbandonata*, tomo I, a cura di A. D'Ovidio, ETS, Pisa, 2016, p.VIII.

⁹⁶ Cfr. A. D'Ovidio, *Da Roma a Vienna: scelte drammaturgiche e compositive nelle prime due intonazioni della «Didone abbandonata» (1747, 1749) di Niccolò Jommelli*, in *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, a cura di G. Pitarresi, edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria, 2014, p. 193.

⁹⁷ *Ivi*, pp.193-194.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, p.195.

conferiscono una maggior carica patetica, per conferire un'enfasi più marcata a due momenti salienti del libretto metastasiano: il primo è il racconto di Enea nel I atto, quando l'eroe riferisce le parole di suo padre Anchise che lo spinge a lasciare Cartagine; il secondo si ha invece nel III atto, quando Didone grida a Iarba la sua disperazione, provocando la reazione iraconda del re, che preannuncia il tragico finale.

Nella *Didone* romana, se paragonata alla versione viennese, vi è maggior uniformità riguardo le tonalità delle arie: nell'atto I Enea e Didone cantano arie che impiegano solo la tonalità del Sol maggiore del Fa maggiore; le arie di Enea nell'atto I sono in totale tre, una in Fa e due in Sol: queste ultime, poste all'inizio e alla fine, sono due pezzi chiusi che esprimono il dubbio e il dissidio tra il dover partire e il voler restare, dunque qui, l'impiego della stessa tonalità ci suggerisce che il tormento dell'eroe è lo stesso, e che è rimasto immutato per tutto il tempo dell'atto. Lo stesso procedimento è riservato per Didone nell'atto III: la regina canta le sue ultime parole in Mi bemolle maggiore, la tonalità che Jommelli tipicamente usava per accompagnare il personaggio, soprattutto se una donna, che si avvicinava alla morte; il Mi bemolle infatti torna sul finale, strategia musicale che ci fa comprendere come la prima comparsa di questa tonalità prefigurasse la sorte infausta della protagonista.¹⁰⁰

Benché le arie abbiano la stessa tonalità, Jommelli nelle due versioni degli anni '40 usa materiale motivico nuovo, avendo così soluzioni formali diverse; per comprendere meglio ciò è opportuno proseguire con un confronto tra le due partiture. Un esempio si ha con una scena del II atto, che nella partitura romana è la seconda scena, mentre poi diventa la quarta per la viennese. Qui si ha il confronto diretto tra Enea e Didone, con la regina che dà voce, con toni sarcastici, al suo risentimento, alla disperazione, per poi concludere con un senso di impotenza e di abbandono, messo in risalto con l'aria «Ah non lasciarmi». Nella versione romana si ha un recitativo secco fino a quando Enea non prende parola «Idol mio che pur sei», aprendo a sua volta un recitativo strumentato a cui spetta il compito di esprimere l'angoscia e la preoccupazione dell'eroe, sfociando poi in una preghiera in cui chiede all'amata di non far uccidere Iarba. A questo punto risponde Didone che acconsente alla richiesta dell'amato con il brano «Basta, vincesti, eccoti il foglio»; qui, sulla stessa melodia di poc'anzi di Enea, inizia il canto della regina con cui ammette di amare ancora l'uomo («Ah non lasciarmi»). Nella partitura viennese il recitativo strumentale si innesta sulle parole di Didone quando decide di risparmiare il re dei Mori («Basta vincesti»), per poi proseguire anche qui con l'aria, che però è più breve. L'aria in questione è «Ah non lasciarmi», centrale per la composizione di Roma: qui per la prima volta Didone si mostra fragile, vittima a causa della perdita e dell'abbandono che subirà. Qui Jommelli vuole legare l'aria, che è divisa in due parti, al recitativo di Enea «Idol mio che pur sei», per enfatizzare la centralità del confronto tra i due amanti, e per farlo inserisce due versi di recitativo all'interno dell'aria.¹⁰¹ Nella partitura viennese, come in quella precedente, come di norma la prima parte dell'aria viene intonata due volte, mentre la seconda solamente una, ma il testo poetico viene rielaborato, reso più frammentario;

¹⁰⁰ *Ivi*, p.200.

¹⁰¹ *Ivi*, p.205.

nonostante ciò, vi è maggior linearità sul piano formale e motivico, con maggior aderenza del piano strumentale al testo poetico.¹⁰²

Altro esempio simile è la cavatina di Enea «Dovrei...ma no...», presente nell'atto I. Nelle due partiture la tonalità è sempre quella di Sol maggiore, ma sono state adottate strategie musicali differenti. Per l'opera romana Jommelli decide di impiegare corni e oboi, e ogni distico del testo è caratterizzato da un motivo che si ripete specularmente: la quartina viene infatti ripetuta due volte. L'alternanza simmetrica rende musicalmente il bivio davanti al quale si trova Enea (partire o rimanere); l'intero brano si avvia verso una "sonorizzazione progressiva"¹⁰³, che lo rende ancora più drammatico. Per Vienna, il compositore pensa a un Largetto in 3/4 sostenuto, in cui, anche qui, la voce si muove prevalentemente con i violini e la struttura è sempre simmetrica, ma si concentra su pochi elementi.

Per la scena conclusiva dell'opera, in entrambe le versioni si ha un brano diviso in tre momenti: un recitativo strumentato («A che dissi, infelice»), una cavatina («Vado...ma dove») e un recitativo strumentato finale («E v'è tanta viltà nel petto mio?»). Nella partitura romana il primo recitativo e la cavatina sono orchestrati da archi, oboi e corni, mentre l'ultimo recitativo prevede l'accompagnamento dei soli violini. La tonalità è Mi bemolle maggiore; all'apertura del primo recitativo viene esposto un motivo inquietante che ricorrerà più avanti. Sullo spartito troviamo precise indicazioni agogiche di Jommelli, che passano dal *piano* al *poco forte*, per arrivare a un crescendo con il *forte*, per rendere ancora più evidente lo stato di agitazione in cui si trova la protagonista, nel notare che tutto ciò che ha fatto sta crollando¹⁰⁴. Con la cavatina i violini accompagnano le parole di Didone, che è qui esitante; in seguito, l'orchestra torna a irrobustirsi, man mano che la regina diventa sempre più sicura della situazione: nel recitativo finale viene ripreso il motivo iniziale, anche con corni e oboi. Nella partitura viennese, per il brano sono impiegati solo gli archi; nel recitativo iniziale, dopo le prime battute, i violini propongono un motivo con biscrome ascendenti e discendenti per, ancora una volta, sottolineare lo stato d'agitazione della sovrana. Così inizia anche la prima parte della cavatina, mentre la sua seconda parte è caratterizzata da un ripiegamento espressivo, con la musica che si adegua alla linea del canto. La cavatina viennese è più complessa di quella di due anni prima: i quattro versi sono divisi in due gruppi in contrasto tra loro: *Allegro* in 2/4 e *Adagio* in 3/4.

Concludendo, la partitura nel 1747 è più innovativa e meno convenzionale di quella viennese, e quindi più ricercata sul piano dell'orchestrazione e del rapporto tra voce e strumenti. La *Didone* del 1749 presenta invece una maggior economia di mezzi, con scelte stilistiche che tendono a mantenersi, in presenza di Metastasio in sala, più fedeli al testo del libretto.¹⁰⁵

La terza intonazione è del 1763, andata in scena a Stoccarda, presso il Teatro Ducale. L'opera è diversa dalle sue "sorelle maggiori", sia perché più distante nel tempo, sia perché era cambiata la concezione dell'opera seria italiana, che cercava un'alternativa

¹⁰² *Ivi*, p.206.

¹⁰³ *Ivi*, p.208.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp.212-213.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp.219-220.

all'impostazione logocentrica (la maggior importanza che veniva data alla parola), voluta fortemente da Metastasio.¹⁰⁶ Jommelli infatti era stato, tra i primi operisti del teatro metastasiano, insieme a Pergolesi, a presentare una scrittura musicale il quale scopo era porre attenzione sul gesto ancor prima della parola; il gesto non è un atto compiuto, ma un riflesso dell'anima, più profondo¹⁰⁷: infatti, ad esempio, in questa versione della *Didone* il combattimento tra Iarba ed Enea viene rimosso, e ridotto a un brevissimo recitativo secco.¹⁰⁸

Il terzetto finale del II atto colpisce per la complessità con cui l'azione è unita al pezzo chiuso; i gesti sonori sono organizzati su due piani: uno, più superficiale, che utilizza l'espressività delle pause e dei contrasti, e l'altro, più profondo, che riguarda il rapporto tra ictus poetico e accento musicale, e il numero di battute assegnate per ogni verso. Qui ha luogo lo stacco tra l'*Allegro* e il *Presto* che accompagna Didone quando, uscito Enea, insulta Iarba (andato via il Troiano, lei non deve più fingere di voler sposare il sovrano per far ingelosire l'amato): a questo punto esplode l'ira del re dei Mori, come uno scoppio liberatorio, reso tramite un'accelerazione che prevede un'imperfetta aderenza (ovviamente ricercata) tra accento poetico e accento musicale; segue la minaccia, sempre in tempo rapido in 3/8. Lo smarrimento di Didone è rappresentato dal recupero del recitativo e dalle pause; si rivolge al dio Amore con un ritmo cullante fino alla congiunzione «ma», quando inizia l'*Allegro* volto a denotare la disperazione della protagonista.¹⁰⁹ Come visto, riassumendo, gli stati d'animo vengono resi palesi, all'esterno, tramite inversioni musicali repentine. Prendendo in esame le arie, si nota che, più che altrove, viene data importanza al testo, soprattutto in luogo delle congiunzioni avversative, che Jommelli sfrutta per porre enfasi sul dubbio che tormenta il personaggio, tramite pause colmate sulla scena dalla recitazione degli attori. Nell'aria di Selene, «Dirò che fida sei» (I.3), vengono espressi, negli a parte, l'amore per Enea che però deve, al tempo stesso, tener celato alla sorella: si hanno qui così sedici battute in 3/8 con frasi scomposte che acquisiscono senso solo se unite alla recitazione in scena. L'enfasi sulle avversative può anche servire come elemento di struttura, per collegare recitativo e aria: il recitativo che accompagna la cavatina di Enea, «Parla. Dovrei ma no» (I.2), con l'avversativa «ma» che, ripetuta, dentro il pezzo chiuso, raggiunge il culmine dell'espressività e la nota più acuta cantata dal troiano. Nella scena ottava dell'atto II Selene tenta di mettere a tacere il suo amore per Enea; l'emozione sovrasta l'aria dell'uomo, tanto da riversarsi nella scena successiva, nel recitativo accompagnato. La prima avversativa pronunciata dalla principessa fa da spartiacque tra l'inizio del recitativo e il suo prosiegua, sfociando poi nell'aria «Ogni amator suppone», che colloca il climax espressivo sull'intonazione di altri «ma», che esprime il turbamento amoroso.¹¹⁰ Dall'altro lato, i recitativi accompagnati sono in totale venti, addensati soprattutto nell'atto III, dove tutte le scene, tranne la quattordicesima, sono sostenute dagli archi. L'alto numero dei recitativi aveva il compito di mantenere l'attenzione e

¹⁰⁶ Cfr. L. Mattei, *Musica e gestualità nella «Didone abbandonata» di Jommelli (Stoccarda 1763)*, in Niccolò Jommelli: *l'esperienza europea di un musicista "filosofo"*, a cura di G. Pittaresi, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Ciela", Reggio Calabria, 2014, p.269.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.270.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.287, nota 20.

¹⁰⁹ *Ivi*, p.278.

¹¹⁰ *Ivi*, p.284.

l'immedesimazione del pubblico, con la ricerca di una sensibilità che permettesse di avvicinare la vicenda agli spettatori in sala.¹¹¹ I recitativi accompagnati prevedevano dunque una costante ricerca di aderenza tra musica e scena; gli incisi, come, in generale, la partitura stoccardiana, avevano così l'aspirazione di coniare una composizione che non solo descrivesse gesti, ma che li rappresentasse.

¹¹¹ Ivi, p.285.

2.5 La *Didone abbandonata* di Saverio Mercadante: un rifacimento di Metastasio

Come osservato, per tutto il periodo del Settecento, la *Didone* metastasiana domina le scene dei teatri: non solo tutti i grandi musicisti si sono cimentati in almeno un'intonazione, ma su questo tema non vennero scritti altri libretti.

Saverio Mercadante (1795-1870) mise in musica il testo riscritto da Andrea Leone Tottola: l'opera andò in scena al Teatro Regio di Torino il 18 gennaio 1823, per il Carnevale, ma, in quest'occasione, il poeta revisore del libretto rimase anonimo.¹¹² Nel 1825 l'opera venne poi rappresentata il 31 luglio al Teatro San Carlo di Napoli, quando comparve il nome del librettista, appunto Andrea Leone Tottola, cosa che accade anche due anni dopo, quando il dramma fu rappresentato a Milano sul palcoscenico scaligero, in occasione del Carnevale del 1827.¹¹³

Per comprendere al meglio il lavoro della coppia Mercadante-Tottola, sarà necessario prima analizzare il libretto, poi notare gli elementi che lo differenziano dalla fonte metastasiana. La prima differenza è evidente fin da subito: l'opera metastasiana è composta di tre atti, mentre il rifacimento ne comporta solo due: il dramma di Mercadante è dunque più breve.

L'atto I è suddiviso in quattordici scene; l'apertura spetta al coro di Cartaginesi che commenta la situazione: Didone ha commesso, tristemente, l'errore di innamorarsi di un uomo che la sta per lasciare, per cui tenta di convincere l'amato a rimanere, ma Enea deve partire: non è ingrato, ma il Fato vuole la sua partenza; anche Anchise gli ha ricordato il suo dovere. Selene deve nascondere il suo amore e Osmida è felice: la prospettiva di ottenere il trono, se Enea va via, si fa più concreta. Arriva Didone che prova a trattenere Enea, ma lui parte e affida a Osmida il compito di spiegare la situazione; il coro prova pena per la regina, in quanto non si rende conto di ciò che accade. Nella scena III Osmida riferisce alla regina che Enea vuole partire perché geloso di una possibilità remota che Didone ceda a Iarba: la cartaginese è felice perché se c'è gelosia, c'è anche l'amore, per cui invia Selene dall'eroe per dirgli che i suoi sospetti sono infondati: solo la morte potrà separarli. Nella scena V Araspe accompagna Iarba sotto le mentite spoglie del messo Arbace per chiedere la mano di Didone che, con toni decisi, rifiuta. Selene invita Enea a recarsi dalla sorella di lei; nella scena VII si ha lo scontro tra il troiano e il re dei Mori, entrambi all'oscuro dell'identità del rivale; rimasto solo con Selene, Iarba scopre dalla principessa che l'uomo con cui si è scontrato poco prima è proprio Enea. Nella scena IX Araspe esprime il suo amore a Selene, ma questa, non volendone sapere, esce di scena; successivamente entra Iarba accompagnato da Osmida: il re, stanco di fingere di essere un messo di sé stesso, dice ad Araspe che ha deciso di chiamare il suo esercito nascosto nella selva per far irruzione nella reggia e distruggere così Cartagine e uccidere Enea: Osmida si offre di aiutare Iarba in tutti i suoi progetti. Nella scena XII si può

¹¹² Cfr. A. Frattali, *La Didone metastasiana sulle scene milanesi*, articolo tratto dalla rivista MANTICHORA, n. 6 dicembre 2016, p.13. LINK PDF: <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/1021977/2363779/2730-9460-1-SM.pdf>

¹¹³ *Ibidem*.

osservare che Osmida consiglia a Enea di non rivelare all'amata che l'abbandonerà; arriva poi Jarba che vuole pugnalarlo il rivale, ma Araspe riesce a impedirlo. L'ultima scena dell'atto (la quattordicesima) vede giungere Didone che fa disarmare e catturare Araspe; in seguito, Enea si decide a dire all'amata che dovrà partire per l'Italia: questo scatena la reazione risentita della regina, che si sente delusa e tradita dall'eroe. Jarba, a questo punto, svela la sua vera identità, ma il combattimento è solo rimandato.

L'atto II è organizzato in diciotto scene. L'inizio vede Selene, sorpresa dal fatto che Araspe, poco prima imprigionato, si aggiri per la reggia indisturbato; la principessa gli chiede di difendere Enea e l'uomo accetta per poi confessare il suo amore, ma Selene dice che la loro storia è impossibile, in quanto lei è già innamorata di un altro. La scena III si apre con Didone che ormai sa la verità: Arbace e Jarba sono la stessa persona; in seguito decide di condannarli a morte, con Osmida che acconsente e ribadisce la propria fedeltà alla regina. Nella scena seguente ha luogo l'incontro tra Enea e Didone: l'uomo chiede all'amata di risparmiare Jarba, cosa che farà ribadendo, ancora una volta, i suoi sentimenti. Intanto, i Mori si avvicinano alla città e Osmida, per vendicarsi di Didone, che non ha mai premiato la sua fedeltà, è deciso più che mai a tradirla. Giunge Selene che vuole trattenere Enea: Araspe comprende così che l'uomo amato dalla principessa è proprio l'eroe troiano, ma la ragazza nega: è semplicemente preoccupata per la sorella. Nel corso della scena VII ha luogo il combattimento tra Jarba ed Enea, a seguito del quale il secondo risparmia il re. In seguito, Jarba, umiliato, pensa alla vendetta: se non potrà uccidere Enea, distruggerà Cartagine. Osmida chiede la ricompensa a Jarba che, per ringraziarlo, lo fa disarmare e ne ordina l'uccisione. Nella scena IX Didone, fatto chiamare Enea, chiede all'uomo consiglio su cosa dovrà fare in futuro per mantenere il regno visto l'imminente partenza dell'amato: uccidersi o sposare Jarba sono le uniche due vie possibili. Enea, dopo varie esitazioni, pur di non veder morire l'amata di sua stessa mano, le consiglia infine le nozze con l'odiato rivale. La regina manda a chiamare Jarba, ma soltanto dopo aver invitato Enea ad assistere alla scena dell'accordo nuziale: lo scopo della donna è infatti scatenare la gelosia del troiano. Durante la scena X si attua così il piano ordito dalla protagonista: Enea tenta di resistere, ma ad un certo punto esplode in tutto il suo sdegno, riconoscendo la fedeltà di Didone (che risiede nel fatto che lei sta seguendo il consiglio datole dal troiano), che però non vuole a questo prezzo. Arrivati a questo punto Didone rifiuta Jarba che, per l'ennesima volta, sentendosi tradito e umiliato, medita vendetta; Enea, per quanto debba compiere il suo destino, è felice nel vedere che l'amata gli è fedele. Oppresso dal rimorso, nella scena XII Osmida confida il tradimento effettuato nei suoi confronti, alleandosi con Jarba che però voleva ucciderlo, affermando di essere vivo solo grazie a Enea; la regina lo manda a chiamare l'eroe prima che quest'ultimo parta. Nel frattempo, Araspe porta una brutta notizia: si sta propagando l'incendio che ha iniziato a bruciare i tetti della città. Osmida torna: è arrivato al porto troppo tardi, in quanto Enea è già partito. Giunge, alla scena XVI Jarba che per l'ultima volta chiede la mano di Didone, ma lei rifiuta; Selene, per aver salva la città, e dunque anche loro stesse, invita la sorella a cedere una buona volta al re dei Mori, ma la regina è determinata: non solo non vuole sposare Jarba, ma non vuole più nemmeno vivere; il desiderio di vendetta verso Enea è forte, ma saranno gli dei a giustiziarlo al suo posto. Selene, tentando di placare Didone, che sta maledicendo Enea, si lascia sfuggire di

essere, anche lei, innamorata del troiano. L'ultima scena presenta Didone, che, rimasta sola, vede presso di sé solamente dei traditori che un tempo ha creduto amici fedeli: decide dunque di morire insieme alla sua città e alla reggia, non senza però, prima, essersi augurata che Enea abbia un viaggio pieno di difficoltà. Le ultime parole del dramma sono affidate al coro, che commenta la triste vicenda con un parallelismo: come la morte di Sicheo è stata la motivazione per cui lei aveva fuggito la patria, così adesso la fuga di Enea è la causa della fine di Didone.

La trama è pressoché la stessa, non presenta particolari variazioni, ma più semplicemente dei tagli volti a snellire l'opera e a togliere spazio a intrighi secondari. Un esempio si ha con il personaggio di Osmida: il consigliere di Didone rimane sempre un traditore, ma non si ha una scena, come in Metastasio, che mostra l'uomo pensare e organizzare i suoi piani subdoli, così come non si vede il momento in cui Enea riesce a salvarlo da Iarba per poi perdonarlo; lo stesso si può vedere con le richieste del traditore a Iarba: qui, nell'opera di Mercadante la domanda di ricompensa è posta al re dei Mori soltanto una volta, mentre nella *Didone* metastasiana ciò accade più volte, tanto che la richiesta assume i toni quasi di una pretesa, che viene ricordata al sovrano come un'ossessione; in entrambi i casi però Osmida non avrà ciò che ha tanto bramato, ossia il trono di Cartagine. Altro elemento che viene cancellato è il rapporto di amicizia che nasce tra Enea e Araspe quando quest'ultimo salva il troiano dal tentativo di uccisione di Iarba. Riguardo all'episodio in cui Didone sceglie di far ingelosire Enea fingendo di acconsentire al matrimonio con Iarba, si può notare una piccola differenza sul finale, nel momento in cui la regina sfoga la sua rabbia verso il re dei Mori, ritrattando la decisione di convolare a nozze: in Metastasio questo ha luogo quando Enea, sconvolto dalla gelosia, esce di scena, mentre nella versione di Mercadante il troiano assiste alla discussione dei due regnanti, felice di constatare che Didone, anche se lui è costretto a lasciarla per seguire il suo destino, gli è fedele. In Mercadante l'episodio dell'inganno è narrato nel corso della scena X, mentre in Metastasio è articolato in tre parti, ossia le scene XV, XVI e XVII. Dal momento che la scena XV è completamente uguale alla prima parte della X di Mercadante, non verrà qui riscritta in quanto inutile al fine di proporre un confronto; verranno dunque riportate, di Metastasio, la scena XVI e XVII del II atto e, di Mercadante, l'ultima parte della scena X, quella che, come già detto, presenta alcune riscritture. Si dovrà tener conto che in Metastasio, Enea è assente, in quanto è già uscito di scena sul finire della scena XV.

METASTASIO

SCENA XVI

DID. Senti.

IAR. Lascia che parta.

DID. I sdegni tuoi
a me giova calmar.

IAR. Che paventi?

MERCADANTE

SCENA X

[...]

DID. Senti.

IAR. Lascia ch'ei parta.

DID. I sdegni tuoi
a me giova placar.

IAR. Di che paventi?

Dammi la destra e mia
di vendicarti poi la cura sia.

DID. D'imenei non è tempo.

IAR. Perché?

DID. Più non cercar.

IAR. Saperlo io bramo.

DID. Già che vuoi, tel dirò. Perché non t'amo,
perché mai non piacesti agli occhi miei,
perché odioso mi sei, perché mi piace
più che larba fedele Enea fallace.

IAR. Dunque perfida io sono
Un oggetto di riso agli occhi tuoi?
Ma sai chi larba sia?
Sai con chi ti cimenti?

DID. So che un barbaro sei né mi paventi.

IAR. Chiamami pur così.
Forse pentita un dì
pietà mi chiederai
ma non l'avrai da me.

Quel barbaro che sprezzì
non placheranno i vezzi;
né soffrirà l'inganno
quel barbaro da te.

SCENA XVII

DID. E pure in mezzo all'ire
trova pace il mio cor. larba non temo,
mi piace Enea sdegnato ed amo in lui
com'effetti d'amor gli sdegni sui.
Chi sa! Pietosi numi,
rammentatevi almeno
che foste amanti un dì come son io
ed abbia il vostro cor pietà del mio.

Va lusingando amore
Il credulo mio core,
gli dice «Sei felice»
ma non sarà così.

Per poco mi consolo
ma più crudele io sento
poi ritornar quel duolo
che sol per un momento

Dammi la destra, e mia
di vendicarti la cura sia.

DID. D'Imenei non è tempo.

IAR. Perché?

DID. Più non cercar.

IAR. Saperlo io bramo.

DID. Già che vuoi, tel dirò: perché non t'amo.
Perché mai piacesti agli occhi miei.
Perché odioso mi sei. Perché mi piace
più che larba fedele, Enea fallace:

IAR., EN. Che mai sento!

DID. Acerba sorte!

EN. Dunque è ver?

IAR. (O donna forte!)

DID. No, non credo a Trojano fallace,
ma non temo il furor d'un audace,
ardo, gelo, son tutta furor.

EN. Chi sa dirmi, se in questo momento
è speranza, o timor, o spavento,
quel affetto che mi agita il cor?

IAR. Pensa ingrata con chi ti cimenti,
quai funesti sovrastan eventi
a chi sprezza di larba l'amor!

DID. So che gli affetti miei
venisti a tormentar,
che un barbaro tu sei
ma non mi fai tremar.

IAR. Chiamami pur così,
forse pentita un dì
pietà mi chiederai
ma non l'avrai da me!

EN. Se il ciel da te mi toglie,
mi da lusinga amore
che almen di Dido il core
non può mancar di fé.

IAR., DID. EN. Mio povero core,
soffrir ti conviene

dall'alma si partì.

del fato il rigore:
ma soffri, ma spera,
resisti alla sorte:
e sino alla morte
ti serba fedel.

Queste sono le differenze che riguardano l'intreccio. Dal punto di vista formale vengono invece aggiunti i cori, che sono costituiti in tre gruppi: i Cartaginesi, i Troiani e i Mori. È proprio quello dei Cartaginesi ad aprire l'opera, constatando la triste situazione in cui si trova la loro regina, come se già prevedessero le future disgrazie che riguardano sia Didone, sia, per estensione, la città. Il coro, dunque, non si limita a dialogare con i personaggi, ma anche a commentare le vicende: proprio questo, fin dalle origini del teatro, era il compito affidatogli. Anche la struttura di alcuni brani viene modificata: ad esempio, la celebre aria di Didone «Son regina e son amante» viene trasformata in un duetto, in cui, alla regina risponde il re Iarba¹¹⁴. In entrambi i libretti il pezzo è collocato nella scena V del I atto.

METASTAIO

DID. Son regina e sono amante
e l'impero io solo voglio
del mio soglio e del mio cor.

Darmi legge invan pretende
chi l'arbitrio a me contende
della gloria e dell'amor.

MERCADANTE

DID. Son Regina, e son amante
e l'impero io sola voglio
del mio soglio e del mio cor.

IAR. Se delira al tuo sembiante
può dividere il tuo soglio
de' Numidi il domator.

DID. Digli che invan presume
dar legge nell'amor.

I personaggi metastasiani, come già più volte notato, presentavano delle scissioni interne, tra il senso del dovere e la volontà di assecondare le proprie passioni; non bisogna però dimenticare l'elemento politico, con, in questo caso, una regina che perde non solo l'amore ma anche, e soprattutto, il trono della città che aveva costruito: nel corso di tutto il Settecento, Didone ha incarnato di volta in volta la crisi del potere, in anni in cui, dopo la Rivoluzione francese, i giacobini e i moti carbonari, ci si era reso conto che i valori dell'Illuminismo erano solamente sogni e speranze. Presa coscienza di ciò, il personaggio della regina di Cartagine, a cavallo tra Settecento e Ottocento, viene caricata, tramite le piccole modifiche sopracitate, di elementi patetici che avrebbero dovuto suscitare l'empatia nel pubblico, come voleva la corrente del Romanticismo.¹¹⁵ A proposito di questo, è stato evidenziato come la poetica metastasiana abbia influenzato alcuni librettisti che proprio nell'Ottocento scrissero libretti per Giuseppe Verdi, come Francesco Maria Piave e Antonio Ghislanzoni¹¹⁶.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ivi*, p.14.

¹¹⁶ *Ibidem*.

Conclusione

Si è visto come la figura di Didone si sia sviluppata nel corso del tempo, partendo dalle origini, che vedono la regina di Cartagine collocata in un contesto più storico che mitologico, fino ad arrivare al melodramma ottocentesco con Saverio Mercadante. In ambito letterario, ciò che più colpisce è un paradosso che si è venuto a creare nel corso del tempo e che permane ancora oggi nell'opinione comune: la Didone che tutti conoscono è infatti quella di Virgilio, che, innamoratasi di Enea, si suiciderà per l'abbandono di quest'ultimo; ma si è visto come, per il poeta mantovano, la decisione estrema della sua eroina è dettata dalla vergogna e da una volontà di espiatione per un giuramento che ha infranto, scegliendo di amare di nuovo. Sarà Ovidio a fare dell'amore e del sentimento il movente della morte della regina. Questo, dunque, è l'equivoco più diffuso: leggere Virgilio con la sensibilità di Ovidio. Responsabile di questo processo è stato anche Dante che, nella *Commedia*, sceglie proprio Virgilio come guida, che proprio al poeta latino farà dire che Didone *s'ancise amorosa*, e che, proprio per questo, la colloca tra i lussuriosi; se quest'affermazione fosse stata fatta da Ovidio sarebbe stata coerente, ma pronunciata da Virgilio appare contraddittoria, in quanto capovolge il significato dell'*Eneide*. Saranno prima i Padri della Chiesa, poi Petrarca e Boccaccio a riabilitare nelle loro opere latine la memoria della regina.

Questo per quanto concerne la dimensione della letteratura, senza dimenticare le tragedie cinquecentesche, che imporranno il personaggio anche nella sfera teatrale; nell'ambito musicale si è visto come la coppia Cavalli-Busenello si siano presi delle libertà nella rielaborazione del mito, cosa rivendicata, tra l'altro, da loro stessi, proponendo un lieto fine, con il matrimonio tra Didone e Iarba. Sarà poi Metastasio, con il suo libretto che conobbe un'immensa fortuna, a riportare la storia nella dimensione della tragedia. Volendo osare un paragone, per mostrare l'immensa influenza di questo libretto, possiamo affermare che l'influenza di Virgilio in ambito letterario è simile a quella di Metastasio nel teatro d'opera.

Riprendendo ciò che è stato detto, si può così affermare che vi sono varie Didoni, a seconda del contesto storico e della sensibilità degli autori: si ha quella delle origini, di cui parla Timeo e che verrà ripresa più avanti in epoca cristiana, che sottolinea come questa donna, straordinaria nell'aver fondato da sola un regno fiorente grazie alle sue capacità, ha poi in seguito scelto la via del suicidio per non convolare a nuove nozze; è questa, una Didone senza Enea. Poi si ha la narrazione di Virgilio, la più famosa e la più importante, tant'è che è proprio grazie a lui che questo personaggio diventerà fondamentale, tanto che ne discenderanno varie riprese e riformulazioni, come quella di Ovidio, che, come ribadito più volte, ne ha cambiato le motivazioni del gesto finale; infine, quella di Busenello, l'unica che non solo avrà diritto a un lieto fine, ma non sentirà il peso né del senso del dovere, né dell'abbandono che le imponga la morte di propria mano. Diverse le motivazioni di morte, ma anche diversi i suicidi: il fuoco che devasta la città è sempre presente, ma in altre narrazioni, come in Virgilio e Ovidio, è presente anche la spada.

Insomma, questo personaggio mitico ha suscitato un vastissimo interesse, come è accaduto spesso a personaggi femminili, come, rimanendo nell'ambito letterario classico, a Medea, Elena, o, ancora meglio, Arianna, entrambe donne abbandonate; le varie riprese

testimoniano proprio quanto questa figura abbia colpito vari ambiti artistici. È inoltre da notare come gli autori analizzati, a prescindere dal fatto che fossero poeti, tragediografi, librettisti o compositori, siano uomini, scrittori maschili che hanno indagato sull'analisi dei sentimenti e dei pensieri di una donna; uno di loro è stato proprio Ovidio, che, nelle sue opere, ha mostrato, a più riprese, grande interesse per la sensibilità femminile, cosa da lui rivendicata con orgoglio: nelle *Eroidi* infatti, il punto di vista che prevale nettamente è quello delle donne del mito, che si rivolgono agli amati lontani, dando una diversa e nuova visione della tradizione ufficiale. Oppure Virgilio stesso, che ha dato voce ai pensieri dell'eroina in maniera profonda, soprattutto nel momento in cui Didone decide di suicidarsi e, al tempo stesso, di nascondere il fatto alla sorella Anna, affinché questa non ostacoli i suoi piani. Più di mille anni dopo un altro gigante della letteratura farà lo stesso: mi riferisco a Lev Tolstoj con il suo celebre romanzo *Anna Karenina*, in cui la protagonista, Anna, in preda a quella che noi oggi chiameremmo dipendenza affettiva dal conte Vronskij (chiaramente un narcisista patologico, a differenza di Enea), lasciata da quest'ultimo, decide di suicidarsi, buttandosi sotto un treno; l'analisi dei sentimenti di Anna, nel momento in cui prende la decisione di commettere il gesto estremo, mostra la grande sensibilità e abilità dell'autore di ritrarre la sofferenza di una donna lasciata dall'amato.

Ma, prima di concludere, ritengo fondamentale sottolineare un dato che non si deve perdere di vista quando si parla di Didone, ovvero l'influenza che le divinità hanno sulla vita degli uomini: non è corretto parlare di colpa, in quanto, se è vero che Didone infrange un giuramento, è altrettanto innegabile che ciò avviene non per sua volontà, ma perché spinta inconsciamente ad amare Enea per colpa degli intrighi di Giunone e Venere: per colpa della rivalità tra queste due, pagherà la regina cartaginese. Didone è vittima dei disegni che si tracciano sull'Olimpo, così come lo è Elena, accusata ingiustamente di aver scatenato la guerra di Troia.

La tragedia di Didone, dunque, per quanto abbia deciso lei quando e come morire, non è causata da sé stessa, ma dal destino, dal Fato che, per chi ci crede, è al di sopra di tutti noi.

Bibliografia essenziale

Ambito letterario

- A. Cotrozzi (a cura di), *Publio Virgilio Marone, Eneide, Libro IV*, Pisa University Press, Pisa, 2023.
- A. Fo (a cura di), *Publio Virgilio Marone, Eneide*, Einaudi, Torino, 2012.
- E. Paratore, L. Canali (a cura di), *Publio Virgilio Marone, Eneide, Volume II, Libri III-IV*, Fondazione Valla/Mondadori, Verona, 1978.
- L. Piazzzi (a cura di), P. Ovidii Nasonis, *Heroidum epistula VII, Dido Aeneae*, Le Monnier, Firenze, 2006.
- M. Ramous, G.B. Conte, G. Baldo (a cura di), *Publio Virgilio Marone, Eneide*, Marsilio, Venezia, 2015.
- R. Ricco, *Virago, moglie, amante: una disanima della polisemia letteraria della regina di Cartagine, dal lascito virgiliano alla tragedia rinascimentale italiana*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, edizionidipagina, Bari, 2025.
- G. Rosati (a cura di), *Publio Ovidio Nasone, Lettere di eroine, Dido Aeneae*, BUR, Milano, 2025.
- A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2017.

Ambito musicale:

- La Didone* di Francesco Cavalli, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, stagione 2005-2006.
- La Didone* di Francesco Cavalli, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2007-2008.
- Les Troyens* di Hector Berlioz, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2013-2014.
- A. Beniscelli, *Da Anna a Selene: storia di un ruolo*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, edizionidipagina, Bari, 2025.
- R. Candiani, *Pietro Metastasio: da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Aracne, Roma, 2006.
- F. Cotticelli, «*Per commodità della rappresentazione*»: scelte drammaturgiche ed echi letterari nella «*Didone abbandonata*», in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di R. M. Caira Lumetti, E. Sala di Felice, Aracne, Roma, 2001.
- J.M. Dominguez, V. Anzani (a cura di), *Parole del Metastasio*, Libreria musicale italiana, Lucca, 2026.
- A. D'Ovidio (a cura di), *Niccolò Jommelli, Didone abbandonata*, tomo I, ETS, Pisa, 2016.
- A. D'Ovidio, *Da Roma a Vienna: scelte drammaturgiche e compositive nelle prime due intonazioni della «Didone abbandonata» (1747, 1749) di Niccolò Jommelli*, in *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, a cura di G. Pittaresi, edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria, 2014.
- A. Fratta (a cura di) *Pietro Metastasio, Didone abbandonata*, Edizioni ETS, Pisa, 2014.
- F. Lomonaco, *La Didone abbandonata a Napoli*, in *Didone abbandonata di Metastasio. 300 anni*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, edizionidipagina, Bari, 2025.
- P. Maione, *Un impero centenario: Didone sul trono di Partenope*, in *Pietro Metastasio-uomo universale (1698-1782)*, a cura di A. Sommer-Mathis, E.T. Hilscher, Verlag der Österreichischen Akademie der WissenSchaften, Vienna, 2000.

L. Mattei, *Musica e gestualità nella «Didone abbandonata» di Jommelli (Stoccarda 1763)*, in *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, a cura di G. Pittaresi, edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria, 2014.

R. Mellace, *Johann Adolf Hasse*, L'Epos, Palermo, 2004.

E. Sala Di Felice, *Didone abbandonata: dall'esordio del drammaturgo alle fortune del dramma*, in *Il giovane Metastasio*, a cura di F. Cotticelli, R. Einsendle, Hollitzer, Vienna, 2021.

A. Tottola, S. Mercadante, *Didone abbandonata*, libretto consultabile al seguente link:

https://books.google.it/books?id=H0dEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false