

Il mito di Didone nel Tempo

Atti del seminario del 10 gennaio 2007, Roma
SSIS del Lazio, Indirizzi LL e SU

E. Andreoni Fontecedro,
Professore Ordinario di letteratura latina, Università di Roma 3
Coordinatore dell'Indirizzo Linguistico-letterario
Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un Anonimo del XII secolo

Summary ✓

Tommaso D'Amico,
Professore Ordinario di Letteratura inglese, Università di Roma 3
Dido and Aeneas di Christopher Marlowe;

Summary ✓

Elio Matassi,
Professore Ordinario di Filosofia morale, Università di Roma 3
Coordinatore dell'Indirizzo Scienze umane
La pregiudiziale musicocentrica ed il mito di Didone nella storia della musica

Summary ✓

Giuliana Calcani,
Ricercatore, Università di Roma 3
L'iconografia di Didone

Summary ✓

Emanuela Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un Anonimo del XII secolo*

The Author returns to the analysis of the myth of Dido and to the popular comparison between Virgil's Aeneid and the VII epistle of Ovid's Heroides, selecting and investigating the points of union and the differences. The study delineates the course of the myth's legacy until its reinterpretation by an Anonymus 12 th century poet, in his Roman d'Eneas, a translation, paraphrase and expansion of the latin poem. The Author also traces a reference from Ovid's Remedia Amoris.

Tommaso D'Amico, *Dido and Aeneas di Christopher Marlowe;*

Christopher Marlowe was still at Cambridge when he wrote <Dido and Aeneas>. The play is full of learned innuendo and of humorous, even peevish jokes at the expense of the classical deities, which is what one expects from the Elizabethan trademark mixture of comedy and tragedy; Cupid's activity when he takes Ascanius's place, posing as Aeneas's son, develops Virgil's situation in a particularly funny way. Dido, however, is a fully developed character, and her suicide is more gruesome than in the <Aeneid>. Originally written for the Children of the Chapel, the play winks at the diminutive dimensions of its interpreters, but this is precisely what prevented its revival on the modern stage

Elio Matassi, *La pregiudiziale musicocentrica ed il mito di Didone nella storia della musica;*

In the history of music, Dido's myth – within which a crucial role has been played by Pietro Metastasio, with his *Didone abbandonata* – gives us the opportunity for thinking again about the musicocentric perspective. Such a perspective puts music at the center of the stage, while all the other arts play a secondary role; but, in so doing, it is not able to account for the infinite vocal possibilities that the character of Dido has expressed in the history of music.

Giuliana Calcani, *L'iconografia di Didone*

Dido's love story is showed in many artistic products of modern and ancient art. In the roman imperial age it was used only a selected number of scenes that depends from the epic poem of Virgil. The best example, that remains today, is the mosaic of Low Ham (England). Rome's foundation is the mission of Aeneas destiny, for that, he can't remain in love with Dido. But the unhappy queen will be found in Rome is revenge. In fact, the goddess Anna Perenna, that it's possible identify as her sister, was the goddess that received the maledictions from the unhappy lover, in a popular religious cult.

Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un Anonimo del XII secolo

Virgilio

Nell'elenco delle storie d'amore sfortunate, il mito dell'infelice amore di Didone per Enea si formula dentro la cultura latina, senza tracce nella cultura greca¹. È Virgilio a scriverlo, secondo la formula, già cara agli Alessandrini, dell'ἔκφορος o *excursus* nella stesura del suo poema dove ricopre anche la funzione, altresì cara alla poesia ellenistica, della narrazione di un ἄτιον.

La storia d'amore, questo epillio singolare, occupa metà circa del I libro dell'*Eneide*, l'intero IV libro e ha una brevissima conclusione nel libro dell'Ade, il VI. Si è discusso sulla presenza o meno di Didone nel *Bellum Poenicum* di Nevio; sulla possibilità piuttosto di una sua caratterizzazione di maga più che di donna innamorata ma certo è che i brevi frammenti del poeta campano non ci restituiscono se non motivi di supposizione².

L'intreccio della 'storia' d'amore, per come noi l'apprendiamo, si deve quindi a Virgilio. Gli Aiutanti del 'romanzo': l'Aiutante 1, la volontà di due dee tesa affinché i due protagonisti abbiano un *conubium*: Giunone e Venere, che cospirano, ognuna per propri interessi, la prima per allontanare Enea dal proposito di giungere nel Lazio, l'altra per proteggere il figlio assicurandogli un facile soggiorno presso la regina di Cartagine; l'Aiutante 2, inconsapevole, la sorella di lei, che insiste perché la donna ceda all'amore; l'Aiutante 3, il Fato che pretende l'allontanamento dell'eroe. I due protagonisti sono invischiati nella storia secondo l'ancestrale interpretazione della 'passione' come momento 'passivo' dell'uomo, condizionato dall'esterno in cui gioca la volontà degli dei. Così appare, sprofondando nella *Weltanschauung* più lontana, e che la poesia è capace sempre di far rivivere tra luci ed ombre della sua creazione. Ma se Enea è chiamato a rivestire, più che i connotati dell'uomo innamorato, i connotati del *sapiens* che 'segue volente il fato' (cfr. *Aen.* 2, 701-2 e 8, 131-3; 10, 409) – si aprono qui i richiami ai valori della *sapientia* già espressi all'alba della cultura indoeuropea che vuole la saggezza superiore anche alla virtù guerriera, Mitra

¹ Timeo di Tauromenio (*HGF* 1, 197) sa solo – come poi leggeremo, con brevi varianti, nell'epitome di Giustino alle *Philippicae* di Pompeo Trogo (18, 6, 1-8) – della regina fenicia fondatrice di Cartagine, la cui triste fine è collegata a un rifiuto di nozze con un re locale.

² Cfr. esauriente in merito a ogni problematica già la ricca introd. al libro IV dell'*Eneide* di E. Paratore (Roma 1961⁴) sia relativamente ai frammenti neviani, sia in merito alla notizia, forse non esatta, data da Servio (*ad Aen.* 4, 682 e 5, 4) a proposito dell'opinione espressa da Varrone circa Anna, non Didone innamorata di Enea (bisogna qui aggiungere la traccia relativa in *Ov. fast.* 3, 523-654), come pure di uno scritto con il titolo *An amaverit Didum Aenaeas*, di Ateio Filologo forse di commento a Nevio e alla cronologia impossibile che questo comportava e testimoniato da Carisio (p. 162 Barwick-Kühner). Da ultimo riassumono egregiamente la problematica P. Bono – M.V. Tessitore, *Il mito di Didone*, Milano 1998, pp. 7-28. Sarei portata a sottolineare il confronto tra il fr. 13 Mariotti *blande et docte percontat, Aenea quo pacto/Troiam urbem liquisset* – su cui molto si è discusso (riassume e distingue S. Mariotti, *Il bellum Poenicum e l'arte di Nevio*, Roma 1955, pp. 29-31 ed ancora P. Parroni in *Enciclopedia Virgiliana s.v. Nevio* vol. III 1987 p. 715) se riferirlo a Didone che così si rivolgerebbe a Enea – con *Aen.* 1, 670-1 *nunc Phoenissa tenet Dido blandisque moratur/ vocibus...* ma ce lo impedisce la testimonianza di Macrobio (*Sat.* 5, 17, 4) che rivendica l'*inventio* a Virgilio sullo schema soltanto della storia d'amore tra Medea e Giasone delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio.

più in alto di Varuna, Οὐρανός o Cielo³, e si condensa storicamente ora con i tratti dell'eccellenza del *sapiens* così come configurato nel linguaggio degli Stoici⁴ – Didone porta con sé la linfa delle eroine della tragedia greca, pur già rivisitate dal teatro latino: Medea, Fedra, e i connotati dell'Arianna del celebre epillio catulliano il carne 64, scritto dalla generazione di quei *neoteri*, che dettero avvio a Roma, (senza ignorare gli immediati predecessori), alla scrittura d'amore e, proprio con Catullo, alla scrittura della passione d'amore.

Medea, Arianna, Didone, le accomuna il rifiuto da parte dello straniero che hanno letteralmente salvato sì che ricorre, per tutte loro una volta tradite e abbandonate, il *topos* dell'impossibile desiderio: 'non fosse mai lui giunto alla mia terra' (cfr. Apoll. Rhod. Arg. 4, 31-32; Cat. 64, 171-172; Verg. Aen. 4, 657-8; Ov. her. 7, 141-142). Nella *Medea* di Euripide è la nutrice a farsi carico del *topos*, Med. vv. 1-2. L'aiuto offerto da Medea e Arianna comporta l'assunzione di un crimine. E se i crimini di Medea oscurano ogni cielo: tradimento del padre, uccisione del fratello al momento della passione per Giasone, e quindi per vendicarlo del regno sottrattogli, uccisione e smembramento di Pelia e, dopo il tradimento di lui, uccisione dei loro figli, anche Arianna è colpevole di aver offerto a Teseo il modo di uccidere suo fratello il Minotauro.

Fedra da parte sua, con la falsa delazione al marito di essere stata insidiata dal figliastro Ippolito, provoca la morte e il corpo smembrato del giovane. Segue quindi il suicidio di Fedra, mentre per Medea, discendente dal Sole, si apre sul carro alato un cielo privo di dei, o comunque la possibilità anche di un mito che la vuole moglie di Egeo mentre, per Arianna, il mito narra di preferenza l'incontro fortunato con Bacco che la prende come sposa⁵.

Altra è l'atmosfera del mito virgiliano su cui comunque convergono e si assorbono i diversi echi della tragedia al femminile e non solo.

Una volta sorta la passione Didone, si può dire, brucia con le sensazioni che si fanno parole del linguaggio che risale alla lirica greca antica, che trascorre pure nell'animo della giovane Medea delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, che diviene massimamente catulliano: *uror, ardesco, flamma, caecus ignis, volnus* (cfr. Aen. 4, 68; 1, 712; 4, 23; 4, 2) identificano la patologia, *culpa, pudor* (*ib.* 4, 19; 172; e 27; 55; 322) la recriminazione della donna, *perfidus, crudelis* (*ib.* 4, 79; 184), l'aggettivazione per colui che ha respinto l'amore e, di cui si aggiunge, che è generato da tigri, o dal Caucaso (*ib.* 4, 365-367) e si degrada man mano da protagonista dei propri sogni e comunque del proprio cuore (*ib.* 4, 3-23), a solo *hospes*, (che comunque ha tradito anche le leggi dell'ospitalità (*ib.* 4, 323) fino a essere *hostis* (*ib.* 4, 424).

³ Cfr. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel 1993¹¹, pp. 176-181.

⁴ Cfr. E. Andreoni Fontecedro, *La traduzione infedele di Seneca della preghiera di Cleante*, "Atti e Memorie dell'Arcadia" ser. II,8 fasc. 4 (1986-7), pp. 377-378 e U. Bianchi, in *Enciclopedia Virgiliana, s.v. fatum* vol. II (1985), pp. 474-479.

⁵ Cfr. Ov. *Ars amatoria* 1, 788-848 ove è contemplata anche la trasformazione in costellazione come già in Apollonio Rodio, Arg. 3, 1002-4.

Queste le linee comuni dell'identificazione psicologica della donna abbandonata⁶. Ma la Didone virgiliana si impone per una caratterizzazione sua propria: è la regina che ha guidato un popolo, ha fondato una città e ha dato *leges atque iura* (*Aen.* 1, 507). Se la passione nel momento del suo vissuto la rende dimentica di questo ruolo, l'abbandono dell'uomo le fa riconquistare il pensiero del suo popolo e quel *pudor* offeso che, contaminando la sua dignità ritrovata, le fa scegliere la via del suicidio. Didone si suicida come Fedra ma in lei scatta anche la dignità della regina a volerlo.

Ovidio

Per comprendere meglio questa valenza della Didone virgiliana basta confrontarla con quella che nasce dalla mano di Ovidio. L'epistola VII delle *Heroides* è scritta da Didone a Enea. Ritornano i motivi conosciuti: la recriminazione per aver offerto accoglienza e regno al fedifrago⁷, l'argomento per trattenere l'amato dal viaggio per mare nella stagione non propizia, la richiesta di un rinvio della partenza: un *tempus inane* questo nella definizione di Virgilio (4, 433-34), che Ovidio esplicita con *pro spe coniugii tempora parva* (*her.* 7, 180-182).

Il poeta elegiaco amplia il poeta epico⁸, esplicita anche altrove, fino a rovesciarli, gli argomenti da questi appena accennati e solo suggeriti entro la semantica delle allusioni e dell'evocazione: così se alla Didone virgiliana bastava *exaudiri voces* che giungevano dal tempio eretto in onore del defunto Sicheo (4, 460), il primo marito di cui nella fuga non aveva potuto prendere le ceneri, nella lettera-elegia risuona per quattro volte la voce di lui che chiama a raggiungerlo: *Elissa, veni* (*her.* 7, 103); se la Didone abbandonata virgiliana rimpiange di non aver avuto figli dall'uomo che ha amato (*Aen.* 4, 327-330), la Didone elegiaca prospetta pateticamente all'uomo che parte la possibilità di avere in grembo un figlio suo che morirebbe con lei decisa a morire (*her.* 7, 135-140; 179).

La donna elegiaca, pur negli ondeggiamenti della passione non odia l'uomo che la abbandona *non ... odi*, *her.* 7, 29, non vuole la sua morte ma continua a preoccuparsi per lui: *neu bibat aequoreas naufragus ... aquas ... vive, precor*, *her.* 7, 61-63 che fa riscontro a rovescio alla Didone virgiliana: *spero mediis ... supplicia hausurum scopulis*, *Aen.* 4, 382-3. L'eroina ovidiana è pronta a sottomettersi – secondo il codice

⁶ Cfr. questi τόποι del lamento della donna abbandonata, (o che teme di essere abbandonata): 'tigri e pietre' che hanno generato l'inflessibile amante: *Cat.* 64, 154; *Ov. her.* 7, 37-39 (ma già *Hom. Il.* 16, 33-35 le pietre); il richiamo al *pudor*: *Apoll. Rhod.* 3, 652; 681; 4, 361, *Ov. her.* 7, 97; 100; 106; la condizione di *hospes*: *Apoll. Rhod.* 3, 1108, *Cat.* 64, 98; 176 e quindi di *hostis*: *Ov. her.* 7, 62, la *culpa* *Ov. her.* 7, 107 (cfr. *met.* 7, 69), 'l'uomo dei propri sogni': *Apoll. Rhod.* 3, 616-632, il linguaggio della passione: *flamma* *Apoll. Rhod.* 3, 773 (cfr. *Ov. met.* 7, 17; con *ignes ib.* v. 9); *Cat.* 64, 92, *uror*: *Ov. her.* 7, 25, e del tradimento: *perfidus* *Cat.* 64, 132-133; 174; *Ov. her.* 7, 120 (su cui cfr. anche l'Arianna dei *Fasti* 3, 475), *crudelis* *Cat.* 64, 136; *Ov. her.* 7, 184. Osservazioni ad ampio raggio sul comune linguaggio per 'traditrici e tradite' in Bono – Tessitore, *op. cit.*, pp. 36-53.

⁷ Nell'*Eneide* ciò avveniva in due tempi, cfr. *Aen.* 1, 562-78 e 4, 374. Nell'epistola il pensiero è espresso tutto insieme, *her.* 7, 89-90.

⁸ Per Ovidio, chiosatore razionalista di Virgilio, cfr. R. Lamacchia, *Ovidio interprete di Virgilio*, "Maia" 12 (1960), pp. 321-325.

elegiaco – al *servitium amoris*, nel caso a seguirlo per mare solo come *hospes*: *hospita dicar, dum tua sit Dido quidlibet esse feret*, *her.* 7, 170, l'eroina dell'epica è ferita nell'orgoglio come la *Medea* di Euripide⁹ e soffre la situazione d'essere *inrisa* qualsiasi situazione adottata, anche quella subito scacciata dalla mente di seguire Enea, *Aen.* 4, 534 e 541. Il genere alto dell'epica assorbe così in sé con sicura naturalezza i modi dell'altro stile alto, quello della tragedia tanto che la Didone virgiliana può giungere a rimproverarsi sulla traccia esemplare di Atreo¹⁰: *non potui abreptum divellere corpus et undis/ spargere, non socios, non ipsum absumere ferro/ Ascanium patriisque epulandum ponere mensis?*, *Aen.* 4, 600-603.

Il *πάθος* del distico elegiaco chiude la lettera nella forma dottamente ritrovata dell'epigramma sepolcrale che l'eroina si scrive: *praebuit Aeneas et causam mortis et ense/ Ipsa sua Dido concidit usa manu*, vv. 197-9. Nel poema *Iride*, inviata dalla divinità, *mille trahens varios adverso sole colores*, v. 701 attraversa il cielo e a lei che cerca con gli occhi la luce che sfugge – immagine che rimarrà perpetua nelle letterature e ha il suo presupposto in Ennio¹¹ – compie il rito della morte con il gesto sacrale dello strappo del capello d'oro, simbolo della vita¹², e con le parole: *te ... isto corpore solvo*, 'da questo corpo ti sciolgo', v. 701.

L'Anonimo

Circa l'anno 1160 un chierico che si presuppone appartenesse alla scuola 'normande', formatasi alla corte dei Plantageneti riscrive, parafrasa, semplifica e omette e amplia, cioè adatta al suo pubblico l'*Eneide* di Virgilio. L'opera è nota con il titolo di *Eneas* o meglio *Le roman d'Eneas*. Scritta in ottosillabi rimati (e che qui citeremo nell'adattamento moderno, dando solo brevi testimonianze del testo antico) è contemporanea dell'altrettanto anonimo *Roman de Thèbes* ed ha esercitato una innegabile influenza sui romanzi d'avventura e d'amore fra cui celebri i *Lais* di Marie de France e i romanzi di Chrétien de Troyes, fino allo stesso *Roman de la Rose*.

Noto anche l'adattamento che, con il titolo di *Eneit*, il limburgese Heinrich von Veldeke ne fece per la prima parte nel 1174 e, per la seconda parte, tra il 1184 e il 1190, con rari cenni riportabili a una lettura diretta dell'*Eneide*, ma così introducendo il poema virgiliano nell'area germanica.

Segnalato che l'ampiamento macroscopico del poema latino avviene per la costruzione della storia d'amore, inesistente nel suo intreccio nel testo antico, tra Enea e Lavinia – su circa 10.000 versi, essa occupa nel codice più esteso a riguardo,

⁹ Cfr. vv. 404, 797, 1049, 1355.

¹⁰ Mito celebre che include l'aspetto cannibalico è anche quello di Procne e Filomela, che vede le carni del figlioletto Iti imbandite al padre Tereo. Ma tralasciando anche altri più brevi riferimenti è proprio il mito della stirpe di Tantalo che prende origine da un atto cannibalico: l'offerta di Tantalo del figlio Pelope fatto a pezzi in pasto agli dei, per metterne alla prova la chiaroveggenza.

¹¹ Ennio fr. 321 Vahl.² = 484 Skutsch. Situazioni simili o più evidenti riprese celebri: l'apocrifo di Goethe *Mehr Licht*; Manzoni, *Adelchi* Atto IV scena I, coro vv. 5-6: "... col tremolo / sguardo cercando il ciel"; Ibsen, le parole di Osvald morente che chiudono il dramma *Gengangere* (*Spettri*), "Mor, gi' mig solen" ('Madre, dammi il sole').

¹² Simbolo pregnante di vita e potere è il capello d'oro o purpureo nel mito di Scilla, figlia di Niso.

circa un quarto – con tutto l’apparato dei segnali dell’amor cortese e della educazione sentimentale impartita dalla madre alla fanciulla (con echi anche del poeta dell’*Ars amatoria*) e di un Enea in veste di *amant* che analizza i suoi tormenti d’amore per la casta giovinetta a sua volta coinvolta nel mal d’amore¹³, vediamo, per quanto riguarda il personaggio di Didone, dove maggiormente si riflettono le esigenze dell’autore medievale e del pubblico cui intende rivolgersi. Il nuovo contesto della scrittura è ancora da precisare: cade infatti – come è stato osservato¹⁴ – l’interesse, fra l’altro condiviso e dall’epica antica e dalle *Chansons de gestes*, per la narrazione delle battaglie e si dilata di contro il gusto per la descrizione minuziosa di stoffe, arredi e vesti, e ancora nei gesti e nel dire si specchia il mondo delle corti. Traiamo un esempio per tutti dalla descrizione di Enea che nell’*Eneide* la madre Venere faceva riflettere di bellezza al primo incontro con Didone: *restitit Aeneas claraque in luce rifulsit/ os umerosque deo similis; namque ipsa decoram/ caesariem nato genetrix lumenque iuventae/ purpureum et laetos oculis adflarat honores: quale manus addunt ebori decus aut ubi flavo/ argentum Pariusve lapis circumdatur auro* (1, 588-593). Nel testo latino brilla ‘la luce della giovinezza’ e la similitudine è chiamata a esaltare la naturale bellezza che l’arte sottolinea. Così invece l’Anonimo che descrive l’eroe che va all’incontro con la regina: *Enéas était un beau et grand/ chevalier, plein de grace et de vaillance. Il avait le corps racé et bien fait, les cheveux blonds et frisés,/ le visage clair/ et le regard très fier./ Sa poitrine était vaste, et ses flancs/ èlancés, minces et bien moulés, /il était vetus d’un taffetas (a. fr. cendal) d’Andros/ étroitement cousu d’un fil d’or./ Il avait revetu un manteaux gris/ et portait de chausses d’une solerie ornés de rosaces... il se met en selle avec ses barons, ils prennent le chemin de Carthage.*

Lo sbiadimento della scrittura fa apprezzare la ‘storia’ raccontata, perché calata nel quotidiano.

Questo scendere della scrittura, che d’altra parte significa rendere i personaggi comprensibili in quanto vicini al lettore tocca anche la scena chiave di volta del *plot*: l’incontro dei due protagonisti nella grotta, durante una tempesta, e il loro *conubium*¹⁵. Per Enea e Didone l’antico poeta epico e l’elegiaco sulle sue tracce – cui solo s’affacciava il ricordo delle *Argonautiche* e delle nozze sbrigativamente allestite per Giasone e Medea entro una grotta nell’isola di Alcinoo nel dolce canto delle ninfe ἡμερόενθ’ὕμέναιον ἀνήπυον, 4, 1197) – avevano fatto della Natura un tempio entro cui si alludeva al *conubium*, quasi una ierogamia se fulmini e lampi

¹³ Note sul manoscritto in cui è inclusa l’espressione *fine amor* e l’aggettivo *cortois* nell’ed. a cura di A. Petit, *Le Roman d’Eneas*, Paris 1977, p. 17.

¹⁴ Cfr. I. Singer, *Erotic transformations in the legend of Dido and Aeneas*, “Modern Language Notes” 90,6 (1975), pp. 774-777.

¹⁵ *Conubium* (cfr. *Aen.* 4, 168 ma anche 4, 126) equivale nella lingua comune (oltre quindi il valore giuridico di ‘diritto di contrarre matrimonio’, Ulp. *reg.* 5, 3) e particolarmente in quella poetica a *coniugium* (*ib.* 4, 172 e 431), cfr. A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 1959⁴, s.v. *conubium* p. 449. In ogni caso Enea, riferendosi al non eseguito rito dell’istituto del *coniugium*, può scolparsi dicendo, ... *nec coniugis unquam/ pretendi taedas aut haec in foedera veni*, *ib.* 4, 338-9.

rievocavano le tede nuziali del rito e l'ululare delle Ninfe un canto d'imeneo. Virgilio diceva: ... *prima et Tellus et pronuba Iuno/ dant signum: fulsere ignes et conscius aether/ conubii summoque ulularunt vertice Nymphae* (4, 166-168), e aggiungeva, come a commento *ille dies primus leti primusque malorum/ causa fuit ...*, *ib.* 169-170. Ovidio fa scrivere alla sua eroina che interpreta in prima persona quello che era stato descrizione oggettiva e personale riflessione del poeta epico: *illa dies nocuit, qua nos declive sub antrum/ caeruleus subitis compulit imber aquis/ audieram voces, nymphas ululasse putavi: Eumenides fatis signa dedere meis*, *her.* 7, 93-96.

L'Autore del XII secolo così scrive: *alors il éclata subitement/ une terrible tempête; il tonna et plut, il fit très sombre,./.../ il n'en resta pas deux ensemble/ sauf la reine et Enéas/ ceux deux là ne se séparèrent pas/, il ne l'abandonna pas et elle non plus./ Tous deux, à force de fuir/ sont arrivés devant une grotte où il mirent pied à terre,./ les voilà seuls tous deux,./ il fait d'elle ce que bon lui semble/ sans beaucoup la forcer,./ et la reine ne s'y refuse pas,./ elle se prête entièrement à son désir: c'est ce qu'elle désirait depuis longtemps*, vv. 1590-1609. Aimé Petit editore del *Roman* nell'introduzione avvertiva a proposito della Didone dell'Anonimo: "veuve adultère, sensuelle et coupable, incarne la femme impure en proie à la passion divorante et fatale qui la conduira au suicide, et semble bien le reflet d'un point de vue clérical sur la mutable femina."¹⁶ *Varium et mutabile semper femina* era stata l'espressione con cui Mercurio nell'*Eneide* sollecitava Enea a lasciare Cartagine (4, 459).

Nella descrizione degli ultimi momenti di Didone il chierico comunque, mentre traduce e parafrasa Virgilio sembra tener più da presso l'*epistula* di Ovidio, come già a introduzione della stessa storia d'amore aveva inserito una riflessione forse ripresa *κατ'ἀντίφρασιν*, ritengo da un'altra opera di Ovidio, i *Remedia amoris*. L'Anonimo infatti dà un'interpretazione della caccia cui si accinge Didone, come una 'distrazione' dai suoi tormenti d'amore (*un matin, elle éprouva le vif désir/ d'aller chasser dans la forêt,./ pour se distraire de sa douleur/ et essayer d'oublier son amour*, vv. 1528-1530). E aggiunge sentenziosamente: *car amour est un mal très cruel/ quand on vit dans l'inaction et le repos,./ et qui veut vraiment s'en délivrer/ ne doit pas être inactif; si l'on désire fermement s'en éloigner,./ une autre préoccupation est nécessaire,./ quand on s'intéresse à un autre objet,./ l'amour vient plus tard à l'esprit*, vv. 1532-1539. Ovidio infatti aveva stabilito il nesso inequivocabile tra *otium* e amore: *otia si tollas, periere Cupidinis arcus, rem.* 39¹⁷. Rovesciando l'insegnamento, basta abolire l'*otium*, per liberarsi, con l'amore del 'mal d'amore'.

Non così in Virgilio, dove la caccia è scelta come occasione di vicinanza (*venatum Aeneas unaque miserrima Dido/ in nemus ire parant...*, 4, 117-118) pronube pure Giunone e Venere.

¹⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ All'*otium* come valore negativo, che piuttosto dà esaltazione e eccitamento ed è distruttivo, è dedicata la celebre ultima strofa del carne 51 di Catullo (in questo senso l'attacco all'*otium* di Cicerone, nella *Pro Caelio*, 43). Dell'amore come 'sofferenza dell'anima oziente' aveva già detto Teofrasto (*apud Stob.* 4, 20, 66).

Riallacciandosi ancora al poeta elegiaco l'Anonimo tralascia l'uso dell'infelice amore come αἴτιον delle guerre puniche, conseguenza delle ἀποί scagliate da Didone, in cui si prefigura Annibale, l'*ultor*, il suo vendicatore *Aen.* 4, 625. Non solo. Se la donna elegiaca, scartando le furie tragiche della Didone virgiliana¹⁸, che invocavano il naufragio tra gli scogli del fuggitivo (*cit.*) e ne proclamavano la sua persecuzione con atre faci (*sequar atris faucibus ... umbra adero*, *Aen.* 4, 380-386), teneva a sottolineare che non odiava l'uomo che l'aveva abbandonata (*non odi, cit.*), anzi mentre si lamenta confessa di 'amarlo di più', *peius amo, her.* 7, 30 e piuttosto sarà per lui solo fantasma dolente pur insanguinato, *ib.* 69-70, la Didone del *Roman*, come ultime parole dice: *il a causè très injustement ma mort/ que je lui pardonne à present:/ en signe de parfaite réconciliation,/ j'embrasse ici ces vetement; je vous pardonne, seigneur Eneas'./ elle couvre le lit et tous les vetement de baisers*, 2148-2153. Un perdono senza condizioni, il trionfo, vorrei dire, dell'amore cortese sulla morte.

Ovidio concludeva l'epistola – lo abbiamo ricordato, a differenza dei colori di Iride nel cielo e dello strappo del capello d'oro nella pagina virgiliana – con l'epigrafe che l'eroina siglava: *praebuit Aeneas et causam mortis et ense./ Ipsa sua Dido concidit usa manu, cit.* L'Anonimo, dopo aver sottolineato che ancora tra le fiamme del rogo *elle est incapable de parler/ sauf pour nommer Eneas*, vv. 2102-3, prima di ridire l'epigrafe si compiace di descrivere: *les flammes l'ont tant dévorée/ qu'elles lui otent l'ame du corps./ Sa blanche chair, belle et tendre/ ne peut se défendre contre le feu;/ elle brule, flambe et noircit, en très peu de temps elle se désagrège./ Tout à l'entours se désolent/ ses suivants et le barons/... quand le corps fut devenu cendre,/ sa soeur en fait recueillir la poussière;/ dans une très petite urne, on mit la dame tyrienne;/ on l'a portée dans le temple/ et enterrée en grande pompe,/ puis on lui édifia un superbe tombeau,/ incrusté d'émail noir;nul n'en vit de plus magnifique./ Une épitaphe y était gravée,/ le texte dit que: "Ci- git/ Didon qui se tua par amour, jamais il n'y aurait eu de meilleure paienne/ si elle n'avait connu un amour soudain,/ mais elle aima trop follement, et sa sagesse ne lui servit à rien"*, vv. 2204-2229.

Il chierico si tradisce o forse meglio si vuole presentare nella morale conclusiva, nel giudizio icastico dato sulla 'pagana'.

La parabola di Didone sembra concludersi qui: eroina tragica, patetica amante elegiaca, realistica 'veuve' che 'riconosce i segni dell'antica fiamma' (cfr. *Aen.* 4, 23)¹⁹ e si fa avvolgere da questa.

È così che il suo mito si consegna ai nuovi lettori, perché essi vi lascino traccia del proprio tempo e contribuiscano, nelle riprese e soprattutto nelle adulterazioni, al fascino delle sopravvivenze culturali.

Emanuela Andreoni Fontecedro

¹⁸ È noto che nella Didone virgiliana risalta il paradigma di Medea colchica e corinzia ed è da sottolineare come a sua volta la Didone virgiliana sia presente alla *Medea* di Seneca: puntualizza i riscontri Biondi nel commento alla *Medea* senecana (Milano 1989, alle nn. 5, 6, 78).

¹⁹ Celebre la ripresa letterale di Dante, "conosco i segni dell'antica fiamma", *Purg.* XXX 49. Così come l'eco era già (ma qui all'amore si sostituiva l'ira) nella *Medea* senecana, ... *irae novimus veteris notae*, v. 394.

Dido and Aeneas di Christopher Marlowe

Christopher Marlowe scrisse la tragedia intitolata *Dido and Aeneas* a ventidue anni, quando era ancora studente a Cambridge, probabilmente in collaborazione con Thomas Nashe; e la scrisse per i Children of the Chapel, compagnia londinese di attori fanciulli, che la rappresentarono nel 1586. Questa destinazione può spiegare il motivo per cui il teatro moderno non ha mai riproposto un lavoro per molti versi vivacissimo e probabilmente di resa scenica migliore delle altre opere di questo autore, opere che con la sola eccezione di *Edward II* i palcoscenici moderni trovano di solito eccessivamente statiche e pesanti. Il fatto è che oggi sembra impossibile ricreare il fenomeno delle compagnie di fanciulli che nell'epoca elisabettiana contesero agli attori professionisti il favore del pubblico più appetitoso, ossia quello dei cortigiani e delle persone colte (vedi in proposito, in *Amleto*, le recriminazioni degli attori in visita alla reggia di Elsinore). In un'epoca in cui i professionisti si esibivano nelle playhouses all'aperto o nei cortili delle osterie, i fanciulli recitavano per spettatori scelti, in saloni confortevolmente attrezzati, e il loro repertorio era colto: commedie raffinate, aggiornate sulle ultime mode letterarie, tragedie sanguinose, spesso con risvolti licenziosi che si sarebbe esitato a presentare alle masse. Pieno di allusioni erudite, basato molto da vicino sui libri I, II e IV dell'Eneide, *Dido and Aeneas* aveva le carte in regola per piacere a chi conosceva il suo latino – il racconto del protagonista con la descrizione della caduta di Troia sintetizza mirabilmente quello dell'Enea virgiliano, ma numerose sono le reminiscenze anche di versi singoli. Il “quam te memorem virgo?” con cui Enea si rivolge alla madre travestita da cacciatrice diventa, per esempio, “fair virgin, call your name”. La sceneggiatura della vicenda famosa insomma è perfettamente soddisfacente, sia pure con qualche concessione al gusto elisabettiano per le situazioni forti. La Didone abbandonata di Virgilio si suicida pugnalandosi, mentre quella di Marlowe si butta viva sul rogo alimentato dagli oggetti che le ricordano Enea.

Sotto altri aspetti però la narrazione di Marlowe rielabora la storia classica in una chiave umoristica, che prende garbatamente in giro la solennità virgiliana, e che nella dissacrazione degli archetipi anticipa in maniera sorprendente il sarcasmo del *Troilus and Cressida* di Shakespeare. Gli dèi, qui ancora più che nell'Eneide arbitri assoluti dei destini degli uomini e di Enea in particolare, sono frivoli e capricciosi, a partire dalla scena iniziale, totalmente assente in Virgilio, con un Giove succube dei capricci di un paggetto

(Ganimede) che tiene in braccio e coccola sfacciatamente. Senza dubbio avendo in mente le caratteristiche dei suoi committenti, Marlowe sfrutta la corporatura dei fanciulli, prevedendo occasioni anche per attori piccolissimi. In particolare ottiene effetti maliziosamente ironici sviluppando la situazione virgiliana dello scambio operato da Venere tra Ascanio, il figlioletto di Enea, e Cupido, che assumendone l'aspetto ha libero accesso alla regina Didone, e ne approfitta per colpirlo coi suoi strali e farla così innamorare di Enea. Marlowe si diverte a mostrare Venere che per convincere il ragazzino Ascanio a seguirla gli propone un equivalente elisabettiano del paradiso dei balocchi di Pinocchio: "mandorle zuccherate, marmellate dolci, una cintura d'argento e una borsa d'oro..." . Altri sorrisi sono ottenuti dall'irresistibile scenetta in cui la vecchia nutrice di Didone riceve dalla regina, che a questo punto teme fondatamente una fuga di Enea, l'incarico di portare via Ascanio e nascondere in un luogo sicuro: il padre non vorrà certo abbandonarlo in terra d'Africa. Senonché il supposto Ascanio è ancora Cupido, e non rinuncia a turbare la brava donna. Citerò l'episodio per intero.

NUTRICE. Signore Ascanio, devi venire con me.

CUPIDO (*come Ascanio*). Dove devo andare? Voglio restare con mia madre.

NUTRICE. No, verrai con me a casa mia.

Io ho un frutteto con tantissime prugne,
Mandorle, pere, fichi maturi e datteri,
More selvatiche, mele, arance,
Un giardino dove ci sono alveari pieni di miele,
Rose muschiate e mille varietà di fiori,
E in mezzo scorre un ruscello d'argento
Dove vedrai saltare i pesci dalle scaglie rosse,
Bianchi cigni e molti bei pennuti acquatici.
Parla ora, Ascanio, vuoi venire o no?

CUPIDO. Be', be', vengo. Quanto è lontana casa tua?

NUTRICE. E' qua vicino, bambino; ci arriviamo subito.

CUPIDO. Nutrice, io sono stanco; mi porti in braccio?

NUTRICE. Sì, se poi resti con me e mi chiami mamma.

CUPIDO. Se mi vorrai bene potrò anche farlo.

NUTRICE. Vorrei vivere fino a vedere questo ragazzo diventare uomo!
Com'è grazioso quando ride! Via, bricconcello,
Da grande sarai un bel fusto! [*tra sé*]
Dica quello che vuole, Didone, non sono mica vecchia;
Non voglio più fare la vedova, sono giovane;
Voglio un marito, o almeno un amante.

CUPIDO. Vuoi un marito, e non hai denti in bocca?

NUTRICE. Che mi è saltato in testa, dei pensieri così sciocchi!
L'amore è una sciocchezza, un nonnulla. [*tra sé*] O sacro amore,
Se c'è un paradiso in terra, è l'amore,
Specie per le donne della nostra età.
Arrossisci, arrossisci dalla vergogna, perché pensi all'amore?
Una tomba, non un amante ci vuole alla tua età.
Una tomba? E perché? Potrei vivere fino a cento anni:
Ottant'anni è ancora un'età da ragazzina, l'amore è dolce.
Ho le vene secche e il vigore prosciugato.
Perché penso all'amore, ora che dovrei morire?

CUPIDO. Forza, nutrice.

NUTRICE. [*tra sé*] Be', se verrà a farmi la corte, troverà via libera.
Che sciocca sono stata a dirgli di no!

Escono.

Masolino d'Amico

La pregiudiziale musicocentrica ed il mito di Didone nella storia della musica

I. *La pregiudiziale musicocentrica e la “Didone abbandonata” di Pietro Metastasio*

Almeno in tre momenti decisivi di quella concezione del mondo che definisco ‘musicocentrica’ Pietro Metastasio, l’autore per eccellenza dei “drammi per musica”, di libretti straordinari per il teatro musicale, viene scelto quale esempio in negativo e fatto oggetto di una pesante demonizzazione. Per pregiudiziale ‘musicocentrica’ intendo non un metodo qualsiasi, quanto piuttosto “la tecnica di chi ha la convinzione che sia la composizione musicale a ‘fare la pagina’, a condurre in gran parte il gioco dinamico, ad esercitare, in definitiva, i suoi diritti che – dal punto di vista architettonico – sono prioritari. La composizione musicale, con il suo percorso armonico, il disegno melodico e le movenze e gli accordi ritmici, ha un’‘intrinseca potenzialità espressiva’, ai cui angoli ed alle cui sinusoidi le parole non devono dar fastidio”. Sono queste le parole di Paolo Conte in *Poesia e non poesia*, di un cantautore contemporaneo ma potrebbero essere sottoscritte da chi ha contribuito a fare la storia della pregiudiziale ‘musicocentrica’, in particolare da August Wilhelm Schlegel che nel suo *Corso di letteratura drammatica* liquida il teatro di Metastasio con una sprezzante etichetta – *tragische Miniaturen* – (tragiche miniature) o, ancora, da E.Th.A. Hoffmann che nel dialogo, *Poeta e compositore* considera la librettistica di Metastasio come il punto di riferimento negativo da cui emanciparsi ed, infine, dal Nietzsche del capitolo XIX della *Nascita della tragedia* che, pur senza citarlo esplicitamente, aggredisce polemicamente proprio Metastasio, il prototipo di quella “Cultura dell’opera” da riconsiderare almeno sotto due diversi profili: sotto quello della filosofia della storia per prospettare un cominciamento della storia, della civiltà edulcorato e conciliato, arcadicamente composto e sotto quello più propriamente musicale, per il capovolgimento, nella gerarchia dei valori, del rapporto musica-parole; in questo caso, infatti, le parole, in una visione antimusicocentrica, rappresenterebbero il ‘padrone’, mentre la musica assolverebbe alle funzioni dell’ancella, ed ancora, in tale perversa concezione, le parole starebbero all’anima come la musica al corpo. Nella contemporaneità è, invece, maturato e consolidato un giudizio completamente diverso: il ‘sistema’ di Metastasio sotto il registro drammatico gode di una propria autonomia e compiutezza, dei suoi libretti si sono chiaramente messi a fuoco gli ingranaggi, le costanti, talvolta la serialità, mentre per August Wilhelm Schlegel si tratterebbe sostanzialmente di un meccanismo scontato e prevedibile, sarebbe sufficiente leggerne uno per conoscerli tutti.

Risulta a questo proposito significativo il caso del *Re pastore*, scritto da Metastasio su incarico dell’Imperatrice Maria Teresa e allestito nel 1751 da personalità della corte austriaca con la musica di Giuseppe Bonno, maestro della cappella reale. Sotto il profilo strettamente formale, in particolare per la divisione in tre atti, si tratta di un ‘dramma per musica’ ma sia per il contenuto sia per la scenografia è una festa teatrale, uno spettacolo appartenente al genere del dramma pastorale. Come annota con finezza Stefan Kunze nel *Il teatro di Mozart con il Re pastore* Metastasio aspira a “portare l’Arcadia sul piano della realtà”, descrivendo il mondo non “com’era, ma come avrebbe dovuto essere”. Che il testo di Metastasio non fosse affatto considerato superato ed antiquato lo dimostrano a iosa le numerose versioni musicali di celebri operisti come Giuseppe Sarti (1753), Johann Adolf Hasse (1755), Christoph Willibald Gluck (1756), Niccolò Jommelli (1757), Baldassarre Galuppi (1758 e 1766), Niccolò Piccinni (1760) e Pietro Alessandro Guglielmi (1765). Quale rapporto stabilisce Mozart con il testo di Metastasio e come si concilia tale rapporto con la pregiudiziale ‘musicocentrica’ se proprio Mozart con il suo *Don Giovanni* viene assunto ad esempio ‘in positivo’ da E.Th.A. Hoffmann. Mi riferisco al saggio dedicato a Sacchini in cui si insiste sulla statua del Commendatore che fa udire il suo terribile “Si” sulla tonica *mi* ed il compositore (Mozart) interpreta questo *mi* come ‘terza’ di *do*, modulando così in ‘do maggiore’, tonalità ripresa da Leporello; esempio che starebbe a dimostrare la caduta di ogni possibile distinzione tra ascoltatore

profano ed ascoltatore colto per il prevalere di quella “musica interiore” rispetto a cui ogni altro problema deve essere considerato secondario.

Nell’ambito di tale quadro di riferimento, come si legittima il rapporto Metastasio-Mozart e come viene restituita l’ambientazione pastorale da Mozart? Anche per questo aspetto mutuo uno spunto importante da Kunze: l’aria-rondò di Aminta come per tutte le stesse arie dal *Don Giovanni*, a *Così fan tutte* ed alla *Clemenza di Tito* presume un’intenzione drammaturgia specifica, “sottrarre il personaggio allo svolgimento dell’azione”. Questo peculiare distacco dagli effetti scenici, cui contribuisce in misura non irrilevante l’elemento concertante sempre collegato al rondò, si realizza compiutamente nell’aria di Aminta, che rivolgendo il pensiero all’amata acquista piena consapevolezza di sé, suggellando il suo incrollabile amore per Elisa con un voto di fedeltà vincolante anche per gli anni futuri. L’aria assume in tal modo un tono ed una gravità definitiva, con la reiterazione del tema di rondò, denotando consolidamento e stabilità. In tal modo la librettistica metastasiana, nonostante tutte le argomentazioni musicocentriche, si sposa mirabilmente con la musica mozartiana senza cortocircuiti, senza lacerazioni o *impasse*. Basterebbe del resto ricordare l’aria da concerto mozartiana, “Basta vincesti... ah, non lasciarmi” (K486a K295a) dal primo dei *Drammi per musica* di Metastasio, la *Didone abbandonata* (Atto II, scena IV, versi 684-692) od, ancora, a quello straordinario *apax* della liederistica schubertiana (1816), ancora una volta dalla *Didone abbandonata*, sempre atto II, scena IV, versi 685-696, “Vedi quanto, t’adoro ancora ingrato!/ Con un tuo sguardo solo/ mi toglì ogni difesa, e mi disarmi./ Ed hai cor di tradirmi? E puoi lasciarmi?/ – Ah! Non lasciarmi, no, bell’idol mio/ di chi mi fiderò,/ se tu m’inganni?/ – Di vita mancherei/ nel dirti addio,/ che viver non potrei/ fra tanti affanni”, per lasciarsi definitivamente alla spalle la *forma mentis* della pregiudiziale ‘musicocentrica’ con la connessa contrapposizione Metastasio-Mozart (Da Ponte), che tra l’altro dimentica in maniera flagrante la genealogia Metastasio-Da Ponte. Il che naturalmente non compromette in alcuna maniera la valutazione conclusiva di Kunze: la musica di Mozart non “rappresenta” gli affetti ed i moti dell’anima, non ne è la semplice manifestazione perché questa ipotesi implicherebbe la necessità di considerare gli affetti alla stregua di avvenimenti, bensì “crea” i sentimenti di propria iniziativa. Uno scarto tra ‘rappresentazione’ e ‘creazione’ che comunque non passa necessariamente *all’esterno* del nesso Metastasio-Mozart ma che copre l’area di una particolare struttura compositiva da cui diventa difficile disgiungere i contenuti, ipotesi che vale in larga misura anche e soprattutto per il *Re pastore*.

II. La “*Dido furens*” di Domenico Mazzocchi

Come era già trasparente nell’ultima parte dell’Introduzione, la pregiudiziale musicocentrica non riesce ad essere convincente proprio rispetto alle infinite possibilità prospettate dall’uso della ‘voce’, possibilità che sono, invece, in gioco, per esempio, nell’intero arco del mito di Didone, rappresentato nella storia della musica a partire dal dialogo I, la *Dido Furens* del compositore romano Domenico Mazzocchi (1592-1665), uno dei più significativi nella Roma della prima metà del Seicento, insieme a Marco Marazzoli e Stefano Landi. E’ opportuno in primo luogo approfondire la dizione ‘*Dialoghi*’, che costituisce la titolazione di tutta la raccolta; per ‘dialogo’ il compositore intende una struttura drammatica nella quale – come nella più ampia forma dell’oratorio, di cui proprio in quegli anni appaiono i primi esempi – l’azione non viene rappresentata (come nell’opera) ma è raccontata da un “narratore” (il testo), che via via raccorda gli eventi dei vari personaggi. E’ una struttura analoga a quella del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, eseguito per la prima volta nel 1624, per pura coincidenza, nello stesso anno dei “*Dialoghi*”, nel 1638: in entrambi i casi l’intento del compositore è quello di realizzare una struttura sintetica per creare una complessa situazione drammatica, anche se non ‘teatrale’ in senso proprio. Il livello musicale e drammatico è assai elevato: il testo virgiliano è risolto in maniera fortemente drammatizzata, e benché il compositore non si avvalga di modalità di recitazione simili allo *stile concitato* di Monteverdi, il racconto della morte di Eurialo e Niso, il

lamento della madre e la commossa partecipazione al suicidio di Didone, si propongono egualmente come momenti molto alti: inoltre, l'attenzione alla lingua, carica di storia, distante nel tempo, la capacità di aderire al significato del suono in ogni parola, (un suono diverso e perciò stimolante) danno ai dialoghi un'evidente, forte unità, caratterizzata anche da successioni armoniche sorprendenti e dall'impiego di tonalità poco o affatto usate sino ad allora. Nei momenti particolarmente espressivi l'autore richiede poi un preciso controllo dell'intonazione (con l'uso del quarto di tono) e del cambiamento di sonorità: la successione *crescendo/smorzando* (la "messa di voce") è intesa da Mazzocchi in maniera molto più complessa, ossia come una modificazione dinamica, cui però si accompagna una *modificazione di intonazione*. Nei suoi *Madrigali a cinque* del 1638 l'autore chiarisce infatti: "La sollevazione o (come si suol dire) messa di voce nel caso nostro è l'andar crescendo a poco a poco la voce di fiato e di tuono insieme". Anche questo uso complesso di un procedimento tecnico in funzione espressiva dà il segno dell'atteggiamento innovativo di questo compositore. In *Didone furens* la protagonista mostra ogni contrastante segno del dramma che sta vivendo (preghiera, dolore, indignazione), mentre Virgilio (così viene chiamata la figura del testo) partecipa con intensità sempre maggiore, via via che l'azione volge al suo tragico epilogo.

Va inoltre ricordato che proprio agli inizi del '600 – l'emissione vocale tipica del secolo precedente fu profondamente modificata dall'interesse per il *cantar francese*, ossia il canto come veicolo di recitazione drammatica e non solo di bel suono.

III. *Didone ed Enea di Henry Purcell*

Tutti i dubbi relativi alla negatività della figura di Didone (già in Virgilio e poi nel *Paradiso perduto* di Milton, ove viene comparata ad Eva per il suo peccato), in cui diventa faticoso identificarsi allegoricamente con la regina di turno, vengono fugati da un simbolo più arcaico e nascosto: Didone si sacrifica per consentire ad Enea di fondare la nuova Troia da cui verranno gli antenati dei sovrani d'Inghilterra. Inoltre, è la regina di Cartagine, ossia della città nemica giurata dai futuri romani. Infatti, il fulcro del programma politico è la propaganda antiromana (ossia antipapale), che si adatta bene sia al regno di Carlo II (dove furono sventate congiure gesuitiche vere o presunte) sia a quello di Guglielmo III (dopo il *popish-plot*), ma non certamente agli anni di Giacomo II, il re cattolico. Tutte le semi-opere di Purcell hanno come soggetto sovrani che soffrono per amore: a parte Diocleziano e la regina indiana Zempoalla, troviamo la *Fayr Queen* (titolo che si riferisce a Spencer) e, tra le musiche meno ampie, *Bonduca*, l'eroina britannica che sfida i nemici romani.

Di tutti questi soggetti, il tema di Didone ed Enea era probabilmente quello preferito da Carlo II, ma non da Guglielmo III, visto che l'opera di Purcell non fu più ripresa dopo il tentativo indiretto dell'esecuzione-saggio di Chelsea. Esistevano dunque esempi continentali di opere e cantate dedicate a Didone. Vincenzo Alberici, uno dei primi musicisti stranieri approdati nella Londra della Restaurazione, compose inoltre la cantata *Su l'arenoso lido*, un lungo e straziante lamento di Didone, naturalmente su basso ostinato. Era stata l'Italia, madre del lamento su ostinato, a creare i primi lacrimosi capolavori sul tema: Sigismondo d'India e Monteverdi per le spettacolari feste di Parma del 1628; poi Cavalli con un vero e proprio melodramma su Didone del 1641, che, dopo numerose riprese europee, ebbe la ventura di essere la prima opera rappresentata a Napoli nel 1650; a Napoli sarà messa in musica per la prima volta da Domenico Sarro il più celebre testo dedicato alla regina di Cartagine, la *Didone abbandonata* di Metastasio, già ricordata nell'introduzione.

La cantata di Alberici, che può essere considerata una fonte autorevole per Purcell, nel suo schema di racconto indiretto (recitativo) in cui sono incastonate le parole della sventurata Didone (aria 1 e 2), con varie strofe, non può comunque competere con l'introspezione psicologica del dramma offerto dal libretto di Tate: Didone chiede la mano della sua fedele Belinda, la coprotagonista, apprestandosi a morire (con tanto di apparizione di Cupido tra le nuvole) e tra la

parte recitativa e l'aria è l'intera serie cromatica del basso del lamento a fare da efficace ed inusitata cerniera.

[Recitativo 1]

Su l'a-re-no so li-do de l'an-ti-ca Car-ta-go pian-gen-do per do-lo-re d'un pe-re-gri-no in-fi-do la sven-tu-ra-ta Di-do e con fle-bi-li-ac-cen-ti sfo-gan-do i suoi tor-men-ti col-mo il se-no di duo-lo al-le que-re-le sue di-sciol-se il

vo-lo, al-le que-re-le sue di-sciol-se il vo-lo

[Aria] [6/4]

Ca-te-na d'a-mor più for-te un pet-to già mai non strin-se spez-za-re sol può la mor-te il fer-ro che il sen mi cin-se, il fer-ro che il sen mi cin-se.

[Recitativo]

Ciò det-to in un ba-le-no con-tro il can-di-do

se - no im - mer - se il fer - ro i - gnu - do e so - spi -
 ran - do sciol - se so - vr'u - na pi - ra di fuoco la ge - li -
 da al - ma e con do - len - te sor - te tra le fiam - me re -
 stò pre - da di mor - te, e con do - len - te.
 sor - te tra le fiam - me re - stò pre - da di mor - te.

L'analisi musicale, estesa a tutta la partitura, invece che ad un solo brano, consentirebbe di verificare la caratteristica che più colpisce in *Dido and Aeneas*: l'energia che emana dai singoli pezzi incastonati come microforme compiute, una concentrazione consentita da due elementi compositivi che Purcell aveva già maturato: la tecnica della ripetizione e l'elaborazione armonica.

175
 Violini I e II
 Viola
 Soprano DIDO
 Basso

179
 When I am laid, am laid in
 earth, may my wrongs create No trou - ble, no

183

187

trou - ble in thy breast; When I am

199

Re - mem - ber me, re - mem - ber me,

203

but ah! for - get my fate, Re -

207

mem - ber me, but ah! for - get my fate.

Dopo questa introduzione, lo schema generale dei tre atti può essere riassunto nella maniera seguente:

<i>Atto I (Palazzo)</i>	<i>Atto II, scena II (Bosco)</i>
1. Scena, Coro con Belinda	22. Ritornello strumentale
2. <i>Song</i> di Didone (Ah! Belinda) su ground	23. <i>Song</i> di Belinda e Coro
3. Recitativo Didone-Belinda	24. <i>Song</i>
4. Coro	25. Recitativo Enea-Didone
5. Recitativo Didone-Belinda	26. <i>Song</i> di Belinda e Coro
6. Duetto, Coro con Belinda	27. Recitativo Spirito-Enea
7. Recitativo Belinda-Didone-Enea	<i>Atto III (Le navi)</i>
8. Coro	28. Preludio, <i>Song</i> e Coro
9. Recitativo di Enea	29. Danza dei Marinai
10. Aria di Belinda	30. Recitativo Maga-Streghe e <i>Song</i> Maga
11. Coro	31. Coro
12. Danza trionfante (tutti)	32. Danza delle Streghe
<i>Atto II, scena I (Caverna)</i>	33. Recitativo Didone-Belinda-Enea
13. Preludio, Streghe, Maga	34. Recitativo Didone
14. Coro di Streghe	35. Coro
15. Recitativo Maga	36. Recitativo Didone
16. Coro	37. <i>Song</i> Didone (Lamento)
17. Recitativo Streghe-Maga	38. Coro finale
18. Coro	
19. Duetto di Streghe	
20. Coro	
21. Danza (Echo) delle Furie	

IV. La terza sonata dell'opera 50 di Clementi ed il mito della Didone abbandonata

La rielaborazione metastasiana delle vicende di Didone nel 1724, che aveva tradotto gli eventi del IV libro dell'*Eneide* in una bilanciata successione di arie e di recitativi, è uno dei libretti più spesso, come abbiamo constatato, musicati nella storia del melodramma.

Nella Londra dell'inizio del secolo XIX, in una città in cui l'opera di alto livello si limitava fino al secondo terzo dell'Ottocento all'opera seria italiana ed ai suoi successori, godeva ancora di grande favore. Fa eccezione per l'unicità del titolo, il confronto tra il libretto metastasiano e la sonata di Clementi; dal punto di vista strettamente formale, alla sonata manca anche il principio dialogico che pone i contrasti in una relazione di tensione, e che è non solo costituiva di ogni dramma, ma anche fondamentale per la comprensione formale di Beethoven.

La straordinarietà della composizione di Clementi diventa particolarmente evidente se la si compara con un altro tentativo di collegare una composizione strumentale al soggetto della *Didone abbandonata*. Nel secondo e terzo volume del suo manuale di composizione pubblicato nel 1906 il teorico musicale Jérôme-Joseph de Momigny, attivo a Lione, dedicò quasi centocinquanta pagine all'analisi dettagliata del primo movimento del quartetto d'archi di Mozart in re minore KV 421 completando il suo sistema teorico tanto dal punto di vista pedagogico-musicale, quanto da quello delle finalità musicali estetiche.

Anche se la sonata musicale di Clementi con la sua ossessiva riproposizione del motivo del lamento e delle sue varianti, si può concepire quasi come un monumentale monologo, che ricorda l'elogio shastbeouryano del lamento.

Un'altra fonte plausibile può essere rappresentata dalla cantata solistica, di regola costruita su due recitativi e due arie; una cantata che reca un titolo simile viene eseguita a Venezia nel 1818 ed il suo autore ottiene poi fama mondiale. Si tratta di Gioacchino Rossini, che aveva composto,

probabilmente nel 1811, una cantata per soprano solo, coro ed orchestra, che venne presentata prima con il titolo *Didone abbandonata*, poi con quello de *La morte di Didone*.

Il 'Lamento' di Didone per il destino crudele, come viene espresso nella *Cavatina* ed il furioso sfogo di disperazione nella seconda aria concernono non solo il contenuto del primo e dell'ultimo tempo della sonata di Clementi; i due testi, infatti, si possono concepire come motto dei temi principali in entrambi i movimenti.

Un'ulteriore fonte, ancora più plausibile della 'cantata', è quella di Giuseppe Tartini, molti elementi lasciano intendere che Clementi fosse orientato in questa direzione.

Si tratta in ultima analisi di una sonata che riflette in maniera nuova non solo il rapporto estetico tra musica con o senza testo: in essa è emblematico soprattutto il principio formale dell' 'unità nella varietà' per mezzo di una drastica riduzione del materiale motivico, qui anche poeticamente legittimato perché descrive la tristezza di un individuo abbandonato. Già il primo tempo espone innumerevoli varianti di questo motivo del lamento, dalla successione di ottavi con doppio punto e sedicesimi all'inizio dell'introduzione lenta, alle regolari terzine di ottavi nella seconda battuta, alla successione di minime e quarti all'inizio dell'Allegro,

CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 50 n. 3, primo movimento, bb. 16-19 (con il testo della cantata).



CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 50 n. 3, terzo movimento, bb. 1-8 (con il testo della cantata).

Per tut - to l'or - ro - re Pe - ri - gli m'ad - di - ta, De -
te - sto la vi - ta Vi - ven - do co - si.

fino al singhiozzante contrappunto della voce intermedia, alle battute 20-23

CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 50 n. 3, primo movimento, bb. 1-2,

Largo patetico e sostenuto



CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 50 n. 3, primo movimento, bb. 16-19.

Allegro ma con espressione



CLEMENTI, Muzio. Sonata Op. 50 n. 3, primo movimento, bb. 20-23



Con la Sonata di Clementi il mito di Didone diventerà un motivo centrale anche per musica strumentale o assoluta.

L'ICONOGRAFIA DI DIDONE

Giuliana Calcani

10 GENNNAIO 2007

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

Sposa dello zio, Sicheo, sacerdote di Eracle. Alla morte di questi, Didone fuggì da Tiro portando con sé i *sacra* di Eracle. Giunta in Africa, fondò una città nel luogo in cui sarebbe sorta Cartagine.

Per non sposare un re locale di nome Iarbas si suicidò gettandosi su una pira accesa.

Culto a Cartagine assimilazione di Elissa-Didone alla dea Astarte -Tanit

Secondo una leggenda più tarda, celebrata dalla poesia latina, Didone si innamorò di Enea, approdato a Cartagine nella fuga da Troia e, abbandonata da questi, si suicidò.

Successo nelle arti figurative (Macrobio, *Saturnalia* V, 17,5)

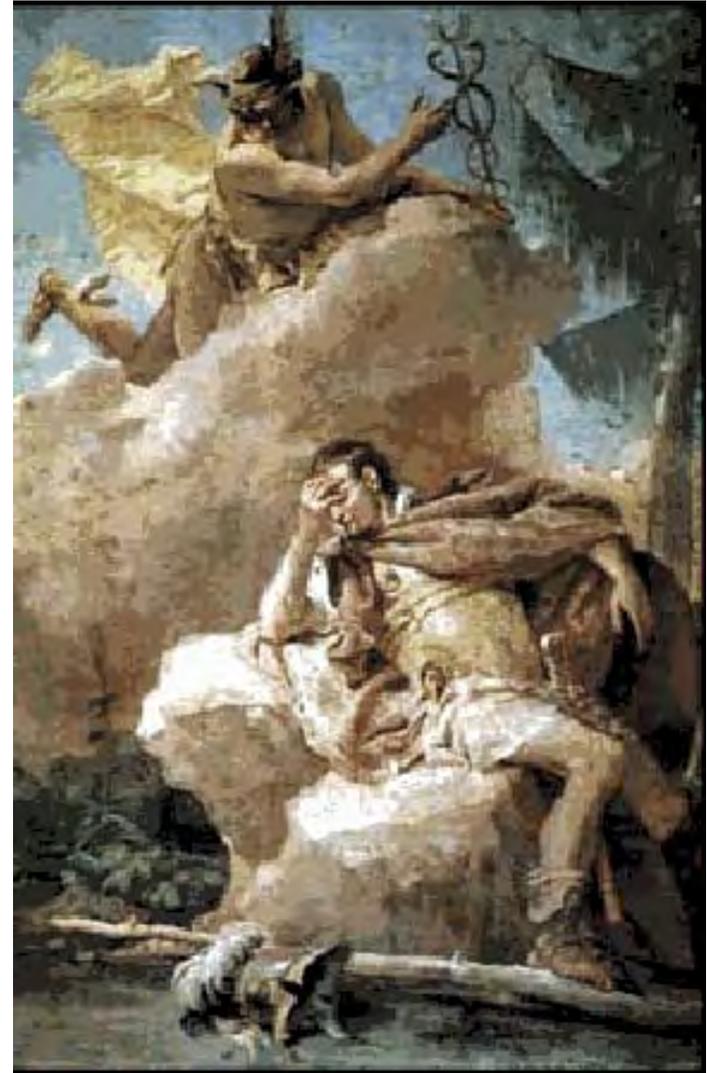
La fortuna della figura di Didone si può seguire su due tradizioni dal diverso esito

Le rappresentazioni di Didone ed Enea nelle arti figurative, dalla prima età imperiale romana fino ai più tardi esiti nella pittura moderna, dipendono tutte dal testo di Virgilio. Alcuni esempi, da Rubens a Turner, mostrano la vitalità d'ispirazione al poema latino.



**P. Paul Rubens (1577-1640). *La morte di Didone*
(*Eneide*, IV, 663 ss.)**

Claude Lorrain (1676).
*Didone mostra Cartagine ad
Enea* (*Eneide*, IV, 74 ss.)



Giambattista Tiepolo (insieme al figlio Giandomenico)
1757. *Mercurio esorta Enea alla partenza*
(*Eneide*, IV, 270 ss.). Vicenza, Villa Valmarana

Nell'Eneide ogni artista moderno poteva trovare elementi d'ispirazione, valorizzando un passo piuttosto che un altro. Le atmosfere, i paesaggi umidi evocati da Virgilio, rivivono ad esempio nella pittura dei romantici.



J.M.William Turner (1814). *Didone ed Enea al mattino della caccia*
(*Eneide*, IV, 129 ss.)

Diversa è la situazione dell'arte romana, dove abbiamo testimonianze che ci inducono a pensare che dal testo di Virgilio fosse stato tratto un codice figurativo ben preciso, in base al quale venivano isolate dal contesto narrativo più ampio sempre le stesse scene, da sole o in sequenza, ripetute con stili e materiali diversi in tutto l'orbe romano.

Di fatto è nella suggestione dei passi dell'Eneide che la figura di Didone prende corpo, così come quella dei personaggi che agiscono intorno a lei, uomini e déi partecipi della medesima necessità di compiere il fato.

Le testimonianze figurative più preziose che ci sono rimaste sono le miniature tardoantiche che illustrano due codici virgiliani della Biblioteca Vaticana.

Miniature del Codice Virgiliano *Vat. Lat. 3225*, primi decenni del V secolo d.C.



f. 33v. *Didone compie un sacrificio*
(*Eneide*, IV, 56-61)

f. 36v. *Didone rimprovera Enea*
(*Eneide*, IV, 305
dissimulare sperasti...)





f. 39v. *Didone osserva la partenza di Enea da Cartagine*
(*Eneide*, IV, 584 ss.)



f. 40 r. *Didone sulla pira, il suicidio*
(*Eneide*, IV, 641 ss.)

f. 41r. *Lamenti per la morte di Didone*
(*Eneide*, IV, 663-667)



Miniature del Codice Virgiliano *Vat. Lat. 3867*, V-VI secolo d.C.



f. 100v. *Banchetto di Didone*
(*Eneide*, IV , 74-80)



f. 106r. *Didone ed Enea nella grotta*
(*Eneide*, IV, 160 ss.)

La lotta tra Giunone e Venere incarnava, nel poema virgiliano,
gli estremi di un destino che, mirando alla grandezza
della futura potenza romana, doveva travolgere quello dei due amanti.

La storia di Enea e Didone è un ritaglio,
nell'economia generale del testo epico.

Pochi episodi salienti bastavano a riassumere
l'intera vicenda e ciò facilitava il passaggio dalle parole all'immagine.
Un esempio particolarmente significativo di tale adattamento del testo scritto
in figure si è conservato in Inghilterra.

Taunton Castle Museum

Mosaico pavimentale dal *frigidarium* delle terme della villa romana di Low Ham (Somerset, Inghilterra) inizi del IV secolo d.C.

L'edificio è stato scavato nel 1946. Si tratta di una grande e lussuosa residenza appartenuta ad un latifondista o ad un alto funzionario governativo dei primi del IV secolo d.C. Il mosaico pavimentale è stato eseguito con materiali locali intorno alla metà del IV secolo. I colori utilizzati sono rosso scarlatto, bianco, nero, bruno, giallo, oro, azzurro e grigio.



Intorno al pannello centrale, dove è rappresentata Venere tra due Eroti, gira una cornice suddivisa in quattro scene, rivolte verso l'esterno, che mostrano una sintesi della storia d'amore tra Didone ed Enea (Virgilio, *Eneide*, I e IV).

L'immediata comprensione del senso generale e dei particolari del mosaico era sicuramente data dalla conoscenza del testo letterario. Virgilio echeggia dietro ogni riferimento iconografico e il mosaico pavimentale di Low Ham non fa eccezione, tanto che le scene figurate che lo compongono rimandano direttamente alle descrizioni e alle atmosfere dei passi dell'Eneide. Bisogna conoscere l'Eneide, l'antefatto alle scene che sono illustrate nel mosaico pavimentale, cioè la tempesta che porta le navi di Enea sulla costa cartaginese, per guardare e comprendere.

(*Eneide*, I, 65)

*Giunone gli si rivolge con voce supplichevole:
“Eolo (poiché a te il Padre degli Dei
e re degli uomini ha dato il potere sui venti; con
cui calmare i flutti o alzarli fino alle stelle),
una razza che odio naviga nel Tirreno
per portare in Italia Ilio e i vinti Penati:
scatena la potenza dei venti, affonda le navi,
o disperdi i Troiani, seminali per il mare...*

(I, 88-91)

*Eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.
Intonuere poli et crebris micat ignibus aether
praesentemque viris intentant omnia mortem.*

*Intanto
Nettuno
s'accorse...*

(I, 125)

Hinc atque hinc vastae rupes...hic fessas non vincula navis ulla tenent...huc septem Aeneas collectis navibus... (I, 162, 168, 170)

I scena

Tre navi troiane, spinte dalla tempesta, approdano a Cartagine con Ascanio e il Palladio sulla nave di centro ed Acate nell'atto di ricevere dalle mani di un uomo che sta sulla nave più avanzata, una ghirlanda o una corona, dono per Didone, ma allusiva anche alle ghirlande che decoreranno le navi alla partenza (IV, 418).

...poi ordina che si portino alla regina doni scampati da Troia...lo scettro di Ilione, figlia maggiore di Priamo, la sua collana di perle e una corona doppia d'oro e di pietre preziose. Acate eseguendo gli ordini s'affretta verso le navi... (I, 647, 653-656)



“O tu che reggi con eterno dominio le vicende divine ed umane...tu m’hai promesso che...dal rinnovato sangue di Teucro avranno origine i potenti Romani...(I, 229, 234-235)

*...nos, tua progenies, caeli quibus adnuis arcem, navibus (infandum!) amissis unius ob iram prodimur atque Italis longe disiungimur oris.
(I,250-252)*

(a volte Didone, ignara dei Fati, non dovesse scacciarli? (I, 288-289)

*Non avere pura o Citerea,
immutato è il destino dei tuoi
(I, 257) ..*

*E la stessa crudele Giunone che
adesso
sconvolge mare, terre e cielo, muterà
d’avviso in meglio e con me favorirà i
Romani
rerum dominos gentemque togatam
(I, 279-282)*

*At Cytherea novas artis, nova
pectore versat consilia, ut faciem
mutatus et ora Cupido pro dulci
Ascanio veniat, donisque furem
incendat reginam atque ossibus
implicitet ignem (I, 657-660)*



*..incantata dalla
sua somiglianza
col padre, tiene in
grembo Ascanio e
cerca di illudere
l'indicibile
amore...(I, 84-85)*

Il scena

L'innamoramento di Didone ed Enea per influsso di Venere (madre di Enea) e di Cupido che ha preso le sembianze di Ascanio



*...ecco che infine
arriva , in mezzo
ad un folto
corteo.*

(IV, 136)

*Bellissimo su
tutti Enea
s'offre di scorta
alla bianca*

Didone

(IV, 141-142)

*Ed il fanciullo
Ascanio in mezzo
alle valli galoppa
furiosamente col
cuore pieno di
gioia...*

(IV,156-157)

III scena

La caccia a cui partecipano Didone, Enea ed Ascanio

IV scena Trovato rifugio nella stessa grotta (due alberi alludono al bosco)
Didone ed Enea diventano amanti

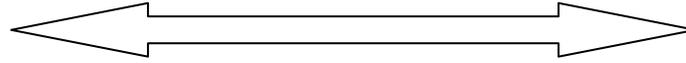
*Interea magno
misceri
murmure
caelum
incipit
insequitur
commixta
grandine
nimbus*
(IV, 160-161)



*Rifulsero lampi nell'aria a festeggiare l'unione
e sulle cime dei monti ulularono le ninfe
fu quello il primo giorno di morte, la causa prima di tanti mali...*

(IV, 16-169)

Giunone



Venere

*Concludiamo piuttosto una
pace durevole con un bel
matrimonio. Tu hai fatto ciò
che hai voluto: Didone brucia
d'amore. Regniamo allora in
comune sopra uno stesso
popolo...*

(IV, 99-102)

*...(poiché aveva capito quale
fosse lo scopo di Giunone,
sottrarre all'Italia l'impero per
donarlo alla Libia)...*

(IV, 105-106)

trionfo di

Venere

Pannello centrale: Venere tra due Ammorini



**Simbolo di vita
collegato
alla figura
di Enea**

**Simbolo di morte
collegato alla figura di Didone**

La lettura del poema di Virgilio accompagna, passo dopo passo, le scene del mosaico di Low Ham. La forza di trasmissione delle immagini è nella diffusione e nella fortuna del testo letterario. La secolare diatriba sulla prevalenza di una forma artistica sull'altra, ha come esito,



nel caso delle storie con Enea e Didone, la vittoria delle parole sulle immagini. Non si sviluppa una iconografia autonoma: l'Eneide di Virgilio sarà il copione di riferimento per qualsiasi figurazione.

Ma oltre a seguire la pista più consueta delle corrispondenze
tra cicli figurati e testi letterari, l'immagine di Didone,
così come ce la tratteggia Virgilio,
diventa il filo conduttore per seguire altre trame.
Quella che ci porta a Roma, per esempio,
sulla scorta di Anna Perenna, sorella dell'infelice regina
e che accompagna le più note vicende legate
allo sbarco di Enea nel Lazio.

...L'empia Fama in persona disse

che si allestiva la flotta per la partenza.

Folle d'amore, l'anima smarrita, dà in smanie,

erra per la città...eccitata come una Menade, quando infuria la festa...(IV, 298-299)

"Non ti trattiene il nostro amore, la mano

che un giorno ti fu concessa, Didone che sta per morire di morte crudele? E invece tu

sotto le stelle invernali prepari la flotta

e ti affretti a solcare l'alto mare tra i venti terribili"...(IV, 107-110)

*Ma sebbene desideri alleviarle il dolore e consolarla,
calmandone con parole l'affanno.*

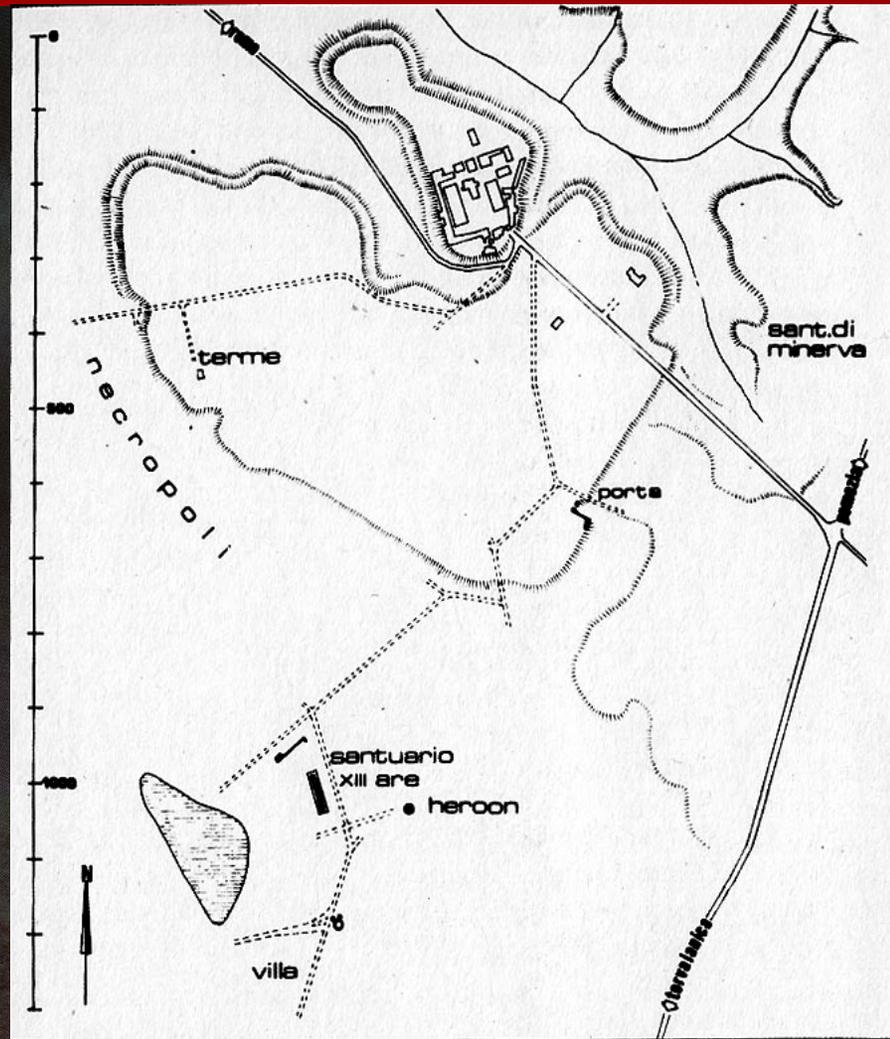
Benchè sia intenerito

*il pio Enea obbedisce all'ordine divino
e ritorna alla flotta (IV, 393-396)*

l'immagine
delle navi
segna l'inizio e
la fine della
storia d'amore
tra Didone ed
Enea

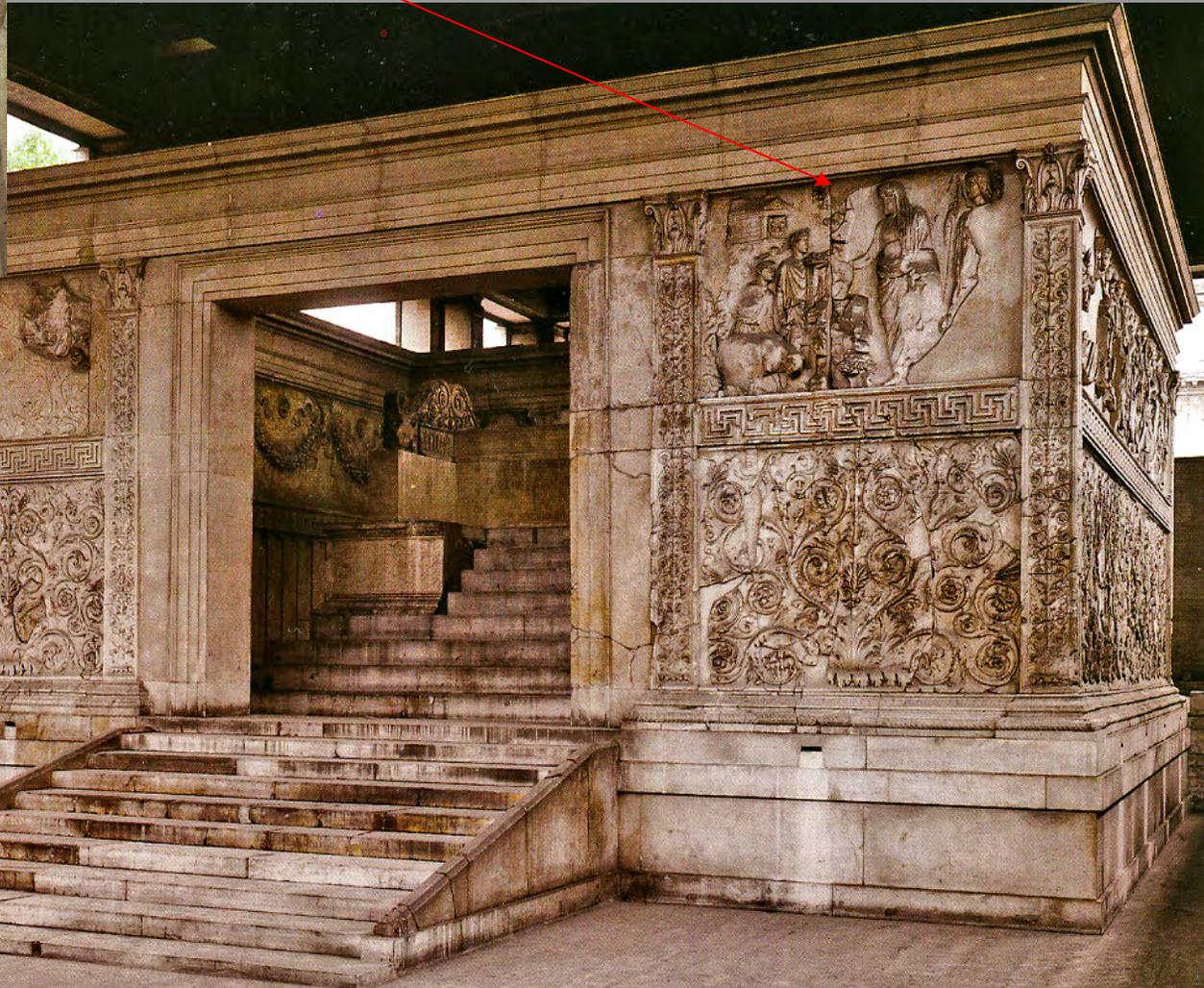
**Il sacrificio di Didone è necessario perché Enea arrivi nel Lazio e
dia inizio
alla
gloria di Roma**

Napoli, Museo
Nazionale, da
Pompei



L
a
v
i
n
i
o

Votata il 4 luglio del 13, l'Ara fu dedicata il 30 gennaio del 9 a.C.

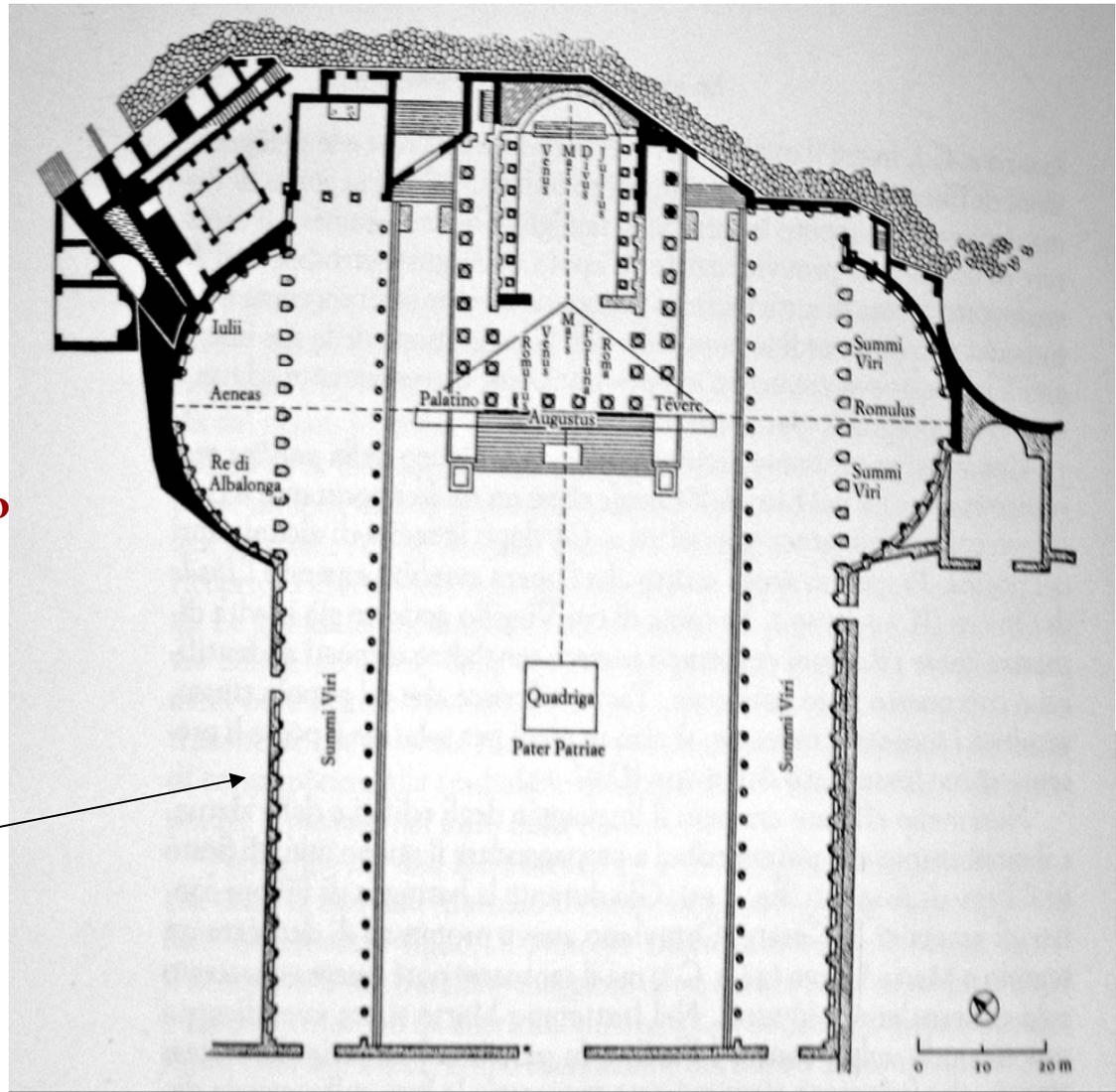


Prospetto
occidentale
dell'Ara Pacis. Nel
rilievo di destra J.
Sieveking nel 1907
riconobbe
l'immagine di
Enea che sacrifica
ai Penati

Enfasi sulla doppia origine divina di Roma: da Marte (attraverso Romolo) e da Venere (attraverso Enea) nei programmi figurativi di epoca augustea. La virtù militare espressa da Romolo e la religiosità di Enea - *virtus e pietas* - diventano i valori di riferimento per la potenza di Roma su cui si fonderà tutta la successiva propaganda imperiale.

Ciclo degli antenati nel Foro di Augusto a Roma, inaugurato nel 2 a.C. in seguito al voto fatto prima della battaglia di Filippi (42 a.C.)
da P. Zanker

abside



Ma anche la forza dell'amore estremo di Didone
arrivò a lasciare una traccia profonda
negli usi e nei riti dei Romani
attraverso l'identificazione dell'antichissima
dea delle origini, Anna Perenna,
venerata nel bosco sacro del primo miglio della via Flaminia,
con la sorella dell'infelice regina che,
fuggita da Cartagine invasa dagli indigeni
dopo il suicidio di Didone,
sarebbe stata accolta da Enea nel Lazio.

Festeggiata all'inizio dell'anno agricolo (15 marzo), legata ad *annus* nel nome, la dea era venerata per propiziare il benessere di tutta l'annata. *Perenna* (da *perennare*, cioè passare bene l'anno) era il doppio nome della dea.

Ovidio (*Fasti*, III, 523-696) Silio Italico (*Punica*, VIII, 50 ss.)

Didone

Nave di Enea



Anna

Personificazione
dell'Africa

Didone abbandonata

Affresco da Pompei, Casa di Meleagro. Napoli, Museo Nazionale

IV stile

Epoca flavia

*“Anna, sorella mia, che sogni mi spaventano
e mi tengono in ansia! Non ho mai visto un uomo
come l’ospite nostro!..” (IV, 9-10)*

*Anna, te lo confesso, dopo la morte del povero
mio marito Sicheo, dopo il delitto fraterno che ha macchiato di sangue la casa
familiare,
questi è il solo che m’abbia colpito i sensi, il solo
che m’abbia folgorato l’anima, così da farla vacillare.
Agnosco veteris vestigia flammae.
(IV, 20-23)*

*Anna refert: “o luce magis dilecta sorori,
trascorrerai la giovinezza sempre sola e dolente
senza la dolcezza dei figli né le gioie di Venere?
Credi che questo importi alla cenere e all’ombra
di chi è morto e sepolto? Stammi a sentire...(IV, 31-34)*

*...Ma io lontana
ti perseguiterò con i fuochi infernali...
Sconterai la tua pena, empio, ed io lo
saprò.. (IV, 384-386)*

*Anna non vedi come s'afferrano sul lido,
Accorsi da ogni parte, la vela chiama già i
venti,
i naviganti incoronano allegri le poppe...
Anna, esaudisci la tua infelice Didone...
Poiché quell'infame onorava solo te e
confessava a
te anche i segreti più arcani..(IV, 416-418,
421-422)*

*Ho trovato, sorella,
rallegrati con me – le dice – la vera strada
per riavere il mio amore o per dimenticarlo...
te lo giuro, sorella cara, su tutti gli Dei
e su te, sul tuo dolce capo, che contro voglia
mi dedico alle arti magiche...*

*Tu secreta pyram tecto interiore sub auras
erige, et arma viri thalamo quae fixa reliquit...(IV, 476-479, 492-495)*

Dall'esperienza tragica di Didone, amore e maledizione confluiscono nella dea *Anna Perenna*, assimilata alla sorella della regina



Roma, parcheggio sotterraneo di Piazza Euclide,
la fontana di Anna Perenna.
In uso dal I sec. a.C. al VI sec.d.C.,
La dedica ad Anna Perenna è
attestata dalle iscrizioni murate con
il nome della dea.

Roma, Piazza Euclide, al centro
l'area del ritrovamento

**(scavi SAR novembre 1999-
gennaio 2000, profondità tra 6 e
10 metri dal manto stradale)**



Roma, Museo Nazionale Romano, Sezione epigrafica

Alcuni materiali recuperati nello scavo della cisterna retrostante la fontana testimoniano riti magici, come le figurine antropomorfe con i relativi contenitori in piombo e le laminette di piombo con iscrizioni di maledizione (*defixiones*).



Dal poema di Virgilio agli scavi più recenti compiuti a Roma, la figura di Didone trova un nuovo epilogo nella figura e nei riti tributati d Anna Perenna

Cenni bibliografici

G. Kowalski, *De Didone graeca et latina*, 1929; J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*, Londra 1962, p. 202 ss.; AA.VV., *Lavinium II. Le Tredici Are*, Roma 1975; L. Foucher, *Les Phéniciens à Carthage ou le geste d'Elissa*, 1978; AA.VV., *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, cat. della mostra, Roma 1981; D. Gillis, *Eros and Death in the Aeneid*, Roma 1983; Ph. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986; R. Ling, *Mosaics in Roman Britain: Discoveries and Research since 1945*, in *Britannia*, 28, 1997, p. 259 ss.; P. Bono, M.V. Tessitore, *Il mito di Didone*, 1998; P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, ed. it. Torino 1989; M. Piranomonte, s.v. *Annae Perennae nemus*, in *LTUR*, Suburbium I, Roma 2001, pp. 59 ss.; Ead. (a cura di), *Il santuario della musica e il bosco sacro di Anna Perenna*, Roma 2002; L. Mondin, *Didone hard-core*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 3 (2003-2004), pp. 227 ss.; A. Carandini, M.T. D'Alessio, H. Di Giuseppe, *La fattoria e la villa dell'Auditorium nel quartiere flaminio di Roma*, Roma 2007.