

Salvatore Francesco Lattarulo

«E ora tutti mi chiamano Didone».

Riscritture al femminile del mito della regina cartaginese nel quadro dei *gender studies* nella letteratura italiana degli anni Zero

Abstract: Il presente studio, dopo aver affrontato il rapporto tra epica e *gender studies*, analizza alcuni esempi di riscritture contemporanee del mito di Didone da parte di scrittrici italiane che hanno esordito negli anni Duemila. L'indagine evidenzia che queste narratrici hanno seguito la tendenza a rielaborare la storia della celebre regina cartaginese sulla scorta di una tradizione più antica e meno nota rispetto alla *vulgata* virgiliana. Questa versione anti-canonica ha favorito una rilettura odierna della figura di Didone in ottica *gender*.

Abstract: This study, after examining the relationship between epic and gender studies, analyzes several examples of contemporary rewritings of the myth of Dido by Italian women writers who debuted in the 2000s. The study highlights that these narrators have followed the trend of reworking the story of the famous Carthaginian queen based on an older and lesser-known tradition than the Virgilian Vulgate. This anti-canonical version has encouraged a contemporary rereading of the figure of Dido from a gender perspective.

Parole-chiave: *gender*, epica, mito, Didone, riscrittura

Keywords: gender, epic, myth, Dido, rewriting

Laureatosi in Lettere classiche presso l'Università di Bari, ha poi conseguito il Dottorato di Ricerca in Filologia Greca e Latina e in Filologia Italiana Contemporanea. Cultore della materia presso il Dipartimento LELIA dell'ateneo "Aldo Moro", ha insegnato nel Dipartimento di Italianistica dell'Università di Stettino in Polonia. I suoi interessi vertono su poesia e narrativa italiana otto-novecentesca, ambito in cui ha pubblicato vari saggi su riviste e miscellanee di settore. In particolare, si è occupato della ricezione e della fortuna dei classici negli autori moderni e contemporanei.

Email: salvatorefrancescolattarulo@gmail.com

Da l'altra parte odi che fama lascia
 Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico;
 che riputata viene una bagascia,
 solo perché Maron non le fu amico.
 (L. Ariosto, *OF* XXXV 28, 1-4)

Introduzione

Volendo tracciare un parziale bilancio letterario del primo quarto di secolo, si può dire che la ricezione dell'epica classica al femminile da parte di scrittrici italiane della leva più recente abbia alimentato nella loro nazione un vero e proprio 'sottogenere' narrativo alla moda. Tale indirizzo dell'ultimo venticinquennio intercetta un orientamento anche internazionale, come mostrano i romanzi su eroine epiche di autrici quali la magiara Magda Szabó (Creusa)¹, la statunitense Ursula K. Le Guin (Lavinia)², l'inglese Pat Barker (Briseide)³ o l'americana Madeline Miller (Circe)⁴, tutti pubblicati in traduzione negli anni Zero da marchi peninsulari. All'interno di questo drappello spetta un cenno aggiuntivo, vista la forte valenza etico-civile della sua vasta e notoria produzione, alla tedesca Christa Wolf, la cui riraccontata storia di Cassandra, uscita per la prima volta in Germania nel 1983, è stata tempestivamente trasferita dall'idioma di Goethe in quello di Dante per i tipi romani di e/o⁵, che l'hanno più volta ristampata — anche in formato digitale — nel corso del Duemila, a conferma della fortuna di un format letterario che gode oggi di buona popolarità anche al di qua delle Alpi⁶.

Il fenomeno si è reso più vistoso entro i medesimi confini geografici nell'ultimo lustro, dischiusosi in anteprima con un sintomatico libro della giulio-veneta Maria Grazia Ciani⁷ che, sulla scorta di una notizia mitografica dello Pseudo-Apollodoro⁸, romanza un caso di 'femminicidio' *ante litteram*: un'inedita Penelope adultera muore per mano dello scornato Odisseo⁹. Un'apprezzata grecista si è messa così in gioco nel versante del *gender novel* di ispirazione classica sfruttando i suoi saggi intorno alle *variazioni sul mito* (Medea,

Antigone, Fedra)¹⁰, apparsi nell'omonima collana da lei fondata e diretta per l'editore Marsilio. Se la 'febbre' creativa del romanzo a sfondo mitico ha contagiato una specializzata antichista tanto da renderla un'autrice in proprio, ciò prova l'affermarsi sempre più crescente di un gusto diffuso, di una voga estetica che tracima dal ristretto novero delle scrittrici di elezione per investire anche la cerchia degli addetti ai lavori. In una successiva monografia¹¹, Ciani riesplora il patrimonio leggendario ellenico attraverso una sonda romanzesca, che aggancia anche eroine quali Arianna ed Euridice, a sancire che l'attualità letteraria continua ad abbeverarsi ora più che mai alla fonte dell'antico come a una sua perenne linfa vitale. Fare a meno delle lente filologica per chi è abituato se non obbligato a usarla per motivi professionali comporta il rischio — come avverte la diretta interessata — di malintesi e persino di abbagli che sono il necessario tributo da pagare all'insorgere della fantasia soprattutto quando con questa si semina un terreno su cui nei secoli si è accumulata una vasta messe di contributi scientifici. E tuttavia, in questi casi l'inventiva si rivela una preziosa risorsa per sfuggire all'inevitabile ferrea ripetitività di un metodo rigoroso che talvolta gli esperti della materia possono percepire come limitante ove pure frustrante. Si consideri poi che la perdita di non pochi dati, che ha fatalmente inficiato la trasmissione dei testi classici, costringe i critici ad avvalersi di supposizioni che qua e là si rivelano infondate e puramente fascinose¹².

In tale *revival* del classico la piega che qui si vuole analizzare riguarda, come si diceva, le dinamiche di genere in coda a questo venticinquennio. La scelta di ricreare le avventure di interpreti femminili dell'*epos* apparenta *in primis* una pattuglia di scrittrici nate negli anni Settanta ed esordienti nel presente Millennio: Antonella Lattanzi, Teresa Ciabatti, Ilaria Bernardini, Veronica Raimo, Caterina Bonvicini, Chiara Valerio, Valeria Parrella, Michela Murgia¹³. Ciascuna di loro, in una collettanea uscita alla fine del secondo decennio del secolo (*Le nuove Eroidi*), ha reinterpretato otto eroine ovidiane, rispettivamente Fedra, Medea, Ero, Laodamia, Penelope, Deianira, Didone, Elena. Un triennio

dopo è finita sotto i torchi un'altra miscellanea (*I miti allo specchio*) di narratrici debuttanti negli anni Zero che hanno fatto rivivere protagoniste dell'immaginario antico, da Didone (Caterina Bonetti) a Clitennestra (Antonella Di Salvo), Circe (Tiziana Menegazzo), Medusa (Federica Tourn).

In siffatto quadro pulviscolare e atomizzato¹⁴ spicca il caso più coerente e sistematico di Marilù Oliva. La cinquantenne bolognese ha all'attivo una consolidata bibliografia che la accredita come una delle voci di tendenza nel panorama femminile italiano di scritture marginali nate dalla nostalgia del classico. Con la sua opera più fresca sull'*Iliade*¹⁵, finalista del Premio Bancarella, Oliva ha concluso una trilogia *gender* a tema, inaugurata con un'*Odissea*¹⁶ e proseguita con un'*Eneide*¹⁷, dando vita a un ciclo completo legato dal vincolo di una studiata continuità. Risulta evidente che il *continuum* narrativo esaurisce in sé l'intera triade della grande epica greco-romana. L'interesse per il repertorio epico tradizionale è diventata una delle costanti del curriculum letterario della narratrice emiliana, che la smarca dalle sperimentazioni più isolate e sporadiche delle sue colleghe coetanee.

L'epica classica *gender* italiana tra impegno e intrattenimento

Non soltanto una prerogativa della «narrativa degli anni Zero» è «recupera[re] il mito classico come elemento strutturante del racconto»¹⁸, ma altresì declinarlo sotto una specifica prospettiva di genere¹⁹. Le nuove narratrici che attingono agli antichi poemi di gesta ereditano una prassi già in parte viva nelle loro predecessore. Come sottolinea Johnny L. Bertolio, sin nelle primissime donne che scrivono, costituenti lo zoccolo iniziale del cosiddetto «controcanone», l'orbita comune è l'«alternativa alla maschia etica guerresca»²⁰. Quello eroico è, infatti, un filone che esprime costitutivamente il punto di vista della cultura virile egemone in un tipo di comunità quale quella arcaica fondata sulle virtù belliche.

In questo cosmo incline a celebrare l'assoluta primazia dell'ideale della vigoria fisica e della valentia in armi le donne occupano

fatalmente uno spazio marginale ed esercitano una funzione gregaria. A loro tocca attendere ai lavori domestici e badare alla prole, spettando ai maschi la difesa militare della collettività. Al più le spose potranno compiangere i propri consorti tornati cadaveri dal fronte²¹. Per parafrasare una *pièce* di culto di Eugene O'Neill, soltanto 'il lutto si addice ad Andromaca', costretta a tornare in casa da Ettore, sordo, in procinto di riprendere la battaglia, alle suppliche della moglie che lo scongiura di non fare di lei una povera vedova. Già solo l'essersi spinta fuori dal perimetro domiciliare, al fine di raggiungere le porte della città assediata in cerca del marito, rappresenta da parte della madre di Astianatte l'infrazione a un *nómos* che l'uomo, noncurante del suo dramma interiore, le contesta, richiamandola all'ordine delle cose e al rispetto dei ruoli.

La celeberrima scena del commiato dei coniugi troiani eternata da Omero nel sesto libro dell'*Iliade* riproduce la netta frattura che, nella scala valoriale delle società guerriere veicolata dal racconto mitico, separa i due sessi, titolari dell'esercizio di compiti tra loro incompatibili. In tale orizzonte chiuso e gerarchico nessuna promiscuità di mansioni tra uomini e donne è possibile, pena l'invasione della sfera di competenza altrui, interdetta dalle norme di genere. Senza voce in capitolo nelle questioni politico-militari, i personaggi femminili dell'*Iliade* sono relegati a recitare la parte di comprimarie²². L'impressione generale è che l'epica occidentale tratti appunto «solo di uomini che combattono e uccidono e persino che sia una storia in cui alle donne non è mai data la parola»²³. E quando talora queste ultime danno fiato a istanze salvaguardate dalla legge universale del cuore, come Andromaca, sono ridotte al silenzio e all'obbedienza. Effigie della moglie fedele e premurosa, la compagna di Ettore reca inscritto, nell'etimo composto del suo nome (*Andro* = 'maschio' + *máchē* = 'scontro'), il destino di un rapporto intrinsecamente antagonista con il sesso opposto²⁴, che tuttavia non può sfociare in una rivolta aperta contro una logica iniqua imposta dalla disparità dei rapporti di forza bensì ritrarsi in un pianto sconsolato di tacita protesta.

Non a caso, in uno dei tanti *remakes* omerici nella prosa dei nostri

giorni, l'*Iliade* di Alessandro Baricco, lo spunto germinale è il tema della sottomissione della donna all'autorità maschile. Lo scrittore torinese adotta da subito l'angolo di osservazione di un carattere femminile che nell'originale non ha diritto di voce. Criseide, che già nell'esclusiva denominazione con il patronimico ('figlia di Crise') svela che le è per preconcetto negata la prerogativa di essere chiamata con l'appellativo di battesimo, è, nel riadattamento di Baricco, munita di una sua autonomia verbale che le consente in prima persona di aprire il lungo racconto della guerra rievocando «un giorno di violenza»²⁵. Ella si riferisce alla triste circostanza del suo rapimento durante il saccheggio acheo della nativa Tebe da cui ne scaturirono la prigionia e il servaggio. L'autore moderno conferisce dignità alla sua figura non soltanto perché la scioglie da un mutismo plurimillenario ma anche perché le dona una storia e un respiro individuali.

Che sia un attuale esponente del così chiamato 'sesso forte' a rinarrare l'epopea omerica facendo sua una sorta di *gender sensitivity* è certamente meno scontato del fatto che ci siano donne di oggi a scrivere di donne di ieri. La parziale 'femminilizzazione' dell'*Iliade* permette a Baricco di fare delle eroine le portatrici sane dell'annuncio fiducioso in un avvenire di concordia planetaria tra i popoli. È forse questo l'aspetto più 'scandaloso' dell'operazione messa in piedi dal romanziere piemontese, come egli stesso ha modo di rivendicare nella postilla al volume²⁶. In effetti, il *côté* donnesco dell'opera sull'ira di Achille era stato adombrato con larghissimo anticipo dagli stessi esegeti antichi, se già un raffinato erudito bizantino come Eustazio, nel commento al proemio dell'*Odissea*, ascriveva la prima paternità, ma meglio sarebbe dire la prima 'maternità', di entrambi i poemi a una sacerdotessa dell'Egitto faraonico di nome Fantasia²⁷. Sulla scorta della notizia del dotto commentatore tessalonicense, si potrebbe affermare che l'annosa 'questione omerica' è stata declinata, in un periodo molto lontano, sotto forma di una *gender question*. Ciò ha alimentato nel corso del tempo una serie di pubblicazioni *sui generis* incentrate sull'attribuzione dei testi del ciclo troiano a un'autrice. Tali ricostruzioni, tra cui spicca il 'famigerato' libro

di Samuel Butler del 1897 (*The Authoress of the Odyssey*), si sono lanciate a fantasticare persino che Omero fosse anagraficamente femmina²⁸. A onta del suo carattere aneddótico, interessa notare che la rappresentazione del padre dell'epica in tono *gender bender* è stata un po' come il lievito madre che ha fatto fermentare una massa di rivisitazioni contemporanee di segno antimaschilista a carico della letteratura mitica. Ma se alcuni interpreti hanno 'attentato' alla virilità di Omero, altri, come lo stesso Baricco, hanno ridimensionato la 'maschiezza' dei suoi prodi. Il loro non è un mondo fatto solo di duelli ma anche di discorsi che sembrano avere lo scopo di differire la contesa per sottrarsi alla fatalità della morte alla stregua di pavidе donnette: «Sono Sherazade che si salva raccontando»²⁹.

L'ultima affermazione esplicita l'ingranaggio di questo *retelling* che azzerà la cornice narrativa del modello, ne smonta *fabula* e intreccio, a vantaggio di biografie a sé stanti in forma di monologhi. Questo congegno retorico coincide con il meccanismo delle successive riscritture epiche al femminile. Anche qui lo schema si fonda su una galleria di ritratti individualmente provvisti di un'autosufficienza narrativa che si effonde in lunghi soliloqui. L'espedito consente alle scrittrici di rappresentare le donne del mito come soggetti dotati di una autodeterminazione che le emancipa dalla tirannia di un impari confronto diretto con i rispettivi interlocutori maschili. Esse acquistano così uno spessore letterario e una statura eroica maggiori a paragone dell'usuale statuto epico. L'effrazione delle convenzioni narratologiche, sentite, magari inconsciamente, dalle autrici come un limite implicito alla libera espressione del pensiero femminile, somiglia a un simbolico 'cavallo di Troia' utile a scardinare il fortilizio dei pregiudizi sessisti in cui si trinceravano le società primitive e le cui propaggini sono ancora dure a essere estirpate del tutto.

Si capisce meglio, dunque, da dove nasca la volontà di certe scrittrici odierne di cimentarsi proprio con il modello atavico della società androcentrica cantata nei poemi greci e latini. Esse sono animate dall'intento provocatorio di dare virtualmente l'assalto

all'archetipo eroico classico che per definizione è sempre stato declinato al maschile. La sfida sul piano letterario sta nel proporre un corrispondente paradigma eroico da concordare al femminile³⁰. Quasi che l'opzione mitizzante di queste nuove autrici esprima il bisogno di costruire icone epiche da contrapporre ai leggendari modelli maschili andando alle radici stesse dell'immaginario collettivo³¹. Il significato complessivo di tale retrospettiva mitopoiesi di genere si riassume in una sottintesa vocazione a rifondare *ab imis* la nostra memoria culturale mettendone in discussione i suoi selettivi capisaldi assiologici, a partire dal capovolgimento di un teorema secondo cui «la rappresentazione del femminile nel mondo antico tende spesso a cristallizzarsi in luoghi comuni»³².

Che la reinterpretazione dell'epica, «da cui è derivato, per così dire, il *topos* del femminile»³³, sia un'opportunità per ripensare il ruolo delle donne nell'avanzata modernità è chiaro soprattutto nel caso di Oliva. Sin da subito attratta dalle questioni di genere, la scrittrice felsinea ha in qualche modo incanalato nei suoi rifacimenti dei miti femminili una personale protesta a favore dei diritti del proprio sesso³⁴. Sembra, d'altra parte, che la sequenzialità delle tre opere cui si è fatto sopra cenno aspiri a formare una proposta programmatica, ad articolare una dichiarazione di intenti che riassume il manifesto teorico dell'impegno militante dell'autrice. Il mito, riletto in una prospettiva aggiornata di affrancamento delle donne dalla loro ancestrale subalternità agli uomini, diventa così per Oliva uno strumento indiretto del suo attivismo sociale, che inevitabilmente interagisce con la scrittura³⁵.

Un siffatto ragionamento può servire a classificare questo filone come esempio di letteratura *engagé*, per usare una ben nota formula sartriana, in cui la molla della scrittura, specie in quella «di ultima generazione», è stimolare l'opinione pubblica a prendere coscienza delle ineguaglianze che tuttora persistono nei nostri sistemi di convivenza al «fine pratico di contribuire ad un effettivo cambiamento sociale»³⁶, anche considerato che certi generi performativi, per il loro carattere popolare, annoverano un'allargata platea di fruitori. Come anticipato in premessa, il

retelling italiano dell'epica di impronta *gender* è in effetti diventato in questi anni un prodotto *à la page*. Non è da escludersi, pertanto, che, nato originariamente nel mondo autoriale femminile da istanze prettamente ideologiche, esso abbia col tempo finito per assecondare le logiche commerciali di un mercato librario che, per quanto possa apparire di nicchia, evidentemente incontra le simpatie dei lettori, ne soddisfa le attese, ne sazia i palati. Questi testi, destinati talora a un rapido consumo di massa, potrebbero allora essere grossolanamente derubricati come «*serial*»³⁷. Parrebbe, cioè, che con la sua onda lunga l'epica 'femminista' italiana sia via via diventata un attraente fenomeno *trendy*, associabile a una delle tante sottospecie di narrativa che potrebbe ancora chiamarsi 'di genere', se questa etichetta non ingenerasse equivoci³⁸. D'altra parte, anche la sua non sempre alta cifra artistica la avvicinerebbe più che altro a qualcosa come la 'paraletteratura', dal momento che la prevalente finalità dell'intrattenimento ne disinnescerebbe la potenziale carica contestataria abbassandone anche la qualità³⁹. Va da sé che emettere giudizi di valore è sempre un ufficio arbitrario oltre che scomodo per chi lo esercita, posto che, come si è domandato di recente Andrea Bernardelli, abbia «ancora un senso parlare di paraletteratura»⁴⁰.

Dalla 'sindrome' al 'problema' di Didone nelle ultime narratrici italiane tra il web e la carta

La prima locuzione del titolo di questo paragrafo è mutuata da una saga di ultimissima generazione nata su *wattpad*, una piattaforma *social* di condivisione di testi originali tra una *community* plurilingue di scriventi in cerca di lettori e, magari, di editori. È quanto è capitato alla catanese Christina Mikaelson, classe 1991, la cui prima parte (*Tracotanza*) de *La sindrome di Didone*, dopo essere stata visualizzata e votata nel *web* o su *app*, è da poco approdata nel circuito librario per Sperling & Kupfer. Questo caso letterario segnala che la ripresa dell'epica in chiave *gender* si sta trasformando da filone di grido in fenomeno 'virale', per usare giustappunto

un'iperbole dei *new media*⁴¹. Quello di Mikaelson è un romanzo adolescenziale (*teen-lit*) che contamina il poema eroico con la *school fiction*. La protagonista, Caterina Farnesi, è una maturanda che sui banchi di liceo si nutre avidamente della poesia classica adoperandola come filtro percettivo delle sue cotte precoci. Di qui l'autoidentificazione con la sua eroina del cuore:

Era davvero l'unica a commuoversi ogni dannata volta che rileggeva per puro masochismo il passo della morte di Didone? Non una donna qualunque, ma la regina di Cartagine, che per amore del *pius* Enea, un essere insignificante, aveva perso l'onore e si era annientata. La amava e la odiava per esserci uccisa a causa di un uomo che aveva giocato con i suoi sentimenti ed era stato incapace di darle un addio decente⁴².

La fin troppo scoperta implicazione femminista di questa rilettura della vicenda della leggendaria sovrana punica tende a semplificare, attraverso gli occhi ingenui di una studentessa, il senso dell'intera vicenda banalizzando e svilendo la figura di Enea⁴³. La sua 'sacra' missione di fondatore di Roma non è degna di essere presa in considerazione dalla voce narrante, che crede solo all'inviolabilità dei sentimenti. Il figlio di Anchise è soltanto un campione di 'tracotanza' — il connotato tipicamente machista che dà il nome a una sezione del libro —, destinato da questo momento in poi a rimanere avulso dalla vicenda come del resto dalla sua amante. L'autrice sfrutta quindi la storia di Didone come dispositivo di avviamento, al solo fine, cioè, di mettere in movimento, far partire l'azione, per poi liberarsene subito scivolando nella trita prosa di tutti i giorni. L'epica, sottoposta *en passant* a un approccio emotivo e umorale, coerente con la fase critica dell'età dello sviluppo, è soltanto un'esca per catturare il lettore e rivestire di un'*allure* colta un ordinario romanzetto minimalista. Il riferimento liminare al personaggio virgiliano funge da *escamotage* per mitizzare strumentalmente il quotidiano. Ciononostante, l'operazione ha il pregio di pubblicizzare una formula efficace, 'la sindrome di Didone', che è così spiegata:

Come aveva potuto una donna forte come Didone, che aveva ricostruito la sua città e non si era lasciata mettere i piedi in testa da nessuno, farsi ridurre così da un cretino qualsiasi? ... Ma la sindrome da crocerossina di Didone era piuttosto comune: troppe donne si facevano distruggere da omuncoli senza spina dorsale, e il mondo era pieno di Enea⁴⁴.

Significativa è la netta condanna del gesto di Didone di togliersi la vita. Si sarebbe tentati di circoscrivere questo biasimo a un mero sfogo giovanile. Ma la verità è che una qualunque donna del ventunesimo secolo si rifiuterebbe di credere che colei cui in apparenza nulla manca per essere una rappresentazione *avant-lettre* del *female empowerment* si sia votata all'autodistruzione per colpa di un maschio! L'opinione di una 'novellina' come Caterina non è allora soltanto una fanciullesca ribellione contro l'insensatezza dei comportamenti degli adulti ma è anche la convinzione di molte lettrici navigate. Tant'è che Oliva ha incardinato la sua recente *Eneide di Didone* sul medesimo assunto, intercettando un comune sentire femminile:

Questo libro nasce da una domanda che forse in molti — e soprattutto in molte — di noi si sono rivolti/e: come è possibile che una donna forte, determinata e autonoma come Didone, regina di popoli, in fuga da un fratello assassino e avido, abbia deciso di uccidersi per un uomo che — si sapeva sin dall'inizio — era solo di passaggio? Siamo quasi tutti/e rimasti delusi per il modo in cui la regina dal carattere così risoluto abbia posto fine alla sua vita e abbia abbandonato il progetto per cui si era impegnata verso il suo popolo⁴⁵.

Qui si ritrova il baricentro del dibattito intorno al *Fortleben* del mito 'femminista' di Didone. Se la parabola della sorella di Pigmalione ha colonizzato la fantasia delle scrittrici neo-contemporanee⁴⁶, ciò non dipenderà tanto dal fatto che Virgilio ha dato «forma alla storia d'amore più celebre e fortunata di tutta la storia di Roma (e forse dell'Occidente)»⁴⁷ quanto semmai, al contrario, dalla ripulsa di condividere la *vulgata* di una morte volontaria a sfondo sentimentale⁴⁸. Pur essendo vero che nel

corpus epico greco-romano superstite la vedova di Sicheo è in assoluto il personaggio femminile di maggior levatura, quanto a spazio narrativo e profondità psicologica, circostanza che di per sé è bastevole a giustificare il largo successo presso i posteri, è altrettanto vero che la recenziere letteratura di genere si è sforzata di decostruire proprio il preponderante canone eneadico che ne ha forgiato la fama nei secoli a venire.

Quello di Didone è un mito ambiguo e sfuggente, carico di doppezze e di punti oscuri, un mito che trae il suo stesso fascino e la sua smisurata fortuna proprio da quella natura evanescente e da quella materia fluida e cangiante che ne costituisce l'essenza fin dalle sue prime attestazioni. Se certamente è stato Virgilio a consacrare ai posteri l'imperitura immagine di Didone, regina abbandonata e suicida per amore di Enea, è fatto notorio che ancor prima di lui già si parlasse di un'altra Didone [...]⁴⁹.

Anche *L'Eneide di Didone* di Oliva è in controtendenza poiché non sottostà all'imperante dogma narrativo⁵⁰. Occorre precisare che la versione di Virgilio è stata apertamente messa in discussione, rifiutata e bollata come *fabula* fin dai secoli del Tardoantico, con differenti motivazioni (da considerazioni di natura cronologica circa l'impossibilità di un incontro storico tra Didone ed Enea a istanze di natura ideologica e politica), da parte di grammatici, eruditi⁵¹ e, soprattutto, ad opera degli autori cristiani d'Africa (Tertulliano, Minucio Felice, Orosio, Agostino); questi ultimi, in ragione del loro orgoglio nazionalistico, riportarono in auge una preesistente leggenda della Didone del tutto estranea alle avventure del profugo troiano, per riabilitare la figura della loro conterranea di cui recuperavano lo statuto di coraggiosa e casta *virago*⁵². Il fatto che la *vulgata* virgiliana sia stata fin da subito oggetto di discussione ha prodotto dunque il realizzarsi di due diverse e produttive strade di rilettura del personaggio, vitali dal Tardoantico fino ai nostri giorni: quella della Didone 'amorosa', nella ulteriore declinazione specifica della Didone 'libidinosa'⁵³, e quella pre-virgiliana della Didone che non incontra mai Enea, con i diversi esiti della *Dido*

exemplum castitatis e della Didone ‘femminista’, spesso combinate tra loro in riscritture ‘liminari’ in cui i piani interpretativi si fondono e si contaminano.

Oliva, benché segua «con attenzione» il modello virgiliano, se ne è giustappunto «discostata»⁵⁴, prendendo a spunto la preesistente versione fenicia tramandata in un frammento superstite di uno storico siceliota di età ellenistica, Timeo di Tauromenio⁵⁵. Si tratta di una ‘variante di genere’ della storia dell’ex regina consorte di Tiro, dal momento che non contempla la figura di Enea: il suicidio di lei è imputato alla volontà di salvarsi dalle nozze con il re della Libia, presso le cui sponde, messa al bando dalla patria, ha edificato una nuova urbe. L’antico cronista greco isolano ci mette allora davanti quasi una inusitata «Didone senza Enea»⁵⁶. Stando così le cose, il cantore della *gens* Iulia avrebbe proposto una declinazione ‘maschilista’ della leggenda di Didone, declassata a «figura funzionale a una storia, imperniata su un uomo che ha come scopo principale celebrare il più importante impero dell’antichità, secondo la veduta romanocentrica»⁵⁷. La tradizione di «matrice fenicia» verteva invece sul «mito della fondazione di Cartagine, e non nominava affatto Enea; Didone non vi occupava il ruolo, secondario pur nella sua importanza, di soccorritrice, amante», ma di «protagonista del racconto»⁵⁸. In linea con questa visuale ‘anticonformista’ Oliva rinarra, al posto dell’*Eneide* di Enea, l’*Eneide* di Didone. La sua, allora, è una anti-*Eneide*⁵⁹, che risale all’eziologia indigena del mito di Elissa, l’eteronimo di radice fenicia, caduto in disuso proprio per lasciare campo alla sua codificazione posteriore di età latina⁶⁰. Puntare il *focus* sulla monarca sidonia significa anche rifare la storia dalla parte dei vinti, prima che prevalesse il criterio dei nuovi padroni del Mediterraneo⁶¹. Oliva si riaggancia pertanto alla genesi preromana della *fabula* della regnante spodestata dal fratello avido ed emigrata in terra africana in cerca di una nuova patria. Non a caso l’*incipit* del suo racconto è ambientato sulle coste libiche ove l’eroina tiria deve fronteggiare le *avances* del rude Iarba⁶² che incarna la «supponenza del maschio dominante»⁶³. Se non che, mentre nella versione di Timeo — attestata anche dallo storico antoniniano

Giustino, nel riassunto delle *Storie filippiche* di Pompeo Trogo —, Didone, per sottrarsi alle seconde nozze col suo pretendente, si getta nel rogo⁶⁴, in quella di Oliva è rispettata la *lectio* virgiliana (*Aen.* 4, 36-37) per cui la futura ecista di Cartagine inganna le profferte del re dei Massitani preservando insieme la castità e la vita. L'assoluta novità dello *spin off* della scrittrice bolognese sta viceversa in uno spiazzante *coup de théâtre*: è Enea, a metà della vicenda, a rimanere accidentalmente trafitto con la spada nel concitato dialogo d'addio a Didone, che quasi si trasforma, direi, in un'involontaria Giuditta che ammazza Oloferne⁶⁵. La 'geniale' trovata consente che la nobile cartaginese non si eclissi più dalla storia ma vada a fondare la 'nemica' Roma, al posto del suo amato, portando con sé l'orfano Ascanio. Strenua combattente, fino al duello finale con Turno, Didone, attraverso questo arguto stratagemma narrativo, assume a pieno l'*identikit* della *virago*, già suo per lunga consuetudine⁶⁶, in cui convergono famosi prototipi di amazzoni da Camilla a Bradamante, Clorinda o Giovanna D'Arco. La *rupture* di ogni retaggio sessista non poteva essere più conclamata. Oliva costruisce, sulle 'ceneri' della vecchia *Eneide*, un'eccentrica *Didoneide* tra mito e contro-mito⁶⁷.

Questo piglio singolare si affievolisce nelle concomitanti 'Didoni italiane' in tono minore. La Didone demitizzata della parmense Bonetti accarezza, con tanto di gergo *minimal*, l'antierico *cliché* femministico di un Enea equiparato a «un poco di buono» mandato a «farsi fottere» (*sic!*)⁶⁸, espressioni che sono un libero e triviale ricalco della maledizione pronunciata dall'eroina virgiliana, sedotta e abbandonata, all'indirizzo dell'*improbis* compagno (*Aen.* 4, 380-387). Ben poco rimane in questa riattualizzazione di colei che oltre duemila anni fa si disperava in nome di un eros tradito. L'antica folle d'amore⁶⁹ è adesso una signora assennata che si rimprovera di aver agito «come una di quelle sciocche ragazzette che non hanno visto nulla del mondo, che non hanno mai messo il naso fuori di casa e si lasciano affascinare dal primo belloccio di passaggio, con la parola facile»⁷⁰.

Un altro caso di contro-*Eneide* è la Didone romanzata di Gaia

Servadio, nota giornalista e saggista da poco venuta a mancare. Se la storia della narratrice felsinea contempla pur sempre il personaggio di Enea, benché in una chiave capovolta che trasforma l'indiretto carnefice del *plot* virgiliano in una vittima involontaria, la reinvenzione del mito della scrittrice padovana, londinese di adozione, taglia del tutto fuori dal racconto l'eroe troiano, lavorando di fantasia sulla base di un appiglio storico: «Secondo Erodoto — spiega l'autrice nella nota a fine libro — Cartagine viene fondata nell'804 a. C., circa un secolo prima di Roma. Quindi Enea, che Virgilio canta, non avrebbe potuto sedurre la regina, di oltre trecento anni più giovane di lui. Ma a Virgilio, alla famiglia Giulia — che tanto ci teneva — e alla poesia, specialmente a quella, tutto è concesso» (Servadio 2017). Promessa sposa, prima ancora che venga al mondo, al laido Archarbas, suo zio, questa insolita Didone, di cui si ricostruisce fantasiosamente l'infanzia tormentata di una predestinata a sedere su un trono, sfugge alle trame politiche della corte del Libano, sua terra natale, per intraprendere un avventuroso viaggio tra le rotte mediterranee⁷¹, fino a quando — e qui l'invenzione si riallinea con la tradizione — giunge sulle coste dell'Africa europea per fondare Cartagine, sulla collina dove circa quattrocento anni addietro, Enea, superstite da Troia in fiamme, si arenò temporaneamente. Il futuro capostipite dei romani è così soltanto per lei il nome leggendario di una narrazione che la precede di molto nel tempo, nulla più che una figura che appartiene a un mito preesistente. Ma fino a quando non diventerà sovrana di un nuovo popolo, l'eroina deve sottostare a un percorso di educazione sessuale all'interno di tiaso-bordello che la introduce all'esercizio della sacra prostituzione, secondo pratiche femminili di ierogamia in voga nell'antica cultura mediorientale. Ecco così affacciarsi, nella *Didone regina* di Servadio, quella scomoda reputazione di *casta meretrix* che accompagnerà il personaggio in una parte della letteratura seriore al poema virgiliano⁷².

Se questo ennesimo 'polpettone' post-novecentesco sul mito della regina fenicia si incardina sulla 'prima' Didone, la rievocazione di Margherita Lucente, docente di materie letterarie in un liceo

casertano, ‘plagia’, per così dire, la ‘seconda’ Didone, quella dello *standard* virgiliano. La sua figura è riportata in scena all’interno di un trittico femminile marinaresco che comprende anche Medea e Penelope:

Le storie di queste donne sono sopravvissute alle guerre, alle imbarcazioni affondate, hanno viaggiato insieme ai libri che pure sono annegati, spesso tra le mani di chi li stava leggendo, hanno raggiunto i porti e di qui hanno incominciato ad andare. [...] Mentre gli uomini partono, le donne continuano a raccontare. Tre donne, in queste pagine, prendono voce e dicono in prima persona chi sono diventate, insieme al mare (Lucente 2020).

Il Mediterraneo è fatale per tutte e tre: per Medea che segue sulla nave Argo l’amato Giasone, per Penelope, che attende lo sbarco del caro Ulisse a Itaca, e per la stessa Didone, il cui seduttore Enea giunge dalle onde e alle onde ritorna. L’autrice affida alla tecnica del monologo il racconto delle loro storie che, attraverso il filtro diretto della viva voce narrante, rivendica, già solo sul piano dello schema diegetico — *à la manière* di un Baricco, per intenderci —, un protagonismo di genere solitamente oscurato dall’ingombrante *status* eroico dei rispettivi partner maschili. La Didone di Lucente non fa che rimettere in circolo il *récit* virgiliano, dividendo in due stagioni la sua vita: prima e dopo la faticosa *rencontre* con l’eroe dardanide («Io che avevo dimenticato la felicità quando vidi Enea, dimenticai la mia infelicità»). Per il resto, il testo, come già detto, se non fosse per la stesura in forma di assolo, usuale in tante rivitalizzazioni dei miti al femminile, è una rimasticatura della leggenda di età augustea, assopita tra i guanciali di una libreria tradizione, che esacerba i toni patetici, come ben dichiarano i calcificati accenti del melodrammatico finale:

Qualcuno dovrebbe dirlo a Enea che un grande amore è l’unico segno mandato dal destino. Qualcuno adesso dica ad Enea che Didone muore tra le fiamme, che Didone ha scelto di non vivere una vita senza amore. Io Didone dico solo che gli amanti muoiono, l’amore no (Lucente 2020).

Più stimolante è, infine, il taglio della già menzionata Parrella, la cui Didone — ai limiti di un ‘attentato di lesa maestà’ al canone — è una donna all’avanguardia, che non disdegna un linguaggio sboccato irto di difemismi⁷³, una volta appannaggio quasi dei soli maschi, ma che nell’epoca attuale è diventato uno degli indicatori sociologici dell’emancipazione femminile, alla luce di una sorta di libertà espressiva di genere. Accanto a un lato romantico-sentimentale, nella Didone della scrittrice napoletana, spogliata dell’aureola della classicità, vive un’attitudine disinibita, nient’affatto complessata, propria di chi sa stare al passo con i tempi e non rinuncia ad andare a letto con un uomo anche solo per farci del sesso: «Anna, *soror*, ti ricordi mica come si chiamava quel milanese che mi scopavo, quello brizzolato, un poco matto?» (Parrella 2019, 40-41). È evidente qui la parodia del celebre dialogo tra la regina e la sorella che in Virgilio attacca alla stessa maniera (*Anna soror*, *Aen.* 4, 9), e che, all’opposto, Lucente, per parte sua, restituisce con pedissequa e scialba aderenza⁷⁴. La Didone ‘contraffatta’ di Parrella mette in caricatura la cruciale confessione in cui la Didone ‘autentica’ esterna alla consanguinea tutte le sue remore circa il rischio di trasgredire al *pudor*. La replica di Anna, nel racconto della scrittrice napoletana, segue lo stesso registro verbale dell’interlocutrice: «Sìì, certo. Enea. Quello con il figlio sempre appresso, e il vecchio, pure. Quello lagnoso, per nulla dionisiaco, con cui hai scopato nella grotta perché pioveva durante la battuta di caccia, e tu ti annoiavi a morte, ti ricordi?» (Parrella 2019, 41). L’autrice distorce in ottica *pop* quello che nel poema virgiliano è l’attimo fatale della *love story* (*Aen.* 4, 160-172) che Didone si sforza invano di chiamare *coniugium*⁷⁵.

D’altro canto, la scrittrice campana personalizza l’imitazione dell’emblematica elegia ovidiana⁷⁶, rinnovando il così designato ‘problema di Didone’, «che gli insegnanti propongono ai discepoli, a volte»⁷⁷. Vi si intende il trucco ai danni di Iarba con cui in origine la sovrana ottenne un pezzo di suolo per erigervi Cartagine, grande quanto una pelle di bue, donde ricavò con una lama acuminata una serie di listarelle delimitanti un’area molto più estesa del previsto:

Striscioline microscopiche di pelle, le taglia a striscioline così sottili che quella pelle sembra quasi un nastro, anzi di meno, ancora più sottile: sembra un filo. E quando ne ha fatto un gomitollo lo srotola intorno a una penisola, la penisola di Cartagine. Così le basta un solo lato per segnarne quattro (Parrella 2019, 38).

L'autrice attinge il nucleo del fatterello dal passo virgiliano, più che dal filtro ovidiano, che sul punto è molto vago⁷⁸, e, con tutta probabilità, dalle fonti pre-virgiliane, cui i vv. 365-368 del libro I dell'*Eneide* alludono⁷⁹: si ricordi che è nella narrazione di Trogo-Giustino, la più dettagliata in relazione alla vicenda della pelle di bue, che si trova il riferimento esplicito alle strisce sottilissime ricavate dall'arguta Didone (18, 5)⁸⁰. Che Parrella conosca e giochi volutamente con entrambe le 'storie' di Didone è del resto chiaro ed esibito fin dall'inizio del monologo, laddove la sua moderna eroina esordisce con un richiamo alle due modalità del suicidio, quella cartaginese *per ignem* e quella romana *per ferrum*, entrambe escluse aprioristicamente nel suo liberatorio urlo al femminile («No, il fuoco è troppo per me, non saprei come gestirlo [...] Anche la spada escluderei», Parrella 2019, 37), e torna a essere evidente allorché la donna allude a un tempo precedente l'incontro con Enea, quello in cui si vide privata di Sicheo, nel quale aborriva parimenti l'idea di morire per un uomo («Sicheo, prima del tempo, che mi morì e io anche allora, anche allora, tutto quel fuoco, l'orrenda pira: no, grazie, non ci salgo...», *ivi*, 42): l'avverbio «allora», enfaticamente ripetuto, è spia di un tempo mitico anteriore, riconducibile con evidenza a quello dell'*historia Punica* didoniana attestata da Timeo, nel quale la regina, divenuta vedova di Sicheo, si suicida sulla pira per non incorrere nelle seconde nozze. Tutto ciò, unitamente alle peculiari — e non neutrali — scelte linguistiche di questa nuova emancipata Didone, mostrano che Parrella mira a recuperare — ed esasperare — proprio alcuni dei tratti caratterizzanti dell'eroina pre-virgiliana, con particolare riferimento all'astuzia, alla capacità di vivere di espedienti e alla risolutezza tipica della *virago*⁸¹.

Non per niente, questa duemillesca Didone, «post-ovidiana»

(Danna 2023), che scrive al suo ex non sta per infliggersi la morte come l'omonima antesignana tratteggiata dal poeta sulmonese⁸² bensì prevede di giungere «nell'aldilà che tutto livella»⁸³ molto dopo Enea. Il finale del testo, ipoteticamente proiettato «nella valle delle ombre»⁸⁴, dove la donna, sfuggente, resta silente davanti alle parole di lui, interpola la nota sequenza virgiliana dell'incontro dei due nell'Ade⁸⁵. E sulla scorta di questo *rendez-vous* oltremondano, l'autrice rimanipola il prototipo classico immaginando che sia Didone a correre via da Enea («Io vado»)⁸⁶, incapace di dirle come stanno davvero le cose. La decisione collima a posteriori con la semantica libia del suo nome («*l'errante* deve andare via a cercare fortuna»)⁸⁷, secondo l'indicazione fornita dal suo primo biografo, Timeo. Una Didone, quindi, riproposta ancora una volta nell'originaria patina 'africanizzata' e del tutto 'de-romanizzata'. E proprio come fondatrice di uno stato nordafricano, ella ha dato vita al 'problema di Didone', «che lega la storia del nome alla storia della città»⁸⁸. La storiella cela un quiz matematico da manuale che ha rappresentato il primo quesito isoperimetrico della storia, oggetto di disparati tentativi di soluzione dall'età ellenistica fino ai tempi recenti⁸⁹. Ma per Parrella il rompicapo di Didone va oltre l'ambito della dimostrazione geometrica rigorosa poiché si traduce in un dilemma esistenziale adeguato ai nostri giorni. Adesso quell'enigma, con cui a suo tempo è stato ingannato il laido Iarba, e che è rimasto a lungo una specie di 'paradosso', può essere riproposto al perfido Enea applicando in sede di commiato un'elementare algebra dei sentimenti:

Non mi vedi più. Hai detto che era un problema di ragion di stato? Bon. Tutte e due non ci puoi avere. E se proprio dobbiamo metterci a fare i conti: ci vogliono cinque uomini come te per farne uno che mi può stare accanto. (Lo devo proporre come prossimo *problema di Didone*)⁹⁰.

Note

1 SZABÒ 2008.

2 LE GUIN 2011.

3 BARKER 2019.

4 MILLER 2021.

5 WOLF 1984.

6 I materiali preparatori del suo rimaneggiamento delle peripezie dell'inascoltata profetessa, figlia di Priamo, sono stati raccolti da WOLF in un altro volume, anch'esso tradotto dallo stesso editore capitolino (1984b). Va detto che dieci anni dopo la scrittrice berlinese ha composto un *rewriting*, parimenti divulgato anche in italiano, del mito di una grande eroina tragica, Medea (WOLF 1996), fornendo una versione a impronta femminista della vicenda dell'infelice moglie di Giasone, tesa a riscattarla dalla scomoda nomea di spietata infanticida. E si veda anche WOLF 1999.

7 CIANI 2019.

8 *Bibl.* 7, 38-39.

9 «Dicono alcuni che Penelope fu sedotta da Antinoo e che Odisseo la rimandò da suo padre Icaro: lei raggiunse Mantinea in Arcadia dove, da Hermes, generò Pan. Altri dicono che fu uccisa da Odisseo a causa di Anfinomo, perché era stata sedotta da lui» (trad. di CIANI 1996, 413).

10 CIANI 1999; 2001 e 2003. Mi limito qui a citare le riscritture delle vicende di personaggi femminili, che l'autrice integra con quelle di Ulisse e Orfeo.

11 CIANI 2020.

12 È appena il caso di aggiungere che nella letteratura seriore *tout-court* «il mito, implicitamente o esplicitamente richiamato, non è mai preso *così com'è*», bensì come «espressione di sentimenti universali (l'amore, l'odio, il tradimento, l'incesto etc.), di verità oscure e difficili da intendersi razionalmente»; e ciò costituisce l'«aspetto dinamico e narrativo della classicità» (LOMBARDI 2011, 278).

13 Va detto che in questo gruppo personalità come la sarda Murgia e la romana Valerio hanno ormai conquistato il favore dei lettori e l'attenzione dei critici, documentata anche da una serie di riconoscimenti pubblici. A proposito dell'autrice nata in provincia di Oristano, da poco prematuramente scomparsa, occorre ricordare che già nel suo primo romanzo di successo, *Accabadora*, pubblicato da Einaudi nel 2009, sono riconoscibili echi della mitologia classica: vd. almeno CERRATO 2020.

14 Si vedano anche la rilettura romanzesca di Elena della trentenne barese Loreta Minutilli (MINUTILLI 2019) e l'antologia illustrata per bambini della romana under 40 Giulia Caminito, dedicata a nuove rappresentazioni femminili del mito: Pandora, Penelope, Medea, Circe, Aracne, Arianna, Antigone, le Sirene e le Moire (CAMINITO 2020). Cf. in proposito ACHIARDI LESSI 2021.

15 OLIVA 2024.

16 EAD. 2020.

17 EAD. 2022.

18 MALVESTIO 2017, 14.

19 Già verso la fine del Novecento, nella narrativa di Elena Ferrante, per ricordare un significativo antecedente, l'«identità femminile arcaica» (DE ROGATIS 2014, 283) veicolata dal mito è la chiave per indagare le odierne dinamiche intrapsichiche del rapporto tra madre e figlia a livello autobiografico. Nell'*Amore molesto* la ricostruzione delle cause della morte di Amalia seguirebbe nella mente di Delia, rimasta orfana, la falsariga del complesso di Elettra (o della coppia parentale Demetra-Persefone), «la variante di genere alternativa all'Edipo freudiano» (*ibidem*). Inoltre, poiché quello della protagonista è un viaggio introspettivo alle radici del suo rapporto con la figura materna, il libro può definirsi «una variazione femminile del mito di Telemaco» (ivi, 275). Nel primo romanzo, che è del 1992, sedimenta una tematica che la scrittrice napoletana svilupperà nelle successive uscite narrative di inizio secolo (e si veda su questo punto PINTO 2020), come *La figlia oscura* (2006), il cui personaggio principale, Leda, si chiama nell'identico modo della regina di Sparta, la quale, sedotta da Zeus nelle sembianze di un cigno, diede alla luce la famosa Elena che fu causa della guerra di Troia. Se non che FERRANTE — secondo quanto da lei stessa dichiarato (2003-2007, 270-271) — si attiene a una versione secondaria del mito, conservata nel già citato Pseudo-Apollodoro (*Bibl.* 3, 10, 7), secondo cui Leda sarebbe non la madre naturale bensì quella adottiva dell'eroina omonima dell'autrice («Zeus, sotto forma di cigno, si unì a Leda [...]: da Zeus nacquero Elena e Polluce [...]. Alcuni dicono però che Elena era figlia di Zeus e di Nemese. [...] Dall'unione Nemese partorì un uovo che un pastore trovò nei boschi e portò in dono a Leda; Leda lo custodì in un'urna e, a tempo debito, nacque Elena che lei allevò come sua figlia» (trad. di CIANI 1996, 255). Si tratta della medesima fonte mitografica da cui CIANI 2019, come s'è visto, preleva gli ingredienti per l'impasto romanzesco della sua Penelope. L'idea di rinarrare donne del mito seguendo filoni meno noti si ritrova in altre scrittrici contemporanee, come si avrà modo di discutere più avanti a proposito della vicenda di Didone. Sull'intricata rete di valenze mitico-simboliche sottese al tema del *bonding* nella narrativa dell'autrice partenopea si rinvia anche a: TARTAGLIONE 2013 e 2014, 159-184; NERI 2014, 64-67 e 70-74.

20 BERTOLIO 2022, IV.

21 «La poetica del lamento» (NOBILI 2023), con cui si chiude l'*Iliade* omerica, è, per altro verso, un raro esempio di «rovesciamento» a risvolto, se si vuole, *gender*: «un poema guerresco termina con le voci delle donne, rimaste sempre in secondo piano»; il compianto funebre sul corpo di Ettore celebra «la grande importanza del lamento femminile, autentica voce delle donne, ammesse finalmente a dare sfogo ai sentimenti» (GAGLIARDI 2006, 189 in nota, con riferimenti bibliografici). Sicché, in certi contesti, epici, ma poi anche tragici, «affiora il ruolo rivoluzionario che il lamento funebre può avere quando sfugge al controllo del potere politico e viene gestito dalle donne che ne sono peraltro le abituali attrici» (FANTUZZI 2007, 193); senza tralasciare che erano «soprattutto donne, che non di rado nella società greca operavano come prefiche a pagamento durante le esequie» (ID. 2007, 194). Nota tuttavia

BRUNI che il pianto nell'epica arcaica non è una prerogativa della donna, ma anche dell'uomo, «senza che ciò mettesse in discussione la sua appartenenza di genere, senza cioè che venissero ad annullarsi le ripartizioni a seconda dei sessi» (2012, 117). Per un'analisi complessiva delle nenie rituali nella letteratura greca si rinvia almeno ad ALEXIOU 2002; utile per la *m(o)irologia* è FISHMAN 2008; per le lamentazioni nell'epica iladica vedi TSAGALIS 2004 (in particolare, per il γόος di Andromaca, di cui *infra*, cf. 118-135). Val la pena ricordare che il primo programmatico esperimento della letteratura latina di una 'poetica del lamento' da un punto di vista femminile (benché in chiave non trenodica) è da rintracciarsi nella rivoluzionaria operazione ovidiana delle *Heroides*: si veda l'interpretazione sociologica di ROSATI 1992 per il quale la debolezza esibita dalle eroine di queste elegie è da interpretarsi come dato oggettivo, in relazione alla condizione di emarginazione in cui versava il genere femminile (un'«ideologia di donne sole e sofferenti», 85); cf. anche in proposito l'interpretazione psicanalitica di LINDHEIM 2003, secondo cui il concetto di desiderio contenuto in tali lettere d'amore rinvia alle «Freudian theories for desire» (81).

22 «La decisa e dichiarata esclusione, per le donne, dall'ambito bellico, che emerge dalle parole di Ettore, costituisce tratto peculiare del femminile, su cui la cultura greca, nelle sue diverse fasi, non ha cessato mai di insistere» (ANDÒ 2005, 30).

23 LANE FOX 2024.

24 Cf. WATHELET 1988, 275.

25 BARICCO 2015, 15.

26 «[...] nella penombra della riflessione viene fuori un'*Iliade* che non ti aspetti. Vorrei dire il lato femminile dell'*Iliade*. Sono spesso le donne a pronunciare, senza mediazioni, il desiderio di pace. Relegate ai margini del combattimento, incarnano l'ipotesi ostinata e quasi clandestina di una civiltà alternativa, libera dal dovere della guerra. Sono convinte che si potrebbe vivere in un mondo diverso, e lo dicono» (BARICCO, 2015, 164-165).

27 Basti poi pensare che del protagonista dell'*Iliade*, quintessenza della forza virile, una diramazione del mito principale attesta che in tenera età si travestì da donna durante una sosta nell'isola di Sciro per disertare la guerra. L'episodio, già presente in una parte dell'epica ciclica greca perduta (vedansi le *Ciprie*) è narrato in particolare da STAT. *Ach.* 1, 217-348. Sul punto si rinvia almeno a: UCCELLINI 2012, XIX e note; MARIN 2008-2009, 213-216 e note.

28 Per una sintesi argomentata degli studi, a carattere divulgativo o pseudoscientifico, che sarebbero alla base di questa «sensazionale rivelazione» che avrebbe messo a rumore l'omeristica (cf. GENTILI, CATENACCI 2007, 147-148).

29 BARICCO 2015, 165.

30 C'è da chiedersi se questa costellazione possa inquadrarsi o meno nella galassia della NEI, acronimo che sta per Nuova Epica Italiana, facente capo al gruppo Wu Ming. Per quanto scivolosa e precaria, questa definizione abbraccia un microcosmo testuale che tra i suoi «apparati concettuali» contempla anche

una mescolanza tra «donne forti» e «mitologia classica» (ADAMI 2011, 60). Peraltro, l'anonimato di cui intende avvalersi il collettivo bolognese, in segno di dissidenza contro l'esibizionismo della firma, si ricollega immancabilmente all'oralità impersonale della tradizione aedica.

31 «Lo stereotipo del femminile si è stratificato e sedimentato nella storia culturale dell'Occidente; lo si può rintracciare nella memoria del passato, nel patrimonio dei miti e della filosofia antica. Lo scenario delle origini di tale stereotipizzazione del femminile è greco ed è da lì che bisogna ripartire per comprendere il peso culturale che il passato esercita ancora oggi sul presente in relazione alla rappresentazione dei due sessi e dei loro differenti ruoli» (FEDELE 2013, 24).

32 IERANÒ 2021, 4. Basti solo pensare che, se nella mitologia biblica la responsabilità del peccato originale è attribuita alla nostra progenitrice, Eva, nella mitologia pagana la fonte di tutti i mali della terra è ricondotta alla prima donna mortale, Pandora, da cui avrebbero avuto inizio le «discriminazioni di genere della Grecia antica» (CANTARELLA 2009) e dunque, a cascata, dell'intero Occidente (cf. CAVARERO 2007).

33 FEDELE 2020.

34 Si veda la sua idea di curare un'antologia di testi che condannano il femminicidio (OLIVA 2013).

35 È difficile «in molti casi» tracciare «una chiara linea di demarcazione tra l'attivismo e la pratica letteraria» trattandosi spesso di ambiti «speculari e complementari» (BETTAGLIO, MANDOLINI, ROSS 2018).

36 PONZO 2016, 345.

37 CANTARELLA 2004.

38 Avverte RICCI 2013, 9 che «quest'ultima formulazione è oggi adoperata con cautela per non confonderla con l'espressione “studi di genere” utilizzata per le scritture femminili».

39 È il caso soprattutto delle scritture che viaggiano sul web, «in canali di dubbia attendibilità» (PONZO 2016, 349), prima di essere selezionate per arrivare alla carta. Conviene tuttavia tenere presente che storicamente è già esistita nella cultura italiana delle origini «una prosa epico-cavalleresca» afferente a una «vasta e variegata produzione, esterna al perimetro della letteratura canonica ma di significativo impatto sociale» (RICCI 2013, 9).

40 BERNARDELLI 2021, 16. In siffatto *mare magnum* occorre non fare di tutta *l'erba un fascio*: «Se le riscritture sciatte tendono a banalizzare e non fanno venire voglia di conoscere l'originale (propinare la versione edulcorata e immiserita di una storia dà anzi la falsa illusione di conoscerla), quelle con un preciso punto di vista e una robusta conoscenza del testo aumentano il desiderio di avvicinarsi o riavvicinarsi al classico che le ha ispirate» (TERRANOVA 2020).

41 «La possibilità di diffondere testi mediante canali multimediali sta aprendo nuovi orizzonti in letteratura. L'adozione di forme innovative in grado di raggiungere un ampio pubblico può essere particolarmente rilevante per gli autori il cui scopo principale è trasmettere un messaggio forte, per esempio a carattere sociale o civile» (PONZO 2016, 344).

42 MIKAELSON 2023.

43 Non che una studiosa raffinata come CANTARELLA (2009) tratti meglio il capostipite della *gens Iulia* a proposito del momento incriminato del *discidium*: «Enea sceglie un metodo a dir la verità non troppo originale: metterà Didone di fronte al fatto compiuto. Antesignano — nelle sue speranze — degli innumerevoli uomini che, nei secoli, usciranno di casa per andare a comprare le sigarette e non faranno più ritorno, Enea è pronto a salpare». L'interpretazione tendenziosa di Enea come uomo inaffidabile, menzognero, abituato ad abbandonare le sue donne è già ovidiana (*epist.* 7, 81ss.) ed è oggetto di ulteriori distorsioni, anche volutamente parodiche, nel corso dei secoli. Si pensi al tratteggio frontalmente deformatore di alcune riscritture barocche, in cui Enea viene ridotto al rango di 'macchietta', come nel *Lamento di Didone* del poeta umbro Francesco Melosio: qui l'eroina eponima apostrofa l'uomo con epiteti quali «bastardaccio», «furfante», «figliuol di una Troia maledetto» (curiosa è poi l'etimologia che connette l'andronimo all'aggettivo *aeneus*, cioè «Cor di Bronzo», messo in rima esilarante con «gonzo»); e cf. IULIETTO 2014, 243sgg.

44 MIKAELSON 2023. Un motivo analogo è sviluppato in chiave scherzosa nel raccontino antisessista postmoderno di VAGLIO 2014, intitolato *Il complesso di Didone. Ma perché le donne toste perdono la testa per gli Enea?*

45 OLIVA 2022, 259.

46 «Negli ultimi decenni del Novecento, spesso fuori d'Europa e anche fuori dell'ambito letterario, si plasmavano intanto mille altri volti per la regina di Cartagine, sempre più liberamente ispirati alle due tradizioni del mito» (DANNA 2023, 238).

47 ZIOSI 2017, 14.

48 Presso il pubblico femminile romano c'era evidentemente chi difendeva la scelta della regina sidonia: si veda IUV. 6, 434-435 *Illa tamen grauior, quae cum discumbere coepit / laudat Vergilium, periturae ignoscit Elissae*. Più in generale, in relazione al suicidio e alle sue motivazioni, c'è da dire che la versione popolare della morte provocata dalla delusione amorosa dell'abbandono si alimenta a partire dalla programmatica distorsione della VII *Eroide* di Ovidio, ove l'atto autolesionistico è declassato a «elemento ricattatorio» (PIAZZI, 2007, 20, n. 25) e, soprattutto, ricondotto esclusivamente a Enea, unica causa del gesto — laddove in Virgilio la scelta della morte autoinferta rappresenta l'unica strada per espiare la *culpa* tragica della rottura del patto di *fides* con Sicheo e dunque riappropriarsi del *pudor* e del suo statuto epico di regina (cf., ad es. HEINZE 1996, 151: «andò incontro alla morte per fedeltà guadagnando in tal modo gloria immortale»). Appartiene forse alla volontà di stornare dalla 'generalessa' Didone la taccia di suicida passionale la notizia attribuita da Servio a Varrone di fare di un personaggio secondario come la sorella Anna l'amante di Enea. *Sane sciendum Varronem dicere, Aenean ab Anna amatum. Et licet, ut supra diximus, plurimum tempus intersit, lectum tamen est* (SERV. *Aen.* 5, 4; e cf. anche SERV. *Auct. Aen.* 4, 582). E cf. D'ANNA 1975. Di una simpatia per Anna accesi in Enea dopo la morte di Didone parla SIL. 8, 160-161 (*Motus erat placidumque*

animum mentemque quietam / Troius in miseram rector susceperat Annam).

49 IULIETTO 2015, 11. Per l'«altra Didone» cf. SCURTI 1982 e FERRARIS 2006. La perifrasi 'altra Didone' rimonderebbe a Ov. *epist.* 7 19, ove però *altera Dido* indica, nello sfogo della mittente, una nuova donna capace di prendere il suo posto accanto a Enea.

50 D'altronde il *proprium* dell'epica *gender* è «la rimessa in gioco a tutto campo» (BONO, SARASINI 2014, 19) dei precetti codificati del passato.

51 Cf. MACR. *Sat.* 5, 17, 4: *fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet*; «la fabula di Didone dalla sensualità dissoluta, che, come tutti sanno, è falsa, mantiene ancora dopo tanti secoli l'apparenza di verità; essa passa per vera sulla bocca di tutti» (trad. CIPRIANI 2016, 1, in nota).

52 Sulla «versione del racconto diffusa in Nordafrica», una «tradizione» che «alimentò, verosimilmente anche tramite fonti orali, la celebrazione della regina punica da parte dei Padri della Chiesa di lingua latina» cf. DANNA 2023, 232. Su questa 'revisione' del mito si sofferma, tra gli altri, ampiamente IULIETTO 2015, 11: «Nei primi secoli dell'era cristiana la figura di Didone fu oggetto, soprattutto in Africa, di una 'nuova nascita' letteraria; gli autori cristiani d'Africa promossero [...] un sapiente recupero dell'antica variante della leggenda veicolata da Timeo, riabilitando con forza lo statuto morale della loro regina eponima in opposizione netta al dettato virgiliano, sullo sfondo di un generale moto di contrapposizione della provincia africana (di cui è ben noto il ruolo capitale assunto in età tarda, sia a livello storico che letterario) al potere della Roma imperiale»; per la bibliografia su Didone nell'apologetica cristiana cf. *ivi*, in nota.

53 Attesta Macrobio che la virgiliana Didone 'lasciva' (*amatoria*) risentirebbe della mediazione del modello della Medea 'libertina' (*incontinentis*) quale è tramandata nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio: [*Vergilius*] *bene in rem suam vertit quidquid ubi cumque invenit imitandum; adeo ut de Argonauticorum quarto, quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formaverit, ad Didonem vel Aenean amatoriam incontinentiam Medae circa Iasonem transferendo* (*Sat.* 5, 17, 4); «[Virgilio] seppe utilizzare tutto ciò che trovò da imitare in ogni autore. E così dal libro IV delle *Argonautiche*, opera di Apollonio Rodio, desunse quasi completamente il libro IV della sua *Eneide*, trasferendo alla coppia di Didone e Enea l'incontenibile passione amorosa di Medea per Giasone» (trad. CIPRIANI 2016, 1, in nota). Si veda sul punto LUCIFORA 2015, 91-92.

54 OLIVA 2022, 259.

55 Ταύτην φησὶ Τίμαιος κατὰ μὲν τὴν Φοινικὴ γλώσσαν Ἑλίσσαν καλεῖσθαι, ἀδελφὴν δὲ εἶναι Πυγμαλίωνος τοῦ Τυρίων βασιλέως, ὑφ' ἧς φησὶ τὴν Καρχηδόνα τὴν ἐν Λιβύῃ κτισθῆναι· τοῦ γὰρ ἀνδρὸς αὐτῆς ὑπὸ τοῦ Πυγμαλίωνος ἀναιρεθέντος, ἐνθεμένη τὰ χρήματα εἰς σκάφας μετὰ τινῶν πολιτῶν ἔφευγε, καὶ πολλὰ κακοπαθήσασα τῇ Λιβύῃ προσηνέχθη, καὶ ὑπὸ τῶν Λιβύων διὰ τὴν πολλὴν αὐτῆς πλάνην Δειδῶ προσηγορεύθη ἐπιχωρίως. Κτίσασα δὲ τὴν προειρημένην πόλιν, τοῦ τῶν Λιβύων βασιλέως θέλοντος

αὐτὴν γῆμαι, αὐτὴ μὲν ἀντέλεγεν, ὑπὸ δὲ τῶν πολιτῶν συναναγκαζομένη τελετήν τινα πρὸς ἀνάλυσιν ὄρκων ἐπιτελέσειν, πυρὰν μεγίστην ἐγγὺς τοῦ οἴκου κατασκευάσασα καὶ ἄψασα, ἀπὸ τοῦ δώματος αὐτὴν εἰς τὴν πυρὰν ἔρριψεν (fr. 82 JACOBY, *FGrH* III b, 566). La perifrasi πολλὰ κακοπαθήσασα ('dopo aver patito molti mali') è simile alle formule proemiali usate da Omero (*Od.* 1, 4 πολλὰ δ' ὄ γ' [...] πάθεν ἄλγεα) e da Virgilio (*Aen.* 1, 5 *multa quoque [...] passus*), riferite, cioè, a figure eroiche di sesso maschile. Il documento prova che il personaggio di Didone poggia su una base storica. Anche lo storico giudeo Giuseppe Flavio, in *Contro Apione*, un trattato in difesa degli ebrei, pur non facendo esplicitamente il nome di Didone, riporta: «Pigmalione [...] visse cinquantasei anni e regnò [su Tiro] per quarantasette. Nel settimo anno del suo regno sua sorella fuggì e fondò in Libia la città di Cartagine», trad. di CALABI 1993, 85 (Τούτου διάδοχος γέγονεν Πυγμαλίων, ὄς βιώσας ἔτη νς' ἔθασίλευσεν ἔτη μζ'. ἐν δὲ τῷ ἐπ' αὐτοῦ ἑβδόμῳ ἔτει ἡ ἀδελφὴ αὐτοῦ φυγοῦσα ἐν τῇ Λιβύῃ πόλιν ὠκοδόμησεν Καρχηδόνα, JOSEPH. *Ap.* 1, XVIII 116).

56 CECI 2020. Si legga la versione della storia in EPIGR. BOB. 45 che è un'auto-apologia di Didone che accusa Virgilio di aver falsificato la sua biografia: *Illa ego sum Dido uultu, quam conspicis, hospes, / assimilata modis pulchraque mirificis. / Talis eram; sed non, Maro quam mihi finxit, erat mens, / vita nec incestis laesa cupidinibus: / Namque nec Aeneas uidit me Troius umquam, / nec Libyam aduenit classibus Iliacis; / sed furias fugiens atque arma procacis Iarbae / seruaui, fateor, morte pudicitiam, / pectore transfixo, castus quod percudit ensis, / non furor aut laeso crudus amore dolor. / Sic cecidisse iuuat: uixi sine uulnere fama; / ultra uirum, positis moenibus, oppetii. / Inuida cur in me stimulasti, Musa, Maronem, / fingeret ut nostrae damna pudicitiae? / Vos magis historicis, lectores, credite de me, / quam qui furta deum concubitusque canunt / falsidici uates, temerant qui carmine uerum / humanisque deos assimilant uitii.* Si veda anche la palinodia di Didone in un epigramma di *Anth. Pal.* 16, 151, 5-6: «Io quell'Enea non lo vidi neppure, né in Libia pervenne / quando veniva conquistata Troia» (trad. PONTANI 1981, 335sgg.); la testimonianza è riportata da DANNA 2023, 226 in nota.

57 OLIVA 2022, 259-260. Verisimilmente, il vate mantovano approfondisce un nucleo già presente nel *Bellum Poenicum* di Nevio, come si ricava dal Servio Danielino o Deuteroseruio, secondo cui l'autore campano nel suo poema perduto svelava la paternità di Didone e Anna (*[Anna soror] cuius filiae fuerint Anna et Dido, Naevius dicit*, SERV. AUCT. *Aen.* 4, 9). L'*exemplum* virgiliano della favola della regina impazzita d'amore per uno straniero sarà poi riutilizzato nell'epica di età flavia da Silio Italico, nel secondo libro dei *Punica*, che tratteggia la paradossale catastrofe di colei che prima di allora si era mostrata «orgogliosamente *single*» (CECI 2023, 58).

58 BONO, TESSITORE 1998, 7.

59 Un' «ironica riscrittura» la definisce laconicamente DANNA 2023, 239.

60 Cf. ancora DANNA 2023.

61 Dante, invece, che, in quanto fautore del potere monarchico, patrocina la causa dell'imperialismo romano, non può, nel celeberrimo V canto dell'*Inferno*,

che essere fedele alla Didone di Virgilio — oltretutto suo maestro e sua guida nell'aldilà. È solo uno degli esempi, quest'ultimo, della larga risonanza che il *pattern* virgiliano ha avuto nella letteratura post-augustea, fino, per darne un'idea sommaria, alla tragedia di Christopher Marlowe, al melodramma di Pietro Metastasio e ai cori lirici di Giuseppe Ungaretti. Sul punto, si rinvia all'antologia tematica di ZIOSI 2017, utile per il ricco repertorio bibliografico intorno al riuso di Didone nella lettura mondiale di ogni tempo (327-337).

62 È curioso che questo andronimo consuoni con Sicarba, il vero nome di Sicheo (cf. SERV. *Aen.* 1 343 *Nam 'Sychaeus' Sicarbas dictus est*).

63 OLIVA 2022, 12.

64 *Cum successu rerum florentes Karthaginis opes essent, rex Maxitanorum Hiarbas decem Poenorum principibus ad se arcessitis Elissae nuptias sub belli denuntiatione petit. [...]. In hoc trium mensium sumpto spatio, pyra in ultima parte urbis instructa, velut placatura viri manes inferiasque ante nuptias missura multas hostias caedit et sumpto gladio pyram conscendit atque ita ad populum respiciens ituram se ad virum, sicut praeceperint, dixit vitamque gladio finivit. Quam diu Karthago invicta fuit, pro dea culta est* (IVST. 18, 6, 1-8). Le procedure del darsi la morte sono tanto in Timeo che in Trogo-Giustino identiche a quelle narrate da Virgilio. Più completa, sotto tale profilo, è la seconda fonte storica — un ampliamento sostanziale del frammento di Timeo —, che alla pira allega, quale decisivo e principale elemento di discordanza tra le due narrazioni, il particolare della spada come strumento autolesivo. Della morte della regina *per ferrum* dicono anche Ov. *Met.* 14, 81; SID. APOLL. *Carm.* 11, 70; AUGUST. *Conf.* 1, 13, 20-21. Altre fonti tarde riferiscono soltanto della fine per autocombustione riportando entrambe le cause: *aut amor Aeneae aut terror Iarbae* (DRAC. *laud. dei* 3, 517).

65 Non a caso, la vicenda narrata nell'Antico Testamento della coraggiosa ebrea di Betulia che, per proteggere la sua città, uccide il generale assiro dopo averlo sedotto è oggetto di un suo recente fantaromanzo biblico (OLIVA 2025).

66 Cf. SERV. *Aen.* 4 36 [*Despectvs Iarbas*] *rex Libyae, qui Didonem re vera voluit ducere et, ut habet historia, cum haec negaret, Carthagini intulit bellum; cuius timore cum cogeretur a civibus, petiit ut ante placaret manes mariti, et exaedificata pyra se in ignem praecipitavit. Ob quam rem 'Dido', id est 'virago', appellata est; nam 'Elissa' proprie dicta est*. Servio riferisce la versione più antica di Timeo circa le ragioni della morte volontaria della regina. Secondo il grammatico tardoantico l'etimologia del nome della regina connotante forza virile sarebbe da riconnettere alla fiera del gesto mortale per sé al fine di non cedere a un matrimonio coatto (e cf. SERV. *Aen.* 4 674 [*Nomine clamat*] *aut Didonem vocat, ut supra diximus, Poenorum lingua viraginem; nam Elissa dicta est, sed virago est vocata cum se in ignem praecipitavit*). A detta di Timeo, invece, come s'è visto, Δειδῶ è un appellativo libico da sciogliersi come 'a causa del suo molto vagabondare'). OLIVA fa sua questa origine del nome: «Byrsa è divenuta Cartagine e ora tutti mi chiamano Didone, che significa "l'errante", in onore al mio viaggio» (2022, 14). Su Didone quale «eroina errante per eccellenza» cf. da ultima GIUSTI 2024, 85. Non potrei escludere del tutto che Servio, dato il

primo contesto in cui spunta il lemma, intenda *virago* nell'accezione del tutto particolare di 'leale verso il *vir*', cioè lo sposo.

67 «Didone quindi, si riappropria della sua *fortuna* e pone fine a quella sorta di 'femminicidio' che aveva creato Virgilio» (NANNA 2024, 67). La *Creusaide* di SZABÓ 2008 o la *Lavinia* di LE GUIN 2011 sono a loro modo altrettanti *sequel* dell'*Eneide* esemplati sulle compagne di vita del progenitore dei romani.

68 BONETTI 2022, 33.

69 Per una lettura in chiave psichiatrica della follia amorosa di Didone, sulla base delle conoscenze mediche antiche, si veda MAZZINI 1995. A proposito dell'invasamento amoroso dell'eroina virgiliana quale tipica discriminante di una patologia femminile cf. TOTOLA 2003, 698.

70 BONETTI 2022, 33. Sminuisce il fascino di Enea, di cui Virgilio esalta invece il fulgido aspetto che lo apparenta a un essere divino (*Aen.* I 588-593), anche l'operazione di smontaggio di VAGLIO 2014: «Ora, dico io, Didone mia, ragioniamo: sei bella, sei affascinante, e sei pure più intelligente di ogni uomo che hai incrociato nella tua vita. Spiegami, perché Enea? Ma Santi numi di tutto l'Olimpo fenicio e greco in seduta plenaria, che diavolo ci hai visto in lui per perderti così la testa? Caruccio, vabbe', ma neanche un Paride; eroe, ok, ma di secondo piano». Nella Didone virgiliana il senso di colpa scaturisce da veti patriarcali superati dalla corrente rivoluzione dei costumi: ella ha violato la *fides uxoria* verso il defunto Sicheo a beneficio di un «amore fuori dalla norma e dal connubio legittimo» (BRESCIA, LENTANO 2024, 111).

71 Per il topos di Didone 'errante' si veda *supra*.

72 Lo stesso SERV. *Aen.* 4, 23 annota che Virgilio avrebbe fatto in modo di non attribuire alla sovrana punica un comportamento proprio delle *meretrices*. Tuttavia, già i lettori antichi, assimilandola alla fedifraga Elena, mettevano Didone 'sotto processo' per la sua condotta non edificante: cf. CLAUD. 30, 147-148 [...] *quos Mantua libros / percurrens damnas Helenam nec parcis Elissae*; e cf. PRISC. *perihég.*, 185-186 *qua regnans felix Dido per saecula uiuit / atque pudicitiam non perdit crimine falso*. Un caso estremo e significativo di questa tendenza è quello tardo di Ausonio (*epigr.* 75 GREEN 1991), che, citando integralmente *Aen.* IV 415, in chiusura a un epigramma osceno dedicato a una libidinosa meretrice, crea il grottesco effetto di far tralucere dietro alla protagonista – la *mulier impudica* Crispa – la figura di una Didone degradata (in antitesi all'operazione di nobilitazione morale, quasi di santificazione, portata parallelamente avanti — come s'è visto — nel Tardoantico da alcuni autori cristiani); su questo cf. MONDIN 2003-2004. La celebre perifrasi dantesca, «colei che ruppe fede al cener di Sicheo» (*If* 5, 62), riecheggia questo scabroso aspetto della vicenda, tanto che Boccaccio si premura di «tor via la infamia messa indegnamente all'onore di castità» (*De mul. clar.* 42, 1). E si veda, e. g., la glossa *ad loc.* delle chiose trecentesche di Jacopo Alighieri: «per la cui caldezza di luxuria, finalmente ad Enea troiano, essendo arrivato alla detta terra, carnalmente per moglie si diede» (ed. BELLOMO 1990, 108). Questa squalifica rimbalzerà ancora in Ariosto (vd. citazione in esergo): sulla fortuna di Didone dall'età classica a quella umanistico-rinascimentale cf. in particolare

COSENTINO 2006 e RICCO 2015.

73 Cf. in part. PARRELLA 2019, 41.

74 «“Anna, sorella”. Stava accadendo di nuovo dentro di me. I segni. L'antica fiamma che tornava alta. Perché io sono così, quando mi innamoro brucio. Riconobbi l'amore. Un rincorrersi di fiamme senza sosta. Smisi di pensare a quel che sarebbe accaduto poi. Omnia vincit amor. Tutte le cose vince l'amore» (LUCENTE 2020). Cf. il celebre esametro virgiliano *Adgnosco veteris vestigia flammae* (*Aen.* 4, 23). La scrittrice ibrida qui, un po' scolasticamente, il primo emistichio del verso 69 della decima bucolica: *Omnia vincit amor: et nos cedamus amori.*

75 Parella sembra piuttosto rileggere a suo modo l'episodio alla luce del successivo resoconto dissacrante *erga omnes* della *Fama: venisse Aenean, Troiano sanguine cretum, / cui se pulchra viro dignetur iungere Dido; / nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere / regnorum immemores turpique cupidine captos* (*Aen.* 4, 191-194).

76 *Ov. epist.* 7.

77 PARRELLA 2019, 38.

78 *Urbem constitui lateque patentia fixi / moenia finitimis invidiosa locis* (*Ov. epist.* 7, 119-120).

79 *Devenere locos ubi nunc ingentia cernis / moenia surgentemque novae Karthaginis arcem, / mercatique, solum, facti de nomine Byrsam, / taurino quantum possent circumdare tergo* (VERG. *Aen.* 1, 365-368). E cf. SIL. 1, 24-25 *Tum pretio mercata locos noua moenia ponit, / cingere qua secto permissum litora tauro.*

80 L'episodio è ricordato anche nella *Periegesi* di Dionigi di Alessandria (II sec), ai vv. 195-197 (ed. RASCHIERI 2004, 62-63): cf. BONO, TESSITORE 1998, 9, n. 2.

81 Didone quale esempio di regnante che impersona la *Realpolitik* è fatta propria da Machiavelli nel capitolo XVII del *Principe*, che cita VERG., *Aen.* 1, 563-564 (*res dura et regni novitas me talia cogunt / moliri, et late fines custode tueri*).

82 *Ov. epist.* 7, 1 *Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae.*

83 PARRELLA 2019, 47.

84 *Ibidem.*

85 VERG. *Aen.* 6, 450-476.

86 PARRELLA 2019, 39.

87 *Ibidem.*

88 *Ibidem.*

89 Esso può essere così enunciato: «a parità di perimetro, qual è la forma geometrica che racchiude l'area più grande?» (CINTI 2019, 95). E cf. BAGNOLI 2017.

90 Parrella 2019, 39.

Bibliografia

- ACHIARDI LESSI 2021 = M. P. Achiardi Lessi, *Re-visionare quei miti originari*, in *Leggendaria. Libri letture linguaggi*, 145, 2021, 33-36.
- ADAMI 2011 = S. Adami, *Nuova epica italiana? Oggetti letterari e realtà*, in *Chaos e Kosmos*, 12, 2011, 48-66.
- ALEXIOU 2002 = M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, nuova edizione a cura di D. Yatromanolakis e P. Roilos, Lanham (MD), Rowman and Littlefield. (I ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1974), 2002.
- ANDÒ 2005 = V. Andò, *Lape che tesse: Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2005.
- BAGNOLI 2017 = F. Bagnoli, *La cartolina di Didone*, in *Il Colle Di Galileo*, 6/1, 2017, 53-59.
- BARKER 2019 = P. Barker, *Il silenzio delle ragazze* (trad. it. di C. Palmieri), Torino, Einaudi, 2019.
- BELLOMO 1990 = S. Bellomo (a cura di), J. Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, Padova, Antenore, 1990.
- BERNARDELLI 2021 = A. Bernardelli, *Ha ancora un senso parlare di paraletteratura?*, in M. PIVA (a cura di), *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, Bologna, I libri di Emil, 2021, 13-24.
- BERTOLIO 2022 = J. L. Bertolio, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher, 2022.
- BETTAGLIO, MANDOLINI, ROSS 2018 = M. Bettaglio, N. Mandolini, S. Ross (a cura di), *Rappresentare la violenza di genere. Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2018 [ediz. digitale].
- BONETTI 2022 = C. Bonetti, *Didone*, in S. M. CACIOPPO, G. DI MARCO, I. MARGARESE (a cura di), *I miti allo specchio. Riscritture femminili liberamente ispirate al mito*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, 33-40.
- BONO, SARASINI 2014 = P. Bono, B. Sarasini (a cura di), *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Roma, Iacobelli, 2014.
- BONO, TESSITORE 1998 = P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone: Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, B. Mondadori, 1998.
- BRESCIA, LENTANO 2024 = G. Brescia, M. Lentano, *Scrivere di donne in Roma antica. La letteratura latina in ventuno figure femminili*, Roma, Carocci, 2024.
- BRUNI 2012 = E. M. Bruni, *Achille o dell'educazione razionale*, Venezia, Marsilio, 2012.
- CALABI 1993 = F. Calabi (a cura di), Flavio Giuseppe, *In difesa degli ebrei (Contro Apione)*, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1993.
- CAMINITO 2020 = G. Caminito (raccontate da), *Mitiche. Storie di donne della mitologia greca*, illustrate da D. Tieni, Roma, La Nuova Frontiera Junior, 2020.
- CANTARELLA 2004 = E. Cantarella, *Itaca: eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*. Milano, Feltrinelli, 2004 [ediz. digitale].
- CANTARELLA 2009 = E. Cantarella, *Dammi mille baci: veri uomini e vere donne nell'Antica Roma*. Milano, Feltrinelli, 2009 [ediz. digit.]
- CAVARERO 2007 = A. Cavarero, *Il femminile negato. La radice greca della*

violenza occidentale, Villa Verrucchio (RN), Pazzini, 2007.

CIANI 1996 = M. G. Ciani (trad. di), Apollodoro, *I miti greci*, a cura di P. Scarpi, Milano, Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla), 1996.

CIANI 1999 = M. G. Ciani (a cura di), *Variazioni sul mito. Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro: «Medea»*, Venezia, Marsilio, 1999.

CIANI 2001 = M. G. Ciani (a cura di), *Variazioni sul mito. Sofocle, Anouilh, Brecht: «Antigone»*, Venezia, Marsilio, 2001.

CIANI 2003 = M. G. Ciani (a cura di), *Variazioni sul mito. Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio: «Fedra»*, Venezia, Marsilio, 2003.

CIANI 2019 = M. G. Ciani, *La morte di Penelope*, Venezia, Marsilio, 2019.

CIANI 2020 = M. G. Ciani, *Le porte del mito: Il mondo greco come un romanzo*, Venezia, Marsilio, 2020.

CECI 2020 = F. Ceci, *Didone senza Enea. La vera storia della regina di Cartagine*, presentazione di A. Mastrocinque, Roma, Ceccarelli, 2020.

CECI 2023 = F. Ceci, *Elissa, l'antenata: il mito di fondazione di Cartagine e il legame di Annibale con Didone in Silio Italico*, in F. CECI, G. MANDATORI, L. I. MANFREDI (a cura di), *Marciando con Annibale. L'itinerario italiano delle truppe cartaginesi dal Trasimeno a Capo Colonna (Atti delle Giornate di Studio Roma, 24-25 gennaio 2023)*, Roma, CNR, 2023, 53-68.

CERRATO 2020 = D. Cerrato, *Miti e simboli matriarcali in Accabadora di Michela Murgia*, in D. DEL MASTRO, A. GIALLONGO (a cura di), *Symbolum. Terra Mater Materia*, Paris, L'Harmattan, 2020, 163-177.

CINTI 2019 = E. Cinti, *Il problema isoperimetrico: una storia lunga 2000 anni*, «Matematica, Cultura e Società. Rivista dell'Unione Matematica Italiana», 4/2, 2019, 95-106.

CIPRIANI 2016 = G. Cipriani, *Tradurre a passo di danza: Ovidio e Arianna in scena. Con le performances artistiche di Graziana Cifarelli e Vincenzo Vescera*, in *ClassicoContemporaneo*, 2, 2016, 1-24.

COSENTINO 2006 = P. Cosentino, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in *Italique*, IX, 2006, 65-99.

D'ANNA 1975 = G. D'Anna, *Didone e Anna in Varrone e in Virgilio*, «RAL», 30, 1975, 3-34.

DANNA 2023 = B. Danna, *Un mito dopo la tragedia. Elissa/Didone tra XX e XXI secolo*, in *Intersezioni. Rivista di storia delle idee*, 43/2, 2023, 223-244.

DE ROGATIS 2014 = T. de Rogatis, «L'amore molesto» di Elena Ferrante. *Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in *Allegoria*, 69-70, 2014, 273-308.

FANTUZZI 2007 = M. Fantuzzi, *La mousa del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel Reso ascritto a Euripide*, in *Eikasmos*, XVIII, 2007, 173-199.

FEDELE 2013 = M. R. Fedele, *Figurazioni del femminile nella tradizione culturale del mito e della filosofia greca*, in *Nuova Secondaria*, 3, 2013, 24-42.

FEDELE 2020 = M. P. Fedele, *Itaca e dintorni: narrazioni stereotipiche del femminile tra miti e filosofie*, Milano-Udine, Mimesis, 2020 [ediz. digitale].

FERRANTE 2003-2007 = E. Ferrante, *La frantumaglia*, ediz. ampliata, Roma, e/o, 2003-2007.

FERRARIS 2006 = F. M. Ferraris, *L'altra Didone. Il mito e l'amore*, Savona, Sabatelli, 2006.

FISHMAN 2008 = A. Fishman, «*Thrênoi*» to «*Moirológia*»: *Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity*, in *Oral Tradition*, 23/2, 2008, 267-295.

JACOBY FGrH = F. Jacoby (a cura di), *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, II A, Berlin, Weidmann, 1926.

GAGLIARDI 2006 = P. Gagliardi, *Il lamento di Elena e il finale dell'«Iliade»*, in *Seminari Romani di Cultura Greca*, 9/2, 2006, 29-57.

GENTILI, CATENACCI 2007 = B. Gentili, C. Catenacci, *Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la "Nuova" Iliade di Alessandro Baricco*, in *QUCC*, 87/3, 2007, 147-161.

GIUSTI 2024 = E. Giusti, *La Didone virgiliana e la poetica dell'errare*, in E. MIGLIORE, M. OLIVA, C. VERGARA (a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2024.

GREEN 1991 = R. P. H. Green (edited with Introduction and Commentary by), *The Works of Ausonius*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

HEINZE 1996 = R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, ed. ital. a cura di V. Citti, trad. di M. Martina (ed. or. *Vergils epische Technik*, Stuttgart, Teubner, 1989), Bologna, il Mulino, 1996.

IERANÒ 2021 = G. Ieranò, *Elena e Penelope. Infedeltà e matrimonio*, Torino, Einaudi, 2021.

IULIETTO 2014 = M. N. Iulietto, *Riscritture 'barocche' di un mito*, Campobasso-Foggia, Il Castello, 2014.

IULIETTO 2015 = M. N. Iulietto, «*Imagines Didonis*». *Prolegomeni allo studio di un mito*, Roma, University Book, 2015.

LANE FOX 1988 = R. Lane Fox, *Omero e l'Iliade* (trad. it. di V. PALOMBI), Torino, Einaudi, 1988 [ediz. digitale].

LE GUIN 2011 = U. K. Le Guin, *Lavinia* (trad. it. di N. PENNACCHIETTI, C. RODOTÀ), Roma, Cavallo Di Ferro, 2011.

LINDHEIM 2003 = S.H. Lindheim, *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid's «Heroides»*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003.

LOMBARDI 2011 = Ch. Lombardi, *Il mito allo specchio. Forme e simboli della classicità in Alberto Moravia*, in M. T. GIAVERI, L. MARFÈ, V. SALERNO (a cura di), *Classico/Moderno: Percorsi di creazione e di formazione*, Messina, Mesogea, 2011, 285-296.

LUCENTE 2020 = M. Lucente, *Trilogia delle donne dell'acqua: Medea, Penelope, Didone*, Otranto (LE), AnimaMundi, 2020 [ed. digit.].

LUCIFORA 2015 = R. M. Lucifora, *La nova prora: eco di un poema argonautico nelle elegie di Propertio a Tullo*, in G. POLARA e A. PRENNER (a cura di), *Il testo nel mondo greco e latino*, Napoli, Liguori, 2015, 27-70.

MARIN 2008-2009 = T. Marin, *Tradizioni epiche sulla sosta di Achille a Sciro e la nascita di Neottolema*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 8, 2008-2009, 211-238.

MAZZINI 1995 = I. Mazzini, *Didone abbandonata: innamorata o pazza? La*

psichiatria antica una chiave di lettura per il IV libro dell'«Eneide», in *Latomus*, 54, 1, 1995, pp. 92-104.

MONDIN 2003-2204 = L. Mondin, *Didone 'hard-core'*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 3, 2003-2004, 227-246.

NOBILI 2023 = C. Nobili, *Voci di donne nell'epica. Personaggi e modelli poetici femminili nell'Iliade e nell'Odissea*, Roma, Carocci, 2023.

MALVESTIO 2017 = M. Malvestio, *Mito e romanzo negli anni Zero: Roth, Vollmann, Littell*, in *ClassicoContemporaneo*, 3, 2017, 14-30.

MIKAELSON 2023 = Ch. Mikaelson, *La sindrome di Didone. I. Tracotanza*, Milano, Sperling & Kupfer, 2023.

MILLER 2021 = M. Miller, *Circe* (trad. it. di M. Magrì), Venezia, Marsilio, 2021.

MINUTILLI 2019 = L. Minutilli, *Elena di Sparta*, Milano, Baldini+Castoldi, 2019.

NANNA 2024 = L. A. Nanna, *La figura di Didone da Virgilio al retelling contemporaneo. Il caso di Marilù Oliva*, tesi di laurea, Foggia, Università di Foggia, 2024.

NERI 2014 = A. Neri, *La bambola senza mamma: una lettura della Figlia oscura di Elena Ferrante*, in *Nautilus*, 1, 2014, 61-74.

OLIVA 2013 = M. Oliva (a cura di), *Nessuna più: 40 scrittori contro il femminicidio*, prefaz. di R. Bruzzone, Roma, Elliot, 2013.

OLIVA 2020 = M. Oliva, *L'Odissea raccontata da Penelope, Circe, Calipso e le altre*, Milano, Solferino, 2020.

OLIVA 2022 = M. Oliva, *L'Eneide di Didone*, Milano, Solferino, 2022.

OLIVA 2024 = M. Oliva, *L'Iliade cantata dalle dee*, Milano, Solferino, 2024.

PARRELLA 2019 = V. Parrella, *Didone*, in I. BERNARDINI et al., *Le nuove Eroidi*, Milano, HarperCollins, 2019, 37-47.

OLIVA 2025 = *La Bibbia raccontata da Eva, Giuditta, Maddalena e le altre*, Milano, Solferino, 2025.

PIAZZI 2007: L. Piazzi (a cura di), *P. Ovidi Nasonis Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze, Le Monnier, 2007).

PINTO 2020 = I. Pinto, *Mitopoiesi. Il ciclo delle madri cattive* (parte prima), in EAD., *Poetiche e politiche della soggettività*, Milano, Mimesis, 2020 [ediz. digitale].

PONTANI 1981 = F. M. Pontani (a cura di), *Antologia palatina*, Torino, Einaudi, 1981.

PONZO 2016 = J. Ponzo, *La scrittura impegnata tra intertestualità e nuovi media. Il caso Roberto Saviano*, in *Lexia. Rivista di semiotica*, 25-26, 2016, 343-361.

RASCHIERI 2004 = A. A. Raschieri (a cura di), Dionigi d'Alessandria, il Periegeta, *Guida delle terre abitate*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

RICCI 2013 = L. Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013.

RICCO 2015 = R. Ricco, *Sulle tracce di Didone. Fra Età Classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, Napoli, Guida, 2015.

ROSATI 1992 = G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, in *MD*, 29, 1992, 71-94.

SCURTI 1982 = S. Scurti, *Virgilio e l'altra Didone*, in *Atti del Convegno di Studi virgiliani (Pescara 23-25 ottobre 1981)*, in *Annali del Liceo-Ginnasio statale 'G. D'Annunzio' Pescara, 1959-1982*, II, 1982, 216-227.

SERVADIO 2017 = G. Servadio, *Didone regina*, Milano, Sperling & Kupfer-Frassinelli, 2017.

SZABÓ 2008 = M. Szabó, *Il Momento (Creusaide)*, trad. it. di V. Gheno, Milano, Anfora, 2008.

TARTAGLIONE 2013 = M. Tartaglione, *Il mother-daughter bond come topos tragico nella narrativa di Francesca Sanvitale e Elena Ferrante*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico. Atti del Convegno di Studi Università di Salerno (15-16 novembre 2012)*, introduzione e cura di R. Giulio, Napoli, Liguori, 2013, 503-520.

TARTAGLIONE 2014 = M. Tartaglione, *La «guerra amorosa»: il materno nella narrativa di autrici italiane del secondo Novecento*, prefazione di M. Muscariello, Roma, Aracne, 2014.

TERRANOVA 2020 = N. Terranova, *Le ragazze di Omero*, in *Il foglio quotidiano*, XXV, 218, sabato 12 - domenica 13 settembre 2020, 1.

TOTOLA 2013 = G. Totola, *Donne e follia nell'«Eneide» di Virgilio: tre invasamenti per l'azione epica*, in *Medicina nei secoli - Journal of History of Medicine and Medical Humanities*, 24/3, 2013, 689-704.

TSAGALIS 2004 = C. Tsagalis, *Epic Grief: Personal Laments in Homer's «Iliad»*, Berlin-New York, Walter De Gruyter, 2004.

UCCELLINI 2012 = R. Uccellini, *L'arrivo di Achille a Sciro. Saggio di commento a Stazio, Achilleide I, 1-396*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2012.

VAGLIO 2014 = G. Vaglio, *Il complesso di Didone. Ma perché le donne toste perdono la testa per gli Enea?*, in *Senecio*, 2014, http://www.senecio.it/rec/vaglio_didone.pdf [ultima consultazione 06/12/2025].

WATHELET 1988 = P. Wathelet, *Dictionnaire des Troyens de l'«Iliade»*, Liège, Université de Liège, 1988.

WOLF 1984a = Ch. Wolf, *Cassandra* (trad. di A. Raja da *Kassandra*, Berlin-Weimar, Aufbau, 1983), Roma, e/o, 1984.

WOLF 1984b = Ch. Wolf, *Premesse a Cassandra: Quattro lezioni su come nasce un racconto* (trad. di A. Raja da *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, Darmstadt, Luchterhand Literatureverlag, 1983), Roma, e/o, 1984.

WOLF 1996 = Ch. Wolf, *Medea: Voci* (trad. di A. RAJA da *Medea: Stimmen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996), Roma, e/o, 1996.

WOLF 1999 = Ch. Wolf, *L'altra Medea: Premesse a un romanzo* (trad. di C. Guidi da *Medea. Voraussetzungen zu einem Text: Mythos und Bild*, Berlin, Gerhard Wolf Janus Press, 1998), Roma, e/o, 1999.

ZIOSI 2017 = A. Ziosi (a cura di), *Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Marlowe, Metastasio, Ungaretti, Brodskij: Didone, la tragedia dell'abbandono: Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2017.