

«E PENDE ANCORA DALLA BOCCA DEL NARRANTE»:
LA DIDONE VIRGILIANA, UN'EROINA EPICA
APPASSIONATA DI POEMI (E LE SUGGERZIONI DI
QUESTO MODELLO NELLA FRANCESCA BIBLIOFILO DI
DANTE)

Salvatore Francesco Lattarulo
Università di Bari

RIASSUNTO: La Didone virgiliana viene qui riletta in una chiave non convenzionale rispetto allo stereotipo di folle d'amore che ha abitualmente avvolto la sua fama. Se ne discute alla luce di una rappresentazione fin qui poco valorizzata dalla critica: quella di accanita *fan* dell'epica classica. È questa mania per i miti degli eroi che la induce a supplicare Enea di narrarle la sua vita avventurosa. Il racconto del reduce dalla guerra di Troia è la scintilla che fa scoppiare in lei la già latente passione erotica. Questo archetipo potrebbe essere alla base, come si prova a dimostrare alla fine del saggio, della costruzione dantesca della figura di Francesca, annoverata tra quella schiera di lettrici forti di storie di eroi che trasferiscono nella vita reale quanto appreso dai prodotti della fantasia letteraria.

PAROLE CHIAVE: epica, metaletteratura, narratore interno, aedo, mitofilia, lettrice

ABSTRACT: Virgil's Dido is here reinterpreted in an unconventional key compared to the stereotype of the mad love that has habitually enveloped her fame. She is discussed in the light of a representation so far little appreciated by critics: that of an avid fan of the classic epic. It is this mania for heroic myths that leads her to beg Aeneas to tell her about his adventurous life. The story of the veteran of the Trojan War is the spark that ignites the already latent erotic passion in her. As we try to demonstrate at the end of the essay, this archetype could be the basis of Dante's construction of the figure of Francesca, counted among that group of strong readers of stories of heroes who transfer into real life what they have learned from the products of literary imagination.

KEY-WORDS: Epic, Metaliterature, Internal Narrator, Aedo, Mitophilia, Reader



La loro sola speranza, era di diventare le spose d'un eroe: di servirlo, di stemmarsi del suo nome, di essere la sua proprietà indivisa, che tutti rispettano; e di avere un bel figlio da lui, somigliante al padre.

(Elsa Morante, *L'isola di Arturo*)

1. INTRODUZIONE

Nelle pagine che seguono si intende trattare la figura di Didone (o Elissa) da un punto di vista inusuale rispetto al modo in cui sia la tradizione antica sia le successive riscritture hanno relegato la sua immagine: quella di una dolente eroina tragica travolta dal gorgo della passione amorosa culminante nel gesto estremo del suicidio dopo la partenza del suo seduttore, Enea.¹ «Il *topos* è quello di “Didone abbandonata”»² che arriva col tempo, cristallizzato nel suo *cliché*, fino alla reinterpretazione contemporanea, per limitarsi a un esempio illuminante, dell'Ungaretti dei frammenti 1935-1953 della *Terra promessa*, che così lo condensa nella seconda strofa della terza stanza dei *Cori descrittivi dello stato d'animo di Didone*: «Grido e brucia il mio cuore senza pace / da quando più non sono / se non cosa in rovina e abbandonata».

Interessa qui piuttosto mettere l'accento su un aspetto peculiare ai fini della prospettiva di genere da cui osservare la ricezione dell'epica, un *format* letterario per definizione destinato alla fruizione maschile e tuttavia capace di riscuotere successo anche presso un pubblico di donne. Nel racconto di Virgilio, infatti, uno dei fattori scatenanti dell'innamoramento della leggendaria fondatrice della città eretta sull'antica collina di Birsa è l'ascolto con le sue orecchie delle peripezie di Enea intrecciate alla caduta di Troia direttamente dalla bocca del protagonista. Questo fa della sorella di Pigmalione un'appassionata consumatrice della materia epica, una rapita destinataria, in buona sostanza, degli antichi poemi. Il loro affascinante contenuto funge da detonatore della passione, da “filtro” d'amore. Si può financo ipotizzare che la famosa trovata dantesca del libro “galeotto”, della letteratura come “ruffiana” del cuore, sia stata suggerita proprio dal precedente virgiliano di Didone utente

¹ Per una rassegna delle riletture del mito di Didone si rinvia almeno ai più aggiornati contributi di NERI 2019; ZIOSI 2018; BONO - TESSITORE 1998.

² UNGARETTI [Ossola]: 1043. Si pensi all'omonimo melodramma settecentesco di Pietro Metastasio.

compulsiva di miti. Di questo *retelling* medievale nell'ottica proposta si darà conto, a mo' di esemplificativo corollario, nel paragrafo conclusivo del saggio, che è tenuto insieme da questo filo sottile: donne indotte/educate alla trasgressione in quanto avvinte uditrici o lettrici di saghe eroiche.

2. LA "MITOFILIA" DELLA DIDONE VIRGILIANA

Nell'*Encide* tutto incomincia, per il discorso qui preso in esame, dalla fine del primo libro, a margine del banchetto celebrato nel palazzo regale di Cartagine per onorare l'arrivo dei profughi troiani. Dopo una rituale libagione promossa da Didone in onore di Giove protettore degli ospiti, un aedo di nome Iopa intona con la sua cetra dorata un inno ai moti della luna e del sole da cui dipendono l'esistenza di animali e uomini, l'avvicinarsi del giorno e della notte, il succedersi delle stagioni. «In confronto con Omero e con le normali usanze conviviali, colpisce che non si cantino imprese eroiche, ma appunto canti cosmogonici». ³ A stupire non sarebbe solo l'insolito argomento del canto in un contesto simposiaco ma anche il consenso universale che a una materia così peregrina attribuiscono con i loro applausi sia gli astanti fenici che troiani. E per di più sono i connazionali di Didone, imitati a stretto giro dai forestieri, a mostrare una smisurata approvazione verso il tema proposto dal cantore. ⁴

A fronte dell'entusiastico apprezzamento esternato dagli esponenti del suo popolo, spicca proprio l'indifferenza della regina, la quale, appena caduta nel tranello di Cupido, che ha preso le sembianze di Ascanio in grembo a lei, ha il cuore traboccante di passione per Enea. L'argomento messo in melodia da Iopa non è dunque soltanto inadatto, per la sua stravaganza, al genere epico, ma è oltretutto avulso dal tormento amoroso che

³ PARATORE 1997: 233. La letteratura sul canto di Iopa è vasta; si veda almeno HARDIE 1986: 52-66. La presenza di un cantore nella sede preliminare di un poema risponde a una pratica meta-discorsiva. Nel libro introduttivo delle *Argonautiche* il primo eroe al seguito di Giasone menzionato nel catalogo è Orfeo. Come l'esibizione musicale di Iopa ha per oggetto gli elementi naturali, così con la sua lira il vate tracio ammalia monti, fiumi e querce (I 23-34). Ma è soprattutto nei versi 494-515 del medesimo libro del poema di Apollonio Rodio che le tangenze con l'intermezzo canoro del chiomato aedo virgiliano si fanno più stringenti: qui Orfeo dà il via a un motivo strumentale sull'origine del mondo e delle divinità ancestrali incantando gli argonauti riuniti in un festino.

⁴ Fa notare FERNANDELLI 2012: 31 (in nota) che queste acclamazioni, benché siano «il riflesso di un costume romano» attestato da altre fonti latine, evidenziano l'«atteggiamento tendenzialmente eccessivo dei Tirii».

ossessiona la donna.⁵ L'effetto di straniamento prodotto allora dal preludio astronomico mirerebbe, sul piano delle strategie narrative dell'autore, ad accentuare l'isolamento di Didone e il suo disallineamento emotivo rispetto allo stato d'animo del resto dei presenti che si diletta a tendere l'orecchio a questioni astruse e pseudoscientifiche. Nel petto della donna arde un inestinguibile fuoco sentimentale per il figlio di Anchise di cui, pur non essendole ancora espressamente note, presagisce le nobili gesta guerriere. Sicché ella si mostra assetata di udire discorsi eroici, imprese epiche.

È interessante notare come in un essere femminile l'impulso erotico scateni una voglia insaziabile di apprendere azioni che sono convenzionalmente tipiche dell'universo maschile:

nec non et vario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem,
multa super Priamo rogans, super Hectore multa,
nunc quibus Aurorae venisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.⁶

Si consideri come l'iterazione ciclica, "a compasso", dell'aggettivo sostantivato *multa*, generata dalla figura retorica dell'epanadiplosi, all'interno della quale si inquadrano le più rappresentative figure della stirpe troiana, legate da uno stretto rapporto di discendenza, l'illustre re di Ilio e lo strenuo difensore della rocca, enfatizzi il desiderio dell'interpellante di appagare la sua sopraggiunta "mitofilia". Questa smania si configura come una sorta di *libido audiendi*, un piacere quasi malsano, cioè, di abbeverarsi alla fonte stessa del racconto mitologico incarnata da uno dei suoi insigni protagonisti, che narra la storia dalla parte degli sconfitti, dei pochi sopravvissuti al massacro. In effetti, l'accorata richiesta di Didone

⁵ Va detto che l'*errantem lunam* evocata da Iopa (I 742) potrebbe richiamare la Didone vagante del VI libro paragonata alla luna (vv. 450-454): cfr. FELDHERR 1999: 101. All'ambito simbolico della selenologia riconduce anche la similitudine tra la monarca sidonia e Diana in I 498-504. Se è vero, come sostenuto da MCKAY 2004: 303-304, che Iopa ricorda la figura di Giuba II, il tema cosmologico sarebbe in linea con gli interessi eruditi del dotto sovrano numida, il cui rinomato magistero eleverebbe il prestigio della reggia di Didone. Lo stesso MCKAY non manca in ogni caso di sottolineare che «the orderly, carefully balanced, intellectual song of Iopas about the sky and the primordial past» è «in contrast» con «Dido's disordered emotions» (ivi: 305).

⁶ *Aen.* I 749-752: «Intanto con vario discorrere protraeva la sera / Didone infelice, e lungo beveva l'amore / molto su Priamo chiedendo e su Ettore molto, e con quali armi il figlio arrivò dell'Aurora, / e di Diomede quali i cavalli, e quanto Achille era grande» (VIRGILIO, *Encide* [Calzecchi Onesti]: 41).

non si comprende in tutto il suo pregnante trasporto affettivo se non la si mette in stretta relazione con l'intima vicinanza che ella avverte ormai con il suo interlocutore. Vale a dire che la regina non è di certo all'oscuro di una storia universalmente nota.⁷ Tant'è che poco prima ella si è così espressa all'indirizzo dei propri sudditi, per rassicurarli che nulla si può temere da stranieri che vantano un glorioso passato: «Quis genus Aeneadum, quis Troiae nesciat urbem / virtutesque virosque aut tanti incendia belli?» (I 565-566).⁸

La vedova di Sicheo non è dunque mossa a chiedere da una vera curiosità, dal momento che tutti sanno, come la domanda retorica suggerisce, che cosa è stato il *bellum Iliacum*, quanto semmai dalla voluttà di stare a sentire il suo amato farsi interprete *in corpore vivi* delle proprie fatali avventure. L'appello di Didone, per giunta, non si limita a una generica preghiera ma si caratterizza come un preciso invito a riferire puntualmente, sin dai primordi, le peripezie dei teucri (I 753-756):

Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias, inquit, Danaum casusque tuorum
erroresque tuos; nam te iam septima portat
omnibus errantem terris et fluctibus aestas.⁹

L'esortazione a esporre *ab initio* corrisponde a un protocollare modulo epico di cui si trovano tracce a partire dalla fase più arcaica del genere. Basti citare, per fare un solo paradigmatico esempio, l'invocazione di Esiodo alle muse, in coda al lungo proemio della *Teogonia*, sollecitate a presentare la genealogia degli dèi *ab imis*, ossia sin dal loro progenitore: «ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι / ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἴπαθ', ὅτι πρῶτον γένετ' αὐτῶν» (114-115).¹⁰ Si tratta pertanto di un'espressione tecnica, tipica dello stile formula-

⁷ Tra l'altro proprio per volontà di Didone è stato eretto in terra africana un imponente tempio a Giunone che reca istoriate le battaglie della guerra di Troia «iam fama totum volgata per orbem» (I 457).

⁸ «Ma degli Eneadi chi il sangue, chi ignora Troia / e gli uomini e i fatti e tanto incendio di guerra?» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 31).

⁹ «Anzi, fin dal principio comincia, ospite, e dicci, / chiese, le insidie dei Dànai e le sventure dei tuoi / e il vostro errare: giacché la settima estate / ti porta errabondo per tutte le terre e per mare» (ivi: 41).

¹⁰ «Questo cantatemi o Muse che abitate le olimpie dimore, / fin dal principio, e ditemi quale per primo nacque di loro» (ESIODO, *Teogonia* [Arrighetti]: 71). Il modulo ricorre sin dal primo verso del poema esiodo: Μουσῶων Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν («Cominciamo il canto dalle Muse eliconie», ivi: 65).

re dell'*epos*,¹¹ che in questa cornice dell'opera virgiliana sottolinea, per dir così, l'inserzione di un "secondo proemio", di cui si riprendono finanche alcune movenze analoghe (l'esametro finale, «omnibus errantem terris et fluctibus», arieggia il terzo verso del proemio iniziale, «multum ille et terris iactatus et alto», insistendo sul motivo dell'eroe sballottato dal destino per terra e per mare).

I libri secondo e terzo dell'*Eneide* rappresentano, dunque, una sorta di poema nel poema.¹² Questa specie di "epillio interno" è articolata in due sequenze distinte e contigue: la caduta di Troia (*Iliuperside*), nell'uno, le peregrinazioni di Enea e compagni, nell'altro. Una siffatta scansione riproduce in piccolo e, a parti invertite, la sintassi narrativa del poema vero e proprio: la guerra e il viaggio. Se nel poemetto "minore" il motivo odepórico è successivo a quello bellico, nel poema "maggiore" il primo precede il secondo. La specularità delle due fasi, seppure variata nell'ordine in base al dispositivo retorico dell'*hysteron proteron*, è un ulteriore indizio del rilievo che la narrazione in prima persona del dardanide assume all'interno della struttura complessiva dell'intero poema.¹³ Il racconto "a incastro" è avviato e chiuso da un oliato meccanismo "a cerniera", essendo l'*incipit* («Conticuer omnes intentique ora tenebant. / Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto», II 1-2)¹⁴ e l'*explicit* («Sic pater Aeneas, intentis omnibus, unus / fata renarrabat divum cursusque

¹¹ E si veda l'avvio del proemio delle *Argonautiche*: Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι («Da te sia l'inizio, Febo, a che io ricordi le gesta / degli eroi antichi», APOLLONIO RODIO, *Argonautiche* [Paduano]: 79). Era opinione di Servio che nel quarto libro Virgilio avesse interamente travasato la parabola di Medea innamorata narrata da Apollonio Rodio nel terzo libro del suo poema («Apollonius Argonautica scripsit et in tertio inducit amantem Medeam; inde totus hic liber translatus est»; SERVIO, *Commentari* [Guillaumin]: 1)

¹² A proposito dell'autonomia strutturale con cui è costruito l'attacco del libro III 1-5 («Postquam res Asiae Priamique evertere gentem / immeritam visum superis ceciditque superbum / Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia, / diversa exsilia et desertas quaerere terras / auguriis agimur divom»; «Poi che la potenza dell'Asia, la gente di Priamo, incolpevole, / piacque ai celesti annientare, cadde l'altissima / Ilio e fuma al suolo ogni casa della Nettunia Troia, / lontani esilii e terre deserte ci spingono / gli augurii divini a cercare», VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 85), si è osservato: «L'esordio è tanto complesso e solenne da far nascere l'ipotesi che dovesse servire da apertura generale del poema» (COVA 1998: 25).

¹³ Del resto, come nota CONTE 1978: 13, per antonomasia «si identifica il codice epico con il modello che è in grado di illustrare "per narrationem" esperienze culturali ed eventi ritenuti significativi».

¹⁴ «Tacquero tutti e intenti il viso tendevano. / Dall'alta sponda il padre Enea cominciò» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 43). La perifrasi *conticuer omnes* prepara la singolare solennità del momento, come coglie argutamente Servio: «et bene 'omnes' addidit; poterant enim simul quidam, sed non omnes, tacere» («opportuna l'aggiunta di *omnes*: infatti alcuni, non tutti, potevano tacere contemporaneamente», SERVIO, *Commentari* [Cignarella]: *ad locum*).

docebat. / Conticuit tandem factoque hic fine quievit», III 716-718)¹⁵ ben individuati da esplicative marche testuali che si richiamano lessicalmente a vicenda.

In quanto narratore di secondo grado, Enea fa in questo caso le veci del poeta.¹⁶ Benché il suo canto sia rivolto *erga omnes*, quel che importa rilevare è che la prima consegnataria di questo dettagliato resoconto è Didone che, come si è peraltro notato, è al tempo stesso l'interrogante. Non a caso è a lei che Enea si rivolge apertamente all'esordio del suo *flashback* attraverso un celeberrimo verso: «infandum, regina, iubes renovare dolorem» (II 3).¹⁷ E soprattutto il padre di Ascanio non trascura di ribadire che, se prenderà la parola per rievocare l'ultima notte della sua città, lo farà per compiacere unicamente la volontà della sua interlocutrice, ad onta, financo, del ribrezzo per quelle tristi ore che si risveglia in lui andando indietro nel tempo (II 10-13):

sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam.¹⁸

In questi versi è senz'altro notevole l'ambigua occorrenza di *amor*, che allude in filigrana a un desiderio che va ben oltre la conoscenza delle disgrazie dei superstiti troiani poiché già prelude alla passione sentimentale. Enea, inoltre, chiudendo il suo preambolo con «incipiam», si uniforma al dettato di Didone, che poco prima, come s'è visto, lo ha spinto a raccontare *ab ovo*, a conferma che tra narratore e narrataria si instaura un filo comunicativo privilegiato.¹⁹ Al termine del suo memoriale, d'altra parte, è unicamente Didone a rimanere sconvolta dalle parole dell'uomo, visto che Virgilio non fa cenno alcuno alla reazione

¹⁵ «Così il padre Enea, muti gli altri ascoltandolo, / i fati divini e le vie rievocava lui solo. / E tacque, infine, e qui pose termine al racconto e finì» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 121).

¹⁶ Situazioni siffatte consentono più che mai al «narratore di abbandonare la irresponsabile condizione dell'«onniscienza» e di trovare un «centro narrazionale» all'interno di un personaggio da dove osservare il settore di realtà che si offre ai suoi occhi» (ROSATI 1979: 544).

¹⁷ «Dolore indicibile tu vuoi ch'io rinnovi, o regina» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 43).

¹⁸ «Ma se tanto è l'amore d'apprender le nostre vicende, / d'udir brevemente l'angoscia estrema di Troia, / quantunque l'animo frema al ricordo e rifugga dal pianto, / comincerò» (*ibidem*).

¹⁹ E cfr. la glossa di Servio al citato secondo esametro del medesimo libro: «ORSUS propter longam narrationem» («il verbo *orior* è usato perché Enea sta per iniziare un lungo racconto», CIGNARELLA 2011: 39, da cui si cita anche la glossa serviana).

del resto dell'uditorio. Non appena Enea tace, infatti, il commento dell'autore è affidato ai seguenti non meno famosi esametri: «At regina gravi iamdudum saucia cura / volnus alit venis et caeco carpitur igni» (IV 1-2).²⁰ Non c'è dubbio che è stato l'intervento del narratore interno ad accendere la fiamma amorosa; talché alla sorella Anna la sovrana punica confida un'impressione su quanto appena ascoltato che non legittima nessun equivoco circa lo scompiglio dei sensi provocato dalla lunga *rhesis* dell'eroe: «Heu, quibus ille / iactatus fatis! Quae bella exhausta canebat» (IV 13-14).²¹

Insomma, il canto epico è il vento che alimenta l'incendio erotico ma è forse esso stesso il cerino che lo ha appiccato, non meno del piano imperscrutabile di Giunone, la *dea ex machina* della *love story* per pregresse ragioni di vendetta personale. Le virtù eroiche fanno così breccia nell'immaginario femminile e lo seducono irresistibilmente.²² Storie memorabili di fatti virili che affatturano la mente di donne che in cuor loro aspirano a divenire amanti, compagne o spose dei protagonisti. Nel verso appena citato risalta, oltre a ciò, l'uso di *canebat*, il verbo notoriamente specifico della poesia epica, lo stesso usato da Virgilio nel famoso attacco dell'opera («Arma virumque cano»), donde ancora una volta è stato prelevato da Didone il lemma *iactatus*, 'sbattuto', allusione all'erranza predestinata dell'eroe quale suo emblematico connotato identitario, a significare vieppiù il timbro di "canto nel canto" di cui la digressione auto-diegetica del personaggio eponimo risuona nell'intero spartito dell'*Eneide*. In definitiva, non è soltanto il semblante del figlio di Venere ad avere conquistato il cuore di Didone ma sono soprattutto le sue parole ad averlo stregato, come si ricava dalla sapiente costruzione dei versi 4-5 («harent infixi pectore voltus / verbaque»), che mette in rilievo attraverso la forte spezzatura sintattica la

²⁰ «Ma sanguina ormai la regina in un tormento pesante, / nelle sue vene nutre una piaga, da chiuso fuoco è consunta» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 123).

²¹ «E quale destino lo incalza, che guerre durate narrava!» (*ibidem*). Servio acutamente delucida la rara portata delle campagne armate capeggiate dall'eroe frigio insita nell'emistichio «bella exhausta canebat»: «'finita', 'terminata', quod nimiae virtutis est; nam incohare bella quorumlibet est, vincere vel finire paucorum» (SERVIO, *Commentari* [Guillaumin]: 10; «'conclude', 'portate a termine', il che è proprio di una virtù eccelsa; infatti, iniziare guerre è tipico di chicchessia, ma vincerle o condurle in porto è prerogativa di pochi», traduzione mia).

²² Agli occhi infatuati di Didone il biglietto da visita più importante di Enea è, come sottolinea Oliva, nella sua riscrittura novecentesca del mito, il fatto che «ha combattuto il conflitto più famoso dei nostri tempi» (OLIVA 2022: 76).

virtù affabulatoria di Enea.²³ D'altronde, che non possa essere stato il mero aspetto fisico dell'ospite – la cui divina e aurea bellezza è enfaticamente celebrata già nel libro introduttivo –²⁴ ad aver fatto invaghire la regnante tiria quanto piuttosto l'audacia dichiarata nel patire enormi dolori per la patria, superando una gran quantità di ostacoli a sprezzo della vita, notava già Tiberio Claudio Donato, un arguto grammatico antico, il cui lavoro di esegesi al testo virgiliano è stato oscurato dal più noto commento del verisimilmente coevo Servio: «multa viri virtus non tantum corporis placebat verum etiam animi; adseruerat enim se laborasse pro patria, mori etiam voluisse, innumera pericula superasse».²⁵

L'incantesimo esercitato dal discorso di Enea, improvvisatosi aedo alla corte della città africana, ha una tale pervasività che anche in seguito la sovrana manifesta la voglia di ascoltare di nuovo le sue storie avventurose in una specie di coazione a ripetere, sintomo di «una sorta di *choc* emotivo»²⁶ *post recitationem*. Ella resta sospesa alle parole che escono dalla bocca dell'amato cantore del mito troiano (IV 77-79):

nunc eadem labente die convivia quaerit,
Iliacosque iterum demens audire labores
exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.²⁷

Non sfuggirà che l'immagine finale di Didone che 'pende nuovamente dalla bocca del narratore' ha una accezione erotica funzionale a rinsaldare il nesso tra racconto epico e nascita dell'amore.²⁸ Con tutta probabilità Virgilio ricalca qui la scena dell'abbraccio tra

²³ «è fitto in cuore quel volto, la voce» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 123): qui la resa del virgiliano *verba* con «voce» non rende fino in fondo giustizia all'efficacia semantica dell'originale, che mette in rilievo le doti dell'oratore, del rapsodo. «Nel verso [...], legato al precedente dall'«enjambement», che accentua la molteplicità ossessiva dei ricordi e colloca in posizione di rilievo *verba*, che allittera con *vultus*, Virgilio [...] insiste sul valore, sulla gloria, sulla nobiltà non solo degli atteggiamenti, ma anche delle parole dell'eroe, in riferimento al lungo racconto delle sue sventure, che costituisce il contenuto dei libri II e III» (BRUNO 2011: 73).

²⁴ Cfr. I 588-593.

²⁵ DONATO, *Interpretationes* [Georgii]: I 354, 10-14. «Era gradita non solo l'abbondante valentia del corpo ma anche dell'animo; aveva infatti affermato di aver sofferto a beneficio della patria, di aver persino cercato di morire e di aver superato infiniti pericoli» (traduzione mia).

²⁶ RIVOLTELLA 2002: 96.

²⁷ «Ora, al cadere del giorno, ripete lo stesso convito, / e vuole ancora le pene di Ilio ascoltare, / e pende ancora dal labbro del narrante, perduta» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 127).

²⁸ Va detto che *pendeo* è il verbo primario su cui è formato il precedente «*suspensam*» del v. 19, usato da Didone nell'esordio della sua confessione ad Anna: la conoscenza di Enea l'ha gettata in uno stato di profonda

Venere e Marte descritta nel proemio del *De rerum natura* di Lucrezio: il dio della guerra se ne sta adagiato sul ventre della dea dell'amore agganciando il moto del suo respiro al fiato di lei (I 31-37):

Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare mortalis,
quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit aeterno devictus vulnere amoris,
atque ita suspiciens tereti cervice reposita
pascit amore avidos inhians in te, dea,
visus, eque tuo pendet resupini spiritus ore.²⁹

Il poeta mantovano ha scambiato di segno i due attori del processo di innamoramento: nel modello lucreziano è il maschio a pendere dalle labbra della femmina. Se nell'inno a Venere del poeta epicureo bisogna, attraverso il balsamo dell'erotismo, mettere a tacere i clamori della guerra, nell'altro caso sono gli stessi eventi bellici recepiti da un'ottica femminile l'incentivo all'innamoramento. In Virgilio la logica dell'uso delle armi dovrebbe semmai generare pianto e compassione in chi ascolta, tanto più se a commuoversi è il narratore stesso, in quanto coinvolto personalmente nelle vicende. È quanto per l'appunto Enea fa presente a Didone, accingendosi ad ottemperare al suo invito a raccontare: «Quis talia fando [...] / temperet a lacrimis?» (II 6-8).³⁰

Proprio il confronto stringente con la fonte di Lucrezio e il gioco intertestuale che vi sta sotteso fanno emergere il livello di novità del ripensamento virgiliano del rapporto tra epos e pubblico femminile. Si tratta certo nel caso di specie di un ricettore interno al medesimo genere letterario, circostanza, quest'ultima, di per sé inusuale entro le norme dello statuto epico e, comunque, inscrivibile nella cornice metaletteraria che

“incertezza” poiché non sa se cedere o meno al carisma dell'eroe.

²⁹ «Solo tu puoi donare a questa specie mortale / un tempo di pace tranquilla. È Marte che regge / le crudeli battaglie: lui ama spesso tornare / al tuo grembo accogliente, a sua volta colpito / dalla ferita d'amore. Col capo reclino ti guarda / pascendosi con desiderio della bellissima immagine / e ti carpisce sul labbro il leggero ansimare» (LUCREZIO, *De rerum natura* [Vizioli]).

³⁰ «E chi raccontandole, / [...] può tenere le lacrime?» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]:43).

racchiude tutto l'episodio di Enea narratore-protagonista e narratore-testimone.³¹ Ciò comporta un'estetica della ricezione in cui centrale è l'interazione speciale che si attiva tra l'utilizzatore finale del racconto e la voce narrante. In questa reciprocità meta-poetica il soggetto che interagisce con l'emittente non è, come di regola, una figura maschile bensì una donna, che filtra il racconto attraverso la propria sensibilità interpretandolo secondo categorie altre rispetto a quelle previste dal codice letterario.

Se c'è, infatti, una materia in cui tocca alle donne non mettere bocca questa è per l'appunto la guerra, ambito di stretta pertinenza degli uomini.³² Esemplare, da tale punto di vista, è il celebre incontro tra Ettore e Andromaca alle porte Scee nel VI libro dell'*Iliade* omerica: il guerriero ordina alla sua sposa di tornare a casa per lavorare al telaio e badare alle ancelle poiché compete agli uomini pensare alla guerra. Vero è che Didone è «certamente diversa da tutti i tipi umani femminili che ci vengono presentati nell'epica omerica».³³ In particolare, nel suo ruolo di regina, fuggita dalla patria d'origine per fondare un nuovo stato, quest'ultima sa bene cosa voglia dire combattere e comandare un esercito.³⁴ Tuttavia, proprio la posizione di governante di un popolo accentua il grado di colpevolezza della sua condotta, in quanto, dimentica delle questioni politiche e militari, ella si abbandona a una passione futilmente “donesca” che si rivelerà letale per sé e che rischierà di compromettere l'integrità e la sopravvivenza della nazione di cui è a capo.³⁵

Ma c'è di più. Se la massima aspirazione di un eroe epico è la *timé*, cioè l'onore in quanto espressione di apprezzamento sociale, pena l'*aidòs*, ovvero l'ignominia generale, secondo l'ideale arcaico della cosiddetta “civiltà della vergogna”, Didone non sembra trarre alcun profitto da questa ben nota legge non scritta che regolava la convivenza delle

³¹ «La storia verrà pertanto narrata al lettore, senza il filtro dell'autore, direttamente dal personaggio, che è 'attore' nella storia stessa: in quanto tale, se anche noi percepiamo la realtà attraverso la sua coscienza, egli costituisce una garanzia di oggettività, la sua coscienza cioè è rappresentata drammaticamente davanti a noi, è parte di quella storia che – sua aspirazione suprema – tende a narrarsi da sé» (ROSATI 1979: 544).

³² In quanto *dux*, benché *femina* (*Eneide* I 364), Didone rappresenta un caso particolare. Non per niente «Servio sottolinea la straordinarietà dell'evento» (TOTOLO 2005: 241).

³³ ROSSI 2023: 23.

³⁴ Non a caso Servio riconduce l'etimologia del nome proprio Didone a un lemma fenicio che vorrebbe dire *virago*, una chiara allusione alle caratteristiche virili della donna (SERVIO, *Commentari* [Rand], I 340).

³⁵ «L'antitesi lancinante tra amore e regalità, tra ragioni del cuore e ragioni di stato, è un carattere tipico del personaggio virgiliano» (RIVOLTELLA 2002: 97).

antiche comunità di guerrieri. Tant'è che la regina, non adeguandosi allo *status* di *univira* trasgredisce il *pudor*,³⁶ il principio cardine della morale pubblica romana. Costei, abbandonandosi di nuovo all'amore dopo aver giurato eterna fedeltà al defunto marito, si copre d'infamia, infrangendo così uno dei precetti di quell'etica eroica, che, come si ricorda nei primi versi del quarto libro, si incardina sulle nozioni di *virtus* e *honos* a lei veicolate da Enea attraverso il racconto delle proprie gesta militari. Di qui l'inaudita caratterizzazione eslege di questa figura femminile.³⁷

3. FRUIZIONE EPICA E NORME PATRIARCALI: PENELOPE E IL CANTO DI FEMIO

Che l'epica non fosse un tipo di letteratura adatta al consumo femminile mostra chiaramente il rimprovero mosso da Telemaco a Penelope nelle battute conclusive del primo libro dell'*Odissea*. Nel palazzo reale di Itaca i pretendenti hanno appena cessato di banchettare quando un araldo consegna nelle mani di Femio una magnifica cetra. Si noti intanto che il canto epico era una prassi in uso nelle occasioni conviviali dei cittadini di sangue nobile disciplinata da un rigido protocollo secondo cui l'aedo ottiene l'autorizzazione alla *performance* attraverso una specie di investitura ufficiale da parte di una figura formalmente da tutti riconosciuta, quella del *kérux*, cui pertiene anche l'ufficio iniziale della *lustratio*, cioè di versare l'acqua per l'abluzione dei commensali. Nel testo si dice espressamente al verso 154 che Femio si esibisce a favore dei pretendenti, e dunque di una platea esclusivamente maschile. Dal convito degli *etaípoi*, cioè dei membri di consorterie aristocratiche, erano di prammatica escluse presenze femminili, fatta eccezione per le ancelle che fungevano da inservienti.

Femio, che è un professionista conosciuto nelle corti principesche, afferra l'attenzione dei presenti in sala intonando il tradizionale argomento del *nóstos* degli achei dopo la conquista della rocca di Priamo. Il *topic* del concerto è di interesse generale, poiché finora,

³⁶ Cfr. *Enaide* IV 27. Il *pudor* violato sarà poi il rovello del lamento elegiaco della Didone ovidiana (*Eroidi* VII 97-104).

³⁷ «Didone si fa simbolo di una vera e propria “deviazione” dalle logiche storiche e morali che governano il poema» (GIUSTI 2024: 86).

a differenza di altri greci che hanno preso parte alla guerra decennale, il padrone di casa non è ancora tornato e anzi quasi nessuno si aspetta ormai che sopraggiunga il giorno del suo rientro. Va da sé che la questione è di capitale importanza per Penelope, che in assenza del marito è esposta ai soprusi della signorile gioventù locale che spadroneggia nella sua dimora. Durante l'esecuzione di Femio, la figlia di Icaro non è presente, come prima si accennava, nel *mégaron*, ma ascolta dall'interno della sua camera, posta al piano sopraelevato.³⁸ Cosicché ella, pur non essendo destinataria in prima battuta del canto, nel rispetto dei canoni sociali poc'anzi enunciati, è indirettamente coinvolta nell'esperienza estetica, pur da una posizione defilata e appartata rispetto al gruppo dei reali beneficiari dello spettacolo. La stessa prospettiva verticale della divisione logistica (il piano superiore per le donne, quello inferiore per gli uomini) è la traccia di una separatezza tra uomini e donne in occasione di eventi in società ove l'arte è motivo di scambio e arricchimento reciproco.

Lasciato provvisoriamente il suo gineceo, un'azione contro il cerimoniale giustificata dalla angoscia in cui è piombata ascoltando i versi dell'aedo, Penelope così gli si rivolge (I 337-344):

Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἀοιδοί.
τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς
λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ
ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.³⁹

L'esordio dell'intervento della regina ribadisce che l'epica è un genere che ha un costitutivo e distintivo connotato maschile sia sul piano dei contenuti (*ἔργ' ἀνδρῶν*) sia su quello

³⁸ «Penelope in questo passo del I canto», dove fa «la prima apparizione» in veste di «personaggio attivo», «è in grado di sentire la performance di Femio pur essendo al piano di sopra», DI BENEDETTO 2010: 194.

³⁹ «Femio, molti altri canti tu sai, affascinatori degli uomini, / fatti d'eroi, di numi, che gli aedi glorificano: / uno di quelli canta a costoro, sedendo, e in silenzio / essi bevano il vino. Ma smetti questo cantare / straziante, che sempre in petto il mio cuore / spezza, perché a me soprattutto venne pazzo dolore, / così cara testa rimpiango, sempre pensando a quell'uomo, / di cui va larga la gloria per l'Ellade e nel cuore d'Argo» (OMERO, *Odissea* [Calzecchi Onesti]: 21).

del godimento estetico (βροτῶν θελκτήρια). Benché in quest'ultimo caso l'aggettivo greco sostantivato *brothós* non sia necessariamente un marcatore sessuale, alludendo genericamente alla specie dei mortali, dal contesto precedente si ricava che sono gli uomini ad essere allietati dalla poesia, tant'è che subito dopo Penelope, nel chiedere di cambiare la scaletta del programma canoro, propone a Femio di dedicare un altro pezzo del suo repertorio a coloro che partecipano al convito. Anche in questa variazione di palinsesto, allora, la donna si autoesclude dalla fruizione acustica. Tanto più allora appare sorprendente la sua decisione di ordinare all'aedo di smettere di cantare, prerogativa che per ragioni di differenza di genere non può esercitare.

L'intromissione della regina in un ambito ristretto ai soli uomini innescherà, come si vedrà adesso, la reprimenda di Telemaco, che fa rientrare la madre nei ranghi che le competono. Sarà la disperazione del momento ad aver spinto Penelope a violare una sfera che le è usualmente interdetta. Ella non può dettare le regole del gioco. E soprattutto la sposa di Odisseo pretende di far valere i propri gusti e le proprie esigenze a dispetto delle aspettative dell'uditorio maschile che da Femio vuol sentire raccontare proprio quelle cose che alla donna spiace sapere.⁴⁰ Viceversa, Didone ha in questo non soltanto mano libera ma è addirittura *domina* della situazione, poiché, come si è già evidenziato, la sovrana fenicia in II 3 “comanda” (il verbo adoperato è giustappunto *iubeo*) a Enea di cantare ciò che più le è gradito ascoltare. L'inosservanza delle consuetudini da parte di Penelope è energicamente punita dal figlio che la rimette in riga (I 346-359):

μητερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν
 τέρπειν ὅπηι οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἀοιδοὶ
 αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
 ἀνδράσιν ἀλφηστήσιν ὅπως ἐθέλησιν ἐκάστω.
 τούτῳ δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον αἰεῖδειν·
 τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,

⁴⁰ «Sottoposto alla costrizione del pubblico dominante a Itaca [...], cioè dei pretendenti, egli canta ciò che a essi aggrada, ciò che per essi è e deve essere vero. La loro verità è che Odisseo è morto, e perciò essi hanno il legittimo diritto di pretendere la mano di Penelope. Se abbia cantato una “Odissea” con finale luttuoso non sappiamo, ma è molto probabile, vista anche la reazione di Penelope» (ALONI 2013: 38). Va poi considerato che l'aedo, titolare di un'arte ritenuta sacra in quanto ispirata da una divinità, gode di un suo speciale «privilegio» (HATZANTONIS 1974: 42), di cui Telemaco si fa in qualche modo protettore e garante, e che men che mai potrebbe essere messo in discussione da una donna, anche se di alto rango.

ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.
σοὶ δ' ἐπιτολμάτω κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν·
οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος ἀπώλεσε νόστιμον ἦμαρ
ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο.
ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι· μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστι' ἐνὶ οἴκῳ.⁴¹

Apparentemente Telemaco adduce motivazioni di teoria letteraria (la libertà e l'inventiva dell'espressione artistica)⁴² per condannare il discorso della madre, ma in realtà, come si deduce dai versi finali, il giovane sanziona l'ingerenza della donna in faccende virili condensando il succo dell'accusa in una sorta di massima generale: μῦθος δ' ἄνδρεςσι / μελήσει πᾶσι. Mi pare che il senso profondo della 'ramanzina' del rampollo di Odisseo vada colto in questa volontà di rafforzare norme patriarcali o, se si vuole, per usare una terminologia *à la page*, di affermare le ragioni di una sorta di *anti-gender theory* a proposito delle modalità di ricezione dell'epica arcaica. Tocca all'uomo di casa ripristinare il rispetto dei ruoli turbato dalla madre, rispetto alla quale egli rivendica inconsciamente la sua "virilità".⁴³ Che Penelope si dedichi perciò a compiti congruenti con il suo sesso! In questa ingiunzione a non fuoriuscire dal ruolo di casalinga prescritto a un essere femminile si risente la stessa imposizione di Ettore ad Andromaca che fa da appendice alla sopra menzionata scena del congedo della coppia troiana presso le mura cittadine.

⁴¹ «Madre mia, perché vieti che il gradito cantore / diletto come la mente lo ispira? Non certo i cantori / son causa, Zeus è la causa: lui dà / la sorte agli uomini industri, come vuole a ciascuno. / Costui non ha biasimo, cantando la mala sorte dei Danai, / perché quel canto più lodano gli uomini, / che agli uditori suona intorno più nuovo. / Sopporti il tuo cuore, la mente, l'udire, / ché non il solo Odisseo perdetto il ritorno / a Troia, ma molti altri eroi vi perirono. / Su, torna alle tue stanze e pensa all'opere tue, / telaio e fuso; e alle ancelle comanda / di badare al lavoro; al canto pensino gli uomini / tutti, e io sopra tutti: mio qui in casa è il comando» (OMERO, *Odissea* [Calzecchi Onesti]: 21).

⁴² «Attraverso le parole di Telemaco il poeta dell'*Odissea* appare consapevole di un principio fondamentale per l'estetica in quanto scienza: che cioè il piacere estetico non dipende dalla materia trattata, che può essere anche dolorosa e fonte di lacrime. E la libertà dell'aedo di esprimersi come il suo impulso gli suggerisce e collegata – per via di un nesso di grande profondità – con la capacità di un rinnovamento formale» (DI BENEDETTO 2010: 192-193).

⁴³ «Dunque un certo grado di durezza quasi altezzosa» da parte del principino «è segnale del cambiamento e dell'affrancamento dall'autorità materna, che si concreterà nel viaggio sulle orme del padre» (PIZZOCARO 1999: 12).

La *querelle* tra Telemaco e Penelope in margine alle forme della corretta esecuzione e fruizione dell'epos focalizza ulteriormente l'entità della rottura di schema che l'episodio di Didone introduce nella tradizione classica. L'alterità di questo personaggio rispetto alle funzioni codificate per gli appartenenti al suo stesso sesso nella letteratura mitica risiede, in fondo, nell'*exemplum* della *virago*, in quanto «partecipa al sommo grado della bellezza femminile ed insieme investita di attributi maschili», quali la «*maiestas* regale» e «l'esercizio del potere politico-militare». ⁴⁴ Nei panni di detentrica dell'*imperium*, l'eroina virgiliana è dunque a buon diritto la committente del canto poetico. Nell'*Odissea* è viceversa il personaggio eponimo, ospite alla corte dei Feaci, a commissionare a Demodoco la narrazione dell'inganno del cavallo di cui è stato artefice lo stesso Laerziade. Il tema, la distruzione della città di Priamo, è lo stesso della prima parte del racconto di Enea che si uniforma senza battere ciglio alla circostanziata richiesta di Didone. La corrispondenza degli argomenti delle due rapsodie fa vieppiù risaltare per contrasto il caso senza precedenti della regina cartaginese che si annette il compito di essere la mandante di una *performance* poetica, che nell'archetipo omerico era stata invece delegata da un esponente dell'altro sesso. ⁴⁵ E quando l'itacese si mostra sconvolto fino alle lacrime dalle reminiscenze di Demodoco che lo mettono davanti alla sua colpa, è Alcino a intimare all'aedo di appendere la cetra al chiodo. Diversamente da quanto accaduto a Penelope, che viene redarguita da Telemaco per aver implorato Femio di smettere di cantare, il re dei Feaci non può, forte della sua *auctoritas* maschile, essere contraddetto da alcuno. La lezione che se ne ricava è allora la seguente: ciò che dire e fare in un *happening* epico è vietato a una donna, è bensì consentito a un uomo.

⁴⁴ RIVOLTELLA 2019: 215. A proposito dell'atipicità della Didone virgiliana, quasi *gender-bending*, già in antichità, la critica ha da tempo messo in risalto come la figura mitologica sessualmente ambigua di Ceneo/Ceneo – ritornata, una volta morta, donna dopo la trasmutazione volontaria in un guerriero invulnerabile per opera dell'amante Poseidone (cfr. *Ov., Met.* XII 189-209 e 459-535) –, che nel libro sesto (vv. 448-449) accompagna l'anima della regina nell'aldilà, sottolinei i cambiamenti di genere della suicida cartaginese nel corso del poema: «encourages us to reconsider Dido's story from the perspective of sexual transformation» (STARRY WEST 1980: 315); e cfr. diffusamente sul punto LATERZA 2017. Intorno all'enigmatico rapporto tra le ombre di Didone e Ceneo discute FELDHERR 1999: 102 ss.

⁴⁵ Anche un rapsodo improvvisato o 'dilettante' come l'Achille del IX canto dell'*Iliade* (185-191) non solo non può cantare altro che 'glorie maschili' (*kléa andrón*) ma il suo ascoltatore non può che essere un pari sesso come Patroclo, amico fraterno e compagno d'armi. «Achille è propriamente il personaggio in cui il cantore si confronta con il guerriero» (GOSTOLI 1986: 157).

4. LA BIBLIOFILIA DELLA FRANCESCA DANTESCA

Da ultimo, giova considerare, come premesso nel paragrafo introduttivo, se l'icona della Didone virgiliana quale fin qui emersa, una donna patologicamente vulnerabile al potere del mito antico, abbia in qualche modo fatto da tramite al ritratto della Francesca dantesca, morbosamente suscettibile alla fascinazione dell'epica medievale. Il ruolo di Didone nel celebre V canto dell'*Inferno* riveste, a ben vedere, una presenza strategica che va ben oltre il mero omaggio a Virgilio, cantore *par excellence* della tragica vicenda della regina cartaginese.⁴⁶ Già semplicemente la circostanza che nel catalogo dei lussuriosi è l'unico personaggio a essere citato in forma anonima attraverso una perifrasi denota lo spessore di una figura che non ha immediatamente bisogno di una esplicita indicazione onomastica per essere riconosciuta dal lettore.⁴⁷ Il modo indiretto con cui è presentata la isola dalle altre anime dannate per promuoverla a loro principale esponente. Come più avanti si preciserà, quando finalmente le si attribuisce un nome proprio, «la schiera ov'è Dido» (v. 85), la figlia di Belo è una sorta di corifea del gruppo dei peccatori carnali, tra cui giganteggia. Di questo stesso manipolo Francesca, che si presenta a Dante di lì a qualche istante, è parte integrante.

Sono coordinate sufficienti per collocare la storia della da Polenta sotto il segno manifesto del mito della sovrana punica. Oltretutto, la locuzione dantesca che introduce quest'ultima, «colei che s'ancise amorosa / e ruppe fede al cener di Sicheo» (*Purg.* V 61-62), un calco puntuale del IV libro dell'*Eneide*, «non servata fides cineri promissa Sychaeo» (IV 552), è la sola espressa allusione a un caso di adulterio tra tutte le biografie menzionate nel suddetto elenco dei morti per amore. È questa un'ulteriore spia testuale che lega a doppio filo l'esemplare fedifraga dell'antichità con la novella infedele del medioevo. Questa connessione tra età classica ed era volgare fa sì che il tradimento extraconiugale si inquadri, in un'ottica, se si vuole, maschilista, come colpa, da sanzionare socialmente ed eticamente, a carico precipuamente del mondo femminile.⁴⁸

⁴⁶ In età medievale circolavano in area francofona riscritture dell'*Eneide* che non si può escludere fossero note anche a Dante. Tra queste rielaborazioni tarde dell'epos virgiliano merita un cenno *Le Roman d'Eneas*, risalente al 1160: si veda sul punto PUNZI 2003: 47, n. 3, utile anche per la relativa rassegna bibliografica.

⁴⁷ È inutile dire che Enea incontra nuovamente Didone nei *lugentes campi* dell'Adè tra le vittime del *durus amor* (*Eneide* VI 442), vale a dire in un contesto analogo a quello in cui la inserisce Dante insieme a Francesca.

⁴⁸ In altri luoghi della *Commedia* e dell'intero *corpus* dantesco, sono depositati ulteriori riferimenti alla Dido-

Quando Francesca, in replica a Dante desideroso di conoscere la genesi dell'amore peccaminoso, riprende il racconto con la terzina (V 121-123)

[...] Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria; e ciò sa il tuo dottore,

benché il testo, come è stato generalmente notato già dai primi esegeti, possa contenere una citazione dal *De consolatione philosophiae* di Boezio («in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem», II 4, 2),⁴⁹ la chiusa della strofa («e ciò sa il tuo dottore») alluderà alla guida del pellegrino che lo ha istruito sul *pathos* di Didone, come già chiosava Giovanni Boccaccio («cioè Virgilio, il quale, e nel principio della narrazione fatta da Enea dei casi troiani a Didone e ancora nel dolore di Didone nella partita d'Enea, assai chiaramente il dimostra»)⁵⁰ Peraltro, il secondo esordio di Francesca, costretta dal poeta fiorentino a rinverdire la propria sofferenza, mima il già menzionato abbrivio del racconto di Enea, «infandum, regina, iubes renovare dolorem» (*Eneide* II 3), indotto da Didone a rivitalizzare le affezioni passate. In sostanza la Ravennate, nel dialogo con Dante, adotta sintagmi retorici simili a quelli esperiti da Virgilio nel confronto tra Elissa e il fondatore di Roma. Se ne riceve un'ennesima conferma dalla terzina seguente, ove la figlia di Guido il Vecchio prosegue il suo nuovo *excursus* in tal modo (*Inf.* V 124-126):

Ma s'è conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto
dirò come colui che piange e dice.

ne virgiliana che sostanziano l'idea che essa sia la fonte originaria della costruzione della parabola della moglie di Gianciotto Malatesta; cfr. *Par.* VIII 9 e IX 97-98; *Fiore* CLXI 3-5; *Rime* CIII 36; *Convivio* IV, XXVI 8; *Monarchia* II, III 14-16. È appena il caso di ricordare che in *Purg.* XXX 48 («conosco i segni de l'antica fiamma») Dante, turbato dall'apparizione di Beatrice, parla letteralmente come la Didone di *Eneide* IV 23 («Adgnosco veteris vestigia flammae») rivolgendosi al maestro mantovano nel frangente chiave della sua definitiva uscita di scena; ma già l'endecasillabo 39, «d'antico amor senti la gran potenza», è un più libero rifacimento del verso madre, il che è indice di quanto cruciale sia stata l'influenza della lettura del mito dell'infelice amante di Enea anche nella personale storia poetica e umana dello scrittore toscano, fino al punto di farla propria.

⁴⁹ Per una rassegna delle fonti ermeneutiche si rinvia alla nota *ad locum* di PIROVANO 2006 al commento quattrocentesco di Alessandro Vellutello.

⁵⁰ BOCCACCIO, *Comento sopra la Commedia* [1844]: II 55.

Questi endecasillabi parafrasano con buona fedeltà i già analizzati esametri virgiliani del «grande attacco»⁵¹ di II 10-13 («sed si tantus amor casus cognoscere nostros», *etc.*). *Autrement dit*, Francesca parla come Enea dinanzi a Didone e dunque l'amante di Paolo si riflette nel mito classico come in uno specchio che rimanda nitidamente la propria immagine di donna sventurata che attinge nel suo racconto a quella paradigmatica lezione. La riattualizzazione della tragedia dell'eroina fenicia che Dante opera tra le pieghe della storia di Francesca trova per giunta il suo più indicativo appiglio nell'*escamotage* del racconto cavalleresco quale "cavallo di Troia" per espugnare le pur deboli resistenze della moglie di Gianciotto. Per Gianfranco Contini la protagonista femminile del V canto infernale «è un'usufruttuaria delle lettere, quel che si dice una lettrice».⁵² Questo identikit è così spiccato che Edoardo Sanguineti ha definito Francesca una «Bovary del Duecento».⁵³

Ciò che è notevole in questa deriva bibliomane è che la nobildonna romagnola si concentri sin dalla prima della triade di terzine dedicate al tema topico della "lettura" sulla celebrazione della figura di Lancillotto, il solo dei due adulteri alla corte arturiana a essere chiamato per nome. Il cavaliere della Tavola Rotonda viene magnificato per le sue doti virili sintetizzate in una perifrasi che mi pare assuma da questo punto di vista un rilievo eccezionale: «cotanto amante» (v. 134).⁵⁴ Non è evidentemente tanto la circostanza in sé dell'atto carnale a calamitare l'attenzione di Francesca quanto la statura eroica dello spasimante della moglie del re. È quello stesso profilo di leggendario combattente che contraddistingue l'effigie di Enea che ha incantato Didone. In un caso e nell'altro il *medium* del racconto amplifica le qualità del prode trasfigurandole entro una alonatura fiabesca che attizza la fantasia femminile. L'intraprendente paladino bretone sprigiona, attraverso le parole del testo che 'sospingono' la vista di Francesca, il medesimo *char-*

⁵¹ CHIAVACCI LEONARDI 1991: 161.

⁵² CONTINI 1958: 27.

⁵³ SANGUINETI 1966: 28.

⁵⁴ «Non si può trascurare – postillava un arguto commentatore ottocentesco della *Commedia* – il "cotanto", introdotto ad esaltare Lancillotto, ma non vanamente. È pronto all'umana natura il difendere o memorare i propri falli coll'esempio dei grandi: e Francesca, senza forse volerlo, fa scusa al primo bacio di Paolo dicendolo spinto all'esempio di "cotanto" cavaliere qual fu Lancillotto» (ALIZERI 1879: 79). L'aggettivo ha un che di "iperbolico", che si riaggancia al «cotanto affetto» di *Inf.* V 125, locuzione con cui Francesca descrive l'intenso desiderio di Dante di apprendere la storia dei due amanti riminesi.

me con cui l'ardimentoso semidio troiano cattura le avvinte orecchie di Didone. A conti fatti, tanto Lancillotto quanto Enea sono portatori, attraverso il vettore della narrazione letteraria, di una *virtus* eroica circonfusa di un afflato mitico che eccita quelle donne che si nutrono di epopee di uomini forti e generosi.⁵⁵

⁵⁵ Va infine tenuto presente che Ginevra, in quanto regina, è sul piano della *dignitas* politica e del rango istituzionale equivalente a Didone. Come sottolinea POGGIOLI (1957: 337) l'eroina ravennate, calandosi nella parte di Ginevra, mette in atto «a process of self-identification» con la consorte del re, nobilitando il suo gesto che si ammanta così di un crisma monarchico. È lo stesso meccanismo di immedesimazione e compenetrazione, si potrebbe dire, con l'altra maestà del mito, Didone, che parallelamente Dante fa scattare nella mente educata alle belle lettere di Francesca.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- APOLLONIO RODIO, *Argonautiche* [Paduano] = Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, introduzione e commento di Guido Paduano - Massimo Fusillo, Milano, BUR, 1986.
- BOCCACCIO, *Comento sopra la Commedia* [1844] = Giovanni Boccaccio, *Comento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, Tipografia Fraticelli, 1844.
- DONATO, *Interpretationes* [Georgii] = *Tiberi Claudii Donati ad Tiberium Claudium Maximum Donatianum filium suum Interpretationes Vergilianae*, edidit Henricus Georgii, 2 voll., Leipzig, Teubner, 1905.
- ESIODO, *Teogonia* [Arrighetti] = Esiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Milano, BUR, 1984.
- LUCREZIO, *De rerum natura* [Vizioli] = Lucrezio, *De rerum natura*, edizione integrale con testo latino a fronte, cura e traduzione di Francesco Vizioli, consulenza e revisione di Enrico V. Maltese, Roma, Newton Compton, 2012.
- OMERO, *Odissea* [Calzecchi Onesti] = Omero, *Odissea*, testo originale a fronte, prefazione di Fausto Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963.
- SERVIO, *Commentari* [Guillaumin] = Servius, *Commentaire sur l'Énéide de Virgile*, texte établi, traduit et commenté par Jean-Yves Guillaumin, IV, Paris, Les Belles Lettres, 2019.
- SERVIO, *Commentari* [Rand] = *Servianorum in Vergilii Carmina Commentariorum*, Eduardus Kenrad Rand et Alii confecerunt, editionis Harvardianae, vol. II, *Quod in Aeneidos libros I et II explanationes continet*, Lancasteriae Pennsylvaniaeorum, 1946.
- UNGARETTI, *Vita d'un uomo* [Ossola] = Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, commento a cura di Carlo Ossola - Francesca Corvi - Giulia Radin, Milano, Mondadori, 2009.

VIRGILIO, *Encide* [Calzecchi Onesti] = Virgilio, *Encide*, introduzione e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALIZERI 1879 = *La Commedia di Dante Alighieri*, con chiose e ragionamenti di Federigo Alizeri, vol. II, *L'Inferno*, Firenze, Tipi di Luigi Sambolino, 1879.

ALONI 2013 = Antonio Aloni, *La sanzione del canto: strategie della verità (e della falsificazione) nella poesia greca arcaica*, in «Pallas. Revue d'études antiques», 91 (2013), 27-40.

BONO - TESSITORE 1998 = Paola Bono - M. Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

BRUNO 2011 = Nicoletta Bruno, *La genesi di un amore: l'incipit del IV libro dell'“Encide” (Verg. Aen. 4, 1-5)*, in «Liburna. Revista internacional de humanidades», 4 (2011), 69-73.

CHIAVACCI LEONARDI 1991 = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991.

CIGNARELLA 2011 = Anna Cignarella, *Virgilio a scuola: Servio e il secondo libro dell'“Encide”*, Foggia, Il Castello, 2011.

CONTE 1978 = Gian Biagio Conte, *Saggio d'interpretazione dell'“Encide”: ideologia e forma del contenuto*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1 (1978), 11-48.

CONTINI 1958 = Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della “Commedia”*, in «L'Approdo letterario», IV (1958), 19-46.

COVA 1998 = Virgilio, *Il terzo libro dell'“Encide”*, a cura di Pier Vincenzo Cova, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

DI BENEDETTO 2010 = Omero, *Odissea*, traduzione di Vincenzo Di Benedetto - Pierangelo Fabrini, Milano, BUR, 2010.

FELDHERR 1999 = Andrew Feldherr, *Putting Dido on the Map: Genre and Geography in Vergil's Underworld*, in «Arethusa», 32, 1 (1999), 85-122.

- FERNANDELLI 2012 = Marco Fernandelli, *Via Latina. Studi su Virgilio e sulla sua fortuna*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2012.
- GIUSTI 2024 = Elena Giusti, *La Didone virgiliana e la poetica dell'errare*, in *Noster delectat error. L'errore tra filologia e letteratura*, a cura di Elisa Migliore - Matilde Oliva - Claudio Vergara, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2024, 85-108.
- GOSTOLI 1986 = Antonietta Gostoli, *Un nuovo studio sulle funzioni dell'aedo nella società greca arcaica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XXIII, 2 (1986), 157-161.
- HARDIE 1986 = Philip R. Hardie, *Virgil's "Aeneid": Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- HATZANTONIS 1974 = Emmanuel Hatzantonis, *La resa omerica della femminilità di Circe*, in «L'Antiquité Classique», 43 (1974), 38-56.
- LATERZA 2017 = Giovanna Laterza, *Ambiguus sexus, ambiguus textus: Caenis/Caeneus in "Aen". 6.448-449*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», XV, 1 (2017), 5-18.
- MCKAY 2004 = Alexander G. McKay, *Dido's Court Philosopher in Daimonopylai. Essays in Classics and the Classical Tradition Presented to Edmund G. Berry*, edited by Rory B. Egan - Mark Joyal, Winnipeg (Manitoba), University of Manitoba Centre for Hellenic Civilization, 2004, 297-307.
- NERI 2019 = Anna Neri, *Il mito di Didone. Da eroina tragica ad amante elegiaca*, Roma, Stamen, 2019.
- OLIVA 2022 = Marilù Oliva, *L'Eneide di Didone*, Milano, Solferino, 2022.
- PARATORE 1997 = Virgilio, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, I (libri I-II), Milano, Mondadori, 1997.
- PIROVANO 2006 = Alessandro Vellutello, *La "Comedia" di Dante Alighieri con la Nova Esposizione*, a cura di Donato Pirovano, vol. I, Roma, Salerno editrice, 2006.
- PIZZOCARO 1999 = Massimo Pizzocaro, *Il canto nuovo di Femio. Le origini dell'epos storico*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 61, 1 (1999), 7-33.
- POGGIOLI 1957 = Renato Poggioli, *Tragedy or romance? A reading of the Paolo and Francesca episode in Dante's "Inferno"*, in «PMLA. Publication of the Modern Language Association of America», 72, 3 (1957), 313-358.

- PUNZI 2003 = Arianna Punzi, *Il "Roman d'Eneas" o la riscrittura dell'epos*, in «Francofonia», 45 (2003), 47-58.
- RIVOLTELLA 2002 = Massimo Rivoltella, *La morte di Creusa e Didone nell'"Eneide" ed il motivo del 'seguito amoroso'*, in «Aevum», LXXVI, 1 (2002), 81-100.
- RIVOLTELLA 2019 = Massimo Rivoltella, *L'aspetto fisico della Didone virgiliana*, in «Aevum Antiquum», 19 (2019), 209-224.
- ROSATI 1979 = Gianpiero Rosati, *Punto di vista narrativo e antichi esegeti di Virgilio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IX, 2 (1979), 539-562.
- ROSSI 2023 = Massimo Rossi, *Enea l'eroe malinconico. Una nuova interpretazione dell'"Eneide"*, Lecce, Youcanprint Self-Publishing, 2023.
- SANGUINETI 1966 = Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.
- STARRY WEST 1980 = Grace Starry West, *Caeneus and Dido*, in «Transactions of the American Philological Association», 110 (1980), 315-324.
- TOTOLA 2005 = Giorgia Totola, *Servio e l'utilizzo di "femina" nell'"Eneide" di Virgilio*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti», 5, 1 (2005), 239-244.
- ZIOSI 2018 = Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Marlowe, Metastasio, Ungaretti, Brodskij, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, a cura di Antonio Ziosi, Venezia, Marsilio, 2018.