

Dall'Eneide all'Eneas

Didone e Lavinia

▼ **ABSTRACT** The stories of Dido and Lavinia are at the heart of the Roman d'Eneas, in which the theme of love is re-designed and now includes the erotic component, which characterizes the characters' passion and reveals their most intimate part. Love becomes the connective tissue of storytelling with a continuous crescendo up to the successful end of the story, which Lavinia reaches after many doubts and thoughts, but she is now more confident thanks to a new maturity and autonomy.

▼ **KEYWORDS** Aeneas; Dido; Lavinia

*Omnis antiquitas difficile pura et incorrupta
manet in posteros (Servius, Ad Aen. 9.79)*

1. Verso la metà del XII secolo sotto l'impulso dell'aristocrazia medievale, portatrice di nuove istanze culturali¹, si comincia a guardare all'epica classica con rinnovato interesse², che tuttavia non era mai venuto meno all'interno dei monasteri, dove restava confinata la cultura latina. L'assedio di Troia da parte dei Greci richiamava facilmente alla mente gli avvenimenti storici del tempo

¹ CH. H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1972.

² Sulla riscoperta dei classici nel XII secolo uid. G. C. ALESSIO, C. VILLA, "Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV", in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica. III: La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 473-511.

Sabina Tuzzo • Università del Salento, sabina.tuzzo@unisalento.it

come le crociate. Per avallare le proprie pretese dinastiche³, le famiglie nobili, in particolare Enrico II, cercavano di celebrare i propri natali collegandoli a qualche eroe mitico esule da Troia⁴. Assistiamo allo stesso fenomeno verificatosi ai tempi di Augusto, allorché la propaganda del regime insisteva nel legare le origini dell'imperatore a quelle di Enea. E l'*Eneide* di Virgilio nasce, infatti, non solo per celebrare Roma nella sua storia, nel suo presente, nella sua missione, ma anche per glorificare la *gens Iulia*, le cui origini risalivano addirittura all'archeologia della storia romana. Augusto si presentava come il continuatore di una tradizione storica che affondava indietro le radici fin nelle antiche origini.

Inizialmente gli scrittori del XII secolo adattarono questi miti classici al latino, ma ben presto abbandonarono la lingua latina per scrivere in lingua volgare venendo incontro, come è detto esplicitamente nel *Roman de Troie*, a chi non conosce il latino:

Et por ço me vueil travaillier
 En une estoire comencier
 Que de latin, ou jo la truis,
 se j'ai le sen e se jo puis,
 la voudrai en romanz metre,
 que cil qui n'entendent la letre
 se puissent deduire el romanz⁵.
 (*Roman de Troie*, vv. 33-39)

Non si può non notare l'ambiguità del termine "romanz" con riferimento tanto al senso moderno del vocabolo, cioè alla forma letteraria del romanzo come racconto della gesta e delle avventure di un personaggio, quanto l'adattamento in lingua vernacolare di un'opera scritta in latino. Questa circostanza potrebbe lasciare pensare ad una orgogliosa rivendicazione della validità della neonata letteratura oitanica in grado di dare alla luce opere degne di quelle scritte in latino. La trasformazione macroscopica del genere epico in romanzo viene plasticamente percepita attraverso l'atteggiamento dei suoi personaggi, che operano e agiscono in un contesto culturale molto diverso con una rinnovata vita letteraria. Fra le avanguardie del genere romanzenso la prima opera a noi nota, che segna l'inizio del dominio della lingua d'oïl, è un *Roman d'Alexandre*, scritto intorno al 1130 da un certo Albéric de Pisançon, prestando fede alla testimonianza del traduttore

3 G. ANGELI, *L' "Eneas" e i primi romanzi volgari*, Milano / Napoli, 1971, p. 100.

4 R. TAGLIANI, "Il Romanzo d'Eneas", in A. D'Agostino (ed.), *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, Milano / Udine, Mimesis, 2013, p. 165.

5 "E per questo motivo intendo darmi da / fare cominciando una storia; se ne avrò / l'abilità e la capacità vorrei tradurla in / volgare dal latino in cui la trovo scritta, / affinché anche chi non ha studiato / possa goderne in volgare" (L. CONSTANS (ed.) *Benoît de Sainte-Maure, Roman de Troie*, introduzione, traduzione italiana a cura di E. Benella, prefazione di L. Renzi, Alessandria, 2019).

tedesco, il prete Lamprecht⁶. Del romanzo resta solo un frammento di 105 octosillabi sulla vita di Alessandro⁷. In questo contesto culturale alcuni capitoli fra i più noti e affascinanti della mitologia classica furono ripresi e rielaborati in volgare, tenendo conto delle nuove esigenze culturali e ideologiche, ispirate in particolare dal Cristianesimo e dall'ideale dell'amore cortese. Passando dal latino al volgare l'*epos* classico muta anche il genere e si trasforma in 'romanzo', termine con il quale si designa al contempo la lingua e il genere⁸.

La *mise en roman* rappresenta, dunque, un strumento concreto, che consente di rendere fruibili ai lettori del XII secolo i miti classici, ignoti ai più a causa dell'ignoranza della lingua latina. Collegati in qualche modo con la cerchia di intellettuali che frequentano la corte di Enrico II Plantageneto e della moglie Eleonora d'Aquitania⁹, quattro autori danno vita, nel ventennio 1150-1170, ad altrettanti romanzi in versi, *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*, *Eneas* e *Brut*, che narrano rispettivamente le vicende di Edipo e dei suoi discendenti, della guerra di Troia, dell'approdo di Enea nel Lazio, fino alle gesta del leggendario fondatore della stirpe inglese, Brut, considerato eroe eponimo dei Britanni, pronipote di Enea, attraverso il quale la dinastia inglese sarebbe collegata con il mito troiano¹⁰. In un certo senso, come osserva Mora-Lebrun¹¹, i romanzi antichi scrivono la storia del passato, da cui discende la storia presente e alla quale è indissolubilmente legata. Va precisato che i *romanzi antichi*, oltre che venire incontro a questa

-
- 6 U. MÖLK, "Le poème d'Alexandre du chanoine Albéric", in M. Lacassagne (ed.), *Ce nous dist li escrits che est la verité: Études de littérature médiévale offertes à André Moisan*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2000, pp. 207-215 (Online: <http://books.openedition.org/pup/4114>).
- 7 M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, 2010, p. 29.
- 8 Sul romanzo medievale in generale uid. A. VARVARO, "I romanzi della Romania medievale", in F. MORETTI (ed.), *Il romanzo. III Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 35-56; F. MORA-LEBRUN, *Metre en romanz. Les romans d'antiquité du XIIe siècle et leur postérité (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, 2008; M. L. MENEGHETTI, op. cit.; Y. FOEHR-JANSSENS, *La jeune fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève 2010; F. GINGRAS, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du gender romanesque au Moyen Âge*, Paris, 2011.
- 9 G. ANGELI, op. cit., pp. VIII s.; N. VRTIČKA, *Le Roman d'Eneas et la fascination des amours ovidiennes: l'Enéide de Virgile sous l'impact de la glose médiévale*, Zürich, 2010, pp. 1 ss.; G. CANDELA, *L'offerta letteraria del "De nugis curialium" di Walter Map*, Palermo, 2019, pp. 11 ss. In generale sull'ambiente culturale della corte di Enrico II, uid. R. R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200)*, 3e partie: *La société courtoise: littérature de cour et littérature courtoise*, pt. 1: *La court d'Angleterre comme centre littéraire sous les rois angevins (1154-1199)*, Paris, 1963; L. HARF-LANCIER, "Les malheurs des intellectuels à la cour: les clerics curiaux d'Henri II Plantagenêt", in S. Linden (ed.), *Courtly Literature and Clerical Culture*, Tübingen, Attempto, 2002, pp. 3-18.
- 10 PH. A. BECKER, *Der geparte Achtsilber in der französischen Dichtung*, Leipzig, 1934, pp. 59 ss.; A. D'AGOSTINO, "I romanzi della triade classica. Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari", in A. D'Agostino (ed.), op. cit., p. 73. Il *Roman de Brut* chiude il ciclo e collega le vicende mitiche a quelle della dinastia inglese.
- 11 F. MORA-LEBRUN, "Metre en romanz...", op. cit., p. 21.

evidente esigenza politica, avevano anche un'altrettanto scoperta finalità didattica e sociale¹²: ricordare e celebrare le imprese degli eroi antichi, figure imperiture di grande virtù e modelli da imitare. Le vicende eroiche narrate nel romanzo generano nel pubblico curiosità e interesse, non disgiunti da una certa empatia e ammirazione per i protagonisti del racconto¹³.

Tralasciando il *Roman de Brut*¹⁴, traduzione ampliata e riadattata dell'*Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth (1135 c.), gli altri tre romanzi sono indicati comunemente con l'espressione "la triade classica" (*la triade classique*)¹⁵ e furono composti nel decennio fra il 1155 e il 1165 secondo l'ordine cronologico indicato già dal Faral¹⁶ e unanimemente accettato dalla critica successiva: *Thebes*, *Eneas*, *Troie*¹⁷, sul quale, tuttavia, non è possibile esprimersi con certezza assoluta¹⁸. I primi due sono opera di un anonimo e si ispirano rispettivamente alla *Tebaide* di Stazio e all'*Eneide* di Virgilio, mentre l'autore del terzo è Benoît di Sainte-Maure e narra gli avvenimenti della guerra di Troia basandosi sul *De excidio Troiae* di Darete Frigio e sull'*Ephemeris* di Ditti Cretese. Come è stato opportunamente osservato¹⁹, questi tre romanzi hanno un aspetto in comune: "quello di eleggere a testo di riferimento un autore latino, per poi scardinarlo, attualizzarlo e disegnare infine un'opera *altra*. Eppure il modello continua ad agire in tutte le fasi del libro". Gli autori latini, detentori di un sapere, che trasmettono

12 E. KÖHLER, "Il sistema sociologico del romanzo francese medievale", *Medioevo Romano*, 3, 1976, p. 322.

13 M. L. MENEGHETTI, op. cit., p. 38; N. VRTIČKA, op. cit., p. 9.

14 Scritto nel 1155 dal chierico normanno Wace e dedicato alla regina Eleonora d'Aquitania, il *Roman de Brut* racconta le vicende della conquista della Bretagna da parte del protagonista dal suo insediamento fino alla decadenza dei re Bretoni. È innegabile che i "primi romanzi antichi" nascono proprio sotto la diretta influenza di Eleonora, favorendo lo sviluppo e la diffusione dell'ideale dell'amore cortese collegato con il codice delle buone maniere, che il cavaliere deve esibire nei confronti della donna amata. Vid. R. LEJEUNE, "Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille. I: Aliénor d'Aquitaine", *Cultura Neolatina*, 14, 1954, 5-57; EAD., "La femme dans la littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20, 1977, pp. 205 ss.

15 A. D'AGOSTINO, art. cit., pp. 17 ss. In generale sui romanzi della "triade classica" uid. D. BUSCHINGER, "Le roman antique au Moyen Âge", in D. Buschinger (ed.), *Actes du Colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, 14-15 janvier 1989*, Göppingen, 1992; A. PETIT, *Naissance du Roman. Les techniques littéraires dans le roman antique du XIIe siècle*, Paris / Genève, 1985, e la recente rassegna su alcuni contributi recenti di L. GATTI, "I romanzi della triade classica: su alcuni contributi recenti", *Critica del testo*, 22, 2019, pp. 87-106.

16 E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, 1913, pp. 399 ss.

17 In particolare *Thebes* sarebbe da collocare al 1155, *Eneas* al 1160 e *Troie* al 1165. Ma uid. A. PETIT (ed.), *Le roman d'Eneas, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60, traduction, présentation et notes*, Paris, 1997, p. 7 e D. BOUTET, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 86, che anticipano la data di *Thebes* al 1150.

18 A. D'AGOSTINO, art. cit., p. 23.

19 A. PUNZI, "Il Roman d'Eneas o la riscrittura dell'epos", *Francofonia*, 45, 2003, p. 47.

attraverso le loro opere, rappresentano l'*auctoritas* indiscussa alla quale bisogna fare riferimento.

2. In questo contributo ci occuperemo del *Roman d'Eneas*²⁰, che “ha, nel quadro della narrativa cortese, tutte le caratteristiche di un'opera prima²¹”, e presenta alcuni aspetti significativi e innovativi, su cui vale la pena fermare l'attenzione. In particolare la nostra analisi riguarderà gli episodi di Didone e Lavinia, che costituiscono il fulcro centrale del romanzo. E in effetti l'*excursus* sull'amore di Enea e Lavinia, la mitica principessa italica, figlia del re Latino, che sembra sintetizzare in sé il senso stesso dell'intero romanzo²², fa da *pendant* alla storia d'amore con Didone e rappresenta la lotta dell'eroe troiano per il possesso della donna e della terra e il suo trionfo su Turno non solo in guerra, ma anche in amore²³. Il tema amoroso assume una nuova veste e si arricchisce dell'elemento erotico, che caratterizza la passione dei personaggi e ne rivela la parte più intima. La donna e la passione amorosa definiscono i tratti salienti e caratterizzano una vicenda, che si inserisce e si sviluppa nella macro-trama del romanzo, rivelando alcuni risvolti psicologici importanti (desideri, paure, incertezze, pene d'amore)²⁴, volti a illustrare il percorso di un'anima sul filo di una memoria letteraria, dettata dal tempo, per l'Ovidio Minore²⁵; “l'innalzamento dell'amore ad oggetto dello

-
- 20 La bibliografia su questo romanzo è ricca, mi limito a ricordarne solo una parte significativa: G. ANGELI, op. cit.; R. J. CORMIER, *One Heart one Mind: The Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, Mississipi, 1973; A. PETIT, “De l'hypotexte à l'hypertexte. L'Énéide et le Roman d'Eneas: remarques sur la technique de la trasposition au XIIe siècle”, *Bien dire e bien apprendre*, 4, 1986, pp. 59-74; ID., “Eneas dans le Roman d'Eneas”, *Le Moyen Age*, 96, 1990, pp. 67-79; F. MORA-LEBRUN, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, 1994; PH. LOGIÉ, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris 1999.
- 21 G. ANGELI, op. cit., p. VIII; C. DESPRÈS CAUBIÈRE, “Le Roman d'Énéas: un cas de déclinaison de l'étranger sur la trajectoire de l'exil”, *Monographies de Cédille*, 3, 2013, p. 76; A. M. BABBI (trad.), A. PETIT (ed.), *Le Roman d'Eneas (Il Romanzo d'Enea)*, Paris / Roma 1999, p. 12.
- 22 A. VARVARO, “I nuovi valori del roman d'Eneas”, *Filologia e letteratura*, 13, 1967, p. 134.
- 23 G. ANGELI, op. cit., p. 107; A. D'AGOSTINO, art. cit., p. 87; P. A. MARTINA, *Il Roman d'Eneas e la tradizione grammaticale: ancora sulla sillabazione del nome di Enea e su qualche precedente*, Romania, 135, 2017, p. 10.
- 24 A. PETIT (ed.), “Le roman d'Eneas”, op. cit., pp. 17 s.
- 25 J.-J. SALVERDA DE GRAVE, *Eneas, roman du XIIe siècle*, Paris, 1925-1929, 2 voll., pp. XXIX s.; M. L. MENEGHETTI, op. cit., p. 39. Sull'enorme influenza esercitata dall'*auctoritas* ovidiana nel Medioevo, uid. L. P. WILKINSON, *Ovid Recalled*, Cambridge, 1955, pp. 366 ss.; A. MONTEVERDI, “Ovidio nel Medio Evo”, in *Atti Accad. Naz. dei Lincei. Rendic. Adunanze Solenni*, 5, Roma, 1957, pp. 697 ss. (= *Studi Ovidiani*, Roma, 1958, pp. 63-78); ID., “Aneddoti per la storia della fortuna di Ovidio nel Medio Evo”, in *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano, Sulmona maggio 1958, II*, Roma, 1959, pp. 181 ss.; P. LEHMANN, “Betrachtungen ueber Ovidius im lateinischen Mittelalter”, *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano, Sulmona, maggio 1958, II*, Roma, 1959, pp. 193 ss.; V. USSANI, “Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo”, *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano, Sulmona maggio 1958, II*, Roma, 1959, pp. 159 ss.; F. MUNARI, *Ovid im Mittelalter*, Zürich / Stuttgart, 1960; R. J. HEXTER, *Ovid and Medieval Schooling. Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's, “Ars Amatoria”, “Epistulae ex Ponto”, and “Epistulae Heroidum”*, München, 1986; B. MUNK OLSEN, “Ovide au Moyen Age (du IXe au XIIe siècle)”,

stile elevato e, anzi, a suo oggetto principale, segna una delle svolte principali della storia della poesia europea²⁶, un vero e proprio mutamento di prospettiva rispetto al passato, se si pensa che, anche a proposito della tragica storia di amore di Enea e di Didone, Servio (*ad Aen.* 4.1) parlava di stile comico²⁷: *nam paene comicus stilus est: nec mirum, ubi de amore tractatur*. Come è stato affermato²⁸, alla base dell'*Eneas* non vi è solo l'*Eneide* di Virgilio, che pure costituisce la materia epica del romanzo, ma è "l'opera di Ovidio a fornire la nuova linea espositiva delle vicende epiche del poema, trasformando la narrazione delle peripezie dell'eroe troiano, campione della *translatio imperii*, in un romanzo medievale d'impronta erotico-cavalleresca", in cui si fa strada un nuovo modo di intendere l'amore, che "double l'épopée virgilienne d'un art d'aimer ovidien"²⁹.

L'autore del *Roman d'Eneas* è ignoto, ma è sicuramente verosimile che egli sia vissuto ed abbia operato nell'ambito dell'ambiente culturale plantageneto³⁰. Il romanzo è trådito da nove manoscritti:

- A: Firenze, BML, Plut. XLI. 44; sec. XII;
- B: London, BL, Add. 14100; sec. XIV;
- C: London, Add. 34144; sec. XIV;
- D: Paris, BnF, fr. 60; sec. XIV;
- E: Paris, fr. 12603; sec. XIV;
- F: Paris, fr. 1416; sec. XIII;
- G: Paris, fr. 1450; sec. XIII;
- H: Montpellier, École de Médecine, H. 251 ; sec. XIII;
- I: Paris, BnF, fr. 784; sec. XIII.

Essi, secondo il primo editore dell'*Eneas* si possono suddividere in due famiglie, la prima comprende i codici ABC e la seconda i codici EFGHI, a parte il codice D. L'edizione di Salverda de Grave si basa sul manoscritto A (*codex*

in G. Cavallo (ed.) *Le strade del testo. Studi di tradizione manoscritta*, Bari, Adriatica, 1987, pp. 67 ss.; M. SCOTTI, "La poesia d'amore", in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, IV. *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 91 ss.; J. M. ZIOLKOWSKI, "La poesia d'amore", in G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (edd.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, I 2. *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 45.

26 E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo latino*, Milano, 1974, p. 197 (= *Literatursprache und Publicum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, 1958).

27 E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, trad. it., Firenze, 1995, pp. 478 ss. (*Europäische Literatur und lateinischen Mittelalter*, Bern, 1948).

28 R. TAGLIANI, art. cit., p. 141.

29 D. POIRION, "De l'Énéide à l'Eneas: mythologie et moralisation", *Cahiers de civilisation médiévale*, 19, 1976, p. 224.

30 G. ANGELI, op. cit., p. IX; F. MORA-LEBRUN, "L'Énéide médiévale...", op. cit., p. 25.

antiquissimus)³¹, mentre quella più recente di Petit³² (1999) su D, codice recenziore, che per alcuni aspetti è degno di attenzione e si lascerebbe preferire per la maggiore vicinanza al modello virgiliano, anche se talvolta non manca di inserire descrizioni, amplificazioni, digressioni sentimentali di natura cortese³³.

Le *Roman d'Eneas* consta di 10156 ottonari³⁴ strutturati in coppie a rima baciata e narra le peregrinazioni di Enea, figlio di Venere e di Anchise, alla ricerca della terra che gli dei gli avevano destinato per fondare una nuova patria. L'anonimo autore del romanzo non si cimenta certo in una semplice traduzione dell'*Eneide* di Virgilio, di cui pure segue da vicino lo sviluppo della vicenda epica³⁵, che però viene rielaborata e riadattata al gusto e alla sensibilità del lettore medievale³⁶. Pertanto la radicale e, a prima vista sorprendente affermazione di Raynaud de Lage³⁷: “non c'è nulla di virgiliano nell'*Eneas*”, verosimilmente sarebbe da intendere nel senso che la rilettura del poema latino operata dal chierico, che, oltre al modello, non dimentica e sfrutta a piene mani tutta l'esegesi antica stratificatasi nel corso del tempo³⁸, produce significativi cambiamenti, che ne modificano non solo l'equilibrio narrativo, ma talvolta anche il senso³⁹; senza dimenticare un altro fattore importante, già fatto notare da D'agostino⁴⁰, l'enorme distanza esistente “tra una lingua poetica romanza ancora nella culla e una lingua letteraria latina che in quei capolavori aveva dato il meglio di sé”. Ci pare ragionevole convenire con Logié, allorché afferma che l'autore dell'*Eneas* “a su combiner

31 J.-J. SALVERDA DE GRAVE, op. cit.; uid. la recente edizione bilingue di W. BESNARDEAU, F. MORA-LEBRUN (edd.), *Le Roman d'Énéas, édition et traduction du manuscrit A*, Paris, 2018.

32 A. PETIT (ed.), “*Le roman d'Eneas*”, op. cit.

33 A. M. BABBI (trad.), A. PETIT (ed.), op. cit., p. 19; A. D'AGOSTINO, art. cit., p. 38.

34 Nell'edizione di J.-J. SALVERDA DE GRAVE (op. cit.), che noi seguiremo in questo lavoro, mentre nell'edizione di A. PETIT (“*Le roman d'Eneas*”, op. cit.), di cui pure terremo conto, si contano 10334 versi. L'edizione di A. M. BABBI (op. cit.) con traduzione, che pure si basa fondamentalmente su quella di Petit, conta 10336. La traduzione dei passi citati dell'*Eneas* è di BABBI.

35 J. MONFRIN, “Les translations vernaculaires de Virgile au Moyen Âge”, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, Rome, École Française de Rome, 1985, pp. 194 s.

36 J.-J. SALVERDA DE GRAVE, op. cit., pp. XXI ss.; D. POIRION, loc. cit., 213. N. VRTIČKA, op. cit., p. 38.; A. D'AGOSTINO, art. cit., pp. 59 s.

37 G. RAYNAUD DE LAGE, “Le Roman d'Eneas”, *GRLMA*, 4, 1978, p. 175.

38 Su questo aspetto uid. F. MORA-LEBRUN, “Sources de l'Énéas: la tradition exégétique et le model épique latin”, in J. Dufournet (ed.), *Relire le Roman d'Énéas*, Paris, Champion, 1985, pp. 83-104; EAD., “*L'Énéide médiévale...*”, op. cit.; EAD., “De l'Énéide à l'Énéas: le traducteur médiéval à la recherche d'une nouvelle stylistique”, *Bien dire et bien apprendre*, 14, 1996, pp. 21-40; R. J. CORMIER, “In the Footprints of Virgil: The *Roman d'Éneas* Author's Twelfth Century *adaptatio* in Light of Glossed *Aeneid* Manuscripts”, *Classica et mediaevalia*, 41, 1990, pp. 213-234; ID., “A Preliminary Checklist of Early Medieval Glossed *Aeneid* Manuscripts”, *Studi medievali*, 32, 1991, pp. 971-979.

39 A. PUNZI, loc. cit., pp. 47 s.

40 A. D'AGOSTINO, art. cit., p. 65.

une fidelité che l'on parfois qualifiée de minutieuse et une invention d'une liberté stupéfiante⁴¹”.

Evidenti sono alcune discordanze⁴², dovute al proposito di assecondare un gusto nuovo, che proprio in quegli anni si andava formando in connessione con la rinascita degli studi classici⁴³. Non si può non notare la circostanza che l'*Eneide*, diviso in dodici libri, subito dopo il proemio (vv. 1-33) introduce il lettore in *medias res*, allorché Enea, diretto dalla Sicilia occidentale verso l'Italia, sorpreso da una terribile tempesta scatenata da Eolo, fa naufragio sulle costa africana, dove incontrerà la regina cartaginese Didone; con questo artificio Virgilio si riserva di far conoscere più tardi gli avvenimenti che precedono, al contrario l'anonimo autore dell'*Eneas* ripristina l'*ordo naturalis* degli eventi⁴⁴, eliminando le analesi del testo virgiliano (vv. 1 ss.):

Quant Menelaus ot Troie asise,
onc n'en torna tresqu'il l'ot prise,
gasta la terre et tot le regne
por la vanjance de sa femme.
La cité prist par traïson,
tot cravanta, tors et donjon,
arst le país, destruis les murs,
nus ne estoit dedanz seürs⁴⁵.

Egli riassume gli avvenimenti relativi alla distruzione di Troia e al lungo girovagare dei troiani in cerca di una nuova patria, cancella tutto il terzo libro dell'*Eneide* accennando solo all'evento finale della morte di Anchise in Sicilia, mentre il romanzo ha inizio con la tempesta provocata da Giunone, che costringe Enea e i suoi compagni a rifugiarsi sulle coste cartaginesi. Ancora per spiegare l'odio di Giunone verso i Troiani, l'anonimo autore inserisce nella narrazione il giudizio di Paride⁴⁶, servendosi verosimilmente dell'*Excidium Troiae* di Darete o delle *Metamorfosi* di Ovidio. Inoltre salta subito agli occhi la contrapposizione fra l'inizio del romanzo che evoca, come abbiamo visto, la caduta di Troia, e la fine

41 PH. LOGIÉ, op. cit., p. 301.

42 A. VARVARO, "I nuovi valori...", loc. cit., pp. 114 ss.

43 R. TAGLIANI, art. cit., p. 143.

44 F. MORA-LEBRUN, "Metre en romanz...", op. cit., p. 308.

45 "Quando Menelao pose l'assedio a Troia, / non lo tolse finché non l'ebbe conquistata, / devastò la terra e tutto il regno / per vendicare la moglie. / Prese la città a tradimento, / tutto distrusse, torri e torrioni, / mise a fuoco la terra, al suolo rase le mura: / nessuno, all'interno, era al sicuro".

46 Vv. 93 ss. "Juno, qui ert del ciel deesse, / estoit vers aus molt felennesse; / formant avoit coilli an hé / toz çaus de Troie la cité / del jugemant que fist Paris. / [...] l'acheison de cel jugemant / voil reconter asez briemant "Giunone, dea del cielo, / era molto adirata verso di loro; aveva giurato odio eterno / contro gli abitanti di Troia / a causa del giudizio di Paride / [...] la causa di questo giudizio / vi voglio raccontare brevemente". Virgilio nell'*Eneide* (1.26 s.) si limita solo ad un accenno: *manet alta mente repositum / iudicium Paridis spretaeque iniuria formae*.

che invece si chiude con il trionfo su Turno e il matrimonio con Lavinia, come se il chierico con questo artificio abbia voluto richiamare l'attenzione del lettore sulla vicenda di Enea, che dalla disperazione approda alla redenzione finale in un susseguirsi di turbamenti ed emozioni⁴⁷. Da notare infine l'assenza del prologo, diversamente dal *Roman de Thebes* e dal *Roman de Troie*, in cui nel prologo l'autore rivela i propri propositi, sottolineando subito all'inizio la necessità di ostentare il proprio ingegno, che anzi bisogna darne prova e ancorarlo alla scrittura⁴⁸. Così esordisce il *Roman de Thèbes*⁴⁹:

Qui sage est nel deit celer,
 mais pur ceo deit son sen monstret
 Se danz Omers et danz Platons
 et Virgiles et Quicerons
 leur sapience celissant,
 ja n'en fust mes parlé avant.
 Pour ce n'en veul mon senz tesir,
 ma sapience retenir,
 ainz me delite a raconter
 chose digne por ramenbrer⁵⁰.

Viene ripreso qui un *tópos* che, come suggerisce Curtius⁵¹, può essere così formulato “chi possiede la sapienza ha il dovere di comunicarla agli altri” e che riprende un luogo comune della retorica, presente già in Seneca⁵², nei *Disticha Catonis*⁵³, un'opera di carattere gnomico, ma anche nella *Bibbia*⁵⁴ con una grande

47 D. POIRION, loc. cit., 226; V. DANG, “De la lâcheté du guerrier à la maîtrise du prince: Eneas à la conquête du pouvoir”, *Le Moyen Âge*, 107, 2001, pp. 10 s.

48 Vid. G. ANDREUCCI, *L'âne et la lyre: savoir, sagesse et transmission dans le Roman de Thèbes*. Littératures 2010 (dumas-00517086), Tesi di laurea magistrale, Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 19 ss.

49 F. MORA-LEBRUN (ed.), *Le Roman de Thèbes, éd. et trad. du ms. S*, Paris, 1995.

50 “Chi è sapiente non lo deve tenere nascosto / anzi deve mostrare la sua saggezza affinché / quando se ne sarà andato dal mondo / sempre sia ricordato. / Se Omero e Platone, / Virgilio e Cicerone / avessero tenuto nascosto il loro sapere, / non se ne sarebbe più parlato. / Per questo non voglio tacere la mia saggezza / e tenere per me la mia sapienza, / al contrario mi fa piacere raccontare / qualcosa che è degno di essere ricordato”.

51 E. R. CURTIUS, op. cit., pp. 102 s.

52 Sen. *epist.* 6.4 *ego vero omnia in te cupio transfundere, et in hoc aliquid gaudeo discere, ut doceam; nec me ulla res delectabit, licet sit eximia et salutaris, quam mihi uni sciturus sum. Si cum hac exceptione detur sapientia, ut illam inclusam teneam nec enuntiem, reiciam.*

53 *Dist.* 4.24 *disce, sed a doctis; indoctos ipse doceto; propaganda etenim est rerum doctrina bonarum.*

54 Cf. ad es., *Matt.* 5.15 *neque accendunt lucernam, et ponunt eam sub modio, sed super candelabrum, ut luceat omnibus qui in domo sunt; Eccli.* 20.32; *Prov.* 5.16.

diffusione nel Medioevo fino a Dante⁵⁵. Anche il prologo del *Roman de Troie* contiene lo stesso *tópos*:

Salemon nos enseigne e dit,
E sil list om en son escrit,
Que nus ne doit son sen celer,
Ainz le deit om si demonstrer
Que l'om i ait pro e honor,
Qu'ensi firent li ancessor⁵⁶.

La coscienza che l'autore del romanzo ha del proprio sapere rende la sua opera degna di essere considerata alla pari di quella degli autori antichi, con i quali condivide l'impegno e sente il dovere di diffonderlo, perché, se è vero che il chierico si presenta come un umile traduttore dei celebri testi antichi⁵⁷, è altrettanto vero che egli è in possesso di un sapere che gli appartiene (*ma sapience*, *Thèbes* v. 8), e che dunque a buon diritto rientra nel novero di quei *sages* (*Thèbes* v. 1) che hanno il dovere di trasmettere le loro conoscenze. In un certo senso allora possiamo dire che gli autori della *mise en roman* rivendicano orgogliosamente il loro ruolo di detentori del sapere con il compito fondamentale di trasmetterlo ai laici. E in effetti, come è stato detto⁵⁸, “ces premiers romanciers sont fiers de pouvoir faire profiter leurs contemporains ignorants de leur science, de leur connaissance des oeuvres de l'Antiquité latine. C'est là leur gloire”. Quello che si presenta come un intento pedagogico diventa un imperativo morale al fine di ottenere il vantaggio e l'onore di essere (*Roman de Troie* v. 5) ricordati, così come era avvenuto per gli antichi.

Tornando al problema dell'assenza del prologo nell'*Eneas*, secondo Tagliani⁵⁹, la circostanza si potrebbe verosimilmente spiegare con la constatazione che l'*Eneas* sia una tappa intermedia di un ciclo relativo alle origini mitiche, che ha inizio con il *Roman de Brut*, prosegue con il *Roman de Thebes* e si conclude *Roman de Troie*. Sta di fatto che anche questo aspetto non va sopravvalutato, perché legittime, anche se forse troppo radicali, appaiono le giuste osservazioni

55 Cf. ad es., Archipoeta 1.3 *ne sit reus et dignus odio, / si lucernam premam sub modio, / quod de rebus humanis sentio / pia loqui iubet intentio* (*Die Gedichte des Archipoeta*, kritisch bearbeitet von H. WATENPHUL, herausg. von H. KREFELD, Heidelberg 1958); Dante *Monarchia* 1.1.3 *hoc igitur sepe mecum recogitans, ne de infossi talenti culpa redarguar*.

56 “Salomone ci insegna e ci dice, / e così si legge nei suoi scritti, / che nessuno deve celare il proprio sapere; anzi bisogna darne prova, / in modo tale da ricavarne profitto e onore, / come fanno gli antichi”.

57 G. LECLERC, *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et lagénéalogie de la croyance*, Paris, 1996, p. 105.

58 M. ZINK, “Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981, 9; Vid. anche F. MORA-LEBRUN, “*Metre en romanz...*”, op. cit., p. 170.

59 R. TAGLIANI, art. cit., p. 143; della stessa opinione già prima G. ANGELI, op. cit., p. 106.

della Meneghetti che al di là della prossimità tematica i romanzi antichi appaiono come “un trittico coerente forse più nella mente dei lettori, moderni ma già medievali (alcuni manoscritti due-trecenteschi associano i tre romanzi in una sorta di ciclo), che nei disegni dei committenti o degli stessi autori⁶⁰”. Non c'è dubbio, comunque, che, come afferma Marchello-Nizia all'esordio di un suo contributo⁶¹, “à quelqu'égard, la structure de l'*Eneas* reste énigmatique, lorsqu'on la compare à celle de son modèle, l'*Énéide*”.

Il poema epico virgiliano si divide in due parti, la prima comprende la parte odissiaca, la seconda la parte iliadica; la stessa divisione noi troviamo anche nell'*Eneas*, ma con una differenza sostanziale: la prima parte occupa circa 3000 versi, un terzo dell'opera, la seconda parte comprende settemila versi, due terzi dell'opera. Questo divario esistente è dovuto in particolare all'inserimento della vicenda d'amore di Enea e Lavinia, che era assente nell'*Eneide*. Questa circostanza non è senza significato, perché l'amore è il vero protagonista e rappresenta il fulcro del romanzo, che ruota intorno alle due storie d'amore di Enea con due donne: Didone e Lavinia, ugualmente affascinanti ma diverse nel temperamento davanti alla passione amorosa⁶². Si può dire che il romanzo si declina attraverso queste due storie d'amore e che a determinare il destino di Enea non sia la fortuna, ma l'amore che mette il sigillo al romanzo con l'unione di Enea e Lavinia.

3. Il mito dell'infelice Didone nasce all'interno della cultura latina senza alcuna traccia nella cultura greca⁶³. È Virgilio a fare di Didone una donna innamorata, la cui passione appare subito incontenibile e accompagnata da un senso profondo di pena e di dolore⁶⁴, che ci fa presentire, fin dall'esordio del libro IV dell'*Eneide*, una conclusione tragica della vicenda⁶⁵:

60 M. L. MENEGHETTI, op. cit., p. 11.

61 C. MARCHELLO-NIZIA, “De l'*Énéide* à l'*Eneas*: les attributs du fondateur”, in *Lectures médiévales de Virgile, Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome. Rome, 25-28 octobre 1982*, Roma, École Française de Rome, 1985, p. 251.

62 N. VRTIČKA, op. cit., p. 134; R. TAGLIANI, art. cit., p. 142.

63 Timeo di Tauromenio (Fr. 82 Jacoby) sa solo che Elissa (Didone), sorella di Pigmalione, re di Tiro, in seguito all'uccisione del marito da parte del fratello, sarebbe fuggita dalla città natale insieme ad un gruppo di Fenici, e dopo varie peripezie sarebbe giunta finalmente in Libia, dove avrebbe fondato Cartagine. Il re dei Libii, che abitavano la regione circostante, attratto dal nuovo regno sul cui trono sedeva una donna sola, la chiese in sposa, minacciando rappresaglie nel caso la sua proposta fosse stata respinta. Ma la regina, fermamente decisa a non rompere il giuramento di eterna fedeltà al marito morto, finge di preparare un rito alla memoria dello sposo defunto e di cedere alle insistenze dei suoi concittadini, mentre in realtà si suicida gettandosi su un rogo. La versione di Timeo viene sostanzialmente ripresa, anche se con l'aggiunta di altri dettagli, da Giustino (18.4-6).

64 R. HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it. M. Martina, a cura di V. Citti, Bologna 1996, p. 152.

65 Vid. A. LA PENNA, s. v. *Didone*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 48-57, in part. pp. 50 s.

*At regina gravi iam dudum saucia cura
volnus alit venis et caeco carpitur igni.
multa viri virtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore voltus
verbaque nec placidam membris dat cura quietem.*

Questi versi sono dominati da un senso di sofferenza rivelato da molte parole e soprattutto dal termine *cura* ripetuto per ben due volte in posizione di particolare evidenza: la prima volta alla fine del v. 1, la seconda nella penultima sede del v. 5 in contrasto con *quietem* che lo segue immediatamente. È questa la concezione dell'amore come malattia, come *volnus*, come *ignis caecus*, che fa soffrire e può rendere *saucii*, proprio come Didone che effettivamente è stata ferita dagli strali di Cupido⁶⁶. La passione di Didone, dunque, che si presenta qui per la prima volta in tutta la sua intensità, appare subito travolgente e accompagnata da un senso profondo di dolore che non è passeggero, ma rappresenta una vera e propria affezione dell'organismo⁶⁷. I primi 4 versi dell'*Eneide* fino a *verbaque* del v. 5 corrispondono ai vv. 1219-1227 dell'*Eneas*:

Quant la chanbre fu aserie,
dame Dydo pas ne oblie

66 Questa concezione dell'amore come malattia si ricollega al *tópos* delle ferite d'amore e a proposito di Didone si inserisce particolarmente bene nel tessuto narrativo della vicenda, perché effettivamente la regina è stata ferita dagli strali di Cupido, ha subito un'azione magica, è stata come avvelenata. Questa rappresentazione dell'amore è indubbiamente di origine ellenistica e rientra in quelle indagini sulle passioni che la filosofia ellenistica aveva intrapreso ai confini con la scienza. È noto che questo tema delle manifestazioni morbose dell'amore è stato trattato da Teofrasto e più tardi da Plutarco; in ambito latino è famosa la conclusione del libro IV del *De rerum natura* di Lucrezio, in cui appunto l'amore è studiato – con estrema efficacia e con quell' "habitus" scientifico che caratterizza tutta la poesia di Lucrezio – come una vera e propria malattia con tutte le sue degenerazioni; ma furono soprattutto i poeti neoterici ad insistere su questo tema, basti pensare, ad esempio, al carme 76 di Catullo, dove il poeta prega gli dei di liberarlo dall'amore che considera come un morbo: *ipse valere opto et taetrum hunc deponere morbum. / O di, reddite mi hoc pro pietate mea* (vv. 25 s.). Anche i poeti elegiaci del periodo augusteo ritornano frequentemente alla concezione dell'amore-sofferenza (cf., ad es., Tib. 2.5.110; Ov. *Rem.* 81 e 115. Vid. A. LA PENNA, "Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina", *Maia*, 4, 1951, pp. 207 s. Si pensi a Properzio 2.1.57 s. *omnis humanos sanat medicina dolores: / solus amor morbi non amat artificem*, in cui il poeta afferma esplicitamente che l'amore, a differenza delle malattie del corpo, è una malattia che non può essere curata; uid. P. FEDELI, *Properzio, Elegie libro II*, introd., testo e commento, Cambridge, 2005, p. 91). Sulla malattia d'amore cf. M. CIAVOLELLA, *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, 1976; M. PERI, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, 1996.

67 I poeti elegiaci del periodo augusteo insistono molto sulla concezione dell'amore-sofferenza, usando di frequente, come parola tematica, proprio il termine *cura* (affanno d'amore), che era stato introdotto dai Neoterici e che noi abbiamo già rilevato essere presente due volte nei versi iniziali del IV libro, quale nucleo semantico della breve introduzione. Vid. A. SCHMITZ, *Infelix Dido*, Gembloux, 1960, p. 21.

celui por cui li deus d'amor
 l'avoit ja mise an grant freor ;
 de lui comance a penser,
 en son corage a recorder
 son vis, sun cors et sa faiture,
 ses diz, ses faiz, sa parleüre,
 les batailles que il li dist⁶⁸.

È facile osservare come questi versi da una parte rivelano una certa fedeltà al modello, dall'altro però se ne allontanano con esiti del tutto diversi⁶⁹. Il chierico, infatti, ripete in sostanza, quanto aveva detto Virgilio, che Didone innamorata di Enea, rimasta sola nella sua stanza continua a pensare alla bellezza dell'eroe, alla sua virtù e alle sue parole, ma nel passaggio dal latino al volgare la pregnanza dell'ispirazione del poeta di Mantova si perde con esiti completamente diversi. Il poeta partecipa vivamente alla vicenda e lo dimostra con tutti i mezzi a sua disposizione: con l'uso di un certo lessico e di certe figure retoriche, con la posizione delle parole, con la struttura del verso. Virgilio, dopo averci descritto nei primi due versi la devastazione occulta, ma non per questo meno sistematica, operata dall'amore su Didone, ci fa vedere la regina intenta a ricordare quegli aspetti della personalità di Enea che l'hanno fatta innamorare e che poi le offriranno il pretesto con cui giustificare alla propria coscienza il suo cedere a quell'amore. Le immagini e gli atteggiamenti dell'amato le si presentano di continuo alla mente, come viene sottolineato dal poliptoto *multa multusque* e da *recursat* (v. 3). E ancora nell'evidente figura etimologica *virī virtus*⁷⁰ del v. 3 sono accomunati entrambi gli aspetti della seduzione esercitata da Enea: da un lato egli fa innamorare la regina in quanto uomo nel senso più nobile della parola, in quanto *vir*, dall'altro egli esercita su di lei il suo fascino di eroe dotato di *virtus*. Sarà tenendo conto solo di questo secondo aspetto della personalità di Enea che Didone, con argomentazioni falsamente razionali, metterà a tacere i suoi scrupoli⁷¹. Al v. 4 c'è quel *haerent infixi* col suo significato sottinteso. Sul piano denotativo vuol semplicemente dire

68 “Quando la stanza tornò nel silenzio / dama Didone non dimenticò certo / colui per il quale il dio d'Amore / l'aveva messa in tale scompiglio; / cominciò a pensarlo, / a ricordarlo dentro di sé, / il suo viso, il suo corpo, la sua figura, / i detti, i fatti, il suo modo di parlare, / le battaglie che le aveva raccontato”.

69 M. ZINK, “Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le “roman antique” en France au Moyen Âge. Remarques sur l'expression de l'amour dans le Roman d'Eneas”, *Romania*, 105, 1984, pp. 255 ss.

70 Erroneamente infatti E. PARATORE (Virgilio, *Eneide libro quarto*, Roma 1947, p. 5.) la definiva allitterazione, siamo in presenza invece di una *derivatio*; già Cicerone nelle *Tusculanae Disputationes* (2.43 *quoniam a viris virtus nomen est mutuata*; cf. anche Varro l. L. 5.73 *virtus ut viritus a virilitate*) sottolineava quello che su un piano linguistico è valido anche per noi, che cioè *virtus* deriva da *vir*. Vid. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna 1969, pp. 150 s.

71 S. TUZZO, “Il mito della regina Didone: ricezione e memoria poetica di un mito tragico in Boccaccio”, *Filologia Antica e Moderna*, n. s. l.2, 2019, pp. 171 s.

che Didone ricorda molto bene gli atteggiamenti del volto di Enea, che le stanno piantati nella mente e nel cuore (*pectus* infatti indica l'uno e l'altro⁷²). Ma noi che abbiamo appena sentito parlare di ferite e di fuoco, avvertiamo in quell'*infixi* una sfumatura dolorosa: le belle fisionomie di Enea stanno piantate nel petto (sede del cuore) di Didone come ci starebbe una freccia o una spada immersa nella ferita.

La *stimmung*, la tonalità di fondo di questo amore di Didone per Enea è un senso profondo di pena e di dolore che ci fa presentire, fin da questi primi versi, una conclusione tragica della vicenda. Niente di tutto questo nell'*Eneas*, dove nei versi su citati sono assenti l'icastica pregnanza delle immagini virgiliane, ad eccezione dell'accumulazione degli ultimi tre versi, e i turbamenti intimi della regina cartaginese si stemperano nel racconto di una successione oggettiva degli eventi. E così i sentimenti della regina sono descritti in modo ridondante e si trasformano in un elenco di pensieri, che enfatizzano l'aspetto fisico di Enea, il suo coraggio e la sua facondia. Allo stesso modo il pregnante *nec placidam membris dat cura quietem* del v. 5 di Virgilio lascia il posto nell'*Eneas* ad una lunga narrazione che si sviluppa dal v. 1228 al v. 1265, in cui l'agitazione notturna della regina provocata dall'amore viene ricreata sullo sfondo di una raffinata memoria letteraria, che rinvia ad alcuni noti motivi ovidiani⁷³, grazie ai quali il poeta racconta e delinea con dovizia di dettagli le ansie e le pene di una passione amorosa. Ovidio nella lettera di Saffo a Faone evoca i sogni erotici così come si presentano in continuazione nella mente della donna innamorata al ricordo del bellissimo amante (15.123 ss):

*Tu mihi cura, Phaon; te somnia nostra reducunt
somnia formoso candidiora die.
illic te invenio, quamvis regionibus absis;
sed non longa satis gaudia somnus habet
saepe tuos nostra cervice onerare lacertos,
saepe tuae videor supposuisse meos;
oscula cognosco, quae tu committere lingua
aptaque consueras accipere, apta dare.
blandior interdum verisque simillima verba
eloquor, et vigilant sensibus ora meis.*

Parimenti il poeta medievale potrebbe essere stato influenzato dall'episodio di Biblide nelle *Metamorfosi* (9.450-665), che ricorrerà ad una lettera per rivelare il suo amore al fratello. Biblide, quando è sveglia, non osa abbandonarsi a pensieri lascivi, ma quando si addormenta, vede spesso nel sogno il fratello, al quale immagina di unirsi: *spes tamens obscenas animo demittere non est / ausa suo vigilans; placida resoluta quiete / saepe videt quod amat; visa est quoque iungere fratri / corpus et erubuit, quamvis sopita iacebat* (vv. 468-471). Nonostante il rossore (v. 471

72 Vid. *Thes. l. L. s. v. pectus*, X, 1, coll. 908-917.

73 E. FARAL, op. cit., p. 137.

erubuit) Biblide non sembra voler rinunciare alla sua passione e sia pure nel sogno si augura che possa tornare a congiungersi con il fratello: *saepe licet simili redeat sub imagine somnus! / Testis abest somno, nec abest imitata voluptas* (vv. 480-481)⁷⁴.

Il chierico, invece, si sofferma sui tormenti e sulle sofferenze della regina: *El lo regardoit par dolçor / si com la destreingnot Amor; / Amor la point, Amor largüe, / sovant sospire et color mue*⁷⁵ (v. 1201 ss.) e sviluppa nel dettaglio, minuto per minuto, il racconto di una notte in cui l'animo di Didone si dibatte e soffre non riuscendo a prendere sonno. (vv. 1228):

Ne fust por rien qu'ele dormist ;
tornot et retornot sovant,
ele se pasme et s'estant,
sofle, sospire et baaille,
molt se demeine et travaille,
tranble, fremist et si tressalt,
li cuers li mant et se li falt⁷⁶.

Ma il ritmo assillante si stempera in un andamento leggero – scandito dall'alternanza dei versi bipartiti e tripartiti, dall'allitterazione (*sofle – sospire, trouble – tressalt*), dal ricorso ai sinonimi –, che caratterizza tutta la scena lontana dai toni drammatici presenti nell'*Eneide*. Ma alla fine la regina cede ad uno stato di dormiveglia, durante il quale sogna di giacere nel letto con Enea e di tenerlo nudo fra le sue braccia (vv. 1235 ss.):

Molt est la dame mal baillie,
et quant ce est qu'ele s'oblie,
ansamble lui quide gésir,
antre ses braz tot nu tenir.
[...]
Ele acole son covertor,
confort n'i trove ne amor;
mil foiz baise son oreillier
anpor l'amor au chevalier,
cuide que cil qui ert absenz

74 Verosimile anche il ricordo del carne bobbiese 36 dal titolo *De Penelope* (W. SPEYER (ed.), *Epigrammata Bobiensia*, Leipzig, 1963), in cui la sposa di Ulisse rivelerebbe il suo amore ad un uomo non identificato, confessando i suoi tormenti dovuti alla lunga castità per l'assenza del marito, e destinati a trasformarsi durante il sonno in sogni erotici al colmo di una passione irrefrenabile: *saepe ego mentitis tremui nova femina somnis / lapsque non merito sunt mihi verba sono. / Et tamen ignotos sensi experrecta dolores / strataque temptavi sicca pavente manu* (vv. 5-8).

75 "E lo guardava con dolcezza, / così la spingeva Amore. / Amore la punge, Amore la trafigge, / spesso sospira, muta colore".

76 "Per nulla avrebbe potuto dormire; / si gira e si rigira di continuo, / sviene e si stira / soffia, sospira e sbadiglia, / si dispera, e si avvilisce. / Trema, freme e trasale; il cuore le manca, le viene meno".

anz an son lit li fust presenz:
 n'an i a mie, aillors estoit.
 Parolle o lui com s'el l'ooit;
 an son lit le taste et quiert ;
 quant nel trove, des poinz se fiert⁷⁷.

Come già in Virgilio, ritorna anche nel romanzo francese il *tópos* dell'amore come malattia⁷⁸ con conseguenze devastanti per il corpo⁷⁹, rendendolo fragile e debole⁸⁰, e la stessa personalità di Didone subisce un radicale mutamento fino alla follia d'amore. I sintomi tipici della malattia d'amore si trasformano in uno stato di esagerata eccitazione, come rivelano i versi su citati in cui attraverso una *climax* assillante si descrive l'inquietudine di Didone, che in preda all'insonnia⁸¹ e ad un'ansia paralizzante non sa darsi pace. I tormenti d'amore si accompagnano alle visioni del sogno, che la destano e la costringono alla veglia⁸². La regina non riesce a trovare pace e riposo nel sonno, perché i suoi affanni sono acuiti dal divampare di una passione incontenibile. Il chierico sembra servirsi proprio di questo evento onirico durante il quale affiorano inconsapevolmente le inquietudini più profonde dell'animo, per descriverci il profilo psicologico di Didone attraverso le singole immagini che si alternano senza una reale distinzione fra sonno e veglia. E così durante il sonno la regina cartaginese, libera finalmente dai freni inibitori della ragione, può dare libero sfogo alle sue fantasie erotiche e ai suoi desideri inconfessabili. Questo stato di agitazione sembra interminabile nella mente della regina,

77 "La dama è in grandi tormenti, / e, quando perde la conoscenza, / crede di giacere con lui, / di tenerlo nudo tra le sue braccia. / [...] / Stringe la coperta, / non vi trova conforto né amore; / mille volte bacia il cuscino, / tutto per amore del cavaliere; / pensava che colui che era assente / fosse presente nel suo letto: / non era lì, era altrove, / parlava con lui come se l'udisse. / Lo cercava a tastoni nel letto; / visto che non lo trovava, si dava dei pugni".

78 Vid. nota 66. Nel mondo medievale questa concezione dell'amore come malattia viene filtrata in particolar modo da Avicenna; uid. P. ROSSI (ed.), *Carmina Burana*, presentazione di F. Maspéro, Milano, 1989, p. 272.

79 Vd. A. D'AGOSTINO, art. cit., p. 103.

80 In questo senso si può vedere ancora Verg. *Aen.* 4.66 s. *est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore volnus*, ma anche Ov. *Rem.* 105 *interea tacitae serpunt in viscera flammae*.

81 L'insonnia è uno degli aspetti più appariscenti della condizione dell'innamorato non corrisposto ed è un motivo ricorrente nelle trattazioni del tempo dedicate all'intreccio e al progressivo svolgersi della vicenda amorosa, come testimonia Andrea Cappellano *De Amore* 2.8.47 *minus dormit et edit, quem amoris cogitatio vexat* (E. TROJEL (ed.), *Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres*, Hauniae, 1892 (München, 1972)). Cf. Ov. *Am.* 1.2.1 ss. *esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur / strata, neque in lecto pallia nostra sedent, / et vacuus somno noctem, quam longa, peregi, / lassaque versati corporis ossa dolent?* In riferimento a Didone si veda sempre Ov. *Her.* 7.25 s. *Aeneas oculis semper vigilantis inhaeret; / Aeneam animo noxque quiesque refert; Verg. Aen.* 4.83 *illum absens absentem auditque videtque*.

82 A. PETIT, "Dido dans le Roman d'Eneas", *Réception et représentation de l'Antiquité, Bien dire et bien apprendre*, 24, 2006, pp. 127 s.

che continua a lamentarsi, a piangere, a dimenarsi nel letto fra mille domande (vv. 1251 ss.):

Ele plore et fait grand duel,
des larmes moillent si linçuel;
molt se detorne la raïne,
primes adanz et puis sovine.
Ne puet garir, molt se demeine,
molt traist la nuit et mal et poine;
al se demaine an nainte guise.
Ele ne set qui l'a surprise:
mortel poison avoit beü⁸³.

L'ultimo verso del brano citato richiama il v. 749 del primo libro dell'*Eneide*: *longumque bibebat amorem*, che arriva al culmine dell'innamoramento di Didone per Enea e sottolinea la dolcezza dell'amore, che, come lascia immaginare il poeta con icastica efficacia, la regina beve a "lunghi sorsi". Diversamente nel nostro romanzo il *longum amorem* diventa *mortel poison*⁸⁴, un veleno mortale che già sin da ora produce i suoi effetti nell'animo della regina e che presagisce inequivocabilmente la sua fatale fine, ribadita perentoriamente nel v. 1270 s.: *de mortel rage estoit esprise / molt l'angoissot li fous d'amor* (era infiammata da una mortal passione, / molto l'angosciava il fuoco d'amore), attraverso il noto *tópos* erotico della fiamma d'amore. *Li fous d'amor*, che angoscia la regina nel nostro romanzo e che è provocato direttamente da Cupido sotto le spoglie di Ascanio, richiama alla mente anche il fuoco che nel quarto libro dell'*Eneide* attanaglia la regina Didone e la consuma nel vivo della sua anima, allorché scopertasi innamorata di Enea non sa resistere a questa nuova passione: *caeco carpitur igni* (4.2). Il fuoco come metafora della passione amorosa, comune nella poesia erotica antica⁸⁵ e che secondo Paduano sarebbe il prodotto di un'operazione culturale "preletteraria e

83 "Piangeva e si lamentava, / bagnava di lacrime il lenzuolo. / La regina si rigirava di continuo, / prima sul ventre, poi di schiena. / Non trovava rimedio e si agitava molto, / passò la notte in terribile angoscia, / dibattuta fra mille affanni. / Non sapeva chi l'avesse così infiammata: / aveva bevuto un veleno mortale".

84 La metafora della bevanda ricorre anche ai vv. 811, 818, 821. Sull'argomento uid. L. ROSSI, "Bere l'amore: per mare con Enea e Tristano", in F. Beggiano e S. Marinetti (ed.), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

85 In campo latino è già presente nel *sermo comicus* (ad es. Ter. *Eun.* 72), in Lucrezio (ad es. 4, 1077) e in Virgilio (*Ecl.* 2, 1) e poi di uso frequente negli elegiaci latini (uid. A. S. PEASE (ed.), *Publi Vergilii Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge, MA, 1935 (rist. Darmstadt 1967), ad *Aen.* 2; A. LA PENNA, "Note sul linguaggio erotico...", loc. cit., pp. 199 e 202; P. PINOTTI, "Presenze elegiache nella V *Satira* di Persio", in *Satura. Studi in memoria di E. Pasoli*, Bologna, Patron, 1981, pp. 61 ss.; G. HUBER-REBENICH, "Beobachtungen zur Feuermetaphorik im Sermo amatorius in Ovids Metamorphosen", *RhM*, 137, 1994, pp. 127 ss.).

non databile”⁸⁶, viene largamente utilizzato anche nel Medioevo e ricorre in molti luoghi dei *Carmina Burana*⁸⁷.

Il chierico si compiace nella descrizione dei dettagli, che finiscono per intrecciarsi con la trama stessa del romanzo connessa con le esigenze della narrazione. Comprensibile in questo senso diviene l’amplificazione di tanti episodi rispetto al modello virgiliano. All’anonimo interessa il racconto minuzioso degli avvenimenti, che per ciò stesso acquistano valore e costituiscono l’ossatura del romanzo. La figura di Didone, rispetto al modello virgiliano, viene analizzata con una più profonda penetrazione della verità psicologica e il processo di innamoramento si snoda su di un canovaccio, che deve molto agli insegnamenti ovidiani⁸⁸: la vista dell’uomo⁸⁹, la presenza e l’azione del dio Amore, i sintomi⁹⁰ sempre più evidenti che segnano le varie fasi e i diversi momenti dell’innamoramento e si accavallano uno dopo l’altro, riproducendo anche stilisticamente il ritmo frenetico e, a volte, incomprensibile dell’amore in una sorta di vicenda sempre uguale a se stessa che non conosce soluzione di continuità. Del resto, il poeta di Sulmona, come è noto, rappresenta una vera e propria *auctoritas* in questo campo, da tutti onorata e celebrata. Ne è una prova la grande diffusione delle sue opere, dalla lettura nelle scuole alla traduzione di alcune di esse, come testimonia Chrétien de Troyes all’inizio del *Cligès*, dove dichiara di aver tradotto l’*Ars amatoria*. Non va tralasciato, inoltre, che un autore come Andrea Cappellano, che scrive un trattato sull’amore, sente il bisogno di citare continuamente il poeta latino e ribadire la validità del suo insegnamento, che non può essere messo in discussione, e

86 *Antologia Palatina. Epigrammi erotici*, introduzione, traduzione e note di G. PADUANO, Milano, 1989, p. 8; G. SPATAFORA, “Il fuoco d’amore. Storia di un *topos* dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino. I: L’immagine del fuoco nella poesia di età arcaica e classica”, *Myrtila*, 22, 2007, pp. 19 ss.

87 Cf. ad es., CB 61, dove l’innamorato dichiara che subito alla vista della donna bruciò d’amore fin dalle midolla: *te visa primitus / exarsi penitus* (str. 9a, 1 s.), oppure CB 70, in cui il poeta afferma che non gli resta altro che confessare apertamente *cecam mentis flammam* (str. 3, 2), e immediatamente dopo ribadisce che il fuoco dell’amore è una vera e propria malattia che consuma tutte le sue forze: *ignem cecum sub pectore / longo depasco tempore, / qui vires miro robore / toto diffundit corpore*.

88 Come nota G. ANGELI, op. cit., pp. 107 s., l’autore dell’Eneas “è il primo a volgarizzare temi ovidiani o, per lo meno, amorosi”, intorno ai quali si dipana la vicenda romanzesca, aprendo la strada al romanzo francese in versi. Vid. R. TAGLIANI, art. cit., p. 14.

89 Si pensi alla descrizione dell’innamoramento di Paride nei confronti di Elena presente nelle *Heroides* di Ovidio, allorché l’eroe troiano rivela alla regina greca la sua curiosità e il suo desiderio di vedere con i propri occhi la sua bellezza tanto celebrata: *ut vidi, obstupui praecordia-que intima sensi / attonitus curis intumuisse novis* (16.135 s.). La funzione determinante della vista nelle varie fasi dell’innamoramento è un *tópos*, che trae le sue origini dalla tradizione più antica sia nell’*Iliade* (14.292 ss.) che nell’*Odissea* (6.160 s.) di Omero e che trovò una larga diffusione nella poesia alessandrina ed ellenistica. Per uno sguardo d’insieme su questa problematica, vid. S. ALFONSO, “Rapito in estasi”, in Aa. Vv., *Il poeta elegiaco e il viaggio d’amore. Dall’innamoramento alla crisi*, Bari, Edipuglia, 1990, pp. 10 ss.

90 N. VRTIČKA, op. cit., pp. 124 s.

ciò viene detto a chiare note nel dialogo fra il popolano e la gentildonna, dove quest'ultima nella sua replica rimprovera al popolano di voler violare i precetti d'amore tramandati dagli antenati⁹¹. In questo senso ben si comprende come, sulla scia di Ovidio⁹², Cupido sia presentato secondo l'iconografia tradizionale pronto a colpire le sue vittime con l'arco e la freccia, e, come un medico, a guarire le ferite che egli stesso ha procurato (vv. 7972 ss.):

La plaie saine que il fait;
se il te velt un po navrer,
Bien te savra anprés saner.
[...]
Et tient dous darz en sa main destre
et une boiste an la senestre
li un des darz est d'or en som,
qui fet amer, l'autre est de plom,
qui fet amer diversement⁹³.

Il dio tiene due frecce nella sua mano destra e una scatola nella sinistra, di cui le prime servono a ferire l'innamorato, la seconda a restituirgli la guarigione (vv. 7985 ss.):

Li darz mostre qu'il puet navrer
et la boiste qu'il set saner;
sor lui n'estuet mire venir
a la plaie qu'il fet garir;
il tient la mort et la santé,
il resane quant a navré⁹⁴.

91 Andrea Cappellano *De amore* 1.6.81 *ergo tu es, qui tam antiqua conaris temerare statuta et sub amoris commento maiorum praecepta subvertere*.

92 Cf. ad es., *Ov. Am.* 2.5.1 *nullus amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido)*; 2.9.13 *qui iuvat in nudis hamata retundere tela / ossibus; met.* 1,466 ss. *dixit et eliso percussis aëre pennis / inpiger umbrosa Parnasi constitit arce / eque sagittifera prompsit duo tela pharetra / diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem; / quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta, / quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum*; cf. anche Prop. 2.12.9 ss. *et merito hamatis manus est armata sagittis / et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet: / ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem, / nec quisquam ex illo vulnere sanus abit*. Vid. E. FARAL, op. cit., pp. 144 s.; F. LASSERRE, *La figure d'Éros dans la poésie grecque*, Lausanne, 1946, pp. 155 ss. Il motivo ricorre anche nei *Carmina Burana* (77.11.1 s. *mea sic ledentia iam fuisse tela / dicis?* 105.2.2 *en Cupido pharetratus; 153.3.1 s. tendit modo retia / puer pharetratus; 154.1 est Amor alatus puer et levis, est pharetratus*).

93 "Risana la piaga che ha provocato, / se vuol fare una piccola ferita / poi ti saprà ben risanare. [...] E tiene due frecce nella sua mano destra / e una scatola nella sinistra: / una delle frecce ha la punta d'oro / che fa amare: l'altra è di piombo / che fa amare diversamente".

94 "Le frecce indicano che può ferire, / e la scatola che può guarire; / con lui non c'è bisogno di medico / per la ferita che sa guarire; / tiene la morte e la ferita, / risana ciò che ha colpito".

Tornando a Didone, la regina in preda alla disperazione più nera si rivolge alla sorella Anna, alla quale confessa l'irresistibile attrazione per l'eroe troiano ed è come travolta dalla passione, da cui non può liberarsi. Il dialogo con la sorella è dominato dall'emozione, dai sentimenti e soprattutto dai sensi. Si ha l'impressione che il malessere di Didone, come nell'*Eneide*, sia causato soprattutto dalla possibilità di non mantenere fede alla promessa di castità fatta al morto Sicheo. A convalida di questa opinione osserviamo che Didone, subito dopo aver rilevato l'ammirazione e il turbamento suscitati in lei da Enea, ricorda, per via di protasi ipotetica irreali, il suo giuramento al marito e rivela con particolare fermezza la sua decisione di non rinnovare le nozze (vv. 1301 ss.):

Cist a espris le mien corage,
 cist m'a doné ja mortel rage,
 par cestui muir tot a estros.
 Se por ce non qu'a mon espos
 pramis m'amor a mon vivant,
 de lui feisse mun amant;
 mais quant je l'ai celui donee,
 ja par cestui n'iert violee;
 miauz voil morir que ge li mente,
 que an autre mete m'antante⁹⁵.

Ma la regina, proprio nel momento in cui dichiara di voler mantenere il giuramento di fedeltà fatto al marito lascia intendere, invece, per il modo in cui viene formulata l'apodosi e le varie protasi, di essere vicinissima a tradirlo. Infatti l'insistenza della protasi è troppa per non essere sospetta; tutta questa parte del discorso di Didone è ridondante ed è proprio questa circostanza che rivela una sostanziale incertezza. La confessione della regina termina con un solenne augurio-scongiuro col quale la regina si augura di essere inghiottita dalla terra o arsa via dal fulmine celeste prima di venir meno alla fedeltà al marito defunto. Didone conclude poi con una attestazione circa la definitività della sua situazione sentimentale dopo la scomparsa di Sicheo (vv. 1311 ss.):

Garder li voil et tenir foi.
 Ainçois parte terre soz moi
 [et tote vive me transglote,
 o feus del ciel m'arde trestote,]
 que ge autre doigne m'amor,
 que ge promis a mon seignor;
 [ge li donai, si l'ot et ait,

95 "Questo ha infiammato il mio cuore, / mi ha ormai trasmesso la passione mortale, / per lui muoio, è certo: / se non avessi promesso al mio sposo / il mio amore per la vita, / farei di lui il mio amante. / Ma poiché ho dato la mia parola - / che non sarà violata per lui - / preferisco morire che tradirlo / né porre in un altro il mio desiderio".

ne l'an sera par moi tort fait;]
ge n'ai besoing d'autrui amer⁹⁶.

Per lei non ci può essere più amore perché tutto il suo amore l'ha avuto, lo possiede e lo avrà per sempre Sicheo. A prima vista ci si potrebbe stupire e potrebbe sembrare una stranezza il fatto che questo discorso, con cui in fondo Didone rivela il suo amore per Enea, si concluda con uno scongiuro ed un'attestazione così solenni della fedeltà a Sicheo. In realtà non c'è affatto bisogno di meravigliarsi o di pensare ad una cosciente finzione da parte della regina: Didone cerca di convincere prima se stessa che pericoli reali da questo punto di vista non ce ne sono e che la sua posizione sentimentale è ormai definita e immutabile. È appena il caso di aggiungere che una rappresentazione psicologica sottile e accurata come quella che l'anonimo fa di Didone, deve assolutamente tener conto anche di quelle che sono le incongruenze del cuore umano: la regina fa il giuramento e quell'affermazione perentoria perché ha bisogno di rassicurare prima di tutto se stessa. Ma questa forzata fermezza è subito dopo smentita di nuovo dall'anonimo, il quale aggiunge come la regina sia fortemente combattuta: *quant l'an sovint, qu'el lo noma, / ele nerci, si se pasma; / por so que ele ne fu morte*⁹⁷ (vv. 1323 s.). Per il momento tuttavia Didone cerca di reagire e di resistere all'amore. Sarà poi l'altra parte del suo io, che è impersonata da Anna, quella che allenterà le reticenze e darà voce ai sentimenti veri. La risposta di Anna a Didone viene amplificata e occupa circa una sessantina di versi (1326-1382), laddove nell'*Eneide* si protrae per circa una ventina di versi (4.31-53), e le motivazioni più che svolte sono elencate. Il discorso di Anna nel poema virgiliano acquista la sua forza proprio dalla concisione. Didone ha bisogno di sentirsi esporre dei motivi che diano una giustificazione razionale al suo desiderio di cedere alla passione: Anna li elenca senza divagare, rendendo il suo discorso più efficace, anche se meno caratterizzato psicologicamente e quindi meno verosimile. Questo ruolo che Anna esercita le dà una funzione particolare nella vicenda, la fa apparire veramente un personaggio da tragedia, che, pur volendo il bene del proprio congiunto, lo consiglia in modo tale da provocarne la rovina. Diversamente nel romanzo, pur ispirandosi largamente a Virgilio, il discorso di Anna si dipana attraverso una serie di riflessioni teoriche, che, accentuano i conflitti interiori della sorella, dstando l'interesse e la partecipazione emotiva del pubblico. Ma la regina, ormai succube di un desiderio erotico incontenibile, non sente ragione (vv. 1383 ss.):

96 "Voglio mantenere la parola data, / che la terra si apra sotto di me / e che mi inghiottisca viva, / che il letale fuoco del cielo mi arda / piuttosto che conceda ad altri l'amore / che ho promesso al mio signore. / Gliel'ho dato, lo possiede e l'avrà / e da parte mia non gli sarà fatto un torto, / né voglio amare un altro".

97 "Quando se ne sovvenne, e lo nominò, / cambiò colore e svenne; / per poco non morì".

Bien ert la dame ançois esprise,
 et sa suer l'a an graignor mise;
 d'amor estoit bien enflamee,
 plus l'an a ceste antalantee:
 confortee l'a malemant;
 s'el ne l'eüst onc an talant
 et ne l'eüst onques amé,
 se li a ceste amonesté.
 D'amor se desve la raïne,
 elle ne cesse ne ne fine⁹⁸.

È ormai totalmente fuori di sé, incapace di controllarsi senza rendersi conto delle sue azioni e delle sue parole. In ultima analisi, come commenta con amarezza l'anonimo non senza lasciar trasparire una nota di censura, *Amor l'a fait de sage fole*⁹⁹ (v. 1408). La potenza dell'amore giunge fino all'incontinenza e Didone abbandona la ragione e la misura, costretta in un vicolo cieco che la porterà al suicidio. La regina ha perso ormai ogni freno, come si può vedere dall'incontro di Enea e Didone nella grotta. Nell'*Eneide* l'intervento della Terra Madre insieme a Giunone conferisce solennità al connubio, al quale prendono parte tutte le forze della natura con i fulmini e i lampi che ricordano le fiaccole nuziali e l'ululato delle Ninfe un canto d'imeneo: *prima et Tellus et pronuba Iuno / dant signum: fulsere ignes et conscius aether / conubii summoque ulularunt vertice Nymphae* (4.166 ss.), un ambiente naturale propizio che fa dire significativamente a Virgilio: *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit* (4.169 s.). Analogamente nelle *Heroides* Ovidio fa scrivere in prima persona a Didone: *illa dies nocuit, qua nos declive sub antrum / caeruleus subitis compulit imber aquis / audieram voces, nymphas ululasse putavi: / Eumenides fatis signa dedere meis* (7.93-96). Diversamente nell'*Eneas* si perde quell'atmosfera quasi magica e misteriosa che circonda la regina cartaginese e l'eroe troiano, e l'anonimo fa di Didone una donna incontinente senza remore di fronte alla passione e totalmente in balia dei sensi (vv. 1507 ss.):

Idunc leva soldeemant
 molt grant oré et grant torment;
 tone et pluet, molt fet oscur,
 [...]
 onc n'an remestrent dui ansamble,
 fors la raïne et Eneas:
 cil dui ne departirent pas,

98 "La dama era già molto presa, / sua sorella aveva peggiorato la situazione, / era già infiammata d'amore, / e lei aveva accresciuto il suo desiderio, / malamente l'aveva confortata, / anche se non avesse voltuto e non l'avesse ancora amato, / quella l'aveva incoraggiata. La regina è come impazzita d'amore, / senza tregua né fine".

99 "Da saggia, Amore l'ha resa folle".

ne guerpi li, ne ele lui.
 Tant vont fuiant ansamble andui,
 a une crote sont venu.
 Iluec sont andui descendu.
 Estes les vos andos ansamble,
 il fait de li ce que lui sanble,
 ne li fait mie trop grant force,
 ne la raïne ne s'estorce,
 tot li consent sa volenté;
 pieça qu'el l'avoit desirré¹⁰⁰.

La regina diventa una donna comune con tutte le sue debolezze e le sue fragilità, dimentica delle sue alte responsabilità, una donna che non sa controllarsi e non riesce a resistere alla passione amorosa, come scrive Petit “veuve adultère, sensuelle et coupable, incarne la femme impure en proie à la passion dévorante et fatale qui la conduira au suicide, et semble bien le reflet d'un point de vue clérical sur la *mutabile femina*¹⁰¹”. Come risulta dalle parole dei baroni cartaginesi, l'autore dell'*Eneas* mostra tutta la sua disapprovazione per il comportamento della regina – non senza una punta di misoginia verso tutte le donne –, posseduta da un amore tormentato e sofferto senza alcuna possibilità di scampo, con la passione che si trasforma addirittura in pazzia per l'insopprimibile desiderio di soddisfare i sensi (vv. 1589 ss.):

Antr'els dient, et si ont droit,
 molt par est fous qui feme croit:
 ne se tient prou an sa parolle;
 tel tient l'en sage qui est fole;
 ele disoit que son seignor,
 qui morz estoit, promis s'amor,
 ne li toldroit a son vivant;
 or an fait autres son talant,
 or est mantie la fience,
 trespassee est la covenance

100 “Allora, d'improvviso, si alzò / una tremenda tempesta, / tuonò e piovve, si oscurò, / non ne rimasero due insieme, / tranne la regina ed Enea. / Questi due non si separarono, / lui non l'abbandonò, lei neanche. / Andarono tanto fuggendo entrambi / finché arrivarono ad una grotta / dove sono entrati. / Eccoli da soli insieme, / lui fece di lei secondo il suo piacere, / non dovette certo forzarla, né la regina rifiutò, / tutto gli consentì secondo la sua volontà: / era da tanto tempo che lo desiderava”.

101 A. PETIT (ed.), “*Le roman d'Eneas...*”, op. cit., p. 17. *Varium et mutabile semper / femina* (4.569 s.) sono le parole con cui Mercurio spinge Enea a partire da Cartagine.

qu'a son seignor avoit plevie.
Fous est qui an fame se fie¹⁰².

Un atteggiamento smodato che condurrà inevitabilmente la regina alla rovina, perché esso, come è stato osservato, “è contrario ai principi dell’amore cortese, e sconfinava nell’ambito della follia, dell’esagerazione, della sfrenatezza: in una parola, della *desmesure*¹⁰³”. E il chierico enfatizza questa circostanza, allorché afferma: *amors nen a sens ne mesure*¹⁰⁴ (v. 1882) e successivamente nell’epitaffio della regina, pur riconoscendo le sue qualità, le rinfaccia esplicitamente la sua più grande colpa: aver amato troppo follemente Enea¹⁰⁵ (vv. 2141 ss.):

Onques ne fu meillor paiene
s’ele n’eüst amor soltaine¹⁰⁶
mais ele ama trop folemant,
savoir ne li valut noiant¹⁰⁷.

L’amore e la saggezza avrebbero potuto, come è stato detto, fare di Didone una regina cortese, ma la sregolatezza del primo annulla gli effetti della seconda¹⁰⁸. E così ironia della sorte, come la stessa regina non manca di sottolineare, sarà proprio grazie alla sua morte che acquisterà una memoria imperitura (v. 2054 s. *mais ne morrai si sans memore / qu’en ne parolt de moi toz tens*¹⁰⁹), come monito e paradigma per tutti coloro che si lasceranno trascinare dalle passioni¹¹⁰.

Per gli ultimi momenti di Didone il chierico tiene presente piuttosto Ovidio e si allontana da Virgilio, omettendo del tutto la circostanza dell’infelice amore come *aition* delle guerre puniche, provocate dalla terribile maledizione di Didone, che lasciava presagire in Annibale il suo vendicatore (*Aen.* 4.625 ss.). La donna elegiaca, nonostante tutto, confessa di non odiare Enea, anzi di amarlo di più

102 “Tra loro dicevano, e a ragione, / che era folle chi credeva ad una donna: / non tiene fede alla parola data, / colei che è ritenuta saggia e folle. / Diceva che a suo marito, / che era morto, aveva promesso il suo amore, / né glielo avrebbe tolto finché era in vita. / Ora un altro faceva ciò che gli pareva, / ora era tradita la fiducia, / era rotta la promessa, / fatta al marito. / Folle è colui che della donna si fida”.

103 R. TAGLIANI, art. cit., p. 153.

104 “In amore non v’è senno né misura”.

105 A. VARVARO, “I nuovi valori...”, loc. cit., p. 127.

106 Vid. A. FERRARI, “Amor Soltaine (*Eneas* 2142)”, *Studi Romanzi*, 38, 1981, pp. 9-25, che interpreta *soltaine* nel senso di *ratione solutus*, e R. J. CORMIER, “Comunalment and Soltaine in the *Eneas*”, *Romance Notes*, 14, 1972, pp. 184-191.

107 “Mai visse pagana migliore, / se non avesse conosciuto un rapinoso amore; / ma amò troppo follemente, / la saggezza a nulla le valse”.

108 Vid. R. JONES, *The Theme of Love in the ‘Romans d’Antiquité’*, London, 1972, pp. 31 ss.

109 “Ma non morirò senza memoria/ per sempre si parlerà di me”.

110 C. NICOLAS, “Didon dans le Roman d’Eneas, entre discours clérical et poétique romanesque”, in E. BERRIOT-SALVADORE (Ed.), *Le figures de Didon: de l’épopée au théâtre de la Renaissance*, 2014 (IRCL - UMR 5186 du CNRS), p. 10.

(*Her. 7.29 s. non tamen Aeneam, quamvis male cogitat, odi, / sed queror infidum quæstaque peius amo*), disposta a sopportare qualsiasi cosa, pur di non perderlo (v. 168) e conclude l'epistola con l'epigrafe da lei stessa siglata: *præbuit Aeneas et causam mortis et ense. / Ipsa sua Dido concidit usa manu*. Nel *Roman d'Eneas* queste sono le ultime parole di Didone (vv. 2063 ss.):

Il m'a ocise a molt grant tort;
ge li pardoins ici ma mort;
par nom d'accordement, de pais,
ses garnemenz an son lit bais.
Gel vos perdoins, sire Eneas¹¹¹.

Un perdono improvviso e inaspettato – se nell'*Eneide* al contrario Didone maledice Enea e si augura che subisca la giusta punizione¹¹² –, ma in linea con i dettami dell'amore cortese che trionfa sulla morte. E con il suo suicidio la regina è consapevole e riconosce apertamente che le sue azioni lussuose sono state la causa della sua vergogna e della sua rovina (vv. 2049 ss.):

Sor ces dras voil fenir ma vie
Et sor lo lit ou fui honie;
ci lais m'enor et mon barnage,
et deguerpis sanz oir Cartage,
ci perc mon nom, tote ma gloire¹¹³.

Una censura morale che ben si adatta all'atmosfera di rigore morale vigente presso la corte dei Plantageneti¹¹⁴, come prova un passo del *Policraticus* di John of Salisbury, in cui si allude al banchetto di Didone in onore di Enea come esempio dei pericoli che il buon cibo fa correre inducendoci alla lussuria¹¹⁵. Didone è doppiamente colpevole a causa della sua unione illegittima e per il fatto che essa sia solamente carnale e, in un certo senso, unilaterale¹¹⁶, visto che mai Enea

111 "A torto mi ha uccisa, / gli perdono qui la mia morte: / la pace gli accordo / bacio i suoi oggetti; / vi perdono sire Enea".

112 Verg. *Aen.* 4.385 ss. *sequar atris ignibus absens / et, cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas.*

113 "Voglio terminare la mia vita su queste vesti / e sopra questo letto dove sono stata disonorata, / qui perdo il regno e il potere, / qui lascio senza eredi Cartagine, / qui perdo il nome e tutta la gloria".

114 D. POIRION, loc. cit., p. 217.

115 *Policraticus* 8.6.31 *immoderatio cibi et potus, dispensatricem omnium officiorum temperantiam abigit. Ea impellente fit homo ad audiendum tardus, velox ad loquendum, et velox ad iram. Fit ad libidinem pronus, et ad quævis flagitia præceps. Qui modestiam deserit, ad plebeiam convivandi consuetudinem facile prolabitur a civili. Innuit hoc Maro Homericæ perfectionis fidelissimus imitator, qui dum a rege Phæacum Ulyxem exceptum recolit, Aeneam naufragum in convivium Didonis introducit, et Phæacum et Afrorum luxuriam, in uno convivio eleganter expressit.*

116 N. VRTIČKA, op. cit., p. 131; R. TAGLIANI, art. cit., p. 152.

lascia trasparire lo stesso trasporto e la stessa intensità amorosa della regina. Per di più la coscienza medievale, fortemente influenzata dalla cultura cristiana, non ammette il suicidio che viene considerato come un vero e proprio crimine¹¹⁷, ma che costituisce per la regina l'ultima possibilità per non soccombere alla colpa e la testimonianza della virtù che vince il peccato. In altre parole Didone, come una martire cristiana, preferisce la morte ad una vita macchiata dalla colpa e dal peccato¹¹⁸.

Ma l'amore e il sacrificio di Didone, come l'amore e la morte di Creusa, non sono del tutto inutili, perché essi sono parte del destino di Enea e sono essenziali alla missione che il fato ha affidato all'eroe troiano. E forse il perdono incondizionato di Didone ad Enea è il segnale della consapevolezza e della rassegnazione della regina davanti ad un destino ineluttabile e immodificabile.

4. Nell'*Eneide* a partire dal libro VI si contano solo 11 occorrenze di Lavinia, qualificata due volte come *virgo*, quattro come *coniunx*; l'eroina compare sulla scena quattro volte senza mai pronunciare una parola¹¹⁹. La passività del comportamento di Lavinia, tuttavia, non deve trarre in inganno, perché alle sue apparizioni Virgilio riserva un tono solenne ed elevato. Nella prima (7.72-77), mentre Lavinia accanto al padre accende pie fiaccole, i suoi capelli insieme agli ornamenti prendono prodigiosamente fuoco. Nel libro VI (763 s.) dall'alto di un colle Anchise indica al figlio quali saranno i suoi prossimi discendenti, fra i quali addita per primo Silvio che gli nascerà da Lavinia nelle selve, e sempre nello stesso libro il poeta non si lascia sfuggire l'occasione di enfatizzare la circostanza che la guerra fra i Troiani e i Latini si rinnova per una causa simile alla prima, cioè il rapimento di Elena da parte Paride: *causa tanti mali coniunx iterum hospita Teucris / externique iterum thalami* (v. 93 s.). Ma se qui Lavinia ed Elena sembrano essere considerate allo stesso modo dal poeta, nel libro XI, quando la principessa latina accompagna la madre al tempio per compiere un sacrificio, Virgilio, pur ribadendo la sua responsabilità (11.480 *causa mali tanti*), opera una netta distinzione fra le due donne, perché Lavinia è degna dell'epiteto di *virgo* e appare *oculos deiecta*

117 Nel *Policraticus* l'autore disapprova il suicidio di Catone, Cleopatra e Lucrezio, considerandolo un gesto da disperati: *ego evenire posse non arbitror, ut cuiuscumque difficultatis articulo, liceat propria auctoritate homini sibi mortem inferre, nec etiam ubi castitas periclitatur. [...] Haec mors omnino desperatorum est, et eorum qui licet corpore vivant, iam mentis morte praemortui animo vivere desierunt* (2.27.60-61).

118 In questo senso cf. Boccaccio *De mulieribus claris* 42.4 *hi autem invicem sanctissime se amarunt*. Per il poeta il vincolo coniugale della regina con Sicheo, il loro amore, significativamente definito da due avverbi, è reciproco e il loro matrimonio è sacro grazie alle loro virtù morali. La causa prima della tragica fine di Didone è in quell' *invicem* e in quel *sanctissime*, che non lasciano spazio al turbinio delle emozioni e dei sensi al di fuori della sfera coniugale. Didone, che sceglie liberamente e con determinazione di morire per ricongiungersi allo sposo, sacrificando la propria vita per conservare la sua castità, si trasforma in un'eroina della fede cristiana, convinta che la vita *mutatur non tollitur*. Vid. S. TUZZO, loc. cit., p. 189.

119 W. K. LACEY, s. v. *Lavinia*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. III, Roma, 1987, pp. 147-149.

*decoros*¹²⁰. Solo nell'ultimo libro dell'*Eneide* finalmente Lavinia, partecipa con intensità emotiva all'azione, allorché la madre riferisce a Turno il suo proposito di suicidarsi, piuttosto che vedere la figlia andare in sposa ad Enea: *accepit vocem lacrimis Lavinia matris / flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem / subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit* (vv. 64 ss.). L'eroina, che ci aveva abituati al silenzio, davanti all'ex-fidanzato non sa trattenere le lacrime e arrossisce. Le lacrime di Lavinia, contagiate in un certo senso da quelle versate dalla madre nel colloquio con Turno, comunicano con grande efficacia "l'affetto e l'ὁμοιοπάθεια della fanciulla nei confronti della madre, con un'intensità ed un'evidenza che difficilmente le parole avrebbero potuto attingere"¹²¹. La reazione di Lavinia non si limita solo alle lacrime, ma si manifesta improvvisamente attraverso un rossore che le avvampa significativamente il viso. Non c'è dubbio infatti, che esso rappresenti il sintomo dei veri sentimenti della fanciulla¹²², come opportunamente osserva il Traina¹²³. Le due similitudini seguenti con le quali il poeta descrive il rossore di Lavinia: *indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis virgo dabat ore colores* (vv. 68 ss.), di cui la prima risale alla ferita di Menelao nell'*Iliade* (4.141 ss.), oltre a conferire dignità letteraria al contesto, potrebbero suggerire che, nonostante il fato abbia stabilito diversamente, Lavinia sia innamorata di Turno, come lascerebbe credere anche il termine *violo*, che in Virgilio è usato per indicare le ferite e qui potrebbe alludere alla ferita d'amore¹²⁴. Lavinia appare sulla scena per l'ultima volta dopo il suicidio della madre, mentre in preda alla disperazione dilania i capelli fiorenti di giovinezza e le guance rosee: *filia prima manu floras*¹²⁵ *Lavinia crinis / et roseas laniata genas* (12.605 s.), con l'aggettivo *roseas* che allude scopertamente alla similitudine precedente delle rose

120 Lavinia teneva gli occhi rivolti a terra, perché, come già abbiamo osservato, lo sguardo avrebbe potuto diventare veicolo di seduzione. Vid. C. FELICI, "Lavinia *virgo*: funzioni e rappresentazione di una figura 'marginale'", *Between*, I, n. 1, 2011, p. 10.

121 L. RICOTTILLI, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna, 2000, pp. 168 s.

122 Che Donato *ad l.* attribuiva alla *virginalis verecundia* e Servio *ad l.* (*intelligens se esse tantorum causam malorum*) al senso di colpa.

123 A. TRAINA, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino, 1997, p. 108. Lo studioso sottolinea come l'uso del termine *ignem*, che definisce in modo icastico il rossore, "implica la metafora topica di 'fiamma d'amore', richiamata allusivamente dalle clausole di Verg. *Aen.* 1.660 (*Cupido*) *incendat reginam atque ossibus implicet ignem*, e soprattutto da *Aen.* 8.389 s.: *notusque medullas / intravit calor et labefacta per ossa cucurrit* (l'amore di Vulcano per Venere, in perfetto parallelismo ritmico e verbale col. v. 66)"; Vid. anche ID., "Il rossore di Lucia e il 'rubor' di Lavinia (da Virgilio a Manzoni)", *Eikasmós*, 27, 2016, pp. 371 ss.

124 R. O. A. M. LYNE, "Lavinia's Blush", *G&R*, 30, 1983, pp. 58 s. Si tratta, tuttavia, di una semplice suggestione, che naturalmente non trova tutta la critica concorde. Sulla questione uid. F. GIANCOTTI, "Lettura del XII libro dell'*Eneide*", in M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, vol. III, *L'Eneide*, Napoli, Giannini Editore, 1983, pp. 444 ss.

125 A proposito di *floras* Servio osserva: *antiqua lectio floras habuit, id est florulentos, pulchros: et est sermo Ennianus*, e il Danielino aggiunge: *Probus sic adnotavit: neotericum erat "flavos", ergo bene "floras"*.

fra i gigli e che stride con la violenza di *laniata*, che a sua volta richiama il *violaverit* del v. 67.

Ma, diversamente dall'*Eneide* dove il personaggio di Lavinia resta del tutto defilato ai margini dell'azione, nell'*Eneas* la principessa assume un ruolo centrale e la sua storia d'amore con Enea occupa l'ultima parte del romanzo e si sviluppa per oltre duemila versi¹²⁶, in cui al tema della guerra si sostituisce quello dell'amore. Questa sezione del romanzo, sebbene sia largamente influenzata da Ovidio¹²⁷, è un'assoluta novità dell'autore medievale, che è riuscito a creare con la sua penna un personaggio diverso, sensibile e tenero, ma nel contempo coraggioso e risoluto. Al contrario dell'*Eneide* che si chiude con il vittorioso duello di Enea su Turno senza alcun accenno alla relazione di Lavinia con Enea, il chierico concentra la sua attenzione nella descrizione del loro reciproco amore, alimentato da un intenso corteggiamento e da un'appassionata seduzione.

La descrizione degli effetti dell'amore (sospiri, insonnia, tremori, mancamenti, pallori, dubbi, lacrime) rinvia scopertamente ad Ovidio, provocando le stesse sensazioni e le stesse emozioni che abbiamo già visto per Didone. L'unica differenza con la regina cartaginese sta nel fatto che Lavinia, benché vinta dall'amore, non cede mai del tutto al sentimento, mantenendo un certo autocontrollo, che le consente di essere lucida e continuare, nella speranza di alleviare la sua sofferenza, a provare a rispondere a tutti gli interrogativi e a tutti i dubbi che affiorano nella sua mente. L'amore, dunque, considerato come una vera e propria malattia, che la madre di Lavinia, dopo aver esortato la figlia ad amare Turno, illustra minuziosamente in una sorta di nosografia amorosa, spiegando con alcune riflessioni teoriche la vera natura dell'amore (vv. 7916 ss.):

Est donc amors anfermetez?
 – Nenil, mais molt petit an falt,
 une fievre quartaine valt.
 Pire est amors que fievre agüe,
 n'est pas retor, que l'an an süe;
 d'amor estuet sovant süer
 et refroidir, fremir, tranbler
 et sospirer et baallier,
 et perdre tot boivre et mangier
 et degiter et tressaillir,
 müer color et espalir,
 giendre, plaindre, palir, penser
 et sanglotir, veillier, plorer:
 ce li estuet fere sovant

126 A. PETIT, "De Virgile a Ovide: les amours de Lavine dans le *Roman d'Eneas*", in S. Clément-Tarantino, F. Klein (dir.), *La représentation du "couple" Virgile-Ovide dans la tradition culturelle de l'Antiquité à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 319.

127 E. FARAL, op. cit., pp. 126 ss.

qui bien aimme et qui s'en sent.
Teus est amor et sa nature¹²⁸.

E quando Lavinia, affacciandosi dalla finestra della torre, lancia uno sguardo su Enea¹²⁹, l'amore s'impadronisce del cuore della fanciulla, che non può fare

- 128 “È dunque amore una malattia? / –No, ma vi manca poco / vale una febbre quartana. / È molto peggio di una febbre acuta, / non c'è ristoro se non si suda. / Per amore spesso bisogna sudare / e raffreddarsi, fremere e tremare, / sospirare e sbadigliare, / senza bere e mangiare / agitarsi e trasalire / mutare colore e svenire, / gemere, lamentarsi, impallidire, trepidare: / singhiozzare, vegliare e piangere: questo gli tocca far spesso / a chi ama e a chi sente l'amore. / Questo è amore e la sua natura”.
- 129 La funzione determinante della vista nelle varie fasi dell'innamoramento è un *tópos*, che trae le sue origini dalla tradizione più antica sia nell'*Iliade* (14.292 ss.), che nell'*Odissea* (6.160 s.) di Omero, e teorizzato anche in ambito filosofico. Platone, infatti, nel *Fedro* (251a) afferma che colui che “vede un volto di forma divina che imita bene la bellezza, o una qualche forma di corpo, dapprima sente i brividi, e qualcuna delle paure di allora penetra in lui. Poi, guardandolo, lo venera come un dio, e se non avesse timore di essere ritenuto in condizione di eccessiva mania, offrirebbe sacrifici al suo amato come a un'immagine sacra e a un dio. Al vederlo, lo coglie come una reazione che proviene dal brivido, e un sudore e un calore insoliti” (Trad. di G. REALE, Platone, *Fedro*, testo critico di J. Burnert, Milano, 1998). Ha trovato una larga diffusione nella poesia alessandrina ed ellenistica (vd. S. ALFONSO, art. cit., pp. 10 ss.). Sulla scia di questa tradizione anche Catullo attribuisce grande importanza agli occhi e allo sguardo, allorché canta l'innamoramento di Arianna per Teseo: *non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina quam cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit tota medullis* (64.91 ss.). La stessa situazione si può riscontrare in Properzio, dove lo sguardo continua a rivelarsi come il primo sintomo dell'innamoramento: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / contactum nullis ante Cupidinibus. / Tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus* (1.1.11 ss.) o gli occhi sono considerati insostituibili condottieri dell'amore: *oculi sunt in amore duces* (2.15.12). Ancora più significativa è la descrizione dell'innamoramento di Paride nei confronti di Elena presente nelle *Heroides* di Ovidio, allorché l'eroe troiano rivela alla regina greca la sua curiosità e il suo desiderio di vedere con i propri occhi la sua bellezza tanto celebrata: *ut vidi, obstupui praecordiaque intima sensi / attonitus curis intumuisse novis* (16. 135 s.). Del resto gli occhi come sede dell'amore, che attraverso lo sguardo esercita tutta la sua straordinaria influenza, sono l'espressione di un motivo tipico della poesia cortese (cf. Andrea Cappellano *De amore* 1.1.1 *amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri*; Dante *Vita Nova* XXI: “ne li occhi porta la mia donna amore”). Anche nei *Carmina Burana* l'immagine della donna amata resta fissa nella mente dell'uomo, al quale il ricordo di quella prima visione rinnova le stesse trepidazioni e le stesse emozioni, sensazione di una passione rimasta inalterata nel tempo: *te visa primitus / exarsi penitus* (61.9a, 1 s.); una situazione analoga si può riscontrare anche in CB 77, in cui il poeta porta su di sé ben visibili le tracce delle sue ferite d'amore, nonostante siano passati sei anni da quando aveva visto per la prima volta la donna danzare in un giorno di festa: *vulnera cur detegam, que sunt manifesta? / estas quinta periit, properat en sexta, / quod te in tripudio quadam die festa / vidi; cunctis speculum eras et fenestra* (str. 12). Il motivo degli occhi e dello sguardo, non disgiunto dal silenzio, come veicolo essenziale nel processo di innamoramento ricorre di frequente nei romanzi antichi, ripreso dai romanzi cortesi del XII secolo e in particolare da Chrétien de Troyes. E così è possibile constatare che lo sguardo e

altro che sperimentare in prima persona quanto la madre gli aveva anticipato¹³⁰ (vv. 8073 ss.):

Elle comance a tressüer,
a refroidir et a trambler,
sovant se pasme et tressalt,
sanglot, fremist, li cuers li falt,
degiete soi, sofle, baaille:
bien l'a Amors mise an sa taille!
Crie et plore et gient et brait;
ne set ancor qui ce li fet,
qui son corage li comuet¹³¹.

Gli effetti di questi tormenti danno luogo a lunghi monologhi, durante i quali Lavinia, ma anche Enea, confessano sentimenti e sensazioni mai prima provate, e nel mettere a nudo la loro anima e i loro cuori, sono combattuti da pensieri contrastanti col risultato che “la meditazione si trasforma in dibattito e un procedimento di per sé statico diventa automaticamente dinamico senza bisogno di portare nuovi personaggi in scena¹³²”. E così Lavinia davanti alla certezza che ormai è innamorata di Enea e dopo essersi più volte confrontata con la sua coscienza che non rinuncia con tenacia a metterla in guardia, si vede costretta alla fine a implorare l'intervento del dio Amore, che possa alleviare almeno le sue pene e guarire le sue ferite¹³³ (vv. 8203 ss.):

Amors, tu m'as torneé an val,
Amors, car m'alege cest mal!
Amors, an ceste novelté
me demoinés trop grant ferté.
Amor, m'as mise el cors la rage,
un sol petit m'en asoage,
que me puisse raseürer ;

il silenzio si incrociano regolarmente allorché Lavinia ed Enea si incontrano. In particolare sul silenzio nell'*Eneas* uid. K. DYBEL, “Le sens caché du silence dans le Roman d'Enéas, texte anonyme du XIIe siècle”, in J. Górniewicz, H. Grzmił-Tylutki, I. Piechnik (edd.), *Quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, pp. 170-175.

130 C. DESPRÈS CAUBIÈRE, loc. cit., pp. 87 s. Lo stesso accade per Enea non appena vede Lavinia (vv. 9950 s.): *puis que primes vi la donzelle, / ne poi de li mon cuer oster* “da quando la vidi, / il mio cuore non poté distogliersi da lei”.

131 “Ella cominciò ad sudare / ad aver freddo e a tremare, / spesso veniva meno e trasaliva, / singhiozzava, fremeva, il cuore le mancava, / si agitava, sospirava e sbadigliava: / Amore l'aveva posta sotto il suo controllo. / Gridava, piangeva, gemeva ed urlava; / non sapeva chi le facesse fare questo, né chi sconvolgesse il suo cuore”.

132 G. ANGELI, op. cit., p. 113.

133 G. ANGELI, op. cit., pp. 133 s.

mialz reporrai mal andurer.
 [...]

Amors, redone moi del miel,
 si rasoage ma dolor
 par aucune bone savor!
 Bien sai de maus que tu puez faire
 Mais de te biens ne sent ge gaires :
 ancor ne m'as mostré noiant.
 Que as-tu fet de l'oignement
 que soloies jadis porter
 a tes males dolors saner?
 Amors, troblé m'as mon corage,
 un sol petit lo s'asoaget¹³⁴.

Il personaggio di Lavinia dall'ingenuità iniziale evolve psicologicamente in una sorta di presa di coscienza, che le infonde coraggio e le consente di reagire e di rifiutare le pene d'amore, nella prospettiva ormai chiara nella mente della fanciulla dell'importanza della reciprocità dell'amore. In ogni essere umano spesso conscio e inconscio finiscono per sovrapporsi e mescolarsi, e creano quella tensione apparentemente irrisolvibile che si innesca nel momento in cui non si è in grado di comprendere quanto è necessario conoscere. Proprio tale tensione, si risolve nella giovane principessa con il cedimento incondizionato all'amore: anche a costo di far tacere tutte le voci contrarie e gli interrogativi rimasti senza risposta, Lavinia sceglie attivamente di spingersi oltre, e di non lasciarsi rinchiudere passivamente in uno stato di limitazione. Da un lato si assiste all'evoluzione della fanciulla che diventa sempre più matura e consapevole di sé, e finisce addirittura per aspirare non più alla semplice seduzione, quale forma di libertà, ma al profondo sentimento dell'amore, tutto umano, riservato ad Enea. E così al colmo della passione, dopo un lungo e tormentato monologo e un fitto dibattere con se stessa sul da farsi, ormai sicura di sé prende l'iniziativa di scrivere una lettera ad Enea per comunicargli il suo amore e soprattutto per verificare se fosse corrisposto dall'eroe troiano (vv. 8779 ss.):

La letre dit qui fu el brief:
 saluz mandot el premier chief
 a Eneam son chier ami
 et dist après c'al l'amot si,

134 "Amore, mi hai gettato nell'abisso! / Amore, allevia questo male! / Amore, in questa novità / mi trascini crudelmente. / Amore mi hai messo nel cuore questa rabbia, / dammi un po' di sollievo, / che possa prendere respiro; / potrei sopportare meglio il male. [...] Amore, dammi ora del miele, / allevia il mio dolore / con qualche buon balsamo. / Sento i mali che tu riesci a fare; / ma dei tuoi beni non so ancora nulla, / ancora non mi hai mostrato niente. / Che hai fatto dell'antidoto / che eri solito portare / per sanare i dolori che provochi? / Amore, mi hai turbato il cuore: / dammi un po' di sollievo".

ne li ert mes de nule rien;
 ne ja n'avroit repos ne bien,
 s'il n'en pensot prochenement.
 Tot li descovri son talant
 et a el parchemin bien point
 que molt l'angoisse et la destroit
 l'amor de lui, si qu'ele an muert¹³⁵.

Il chierico racconta non soltanto la storia di una fanciulla che diventa donna, ma dà voce anche alla storia di un'anima che non esita a rivelare all'amato i suoi sentimenti più intimi con la parola poetica che supera i confini della reticenza per imporre la sua inarrestabile verità. È a questo punto che Lavinia fa legare la lettera ad un dardo, che come è stato detto "diviene materialmente il *dardo d'amore*"¹³⁶, e lo fa scagliare da un arciere nel campo troiano, affinché Enea venga a conoscenza delle sue intenzioni (vv. 8807 ss.):

La damoiselle a lo brief pris,
 environ la fleche l'a mis
 d'une saiete barbelee;
 la letre an a dedanz tornee,
 o un fil estroit lo lia¹³⁷.

L'immagine del dardo dell'amore, evoca, come già abbiamo osservato sopra¹³⁸, l'iconografia tradizionale di Cupido pronto a colpire le sue vittime con l'arco e la freccia. E in effetti lo stratagemma di Lavinia funziona e la lettera, che dichiara l'amore della fanciulla, come una freccia penetra nel cuore di Enea, che cade vittima di Amore, innamorandosi a sua volta della principessa e passando attraverso gli stessi tormenti e le stesse emozioni (vv. 8911 ss.):

Amors por la fille lo roi
 l'ot molt mis a grant esfroi.
 Unques ne li tint de mangier,
 de halt vespre s'ala colchier.
 [...]
 Cupido, qui ert deus d'amor,

135 "Ecco cosa diceva la lettera; / per prima cosa inviava i saluti / a Enea, il suo caro amico, / e subito dopo diceva di amarlo tanto / che non le importava di nient'altro, / né avrebbe potuto avere riposo né pace / se in fretta non si fosse occupato di lei. / Gli rivelò tutta la sua intenzione, / e sulla pergamena ha raccontato / di essere tormentata dall'angoscia / per amor suo tanto da morirne".

136 R. TAGLIANI, art. cit., p. 156.

137 "La fanciulla prese la lettera, / l'avvolse in una freccia / dalla punta dentata, / la lettera rivolta all'interno, / la legò stretta con un filo".

138 Vid. *supra* nt. 91.

qui ses freres charnaus estoit,
 an sa baillie lo tenoit;
 unc nel laissa la nuit dormir,
 molt li fist faire maint sopir.
 Il se degiete et estant,
 torne et retourne molt sovant;
 onques la nuit ne ot somoil:
 Amors l'ot mis an grant trepoil¹³⁹.

Come si può vedere, il chierico trasferisce all'uomo, che rivela ora finalmente tutta la sua infelicità, gli stessi sentimenti e le stesse sensazioni che finora erano apparsi esclusivi del comportamento della donna. E come per quest'ultima descrive minuziosamente i suoi tormenti e le sue sofferenze per esprimere l'intensità della sua passione amorosa. È la conferma dell'idea che Amore non tollera che chi è amato possa non riamare a sua volta, un concetto molto famoso, che rinvia al celeberrimo verso di Dante nella *Divina Commedia* (*Inf.* 5.103): "Amor, ch'a nullo amato amar perdona"¹⁴⁰, ed è assai diffuso nei trattati medievali relativi alla dottrina d'amore¹⁴¹. La reciprocità dell'amore, a cui non possono sottrarsi i due innamorati, uniti dalla stessa passione, evita il rischio di incorrere nella *desmesure*, che era stata fatale per Didone determinando la sua morte. E così anche Enea, in un primo momento frenato dal pudore, solitamente così compassato e consapevole della grande responsabilità morale di portare a termine la missione che il fato gli aveva affidato, senza alcuna remora confessa il suo amore e si dichiara pronto a combattere con Turno per conquistare la fanciulla (vv. 9057 ss.):

Se Turnus la velt destrainsier
 molt le quit forment chalongier,
 molt li cuit randre grant estor;
 quatre mains m'a doné Amor.
 Amor molt fait ome hardi,
 Amors l'a molt tost anaspri.
 Amors, molt dones vasalages!
 Amors, molt faiz croistre corages!

139 "L'amore per la figlia del re / l'aveva messo in grande agitazione. / Non mangiò, / all'inizio della sera andò a dormire. [...] Cupido, il dio dell'amore, / e suo fratello carnale, / lo teneva in suo potere. / Non lo lasciò dormire per tutta la notte, / anzi lo fece sospirare a lungo, / si agitava e si tirava, / si girava e rigirava spesso; / mai durante la notte prese sonno, / Amore l'aveva gettato in grande travaglio".

140 Dante, tuttavia, nel *Purgatorio* (10 ss.) correggerà questo pensiero, affermando che l'amore è non evitabile solo se "acceso di virtù".

141 Cf. Andrea Cappellano *De amore* 2.8.45 *amare nemo potest, nisi qui amoris suasionem compellitur*; 2.8.48 *amor nil posset amori denegare*. Il motivo è presente anche nei *Carmina Burana* (77.32 *quisquis amat, itaque mei recordetur / nec diffidat illico, licet amaretur! / illi nempe aliqua dies ostendetur, / qua penarum gloriam post adipiscetur*).

Amors, molt es roides et forz!
 Amors, molt es de grant efforz!
 Amors, tu m'as molt tost conquis;
 an po d'ore m'as si surpris
 que ge ne puis repos avoir¹⁴².

L'atteggiamento eroico di Enea, deciso a contendere con fierezza la fanciulla a Turno, rientra nella metafora largamente diffusa e in un certo senso scontata della *militia amoris*¹⁴³ – data l'eccezionale fortuna di Ovidio durante il medioevo nei secoli XII e XIII – ed è funzionale ad esprimere in modo concreto la fatica e la costanza dell'uomo nel tentativo di conquistare la donna. L'anafora insistita di *Amors*, fortemente enfatica, ha come effetto un tono di languido sospiro – che richiama l'analoga serie anaforica utilizzata in precedenza da Lavinia – e rivela lo stato di euforica esaltazione e di entusiastica esultanza dell'eroe troiano, non lasciando alcun dubbio sulla tenacia dell'amante che è disposto a tutto pur di ottenere l'amore della sua donna. Il comportamento di Didone, superando ogni limite contro l'ordine naturale, è stigmatizzato ripetutamente attraverso alcuni termini significativamente pregnanti (*sage, fole, fous*) per indicare la mancanza di equilibrio, ritenuto fondamento necessario di una morale che dovrebbe guidare le azioni umane. Diversamente Lavinia ed Enea rappresentano la testimonianza concreta e reale di una storia d'amore, che grazie alla *mesure* nasce e si rafforza all'insegna di quell'equilibrio, sempre guidato dalla ragione e utile a curare la malattia d'amore. Una malattia, dunque, quella dell'amore, che è difficilmente curabile, e che può portare addirittura alla morte, ma nel contempo il chierico esprime la consapevolezza che l'amore sia l'unica medicina efficace contro i tormenti e le pene degli innamorati. È proprio il caso di Lavinia ed Enea, entrambi reciprocamente innamorati e costretti a fare i conti con la potenza di Amore.

142 “Se Turno la vuole per sé, / penso di disputargliela tenacemente, / penso di dargli del filo da torcere; / Amore mi ha dato quattro mani, / Amore, fai l'uomo ardito, / Amore, in fretta lo istruisci! / Amore, dai grande valentia! / Amore, fai grande il cuore! / Amore, tanta forza è in te! / Amore, molto sei duro e forte! / Amore, molto in fretta mi hai conquistato; / in poco tempo mi hai preso / tanto che non posso più trovare pace”.

143 Il *tópos* elegiaco della *militia amoris* risale alla più antica tradizione della poesia erotica, che Ovidio sviluppò e celebrò in una nota elegia degli *Amores* che si apre con un distico eloquente: *militat omnis amans, et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans* (1.9); sull'argomento uid. E. THOMAS, “Variations on a Military Theme in Ovid's *Amores*”, *G&R*, 11, 1964, pp. 151 ss.; E. PIANEZZOLA, “Il canto di trionfo nell'elegia latina. Trasposizione di un topos”, in S. Boldrini (ed.), *Filologia e forme letterarie, Studi offerti a Francesco. Della Corte*, III, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1987, p. 135 (= Ovidio. *Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna, 1999, pp. 81-107); J. C. MCKEOWN, *Ovids, Amores, Text, Prolegomena and Commentary*, I-II, Leeds, 1989, pp. 257 ss.; ID., “*Militat omnis amans*”, *CJ*, 90, 1994-95, pp. 295 ss.; K. HELDMANN, “Argumentationskunst und tätige Liebe in Ovids Gedicht *Am. 1, 9, Hermes*”, 131, 2003, pp. 46 ss.

Nella parte finale del romanzo i due protagonisti si cimentano in lunghi monologhi o dialoghi con la propria anima, dominati dall'emozione e dai sentimenti, attraverso i quali si snodano e spiccano alcune riflessioni, non senza una fine analisi psicologica, sull'atteggiamento dei due amanti. I loro stati d'animo sono mutevoli e passano dall'euforia e dall'esaltazione all'amara rassegnazione, come quando Lavinia, equivocando sull'atteggiamento riservato di Enea, comincia a credere in cuor suo che le accuse della madre sull'omosessualità¹⁴⁴ dell'eroe troiano possano essere vere (vv. 9130 ss.):

Ce est", fait ele, "verité,
 que ma mere m'a de lui dit;
 de feme lui est molt petit,
 il voldroit deduit de garçon,
 n'aime se males putains non.
 Son Ganimede a avec soi,
 asez li est or po de moi;
 il est molt longuement en ruit,
 a garçon moine son deduit;
 quant a mené o als son galt,
 de nule fame ne li chalt¹⁴⁵.

La fanciulla delusa, all'oscuro dei veri sentimenti di Enea, con un linguaggio diretto e un tono polemico continua con insistenza la sua tirata contro l'eroe troiano, ma non appena si accorge di averlo calunniato ingiustamente, si pente dell'errore e si dichiara pronta a dare la vita per lui (vv. 9220 ss.):

Biaus dolz amis, se vos plesoit,
 nus piez iroie a votre tref;
 molt me seroit bon et soëf,
 se traioie mal ne dolor;
 ge mesparlai par grant folor,
 ge l'ai blasmé a molt grant tort.
 Amis, bien ai deservi mort;

144 In proposito vd. W. E. BURGWINCKLE, *Sodomy, Masculinity, and Law in Medieval Literature: France and England, 1050-1230*, Cambridge, 2004, pp. 19-87; C. DESPRÈS CAUBIÈRE, loc. cit., pp. 84 ss.

145 "È vero / ciò che mia madre disse di lui: / non ha interesse per le donne, / cerca il piacere dei ragazzi, / non ama che i giovani in vendita. / Ha con sé il suo Ganimede, / non pensa affatto a me; / è continuamente in foia, / con i ragazzi trova il suo piacere; / quando con loro si è divertito, / non gli importa di nessuna donna".

se vos volez n'est proz ma vie,
et se vos plaist si se sui guarie¹⁴⁶.

La dinamica di questa proiezione psicologica attraverso un sapiente dosaggio di tutti gli elementi utili ad accentuare l'empatia reciproca dei due protagonisti produce un sorta di fenomeno interattivo, che nel corso del carne si sviluppa in un gioco di azioni e reazioni. In tal modo si attua il coinvolgimento diretto di Lavinia ed Enea nella costruzione del significato del romanzo ineludibilmente legato alla felice conclusione della loro storia d'amore. Anche l'eroe troiano soffre gli stessi turbamenti e le stesse angosce della fanciulla, allorché si lamenta di non volere più aspettare e di volere anticipare la data delle nozze, perché la sua malattia può essere guarita solo da Amore (vv. 9932 ss.):

Ge ne puis mie tant atandre;
le terme estuet molt abregier,
car l'atandre ne m'est legier.
Plus d'un an a ore an un jor!
Qui angoisse a, mal ne dolor,
molt desirre a avoir santé,
et ge me sui si afolé,
quant mes maus est de tel orine
que n'i valt fors une mecine,
que de cel ai nul respit pris¹⁴⁷.

Attraverso un esagerato sentimentalismo che lo porta fino all'autocommisera-
zione, con la quale vuole manifestare e rivelare il suo stato di innamoramento,
Enea, richiamando un motivo topico dei carmi d'amore¹⁴⁸, afferma che soltanto la
donna può ridargli la salute, consapevole che solo l'amore corrisposto dà la felicità
e di conseguenza la guarigione¹⁴⁹. Le angosce e i tormenti dei due amanti cessano
solo alla fine del romanzo con la celebrazione finalmente del matrimonio. Ma i

146 "Caro amico, se vi piacesse, / a piedi nudi mi recherei alla vostra tenda; / mi sarebbe dolce e soave / non sentirei male né dolore. / Sparlai, feci una follia, / vi biasimai a torto. / Amico, ho meritato la morte; / e, se volete, la mia vita vale poco, / se volete, sarò guarita".

147 "Non posso aspettare tanto, / devo abbreviare la scadenza, / poiché l'attesa non mi è lieve: / un giorno è più di un anno! / Colui che è angosciato e addolorato / desidera la salute, / e mi sono messo in questo stato di follia / giacché il mio mal è di tal natura, / che una sola medicina può guarirmi, perché non mi ha lasciato alcun rimedio".

148 Già Ovidio (*rem.* 44) affermava: *una manus vobis vulnus opemque feret*.

149 Emblematico il caso di CB 77, in cui il poeta, citando un antico proverbio, dichiara esplicitamente che solo la donna può restituire la guarigione: *Cui dixi: "dulcissima! cor michi fatetur, / quod meus fert animus, ut per te salvetur. / nam a quodam didici, sicut perhibetur, / quod ille, qui percutit, melius medetur"* (str. 10); cf. anche Pamphilus 459 ss.: *nescit nostra suam quo querat cura salutem; / fert Galathea mei sola doloris opem. / Causa mee mortis hec est et causa salutis; 583 s. est Galathea meus dolor et medicina doloris, / hec dare sola potest vulnus opemque michi!*

conflitti interiori che agitano i due protagonisti, assumono una forte pregnanza psicologica e presentano al lettore alcune riflessioni teoriche, prospettando punti di vista diversi. In questo senso appare evidente come il chierico, più che da Virgilio, sia stato influenzato da Ovidio, che aveva insistito molto sull'interiorità dei suoi personaggi, spesso combattuti fra diverse passioni¹⁵⁰. Grazie alla retorica amorosa dell'introspezione psicologica Enea e Lavinia non conoscono le sofferenze e le pene dell'amore unilaterale, e così l'amore folle di Didone sul quale il chierico non manca di insistere nel già citato epitaffio della regina, si trasforma in amore reciproco che deve essere accompagnato sempre dalla ragione¹⁵¹ (vv. 8178 ss.):

Or sai ge ja d'amor asez;
 bien me disoit ma mere voir.
 [...]

 Amors a escolle m'a mise,
 an po d'ore m'a molt aprise.
 Amors, molt sai bien ma leçon¹⁵².

Il romanzo, condizionato certamente anche dalla precettistica amorosa, sembra sapientemente costruito per segnare il passaggio dall'indifferenza alla comprensione, dalla iniziale disperazione alla speranza, che non può deludere chi ha intimamente sofferto le inquietudini d'amore. Il modello ovidiano rimane sullo sfondo di una mutata situazione storica, che, al di là delle suggestioni e degli spunti elegiaci, racconta le avventure galanti della vita quotidiana con una certa dose di *pruderie* e perbenismo. In tal senso l'amore diviene il tessuto connettivo della narrazione con un crescendo continuo fino alla felice conclusione della vicenda, alla quale Lavinia perviene attraverso mille ripensamenti e dubbi, ma forte di una rinnovata maturità e autonomia¹⁵³. La donna è ormai consapevole che l'amore procura anche dolore e sofferenza, oltre al piacere: è un *dulce malum* come appunto insegnava Ovidio (*Am.* 2.9.26), e come ricorda Amata alla figlia nel tentativo di convincerla ad amare Turno: *cis maus est buens, ne l'eschiver*¹⁵⁴ (v. 7937). L'ossimoro enfatizza il paradosso della vita erotica, che rende gli innamorati succubi di una difficile condizione psicologica, dalla quale sono incapaci di sottrarsi ed anzi ne sono inesorabilmente attratti.

150 N. VRTIČKA, op. cit., p. 137.

151 N. VRTIČKA, op. cit., p. 143.

152 "Ora ne so abbastanza dell'amore; / mi diceva il vero mia madre. [...] / Amore, mi hai condotto alla tua scuola, / in poco tempo mi hai insegnato. / Amore, ora conosco la lezione".

153 Questo atteggiamento di Lavinia non è una novità, ma risente dell'influenza ovidiana. Allorché nei *Fasti* Enea chiede a Lavinia di amare Anna come una sorella, la principessa rivela un autocontrollo e un contegno inaspettati: *Omnia promittit falsumque Lavinia vulnus / mente premit tacita dissimulatque metus* (vv. 633 s.). Vid. A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma / Bari, 1994, p. 155.

154 "Questo male è dolce, non evitarlo".