

Paolo Fedeli

La lettura dell'Eneide alle soglie del terzo millennio

Premessa

Come esordio un'ovvia constatazione: oggi non si pongono più complessi problemi di ricezione dei testi: il libro, prima, e le conquiste dell'informatica, poi, garantiscono la salvaguardia delle varie forme di cultura, anche di quelle lontane nel tempo. Ma la salvaguardia dei testi antichi può non essere sufficiente a salvarli dall'indifferenza dei contemporanei, che giudicandoli estranei alla loro sensibilità possono decretarne la condanna a una definitiva mummificazione e, dunque, a una sostanziale scomparsa: in tal modo essi potrebbero continuare a vivere, sì, ma allo stesso modo di monumenti inaccessibili. Ecco perché a me sembra che la diffusione e l'attualizzazione dei testi della cultura dell'antichità debbano passare principalmente attraverso l'individuazione dei metodi più appropriati ad una loro efficace lettura e ad una loro adeguata interpretazione. Il nostro primo dovere, dunque, per garantire lunga vita ai classici consiste nello sforzo di leggerli, e d'insegnare al leggerli, in un modo necessariamente diverso da quello tradizionale, ereditato da epoche in cui la cultura classica era al centro della formazione dell'individuo: è del tutto lecito rimpiangere tali epoche, ma è ridicolo illudersi che esse possano tornare e continuare a comportarci come se nulla sia accaduto, come se la frattura tra antico e moderno non si sia prodotta con conseguenze devastanti. Ecco che, allora, una lettura che si sforzi di attenuare le distanze fra gli antichi e noi diventa un'arma importante per sanare quella frattura.

Negli ultimi anni mi sono chiesto più volte perché mai gli autori antichi debbano essere letti con criteri d'interpretazione diversi da quelli che adoperiamo nel leggere autori a noi vicini nel tempo; ciò mi è sempre apparso manifestamente assurdo e mi ha stimolato a ricercare una forma di lettura tale da annullare le distanze e da risultare comprensibile anche ai non specialisti: una lettura capace di porre in primo piano i valori lessicali, gli schemi retorici, i principi strutturali, i giochi fonici e di farne i criteri privilegiati ai fini di un'interpretazione complessiva dei singoli contesti. Ho trovato grande conforto a queste mie idee nelle parole con cui Giuseppe Pontiggia, in quella che è stata la sua ultima intervista prima della morte improvvisa (*I classici in prima persona*, negli Oscar Mondadori del 2006), ha illustrato il concetto di letteratura come critica del linguaggio: «Io penso che la letteratura sia critica del linguaggio: è tante cose, ma direi che è sempre critica del linguaggio, perché essa recupera il senso delle parole, recupera la potenza del linguaggio, restituisce una vitalità che la parola dei classici aveva e che noi riscopriamo tutte le volte che li leggiamo. La parola – che è l'oggetto più mercificato, oggi – diventa invece irradiazione di energia e di verità, se noi leggiamo i classici». Di questi miei tentativi intendo offrire qui un esempio a proposito del celebre episodio, nel IV libro dell'*Eneide*, del suicidio di Didone.

L'antefatto

Didone ha pregato la nutrice di Sicheo di avvertire la sorella Anna, perché si affretti a preparare quanto è necessario per un sacrificio: sua intenzione è quella di porre fine alle sue pene, bruciando sul rogo tutto ciò che le ricorda Enea.

642–7

At trepida et coeptis immanibus effera Dido
sanguineam volvens aciem maculisque trementis
interfusa genas et pallida morte futura,
interiora domus inrumpit limina et altos

645

conscendit furibunda rogos ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.

At all'inizio del v. 642 fa subito capire che, in realtà, Didone medita ben altra cosa. Gli epiteti nel v. 642 (*trepida ...effera*) che definiscono lo stato d'animo di Didone incorniciano il motivo che ne costituisce la causa (*coeptis immanibus*). *Trepida* attribuisce a Didone i segni dell'insicurezza psicologica (l'angoscia, l'agitazione eccessiva), mentre *effera* aggiunge il modo d'agire irrazionale che caratterizza una *fera*. Al centro del verso si collocano gli *immania coepta*, sulla cui interpretazione già gli antichi commentatori divergevano: per Donato indicherebbero il crudele comportamento di Enea, per Servio, invece, si tratterebbe dei propositi di Didone; in casi del genere un semplice controllo delle attestazioni del poeta stesso può risolvere il dubbio, perché in Virgilio i *coepta* indicano sempre imprese audaci e temerarie.

Didone proprio in quanto *effera* mostra evidenti i segni della follia, che sono subito manifesti nel suo volgere tutt'intorno gli occhi iniettati di sangue (v. 643 *sanguineam volvens aciem*), nel tremore del volto (*tremetis ...genas*), per di più cosparso di macchie (*maculis ...interfusa*) e nel pallore (v. 644 *pallida*), che crea un contrasto coloristico con l'*acies sanguinea* e con le *maculae* e al tempo stesso è presagio di morte.

In preda alla furia, Didone fa precipitosamente irruzione (v. 645 *inrumpit*) negli *interiora domus limina*, che non rappresentano una semplice annotazione locale, ma costituiscono un chiaro presagio di morte, perché è proprio nei recessi della reggia che nella tradizione tragica si rifugia chi vuole mettere in atto il proposito di suicidarsi. *Furibunda* (v. 646) ripropone il motivo della pazzia che ormai sconvolge la mente di Didone, mentre l'iperbato (vv. 645–6 *altos ...rogos*) non si limita ad accrescere le dimensioni della pira (a questo scopo contribuisce anche il plurale per il singolare), ma le conferisce uno slancio verso l'alto che consente di valutare pienamente la furia con cui Didone *conscendit* (v. 646) i gradini della pira stessa, quasi a volerli salire tutti insieme.

Raggiunta la sommità della pira, subito, come primo gesto, Didone sguaina la spada: che si tratti della spada di Enea è certo, perché ce lo dice l'epiteto (*Dardanium*), in 'enjambement' in modo che la pausa riproduca l'istante di riflessione di Didone sull'antico suo proprietario: si tratta, dunque, di un dono di Enea, richiesto da Didone come pegno d'amore e non per l'uso che ora intende farne. L'insistenza sul suono –u– nel v. 647 serve a creare un'atmosfera lugubre in vista dell'ormai tragica conclusione.

648–650

Hic, postquam Iliacas vestis notumque cubile
conspexit, paulum lacrimis et mente morata,
incubuitque toro dixitque novissima verba: 650

Una volta che Didone ha raggiunto la sommità della pira e ha sguainato la spada, un momento di esitazione e di sospensione interrompe il frenetico ritmo narrativo. *Hic* (v. 648) ha valore locale piuttosto che temporale, perché la sommità della pira costituisce per Didone un punto d'osservazione (ce lo dice, d'altronde, il prefisso di *conspexit*): lì vede le vesti di Enea (*Iliacas vestis*) e il letto che era stato testimone del loro amore (*notum ...cubile*). Tuttavia lo sguardo nostalgico con cui Didone si sofferma su quegli oggetti dura solo un attimo (v. 649 *paulum lacrimis et mente morata*, con uno *hysteron proteron* nella successione *lacrimis et mente*, perché ci attenderemmo prima la riflessione e poi, come conseguenza, le lacrime): lo *hysteron proteron* ha una funzione fortemente espressiva, perché consente di creare una figura di suono (l'allitterazione in clausola *mente morata*). Alla sospensione del ritmo narrativo pongono fine i due perfetti coordinati con l'enclitica (v. 650 *incubuitque ...dixitque*), che danno l'idea di una successione rapida delle azioni.

Dardaniae carinae d'insinuarsi all'interno dei *litora* cartaginesi. Il chiaro riecheggiamento di un noto contesto della *Medea* di Ennio (208–216 Jocelyn, citato più volte – fra gli altri – da Cicerone) sembra destinato a segnare il passaggio alla vera e propria tragedia.

659–662

Dixit, et os impressa toro “Moriemur inultae,
sed moriamur” ait. “Sic, sic iuvat ire sub umbras. 660
Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus et nostrae secum ferat omina mortis”.

Dixit et all'inizio del v. 659 riprende il *dixitque* del v. 650. *Os impressa toro* fa capire che Didone bacia il letto un tempo a lei caro, con un estremo slancio di affetto che ripropone il motivo delle *dulces exuviae* e dell'intima lotta fra ricordo del passato e decisione di mettere fine alle proprie *curae*.

La decisione, però, è ormai presa: *moriemur inultae*, ribadito in 'enjambement' da *moriamur*, grazie al poliptoto esprime il passaggio dal futuro come destino di morte al congiuntivo come decisione di morte, nonostante Didone sia consapevole di morire *inulta*, proprio lei che aveva avuto la forza (v. 656) di *ulcisci virum*. Subito dopo in *sic sic iuvat ire sub umbras* l'anafora di *sic* sottolinea l'urgenza della decisione e indica probabilmente il modo che Didone ha scelto per «andare nel mondo delle ombre». Presa la decisione, il pensiero di Didone corre ad Enea: non lo chiama per nome, ma si serve dell'epiteto che rinvia alla sua origine: Enea è il *Dardanus*, così come prima *Dardanius* era il suo *ensis* e *Dardaniae* le sue navi. Dal punto di vista di Didone, Enea è a buon diritto *crudelis* (v. 661), proprio come ogni *perfidus hospes* che nel mito seduce e abbandona l'eroina che l'ha salvato (da *Medea* abbandonata da Giasone, all'Arianna catulliana abbandonata da Teseo). Giunto ormai in alto mare (*ab alto*) egli deve *haurire oculis* quel fuoco che Didone col deittico (*hunc ignem*) immagina già in atto: però *haurire oculis* non allude a un semplice 'guardare' o 'vedere', ma indica uno sguardo che deve comunicare sensazioni profonde, che giungono sino al cuore. Nel v. 662 Didone si augura che Enea, partendo, porti con sé un infausto presagio di morte: negli *extrema verba* di Didone è verosimile che la regina si auguri che Enea, giunto in alto mare, interpreti il fumo e le fiamme del rogo come un triste segnale della sua morte. Sono queste le ultime parole di Didone, ed è significativo che sia il sostantivo *mors* a costituirne il suggello, ricollegandosi a *moriemur* e a *moriamur* dei vv. 659–660.

663–5

Dixerat, atque illam media inter talia ferro
conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
spumantem sparsasque manus.

Il nesso *dixerat, atque ...aspiciunt* (vv. 663–4), col fulmineo passaggio dal ppf. al presente, fa capire che Didone ha appena finito di parlare, e già le ancelle la vedono abbattersi sulla spada: tutto si è svolto, quindi, con una inattesa e fulminea rapidità. L' 'enjambement' (*ferro / conlapsam*) mette in risalto sia la caduta di Didone sia la sorpresa delle ancelle (qui *comites*, in senso etimologico da *cum-ire*) e dà alla caduta di Didone uno straordinario risalto: a ribadirlo sta il mutamento improvviso di soggetto, da Didone alle ancelle che la vedono stesa al suolo. Al tempo stesso le ancelle si accorgono della spada intrisa di sangue, che esce a fiotti dalla ferita, e delle mani anch'esse insanguinate (con l'allitterazione *spumantem sparsasque* che vuole proprio dare l'idea del sangue che fuoriesce a fiotti).

665–671

it clamor ad alta 665

atria: concussam bacchatur Fama per urbem.
 Lamentis gemituque et femineo ululatu
 tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether,
 non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis
 Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes 670
 culmina perque hominum volvantur perque deorum.

Immediato è l'urlo che si ripercuote per le alte volte della reggia (v. 665 *clamor*, che fa pensare a una vera e propria *conclamatio*, secondo il rituale funebre, che prevedeva che si chiamasse per nome il morente). Immediatamente la fama si diffonde per la città intera (con *bacchatur* nel v. 666 che assimila il divulgarsi della fama alla corsa frenetica di una baccante e l'iperbato a cornice *convussam ...urbem* che unisce il diffondersi della fama allo sgomento che s'impadronisce della città). Ora acquistano fisionomia umana le case e sembrano fremere in un crescendo di lamenti, di gemiti, addirittura di urla di donne, con uno iato espressivo perché onomatopeico nel v. 667 (*femineo* || *ululatu*): dai recessi del palazzo, dunque (gli *interiora domus* del v. 645 in cui era collocata la pira) agli *atria alta*, poi alla città e, infine, con un improvviso movimento ascensionale, sino al cielo, che iperbolicamente rimbomba *magnis plangoribus* (v. 668: qui, in senso etimologico, per indicare il suono prodotto dal percuotersi il petto in segno di lutto, piuttosto che col senso di 'gemiti', che non aggiungerebbe nulla a quanto già detto nel verso precedente).

La similitudine che sviluppa Virgilio è quella con l'immaginaria caduta di Cartagine, o di Tiro sua progenitrice (v. 670 *antiqua*): i nemici penetrano nella città (v. 669 *immissis hostibus*), che viene distrutta dalle fondamenta (*ruit omnis*), mentre le fiamme infuriano e avvolgono sia le case sia i templi. Nel v. 671 l'anafora di *perque*, per di più in anastrofe (*culmina perque*), con cui viene reso il rapido insinuarsi del fuoco, scandisce una distruzione totale e indica una tragedia che non solo è individuale, ma colpisce l'intera città, l'intera nazione.

672–685

Audiit exanimis trepidoque exterrita cursu
 unguibus ora soror foedans et pectora pugnis
 per medios ruit, ac morientem nomine clamat:
 “Hoc illud, germana, fuit? Me fraude petebas? 675
 Hoc rogos iste mihi, hoc ignes araeque parabant?
 Quid primum deserta querar? Comitemne sororem
 sprevisti moriens? Eadem me ad fata vocasses,
 idem ambas ferro dolor atque eadem hora tulisset.
 His etiam struxi manibus patriosque vocavi 680
 voce deos, sic te ut posita, crudelis, abessem?
 Exstincti te meque, soror, populumque patresque
 Sidonios urbemque tuam. Date vulnera lymphis
 abluam et, extremus si quis super halitus errat,
 ore legam”.

L'iniziale *audiit* (v. 672) ha per oggetto sottinteso le reazioni 'sonore' della città (lamenti, gemiti, urla, sconvolgimento generale), che giungono alle orecchie di Anna. Dal clamore generale Anna intuisce quanto è accaduto e si precipita verso la reggia assumendo già l'atteggiamento tipico del lutto: si graffia il volto con le unghie, si percuote il petto con i pugni (v. 673 *pectora pugnis*, con una evidente allitterazione onomatopeica) e si unisce anche lei alla *conclamatio* (v. 674 *morientem nomine clamat*). Il soggetto *soror* è fortemente ritardato nel v. 673, perché più importa che di Anna

siano messi in risalto lo stato d'animo e le reazioni: Anna è definita *exanimis* ed *exterrita*, con l'identico prefisso che ancor più accomuna le due sensazioni della perdita della coscienza (*exanimis*, un vero e proprio rimanere impietriti) e del divenire preda di un terrore (*exterrita*) che la spinge a correre *trepido cursu* (una corsa affannosa, dunque, per l'ansia e l'angoscia di scoprire la verità: ricordiamo che *trepida* nel v. 642 era stata definita anche Didone nel suo precipitarsi all'interno della reggia).

L'accumulazione d'interrogative nei vv. 675–8 esprime incredulità, perché Anna si sente ingannata da Didone. Ad esse si aggiunge la triplice anafora di *hoc* nei vv. 675–6, che insiste su una realtà che ora si manifesta ad Anna per quello che è, e non per quello che a lei aveva voluto far credere Didone; negli stessi versi il poliptoto *me ...mihi* ribadisce ed enfatizza lo stupore di chi, come Anna, non si attendeva di essere ingannata proprio dalla sorella (v. 675 *me fraude petebas?*): solo ora le diviene chiaro il senso del *rogus*, degli *ignes*, delle *arae*. Ora Anna si sente abbandonata (v. 677 *deserta*, proprio come un'eroina abbandonata dal suo amante) e non sa neppure da dove dare inizio al suo lamento: la scelta di morte da parte di Didone equivale per lei a disprezzo da parte della sorella per la possibilità di continuare insieme il loro cammino (vv. 677–8 *comitemne sororem / sprevisi moriens?*). La successione *eadem ad fata – idem dolor – eadem hora* (lo stesso destino di morte, la stessa dolorosa ferita, lo stesso momento fatale) rivendica da parte di Anna una solidarietà nella morte, che costituisce ormai un evento irrealizzabile.

His manibus (v. 680) ripropone il senso di dolorosa sorpresa di Anna, che si rende conto di aver eretto la pira proprio con le sue mani e, quindi, si sente colpevole della morte di Didone: si sente colpevole di avere invocato lei stessa gli dèi, senza sapere quali conseguenze ne sarebbero derivate (vv. 680–1 *vocavi / voce deos*, con un uso della *figura etymologica* che suona solenne perché rituale e con l'‘enjambement’ che divide verbo e sostantivo). A Didone attribuisce, al culmine del suo sfogo, proprio quell'epiteto di *crudelis* con cui Didone stessa aveva caratterizzato Enea nel v. 661.

La morte di Didone rappresenta la fine di tutto (vv. 682–3): di Didone stessa ma anche di Anna (*te meque*, a segnare una strettissima unione), del popolo e del retaggio dei padri (il solenne nesso allitterante *populumque patresque* e poi, con ‘enjambement’, *Sidonios*), di Cartagine stessa (*urbemque tuam*). Ora il desiderio di Anna è quello di purificare, secondo il rituale, Didone dal sangue della ferita (vv. 683–4 *date volnera lymphis / abluam*, in cui *date* equivale a *sinite*) e di poter raccogliere il suo ultimo respiro (v. 684 *extremus si quis super halitus errat*): il desiderio di Anna è quello di cogliere, se ancora è possibile, l'*extremus halitus* di Didone per trasferire in lei l'anima che a Didone sfuggirà dalla bocca nel momento della morte.

685–692

Sic fata gradus evaserat altos,	685
semianimemque sinu germanam amplexa fovebat	
cum gemitu atque atos siccabat veste cruores.	
Illa gravis oculos conata attollere rursus	
deficit; infixum stridit sub pectore vulnus.	
Ter sese attollens cubitoque adnixa levavit,	690
ter revoluta toro est oculisque errantibus alto	
quaesivit caelo lucem ingemuitque reperta.	

Mentre pronuncia tali parole, Anna ha raggiunto la sommità della pira (v. 685 *gradus evaserat altos*, che dà l'idea di una difficoltosa ascesa, ben diversa dallo slancio con cui la furente Didone, nei vv. 645–6, *altos conscendit rogos*). Con un gesto di affetto abbraccia la sorella ormai priva di vita: *amplexa fovebat* non definisce un semplice ‘abbracciare’, ma unisce all’abbraccio il motivo del ‘riscaldare’, stringendolo al seno, il corpo di Didone che, morendo, perde il calore della vita; l'imperfetto, per di più, fa capire che si tratta di un gesto che dura nel tempo. Gemendo, Anna tenta

di asciugarle (*siccabat*, che è imperfetto conativo) con la veste *atros cruores* (se *sanguis* è il sangue che circola nelle vene, *cruor* è il sangue coagulato, che proprio per questo è *ater*: il plurale *cruores* dà l'idea dell'abbondanza di sangue che esce a fiotti).

Didone tenta di sollevare le palpebre, ma i suoi occhi sono *graves* perché ormai appesantiti dalla morte imminente: il tentativo, quindi, fallisce, come indica *deficit* che ad *attollere* si contrappone, con un 'enjambement' che vuole sottolineare l'impossibilità di successo per un tale sforzo. La ferita le stride nel petto: *infixum*, propriamente riferito all'arma, qui è trasferito in senso figurato alla ferita, che è profonda (*sub pectore*): *stridere*, che può essere usato per suoni di vario tipo, può indicare qui il gorgoglio del sangue che riprende a uscire a fiotti dalla ferita, oppure il rantolo di Didone che, col petto squarciato, respira a fatica.

Il tentativo vano di aprire gli occhi è seguito da quello, ripetuto tre volte, di sollevarsi facendo forza sul gomito: per tre volte Didone tenta di sollevarsi e per tre volte ripiomba sul letto. È significativo che anche nella morte Didone si sdrai sul letto nuziale, che è rimasto l'unico punto di riferimento della sua esistenza e dei suoi sentimenti. I vani tentativi lasciano intravedere, nella disperata ricerca della luce che si conclude con un gemito estremo, il rimpianto di Didone per la vita che, ormai, le sta definitivamente sfuggendo. Didone cerca la luce, ma nel momento stesso in cui la trova è costretta ad abbandonarla per sempre. Dall'iniziale ritmo spondaico del v. 692 (*quaesivit caelo lucem*), che dà l'idea dello sforzo e della difficoltà di una tale ricerca, si passa, poi, improvvisamente al ritmo dattilico (*ingemuitque reperta*), che mette in risalto la rapidità della fuga dell'animo con l'ultimo respiro. *Ingemuitque reperta*: il gemito conclusivo di Didone è lo stesso di Camilla, lo stesso di Turno (11,831 e 12,952 *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*), ed è anche il lamento di Virgilio per la *mors immatura* di tanti giovani esistenze, strappate alla vita da un crudele destino.

«Un classico – ha scritto Giuseppe Pontiggia – è un autore di cui noi decidiamo ogni volta che è vivo (...), un autore che quanto più io leggo, tanto più scopro ricco. Avviene il contrario con un autore modesto: più lo leggiamo e più lo detestiamo». E ha aggiunto: «Il classico non ha bisogno di molte mediazioni: naturalmente la mediazione critica è importante, è indispensabile per la lettura, per la decifrazione e l'interpretazione del testo. Però un classico è un autore che ci prende rapidamente: dice cose che ci riguardano. È una differenza abissale: la cultura dà sì un piacere molto forte, ma un classico ti tocca in profondità (...). Si capisce qualcosa quando ci emoziona molto». È, appunto, almeno una piccola parte dell'emozione, da cui sono preso ogni volta che leggo Virgilio, che spero di avervi comunicato.