

Rosanna Cappiello

Giovan Francesco Busenello e i classici: Enea e Didone ne *Il viaggio d'Enea all'Inferno*

Abstract: L'articolo indaga la ricezione del passo relativo all'ultimo incontro tra Enea e Didone nell'Ades nel libretto d'opera *Il viaggio d'Enea all'Inferno* dell'Incognito Giovan Francesco Busenello. Mai musicato né portato in scena, l'autore ripropone la materia classica in vesti del tutto inedite, mutando il silenzio di Didone in una violenta *vituperatio* fondata sui temi del IV libro. In linea con la *Querelle* modernista, rimodella i classici secondo il proprio genio e la propria creatività.

Abstract: This work aims to analyse the connection between Giovan Francesco Busenello's libretto, *Il Viaggio d'Enea all'Inferno* (1658), and its source, Virgil's *Aeneid* VI; mostly, the meeting of Dido and Aeneas in the Ades will be investigated. He realizes a rewriting that recovers the Virgilian matter according to the needs of the plot itself, inventing new scenarios, such as those determined by the combination between the situation of the VI book and the discussion between the two lovers of the IV.

Parole-chiave: Busenello, Didone, Incogniti, Fortuna, Silenzio

Keywords: Busenello, Dido, Incogniti, Fortune, Silence

Svolti gli studi presso l'Università di Foggia, la dott.ssa Rosanna Cappiello svolge un tirocinio di ricerca presso l'Universidad de Sevilla e un master in *Didattica del Latino* presso l'Università TorVergata. I suoi ambiti di ricerca sono relativi alla fortuna del classico, specialmente in relazione al mito e all'*Eneide* virgiliana. E-mail: rosanna_cappiello.554220@unifg.it

«E perché secondo le buone dottrine è lecito ai poeti non solo alterare le favole, ma le istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. Chi scrive soddisfa al genio, e per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'uomini intendenti come i poeti migliori abbiano rappresentate le cose a modo loro, sono aperti i libri, e non è forestiera in questo mondo la erudizione. Vivete felici».

BUSENELLO per F. Cavalli, *La Didone, Arg.*, Venezia 1641

Come emerge in modo evidente dall'*Argomento* del libretto *La Didone*, composto da Giovan Francesco Busenello su musica di Francesco Cavalli e rappresentato per la prima volta al teatro San Cassiano di Venezia per la stagione carnevalesca del 1641, l'Incognito veneziano appare ben consapevole delle questioni dibattute riguardo al rapporto tra gli antichi e i moderni che avevano animato il contesto francese sul finire del XVI secolo¹: fiero rappresentante della fazione modernista, qui come altrove² Busenello dà prova della sua indipendenza poetica rispetto ai modelli di riferimento, anzi, manifesta particolare premura nel sottolineare come la materia classica costituisca solamente uno spunto, un'idea da plasmare, da modellare e ricomporre secondo le sue personali esigenze poetiche e secondo il suo genio creativo. L'*Argomento* de *La Didone* si presenta come manifesto poetico dell'intera produzione librettistica di Busenello: come appare evidente dai titoli³ collezionati nel suo *corpus* di opere, la maggior parte di queste trae le sue origini dal mondo classico: tuttavia, l'Incognito sottolinea continuamente il suo atteggiamento di libero pensatore e di poeta indipendente, in competizione non tanto con i classici della tradizione antica, quanto con i rifacitori moderni.

Ricordiamo, infatti, che, a seguito del profondo Umanesimo che pervase il Quattrocento, nel secolo successivo si manifesta un'intensa attività produttiva di matrice letteraria, volta sia alla produzione di traduzioni di quei classici ora ritrovati, sia alla riscrittura: sorgono così i primi volgarizzamenti, cui seguono forme di ripresa mascherate con il travestimento burlesco. Michail Batchin affermava infatti che «quando si è stanchi di guardare in alto [...] si ha voglia di rivolgere lo sguardo in basso»⁴: prendendo in analisi il caso dell'*Eneide*, che

fu particolarmente frequentato da volgarizzatori e poeti, possiamo osservare il corposo campionario di autori che nel Cinquecento si dedicarono a una resa in volgare⁵: Liburnio, Piccolomini, Martelli, Zoppio, Cerretani, Filippi, Dolce e, primo fra tutti, Annibal Caro sono solo alcuni che, da *interpretes*, con le loro ‘belle e infedeli’ danno nuova linfa vitale al capolavoro del Mantovano. Più attenti a rendere «il Sentimento dell’Autore»⁶ furono invece coloro che, iniziatori di nuove tendenze, aprirono il sentiero del travestimento burlesco: spicca il nome di Gianbattista Lalli⁷ come esponente di un nuovo genere, esterno alla parodia, secondo la definizione di Octave Delepierre⁸, che conta nei suoi ranghi Alessandro Tassoni⁹, Giambattista Marino, Francesco Bracciolini¹⁰, Paul Scarron¹¹ e, tra gli altri, lo stesso Giovan Francesco Busenello.

Giovan Francesco Busenello e gli Incogniti

Giovan Francesco Busenello (1594-1658) è una delle figure protagoniste del profondo attivismo culturale determinato, nel contesto veneziano della prima metà del XVII secolo, dalle innovazioni prodotte dall’Accademia degli Incogniti, istituzione sorta sotto i vessilli di Giovan Francesco Loredano¹² nel 1630. Costituita da influenti intellettuali dell’epoca, tra i quali Jacopo Badoer, Ludovico Dolce e Guido Casoni, l’ideologia dell’Accademia era strettamente connessa con il pensiero appreso da Cesare Cremonini, studioso di Aristotele presso l’Università di Padova, presso cui si era formata la maggior parte di questi intellettuali: tali insegnamenti erano ispirati da un’interpretazione pressoché letterale della lezione di Aristotele, fondata sull’analisi dell’*hic et nunc*, sul piacere fisico, ben lontano dall’esaltazione di dimensioni oltremondane e concetti come quello dell’immortalità dell’anima. Di qui anche gli atteggiamenti libertini, dissoluti e scettici, tipici degli intellettuali dell’Accademia Incognita. Punto di forza della loro attività era, ad ogni modo, il possesso della cultura classica, con la quale si ponevano in polemica, ma anche in linea di problematica continuità, al fine di giustificare la loro attività di librettisti, cioè di

autori di un genere bistrattato perché considerato inferiore rispetto ai capolavori poetici contemporanei: l'impiego della musica, i temi mitologici, lo stile tragico sono indice di questa continuità.

Altrettante erano, poi, le discordanze rispetto al passato, giustificate dalla necessità di assecondare il gusto moderno. Gli elementi di maggiore differenza rispetto all'*auctoritas* antica pertengono, in particolar modo, alla suddivisione in atti¹³. Quanto alla possibilità di interpretare in chiave politica i testi degli Incogniti, è importante considerare la necessità di alimentare il 'mito' di Venezia e, in particolare, l'immaginario legato alla sua presunta discendenza troiana. Nella stessa prospettiva, sono degni di nota l'esaltazione del regime repubblicano e, d'altro canto, il biasimo espresso nei confronti del tiranno. Altri elementi caratteristici dei testi prodotti dai membri dell'Accademia degli Incogniti sono l'ispirazione misogina e l'atteggiamento libertino e contrario alla rigida morale cattolica¹⁴, verso cui tali intellettuali si rivelano scettici (parimenti verso la recente riforma protestante). A tutto questo si collega il tema della dissacrazione del mito: ripreso il mondo classico, esso è modificato in base ai 'capricci' del librettista e ai *desiderata* del pubblico.

Il viaggio d'Enea all'Inferno

È in quest'ottica che va collocata una produzione inedita di Giovan Francesco Busenello, il cui rapporto con il classico diventa oggetto di riflessione di questo lavoro. Il libretto intitolato *Il viaggio d'Enea all'Inferno* fu composto dall'Incognito nelle ultime fasi della sua carriera, probabilmente dopo il 1656; la stessa datazione è incerta: tramandato da tre manoscritti veneziani¹⁵, non rientra nella raccolta *Delle hore ociose*, stampata a Venezia dallo stesso nel 1656, che Lattarico¹⁶ suggerisce, dunque, come *terminus post quem* per stabilire la datazione del testo.

Sebbene il titolo lasci immaginare una puntuale ripresa della celebre catabasi eneadica, in realtà la vicenda virgiliana funge da cornice per intrecci ben più complessi, tipici dell'*entrelacement*

del melodramma barocco e della trama romanzesca¹⁷. Ai modelli contemporanei, offerti dalle produzioni di Giulio Strozzi¹⁸, di Ottavio Rinuccini¹⁹, di Benedetto Ferrari e di Francesco Manelli²⁰, si affiancano in maniera evidente le influenze di Luigi Pulci²¹, di François Rabelais²² e di Gian Battista Marino²³, impiegati sia per i toni parodistici e satirici, sia per il lessico ricercato e paradossale, sia per gli intrecci fitti e complessi. È così che alla vicenda della discesa di Enea nell'Ade per incontrare suo padre Anchise si intrecciano le controversie dettate dai molteplici amori che intrappolano inestricabilmente i personaggi. La cornice narrativa non ospita, infatti, solamente i calchi dei personaggi virgiliani tramandati dalla tradizione, ma la *contaminatio* fa sì che compaiano sulla scena Lindadori²⁴, principessa di Partenope che appare nelle vesti di Corillo, e il suo futuro sposo, Coralbo²⁵. A questi si accompagna Margutto che, nelle vesti del *servus* proprio della tradizione classica, riecheggia l'omonimo gigante presente nel *Morgante* di Luigi Pulci.

L'opera inizia con un prologo in cui Bacco e Sileno sottolineano le virtù del vino, per lasciare poi la scena all'ombra di Anchise che, defunto, invita il figlio a fargli visita dell'Ade, la cui catabasi è narrata nel secondo atto. Sulla scena si snodano poi episodi che ruotano attorno alla figura di Turno e al suo sentimento per Lavinia, alla guerra contro Evandro, alleato con il figlio Pallante con il Troiano, eventi che si intrecciano con le vicende di Lindadori, innamorata di Pallante, e Coralbo, oggetto dell'amore di Lavinia. Nel frattempo Enea, ottenuto l'appoggio della Sibilla, si prepara all'ingresso nel regno di Dite, raccomandando a Pallante, uccisore di Messenzio, di astenersi dal duello. Vani però saranno i suoi comandi: l'anima di Pallante, infatti, accoglierà Enea negli Inferi. Sbeffeggiato da Didone e da Sicheo, Enea giunge ai Campi Elisi, dove Anchise profetizza la grandiosa stirpe che avrà origine da lui, identificata nella novella Repubblica veneziana, discendente di Roma. A seguito dell'anabasi, Enea sfida Turno a duello, vendicando l'uccisione di Pallante con la morte del Rutulo. L'opera si conclude con le doppie nozze: nonostante Coralbo ricambi Lavinia, si vede costretto dal volere dei numi a cederla a Enea, prendendo in sposa al suo posto Lindadori

che, vedova dell'amore di Pallante, accetta di buon grado le nozze con Coralbo.

Il viaggio d'Enea all'Inferno non fu mai portato in scena, nonostante la volontà manifestata dall'autore di musicarlo²⁶. Come abbiamo avuto modo di vedere, la materia virgiliana costituisce solamente la cornice generale entro cui si impiantano le vicende personali e le passioni amorose, gli intricati intrecci di stampo romanzesco che coinvolgono i personaggi. I motivi principali dell'opera risiedono nelle tematiche dell'amore e del viaggio; in particolar modo, il tema del viaggio godeva di un'antica tradizione, soprattutto nella forma di catabasi nell'oltretomba: si pensi a una delle fatiche di Ercole che, con la cattura di Cerbero o il recupero di Alceste, appare frequentatore abituale degli Inferi sin dalle *Rane* di Aristofane; celebre è poi la catabasi di Orfeo, spinto dall'amore per Euridice a persuadere Proserpina al fine di riottenere la moglie o, ancora, si ricordi la discesa di Teseo per recuperare Piritoo, elemento di cui si lamenta Fedra nell'omonima opera senecana, o la visione di San Paolo, descritta in un testo apocrifo del V secolo d.C. in riferimento a 2 *Cor* 12, 2-4; superfluo e fin troppo ovvio il riferimento al grande esempio della *Commedia* dantesca. Il tema dell'amore è caratteristico sia dei romanzi secenteschi, sia della produzione pastorale. Importante è anche il riferimento a un certo filone della commedia del tempo che presenta personaggi grotteschi e volgari, al cui rimando si confà il prologo ditirambico sul vino; alla commedia antica, poi, sembra rifarsi la figura del servo astuto, esemplificato da Margutto, cui è affidato il compito di trasmettere la morale del testo, oltre a fungere da modello di amore lascivo e omosessuale di scuola libertina.

L'altro tema sullo sfondo del libretto è di natura politica: i modelli che Busenello frequenta e da cui attinge per le sue riflessioni sono Machiavelli e Botero, che avevano esercitato grande fortuna a Venezia, riuscendo ad attecchire nel contesto repubblicano, sensibile alla materia anche per il tramite delle opere di Tacito: in questa prospettiva, si può notare come Turno sia ritratto come un tiranno e, presentato in chiave negativa, non può non esser destinato a una

sorte infausta. I temi della misoginia e del *memento mori*, propri della poetica busenelliana, non sono estranei nemmeno a questo libretto e anzi emergono nitidamente dalle parole delle confidenti lascive²⁷.

Il libretto si sviluppa in tre atti, composti da un numero differente di scene: diciannove nel primo, separato da un intermezzo dal secondo atto, che si articola invece in diciotto scene, cui segue l'ultimo atto, più ridotto, di undici scene. Molto ricco è il numero di personaggi che si succedono di episodio in episodio: ventotto maschere, cui si aggiungono i tre personaggi del prologo. Busenello in vari *loci* della sua opera aveva affermato di non voler perseguire nella composizione drammatica le norme sancite da Aristotele: questo intento trova conferma in questo libretto, in cui si dimostrano rotte le unità di spazio e di tempo.

L'opera si innesta nella frequentata dimensione della riscrittura: possiamo infatti osservare punti di contatto con la materia virgiliana e, allo stesso tempo, punti di netto distacco e di lontananza. Prendiamo in analisi, nello specifico, il tema della catabasi che Busenello colloca nel secondo atto della sua *pièce*: il modello di riferimento è il VI libro dell'*Eneide*, in cui Enea, prima di intraprendere la conquista del Lazio contro Turno, affronta apertamente le questioni irrisolte del suo passato.

L'ultimo incontro di Enea e Didone (Verg. *Aen.* 6,440-476)

Esempio eclatante dell'intervento dell'autore sul testo è la riscrittura dell'episodio collocato nel cuore del libro della catabasi, l'ultimo incontro tra Enea e Didone. In Virgilio è presente la descrizione dei *Lugentes campi* (v.441), il girone dedicato a coloro che furono vittime di un *durus amor* (v.442): il bosco di mirti copre le anime piangenti e le consola per le loro sofferenze²⁸. Il sopraggiungere di Didone è preannunciato dalla schiera di eroine del mito che condividono la sua stessa sorte, ognuna delle quali si fa portavoce di un aspetto della sua vita e prepara alla sua venuta²⁹. È così che Didone, *recens a volnere* (v.450), appare come ombra, *imago* della

sua precedente grandezza, per prendere man mano consistenza davanti agli occhi increduli del Troiano che, riconoscitola *per umbras obscuram* (vv.452-3), come la luna sorgente tra le nuvole (vv.453-4), le si avvicina per il loro ultimo confronto. Con inversione di ruoli rispetto al confronto tra i due ospitato nel IV libro, è Enea il primo a prendere la parola: proclama la sua innocenza, giura sugli dèi inferi e celesti di esser stato costretto ad abbandonare i suoi lidi (vv.455-460), si lascia andare al suo lato più umano (è indicativo l'uso del verbo *demitto*, v.455), attenua la sua responsabilità³⁰, cerca di ridar lustro alla sua immagine di uomo *pius*, devoto agli dèi e alla missione da loro affidatagli, immagine che era stata insudiciata dall'implicita responsabilità della morte della regina di Cartagine. Didone resta ferma, gli dà le spalle, non incrocia il suo sguardo, mantiene il controllo su quel *furor* al quale precedentemente si era abbandonata, fino a morire per causa sua (vv.467-471). Lo ascolta, sembra volergli offrire un'occasione per chiarirsi, per scusarsi per gli inganni che le ha teso, per le trappole che le ha preparato, per le illusioni che ha generato, ma non avviene nulla di tutto ciò. Trova davanti a sé un uomo fragile, un uomo che ha rinunciato alla dura corazza della quale si era rivestito prima di abbandonarla, un uomo che cerca di comprendere i propri sentimenti, ma che si rivela estremamente negligente nei confronti di quelli altrui.

*Nec credere quivi / hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem*³¹: Didone non può fare a meno di correre via (vv.472-3), di sottrarsi all'ennesima umiliazione da parte dell'irricoscente Troiano; Enea la ferma, le ricorda quanto diverse siano le loro sorti: di certo l'eroe troiano che darà i natali a Roma, destinata a grandi cose, non sarà destinato alle ombre dell'Averno; lo attendono i Campi Elisi, dove già risiede Anchise (v.466). Ascoltando in silenzio colui per il quale ha perso la sua reputazione, il suo legittimo *status* di regina e la sua stessa vita, la Cartaginese reagisce con la fuga: dalle parole di Enea si comprende ancora meglio che la relazione che li univa era in realtà a senso unico, perché se Didone ha messo in dubbio ogni sua certezza per lui, Enea non ha rinunciato a nulla e, non rendendosi conto nemmeno del dolore arrecatole, dimostra di aver vissuto il

loro rapporto in modo superficiale, senza alcuna consapevolezza, «attraverso le sue parole [*scil.* di Enea], Didone, che fin da principio l'ha guardato torva e ne ascolta immota e gelida le giustificazioni, ha la conferma più spietata e dolorosa di quanto aveva già compreso, che cioè Enea non l'aveva mai amata veramente di amore, che non avesse inteso l'immensità, l'intensità, la grandezza dell'amore per lui»³². La reazione di Didone è affidata al non verbale: riprendendo la metafora del fuoco d'amore, è definita *ardentem* (v.468), che indica che è ancora furente per l'abbandono e per l'amore che, nonostante tutto, ancora prova per Enea. Si può affermare con certezza, anzi, che il *vulnus recens* di Didone produca ancora dolore, perché altrimenti la regina non agirebbe così né fuggirebbe via, ma risponderrebbe. I suoi sentimenti sono esplicitati da *torva tuentem* (v.468): che sia uno sguardo di disprezzo si comprende dall'etimologia (da *taurus*)³³.

Ma, d'altra parte, che senso avrebbe avuto per Didone sottoporsi ad un nuovo confronto con Enea? La sua vita ormai è conclusa, non avrebbe alcun vantaggio né potrebbe in alcun modo sperare di recuperare un sentimento perduto. Per questo si abbandona ad un tragico silenzio che T. S. Eliot aveva definito «il più espressivo rimprovero di tutta la storia della poesia»³⁴.

Virgilio offre uno squarcio nella psicologia di Didone che, diversamente dai modelli, non ripete quelle accuse di biasimo o di vendetta nei confronti del *foedifragus*: mantiene gli occhi fissi, generalmente indice di chi sta riflettendo³⁵, *aversa* (v. 469), lo guarda senza guardarlo. Per Servio è indicazione spaziale di Didone che gli volta le spalle; tuttavia, tra i significati di *aversus,-a-um*, riscontriamo anche 'portare via il bottino', che ben riprenderebbe una serie di richiami al IV libro, culminati dalla celebre *iunctura 'capta et deserta'*³⁶, in cui Didone si raffigura come una città devastata dal nemico. La durezza della reazione femminile, descritta con termini analoghi a quelli già usati da Didone stessa contro Enea, precedentemente definito come roccia del Caucaso e rovere impassibile³⁷, evidenzia quindi la ripresa per inversione dei ruoli assunti dai due personaggi nel IV libro: qui, infatti, di converso, la durezza della roccia è termine di confronto per illustrare

l'incapacità da parte di Enea di scalfire la 'dura' regina con le sue parole. Riprendendo il controllo su se stessa³⁸, Didone si sottrae agli occhi piangenti di Enea³⁹ e fugge nel *nemus umbriferum*, al riparo tra le braccia del *pristinus coniunx* (v.473) che, seppur vittima di morte violenta, è collocato tra le vittime d'amore proprio per prestare soccorso alla regina: Sicheo «la eguaglia nell'amore» (v.474), ricambiandola come Enea non aveva potuto fare⁴⁰.

Didone sceglie di sottrarsi, perciò, ad un ultimo confronto verbale con Enea, esprimendo con il suo tragico silenzio, uno dei più tragici e sublimi della letteratura, il suo risentimento, il suo *vulnus* ancora stillante dolore, il suo rammarico per la vita che ha abbandonato. È la reazione più umana e spontanea che l'eroina tradita avrebbe potuto avere, dopo i lamenti e le sofferenze che aveva proclamato nel IV libro; sarebbe ormai vano addentrarsi in ulteriori biasimi, dato che non c'è più nulla da dire⁴¹. Per Rosa Lamacchia, sulla base dell'esemplificazione del silenzio, *in primis*, di Achille a seguito dello scontro con Agamennone e, poi, di Aiace di fronte a Ulisse, la motivazione del silenzio sta nell'ira che attanaglia i personaggi: il silenzio è pertanto «riflesso di spiriti grandi per orgoglioso disdegno, i quali non conoscono il piegarsi al perdono né l'umiltà»⁴². Didone è tutt'altro che *dura silex o Marpesia cautes* (v.471): sembra temere di cadere nuovamente preda delle sue emozioni e di esserne nuovamente soggiogata.

Didone 'riscritta' (Busenello, VE, II,7)

Alla silente Didone, che richiamava nel lettore antico l'analogo comportamento tenuto da Aiace nei confronti di Ulisse⁴³, Busenello preferisce un contenzioso che, in forme più o meno aggressive, ha luogo sulla scena. L'incontro tra Enea e Didone si colloca nella settima scena del secondo atto: siamo nell'Ade, Enea ha già incontrato alcune anime, Orfeo, Pallante, Tantalo, Sisifo, e il confronto tra i due parte *in medias res*: alla lunga anticipazione che Virgilio antepone all'incontro vero e proprio, in modo da sottolineare la nuova dimensione in cui vive Didone, Busenello per

esigenze drammaturgiche preferisce l'immediatezza della scena. Come nel modello virgiliano, è Enea il primo a prendere la parola:

*Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat exstinctam, ferroque extrema secutam?
Funeris heu tibi causa fui? Per sidera iuro,
per superos, et si qua fides tellure sub ima est,
invitus, regina, tuo de litore cessi.
Sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,
per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
imperiis egere suis; nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem⁴⁴*

ENEAS:
«No, ch'io non t'ho tradita,
no ch'io non t'ho ferita;
ti donai la mia spada,
che più d'ogn'altra gemma a me
fu cara. Anteposi
il voler de' sommi Dei
A'tuoi diletta, alta reina, e a'miei»⁴⁵

Possiamo notare la profonda diversità di approccio tra l'Enea virgiliano e quello proposto da Busenello: il *Pius* parlava a Didone *dulci amore*⁴⁶, compativa le sue sorti, mostrava commozione per la nuova condizione della regina, diveniva consapevole delle sue azioni; accusando il dovere di obbedire agli *iussa deum*, si lasciava andare alle lacrime, riabilitando il suo personaggio, oggetto in certe occasioni anche di disprezzo per aver inferto sofferenze così atroci alla regina. In Busenello, invece, Enea non piange: il pianto sarebbe stato, infatti, un elemento fin troppo patetico in una scena che, per il suo impianto complessivo, manifesta la volontà dell'autore di distendere i toni; Enea, inoltre, non appare neppure preso da amore per la regina. Busenello vuole destrutturarlo, perciò lo presenta come un antieroe, sminuendo battuta dopo battuta, scena dopo scena quelle qualità per le quali era stato mitizzato dalla tradizione. Viene meno lo stupore dell'eroe per la morte di Didone, il retorico tentativo di smarcarsi dall'accusa di essere motivo del suo *funus* (*Aen.* 6,458: *Funeris heu tibi causa fui?*); attacca invece la sua arringa difensiva e pare che Didone l'abbia già accusato; viene meno, perciò, tutto il processo di tentata riabilitazione dell'eroe, che resta anche in questa circostanza privo di particolare senso di affezione verso la regina e sembra avere, come unico obiettivo, quello di deresponsabilizzarsi.

L'arringa di difesa di Enea procede con il riferimento all'arma del delitto, menzionata per metonimia nel testo virgiliano⁴⁷: secondo il Troiano, la spada è la prova più grande dell'affetto provato per

lei, dal momento che le ha ceduto quanto aveva di più caro. Negli ultimi due versi della strofa, Busenello segue in modo più fedele il testo latino: Enea afferma che la sua partenza fu determinata dal volere degli dèi (*iussa deorum* era l'espressione presente in *Aen.* 6, 461), che fu costretto ad anteporre la volontà del fato ai desideri della regina, richiamata con analogo vocativo anche nel testo classico («Anteposi il voler de' sommi Dei / a' **tuoi** diletti, **alta** reina, e a' **miei**»⁴⁸ – *Invitus, regina, tuo de litore cessi*⁴⁹): tale scelta, nella costruzione della battuta, può essere ricondotta al tentativo di Enea di convincere Didone del fatto che i desideri della regina siano per Enea ancora più importanti delle sue volontà personali⁵⁰.

Si può notare come, nella riscrittura secentesca, si faccia riferimento, tuttavia, non tanto a comandi *stricto sensu*, come nel testo latino: con *volere* («Anteposi il voler de' sommi Dei»), Busenello sceglie un vocabolo che attenua l'idea di severità e rigidità nell'imposizione degli dèi: nel libretto Enea sembrerebbe, in tal senso, quasi più libero di agire rispetto alla sua versione virgiliana, dove si sottolineava la forza cogente da cui l'eroe era costretto ad agire nolente: nel modello latino, infatti, si impiegavano i vocaboli *iussa*, e poi, *cum variatione, imperia*⁵¹ che, per quanto più debole, pertiene comunque esplicitamente alla sfera del comando.

Riprendendo l'aria da tribunale che Busenello ben conosce, data la sua carriera forense, Didone respinge uno dopo l'altro ogni capo d'accusa, ribadendo quanto sia calunnioso il discorso del Troiano. La prima domanda retorica («Dunque l'orrido abisso / non mi salva da te?»⁵²) rimanda al sacrificio che la donna, nell'*Eneide*, ha compiuto nel IV libro, in cui, disperata, ha riconosciuto nel suicidio l'unica possibilità per liberarsi di tale sofferenza⁵³. Il personaggio di Didone portato in scena da Busenello è, inoltre, più reale e sembra calata in una dimensione quotidiana, parla e si comporta come una donna qualunque: a fronte della grandiosa figura silente virgiliana, questa rinnovata Didone sceglie di esprimersi non senza far sfociare il suo discorso in toni da 'donnaicciola'. Eppure, anche nell'inedita ricostruzione dell'incontro tra Enea e Didone, Busenello fa mostra di conoscere e adottare la materia classica:

ad esempio, l'abisso dell'oltretomba è definito «orrido»⁵⁴, eco dell'espressione *loca senta situ*⁵⁵ adoperata da Enea. In parallelo con la prima strofa, innanzitutto la donna fa riferimento alla condizione di *foedifragus* del Troiano; il suo tradimento non solo ha provocato in lei la sofferenza che l'ha poi condotta alla morte, ma soprattutto ha distrutto la sua reputazione, ha 'contaminato il suo onore', dal momento che, preda del sentimento nei confronti dell'eroe, la regina ha rotto le promesse fatte sulle ceneri di Sicheo. Lei, che era conosciuta per il suo grande *pudor*, è stata privata anche di questo dallo straniero. Il precedente tratto dal IV libro dell'Eneide riaffiora di nuovo evidente⁵⁶: se Didone nel VI libro non parla, Busenello, dovendo costruirne un discorso di recriminazioni, ha necessità di attingere argomenti e motivi dal IV libro.

*Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?*²⁵⁷
*Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
extinctus pudor, et, qua sola sidera adibam,
fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?*²⁵⁸

DIDONE:
«Dunque l'orrido abisso
non mi salva da te?
**Tradisti la mia fé,
l'onore contaminasti;**
per cumulo d'ingiurie e di dispetti,
quarta furia all'Inferno,
di perverso malor quest'ombra infetti?
La spada tua che mi trafisse il seno,
mi trafigge anco in ombra?»²⁵⁹

Cita inoltre una quarta Furia («quarta furia all'Inferno»⁶⁰): Aletto, Megera e Tisifone sono le tre Furie della tradizione classica, poste anche qui negli Inferi per recare tormento ai dannati; emerge quindi chiaramente l'intervento di Busenello che inventa un'anonima quarta Furia, la cui arma sembra essere proprio l'amore, il peggior tormento per la sua anima. Ancora, in linea con la tradizionale nozione di amore come malattia che infetta l'animo fino a condurlo alla morte, Didone afferma che Enea è sede di un «perverso malor», cioè di un amore che, per l'appunto, continua a contagiarla. Lo strumento degli infiniti tormenti, che perseverano anche nell'ombra, è la spada: Didone sottolinea, con la prolessi del possessivo («La spada **tua** che mi trafisse il seno»⁶¹), che la spada

che le ha recato la morte era proprio quella di Enea: dunque, sebbene indirettamente, è lui il responsabile della sua morte. In due versi contigui il verbo ‘trafiggere’ è ripreso in poliptoto: dal passato remoto, che riferisce di fatti lontani nel tempo (sebbene la versione virgiliana - *recens a volnere*⁶² - lasciava intendere che la morte di Didone fosse vicina nel tempo al suo incontro con Enea nell’Ade) si passa al presente. Le ferite iperbolicamente ‘centuplicate’, che la regina riporta, continuamente inflitte dal traditore, accrescono man mano che si procede nella lettura della strofa: Didone, riprendendo per contrasto l’imperativo *siste gradum* di Enea (*Aen.* 6, 465), gli ordina, all’inverso, di allontanarsi da lei e con una climax segnala il suo dolore:

«Scostati traditor, la tua sembianza
mi moltiplica pene,
mi centuplica piaghe,
e viene a infinitar i miei tormenti.
E ancor mi segui **iniquo**, e ancor mi tenti?»⁶³

Enea però non demorde e la segue: nel libretto Didone adopera un aggettivo, «iniquo»⁶⁴, presente anche nel testo virgiliano (*Nec minus Aeneas casu percussus iniquo*⁶⁵): se nel modello latino l’aggettivo si riferisce all’occasione dell’incontro tra i due, che la voce di Enea definisce ‘ingiusto’, dal momento che Didone rifiuta il dialogo impedendo al Troiano di mostrarle la sua *pietas*, nella riscrittura moderna lo stesso vocabolo è riferito dalla regina ad Enea che è definito ingiusto perché, nonostante la sua dichiarazione di tormento e dolore, continua a tentarla e a darle sofferenza. Perciò Didone invoca Giove, dal momento che ritiene assurdo il fatto di dover vivere una doppia condanna, il suo momentaneo ‘secondo Inferno’ è determinato proprio dalla vista dell’uomo che aveva amato e a cui aveva dato tutto, compresa la sua vita. Per questo Didone continua, domandandosi come sia possibile che un solo peccato in vita comporti una pena così dura⁶⁶.

Enea, quindi, tenta ancora una volta di placare la donna, le chiede

di ascoltare le sue motivazioni; l'ultimo verso che Enea pronuncia sulla scena è perfetto calco del verso che conclude, anche nel modello virgiliano, il suo discorso nell'Ade:

*Extremum fato, quod te adloquor, hoc est*⁶⁷ | «Teco parlo, o Didone, l'ultima volta»⁶⁸.

Se, dunque, in Virgilio Didone non rivolge la parola ad Enea, né mostra di ascoltare quanto da lui pronunciato, nel libretto continua ancora ad inveire contro l'eroe, continua ad accusarlo del fatto che è costretta a maledirlo e gli attribuisce la colpa dei peccati compiuti in vita, peccati che invece nel monologo del IV libro dell'*Eneide* la regina attribuiva solo a se stessa e alla sua eccessiva generosità. D'altra parte, se nel IV libro dell'*Eneide* lo scontro verbale tra Didone ed Enea era motivato dal fine persuasivo sotteso all'arringa della Cartaginese, che con le sue parole sperava di convincere l'amato straniero a porsi con lei a guida della città e a non abbandonarla, nel contesto infero tale contenzioso non trova più alcuna motivazione: il destino di Didone è già scritto, suicidandosi ha perso la sua vita, dunque biasimare il comportamento di Enea nell'Ade resta un momento fine a se stesso, un semplice sfogo di una donna tradita e dolorosamente abbandonata, che vede nell'amante la causa di tutti i suoi mali. È anche per questo che nel VI libro del capolavoro del Mantovano Didone non proferiva parola, non avrebbe potuto modificare in nessun modo quanto accaduto; qui Didone è solo una donna che, spinta dalle sue passioni, si scaglia contro il perfido fedifrago. Con la climax conclusiva «d'innocenza, d'onore, di fè nemico»⁶⁹ riassume, in un solo verso, i crimini compiuti verso se stessa per colpa del Troiano: in termini di perdita innocenza, poiché fino a quel momento - prima dello sbarco dei naufraghi troiani - aveva condotto una vita esemplare⁷⁰; in termini di onore, per la perdita della dignità e del suo ruolo di regina, tralasciato in nome dei suoi sentimenti; in termini di fedeltà⁷¹, dal momento che non furono da lei rispettate le promesse fatte sulle ceneri di Sicheo.

La scena si conclude con la Sibilla che porta via Enea dall'anima di Didone: assumendo toni moraleggianti, la guida del Troiano

afferma che è inutile tentare di far ragionare e di farsi ascoltare da un'anima così sdegnosa, che peraltro gli ha dimostrato di non voler perdonarlo («Lascia Troian sublime / partir quell'ombra irata, / la femina sdegnata, / Enea se tu nol sai, / in modo alcun non vuol placarsi mai»⁷²). Il suo discorso⁷³, quindi, riflette l'orientamento misogino che pervade l'intera produzione di Busenello: la sacerdotessa sottolinea, infatti, la perfidia di cui può essere capace una donna tradita e offesa⁷⁴.

Anche nell'ultima parte della scena affiora la mano 'originale' del librettista: se precedentemente il suo intervento aveva consentito a Didone di esprimersi liberamente e di dichiarare sprezzante tutto il suo odio verso Enea, vediamo ora che, al finale poeticamente tragico della fuga della regina nel *nemus umbriferum* tra le braccia di Sicheo, mentre Enea la guarda piangendo per aver compreso di averla persa per sempre (*Aen.* 6, 472-474), nel testo moderno Enea non prova queste emozioni, non si commuove né vive lo stesso dramma dell'abbandono che lui stesso aveva fatto sperimentare alla Cartaginese: non si verifica, insomma, nel libretto, quel paradigma dell'inversione che Virgilio aveva rappresentato nell'episodio dell'incontro nell'Ade dove, fra l'altro, l'abbandono subito dalla regina nel IV libro si era ribaltato, nel VI, su Enea lasciato da Didone che gli aveva preferito il *pristinus coniunx* (*Aen.* 6, 473). Nel libretto, in verità, è la Sibilla a portare via Enea e il riferimento a Sicheo non compare nella scena dell'incontro, né il primo coniuge sembra neppure effettivamente prediletto, nell'Ade, da Didone. A Sicheo, piuttosto, è affidato, senza alcuna anticipazione, un soliloquio al centro della scena successiva: si tratta, anche in questo caso, di un chiaro esercizio di stile dell'Incognito, che inventa una versione del tutto inedita attribuendo un nuovo ruolo, quello del moralista misogino, anche al coniuge defunto.

Conclusioni

Busenello è un dotto conoscitore della materia classica, fonde i modelli antichi secondo i suoi gusti e le necessità diegetiche dei

suoi testi, presenta figure note in vesti inedite: Enea ne esce fuori visibilmente indebolito, il confronto con Didone è guidato non dall'affetto che prova per lei, ma dall'intento di deresponsabilizzarsi, in modo da stornare da sé l'accusa di averla condannata a morte. Così, spogliato di quella forma di difesa intessuta con cura, pur a posteriori, da Virgilio, (per evitare che il Troiano, riflesso del grande Ottaviano, potesse esser considerato *perfidus e insensibilis*), nell'opera di Busenello Enea si rivela privo di quella capacità di comprensione, per nulla in grado di dimostrare neppure tardivamente amore a quella donna che aveva perso tutto per lui. Emerge dunque un Enea 'senza veli', un eroe dedito al rispetto del volere del fato e degli antenati, incapace di provare tuttavia veri sentimenti, come dimostra nelle stesse parole che egli rivolge a Didone.

Anche Didone appare in vesti del tutto inedite: numerosi studiosi⁷⁵ hanno sottolineato la sublimità del silenzio tragico che Virgilio intesse per la Cartaginese sul modello di Aiace, il suo è un silenzio che eloquentemente riferisce tutto lo sdegno, la rabbia, la sofferenza e l'odio che la donna prova: ella, ormai padrona di se stessa e non più serva d'Amore, parla con una gestualità che Enea non si sforza di comprendere.

Busenello conosce il mito e il valore che quel silenzio assume nell'economia della narrazione, ma sceglie di stravolgerlo: le motivazioni sono da ricercare nella sua adesione alla fazione modernista relativa alla *Querelle*, al suo desiderio di gareggiare con i modelli antichi e moderni e, se possibile, di superarli; gli stravolgimenti che opera sono da ascrivere alla necessità di stupire e meravigliare un pubblico che conosce il mito di Enea e Didone e che perciò si compiace dell'ἀπροσδόκητον che l'Incognito gli riserva; Busenello è consapevole di tutto ciò e proclama apertamente nell'*Argomento de La Didone* la sua facoltà, per la quale può «non solo alterare le favole, ma le istorie ancora».

Note

1 Si fa riferimento alla *Querelle des Anciens et des Modernes*, controversia

che si sviluppa alla fine del Seicento che consiste nella totale sfiducia nei confronti degli antichi, dovuta allo sconvolgimento della coscienza europea al progressismo tecnologico: con l'immagine dei nani sulle spalle dei giganti (*Metalogicon*, III, 4) si rende la convinzione dei moderni del loro avanzamento rispetto agli antichi.

2 Si fa riferimento agli altri libretti d'opera, sia quelli compresi nella raccolta *Delle hore ociose*, dato alle stampe nel 1656 per i tipi di Andrea Giuliani, sia il libretto *Il viaggio d'Enea all'Inferno*, presumibilmente composto negli ultimi anni di vita di Busenello e, pertanto, non presente nella raccolta.

3 La raccolta *Delle hore ociose* comprende cinque libretti: G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *Gl'amori di Apollo e Dafne*, Venezia 1640; G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *Didone*, Venezia 1641; G.F. BUSENELLO per C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Venezia 1643; G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *L'infelice prosperità di Giulio Cesare dittatore*, Venezia 1646; G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *La Statira, principessa di Persia*, Venezia 1655.

4 BACHTIN 1979, 334.

5 Cfr. BORSETTO 1996, 52. Si veda, per approfondire anche ZABUGHIN 2000, 89-150.

6 LALLI, *L'Eneide travestita, L'Autore al Lettore*, 4v-5r, Venezia 1632.

7 LALLI, *L'Eneide travestita*, Venezia 1632.

8 DELEPIERRE 1870 sottolinea che il genere della parodia è caratterizzato dal necessario cambiamento del soggetto, con la conseguenza che uno stile solenne e sublime è destinato alla narrazione di vicende misere e indegne; il travestimento burlesco, al contrario, mantiene la stessa materia per modificarne lo stile, generalmente basso e dimesso; cfr. GENETTE 1997, 25-26.

9 TASSONI, *La secchia rapita*, Venezia 1630.

10 BRACCIOLINI, *Dello scherno degli dei*, Firenze 1618.

11 SCARRON, *Vergile travesti*, 1648-1653.

12 CARMINIATI 2005.

13 Si sceglie, in genere, di articolare il dramma in tre e non in cinque atti, scelta che Busenello fa risalire a Seneca: BUSENELLO per F. CAVALLI, *Prosperità di Giulio Cesare dittatore*, Venezia 1646, Arg.: «Se cinque son gli Atti e non trè, rammentati, che tutti i Drami antichi, e particolarmente le tragedie di Seneca sono distinte in cinque atti».

14 Cfr. LATTARICO 2006, 10-19.

15 Si fa riferimento ai codici M1 (Marciano 6660) e M2 (Marciano 6765), conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia e B (manoscritto 913) della Biblioteca Civica Bertoliniana di Vicenza.

16 LATTARICO 2009, 20. Inoltre, all'interno dei manoscritti sono presenti elementi cronologici che servono ad ancorare il dramma a un periodo storico ben definito: nel codice Cicogna del Museo Correr e nel codice della Biblioteca

Querini Stampalia si menziona una futura edizione a stampa, in realtà mai pubblicata, da dedicare a Leopoldo I presso l'editore Finazzi. L'imperatore dominò dal 1658 al 1705, mentre l'editore fu attivo tra il 1706 e il 1749: è nei primi anni del XVIII secolo che, dunque, è da collocare questa presunta edizione a stampa. Tutto questo fa pensare che il libretto deve esser stato composto a partire dal 1658, da cui si può facilmente comprendere perché il testo non configuri nell'edizione a stampa *Delle hore ociose*, risalente al 1656.

17 Busenello si era dedicato, oltre alla poesia, anche alla scrittura prosastica: si ascrivono al suo *corpus* i titoli *Fileno* e *Floridiana*.

18 STROZZI per C. Monteverdi, *La finta pazza Licori*, Venezia 1627 e G. Strozzi, *Venetia aedificata*, Venezia 1624.

19 RINUCCINI per J. Peri, *Euridice*, Firenze 1600.

20 FERRARI per F. Manelli, *Andromeda*, Venezia 1637.

21 PULCI, *Morgante*, 1483.

22 RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, Lione 1542.

23 MARINO, *L'Adone*, Parigi 1623.

24 Il personaggio di Lindodori è desunto dal romanzo *La donzella desterrada* di Gian Francesco Biondi, edito a Venezia nel 1627.

25 È protagonista del seguito del succitato romanzo di Biondi, il *Coralbo*, che egli diede alle stampe nel 1632.

26 LATTARICO 2006, 37-38.

27 LATTARICO 2006, 46-56.

28 NORDEN 1976, ad 441; HORSFALL 2013, ad v.443: «here in death, nature has come to the aid of the tragic lovers; still beset by *curae*, they have at least the consoling privacy of the kindly woods».

29 HORSFALL 2013, 335 nota come il catalogo di eroine sia esplicito richiamo alla *vékua* omerica: si passa da 14 a 7 eroine. Evadne rappresenta la fedeltà di Didone a Sicheo, Erifile, invece, il suo tradimento; Fedra è come Didone vittima dell'Amore, la menzione di Procri sottolinea il fatto che Didone sia, come lei, vittima innocente di più alti progetti, mentre Ceneo indica la sua metaforica trasformazione donna-uomo-donna, da lei vissuta quando, lasciando Tiro, ha assunto vesti virili, ponendosi a guida di Cartagine; l'indole femminile è poi risvegliata dall'amore di Enea. Cfr. PERRET 1964, 247-261; WEST 1980, 315-342.

30 È indicativo l'utilizzo della formula eufemistica *exstinctam* (v. 457) per attenuare il concetto di morte di spada.

31 VERG. *Aen.* 6, 463-4.

32 PILATO 1932, 23.

33 Festo ricorda l'occhio bieco dell'animale; per altri deriverebbe da *torvesco* 'volgere in giro', a indicare lo sguardo di traverso; ancora, Kuhn ipotizza l'origine da *targ*, cui *torg-vus*, dal sanscrito, che indica 'minaccia, urto'. Cfr. BONOMI, s.v.

34 ELIOT 1975, 66.

35 VERG. *Aen.* 7, 250: *Talibus Ilionei dictis defixa Latinus / obtutu tenet ora soloque immobilis haeret / intentos volvens oculos*. Prima ancora, si trova la stessa espressione in Verg. *Aen.* 1, 482: ***diva solo fixos oculos aversa tenebat***; in *Aen.* 6, 156 *defixus lumina vultu*, in *Aen.* 8, 520 *defixique ora tenebant* (cfr. HORSFALL 2013, 350).

36 VERG. *Aen.* 4, 330.

37 Ivi, 4, 366 e 441-446.

38 Il verbo *corripio* (v.471) corrisponde a ‘mi impadronisco di me stesso’ per sottolineare, al contrario, il tentativo di Enea di spossessarla ancora una volta da sé, di lenirla e spingerla alla commozione per ottenere il suo perdono e allontanare così dalla sua stessa persona il crimine della sua morte; HORSFALL 2013, 350 nota il passaggio repentino dall’immobilità al movimento.

39 Le lacrime dell’eroe sono un ulteriore segnale dell’inversione dei ruoli tra i due rispetto al IV libro, in cui era Didone a piangere, cfr.

40 SERV. *Ad Verg. Aen.* 6, 474: *aut pari eam diligit adfectione, <id est> tantum amat quantum amatus est—quod in Aenea non fuit, qui plus amatus est et amantem deseruit—ut expressio rei supra dictae sit ‘aequatque Sychaeus amorem’: aut certe ‘respondet curis’ par est mortis similitudine; ferro enim uterque consumptus est.*

41 SKINNER 2000, 104-106

42 LAMACCHIA 1979, 461.

43 HOM. *Od.* 11, 471-564.

44 VERG. *Aen.* 6, 456-464.

45 BUSENELLO, *Il viaggio d’Enea all’Inferno*, II, 7, vv. 1032-1037. D’ora in poi l’opera in questione sarà designata dalla sigla VE.

46 VERG. *Aen.* 6, 455.

47 VERG. *Aen.* 6, 457: *venerat extinctam, ferroque extrema secutam?*

48 BUSENELLO, VE II, 7, vv. 1032-1033.

49 VERG. *Aen.* 6, 460.

50 Richiama alla mente del lettore il discorso di Enea del IV libro, in cui affermava che la sua volontà è secondaria a quella degli dei, dal momento che, se fosse stato libero di decidere, sarebbe tornato alla sua terra patria: VERG. *Aen.* 4, 340-344.

51 VERG. *Aen.* 6, 464: la *variatio* implica che il comando di intraprendere il viaggio negli inferi incontra la disponibilità e il favore di Enea, che sa che in tal modo potrà incontrare nuovamente suo padre; con *iussa* invece si rimanda al totale scontro tra i suoi *desiderata* e ciò che deve compiere, ascrivendosi al procedimento di deresponsabilizzazione portato avanti da Virgilio. Cfr. ZAFFAGNO 2007.

52 BUSENELLO, VE II, 7, v. 1038.

53 La prima menzione della ‘morte dolce’ come liberazione dalle pene è in *Aen.*

4, 546; Didone amplia poi il tema del discorso maledicendo Enea e invocando la morte come via di salvezza: *Aen.* 4, 651-655.

54 BUSENELLO, *VE* II, 7, v.1038.

55 VERG. *Aen.* 6, 462. A tal proposito si può osservare come, nella descrizione dell'oltretomba, abbia avuto maggior successo la versione di un aldilà sudicio, proprio della tradizione latina, rispetto alla descrizione del mondo infero della cultura greca, spesso scenario di commedie che prevedevano il tema dell'utopia gastronomica per la loro ricchezza e per la loro amenità (il nome della stessa divinità tutelare dell'Averno, Plutone, nell'etimologia richiama questa dimensione di ricchezza). Cfr: PELLEGRINO 2000, 29-30, riferito ai frammenti di Aristofane che in *Geritade*, pesando le ricchezze del regno di Zeus e del regno di Plutone, favoriva quest'ultimo; orizzonti di oltretomba lieti si descrivono nella produzione di Ferecrate, *Minatori*; per la descrizione dell'Oltretomba in chiave positiva, Diog. Laer. 6, 39; Luc., *Luct.*, 6-9.

56 VERG. *Aen.* 4, 322-323.

57 Ivi, 305-306.

58 Ivi, 320-323.

59 BUSENELLO, *VE* II, 7, vv. 1038-1046.

60 Ivi, II, 7, v.1043.

61 Ivi, II, 7, v. 1045.

62 VERG. *Aen.* 6, 450.

63 BUSENELLO, *VE* II, 7, vv. 1047-1051.

64 Ivi, II,7, v. 1051.

65 VERG. *Aen.* 6, 475.

66 BUSENELLO, *VE* II, 7, vv. 1054-1057: «mi si radoppia la condanna? Lice / per un misfatto solo, / con repliche di duolo, / tiranneggiar un anima infelice?»

67 VERG. *Aen.* 6, 466.

68 BUSENELLO, *VE* II, 7, v. 1060.

69 BUSENELLO, *VE*, II, 7, v. 1069.

70 VERG. *Aen.* 4, 321-323: *te propter eundem / extinctus pudor, et, qua sola sidera adibam, / fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?*

71 VERG. *Aen.* 4, 552: *Non servata fides cineri promissa Sychaeo!*

72 Ivi, II, 7, vv. 1070-1074.

73 Ivi, II, 7, vv. 1075-1083: «Cogli quel che tu puoi / sinché l'amor, la confidenza dura / ma se la rompi tu / del sesso femminile / non ti fidar mai più. / A tempestose nubi / tosto segue il sereno; / ma se donna superba un dì s'adira, / non soccombe a triaca il suo veleno».

74 Busenello, nelle sue riscritture, risente molto degli sviluppi dei drammi a lui contemporanei e, in particolare, della tragedia di Ludovico Dolce, *Didone*, 1547, III,8, da cui riprende le parole pronunciate dal coro a commento del confronto in vita tra Enea e Didone, parole debitamente piegate a illustrare,

nel libretto sulla discesa di Enea agli Inferi, il loro incontro *post mortem*: cfr. SCHNEIDER 2018, 7.
75 Cfr. HEURGON 1974, 396; LA PENNA 1985, 55; MAGUINNES 1963, 489; GRAVERINI 2016, 346.

Bibliografia consultata

Testi, traduzione e commenti su Virgilio

AUSTIN (a cura di) 1963 = R. G. Austin (a cura di), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Quartus*, Oxford 1963.

AUSTIN (a cura di) 1977 = R. G. Austin (a cura di), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Sextus*, Oxford 1977.

BENOIST (a cura di) 1882 = E. Benoist (a cura di), *Oeuvres de Virgile*, Parigi 1882.

CONNINGTON (a cura di) 1884 = J. Conington (a cura di), *The work of Virgil*.

FLETCHER (a cura di) 1941 = F. Fletcher (a cura di), *Aeneid VI*, Oxford 1941.

HORSFALL (a cura di) 2013 = N. Horsfall (a cura di), *Virgil, Aeneid VI, a Commentary*, Berlino 2013.

NORDEN (a cura di) 1976 = E. Norden (a cura di), *P. Vergiliun Maro Aeneis Buch VI. Sechste, unveränderte auflage*, Stuttgart 1976.

PARATORE (a cura di) 1978 = E. Paratore (a cura di), *Virgilio. Eneide*, III, libri V-VI, trad. L. Canali, Milano 1978.

PEASE (a cura di) 1935 = A.S. Pease (a cura di), *Publi Vergili Maroni Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge 1935.

VITALI (a cura di) 1986 = G. Vitali (a cura di), *Aeneis. Eneide*, trad. G. Vitali, introduzione e note E. Savino, Milano 1986.

Studi

BACHTIN 1979 = M. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella cultura medievale e rinascimentale*, Torino 1979.

BELLINCIONI 1985 = M. Bellincioni, voce *Felix/Infelix* in *EV*, 2, 1985, 486-488.

BIANCONI 1982 = L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino 1982.

BONO-TESSITORE 1998 = P. Bono-M.V. Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano 1998.

BONOMI 2010 = I. Bonomi, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in I. Bonomi-E. Buroni (a cura di), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua*

poetica nella storia dell'opera italiana, Milano 2010, 13-29.

BORSETTO 1996 = L. Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio: Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova 1996.

CARMINIATI 2005 = C. Carminiati, voce Giovan Francesco Loredano, in DBI, LXV, 2005; [[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-loredan_\(DizionarioBiografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-loredan_(DizionarioBiografico)/)].

CAPUCCI 1972 = M. Capucci, voce *Busenello*, in DBI XV, 1972, 512-513

DELEPIERRE 1870 = O. Delepierre, *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romans et les modernes*, London 1870.

DE RUYT 2001 = F. De Ruyt, Infelix Dido! (Virgile, Énéide, VI, 450-476), FEC, 1, 2001.

ELIOT 1975 = T.S. Eliot, *Che cos'è un classico?*, in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano 1975, 55-75.

FABBRI 1990 = P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990.

FABRIS 2013 = D. Fabris, *Didone all'opera, prima di Metastasio*, in G. Cipriani-A. Tedeschi (a cura di), *Le chiavi del mito e della storia*, 24, Bari 2013, 131-155.

GENETTE 1997 = G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.

GRAVERINI 2016 = L. Graverini, *Il silenzio di Didone, le parole di Cornelia. Due note su Virgilio e Properzio*, in A. Setaioli (a cura di), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2016, 343-353.

HEURGON 1974 = J. Heurgon, *Le silence tragique de Didon* (Enéide, VI, 450-476), in R. Cavenaile (a cura di), *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Roma 1974, 395-400.

LA PENNA 1985 = A. La Penna, voce *Didone* in EV, 2, 1985, 48-57.

LAMACCHIA 1979 = R. Lamacchia, *Didone e Aiace*, in G. D'Anna (a cura di), *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, 1, Roma 1979, 431-462.

LATTARICO 2006 = J.F. Lattarico, *Busenello drammaturgo: primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, Chroniques italiennes 77/78, 2006, 27-39.

LATTARICO 2009 (a cura di) = J.F. Lattarico (a cura di), *G.F. Busenello. Il viaggio d'Enea all'Inferno*, Bari 2009.

LATTARICO 2010 = J. F. Lattarico, *Da romanzo a libretto. Appunti sulle fonti letterarie dell'Ottavia restituita al trono di Giulio Convò e Domenico Scarlatti (Napoli, 1703)*, in D. Fabris (a cura di), *Domenico Scarlatti: musica e storia*, Atti di convegno di studi (Napoli, 9-11 novembre 2010), Napoli 2010, 115-128.

LATTARICO 2012 = J.F. Lattarico, *Gli Incogniti e la musica: riflessioni e nuove indagini*, in O. Lexa-C. Giron-Panel (a cura di), *Venezia, città della musica (1600-1750). Stato delle Ricerche e prospettive*, Atti di giornata di studio (Venezia, 29 giugno 2012), Venezia 2012, 27-39.

LIVINGSTON 1911= A. Livingston, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia 1911.

MAGUINNES 1963 = W.S. Maguinness, *L'inspiration tragique de L'Énéide*, AQ, 32, 1963, 478-479.

PELLEGRINO 2000 = M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna 2000.

PERRET 1964 = J. Perret, *Les compagnes de Didon aux Enfers*, in BEL, 42, 1964, 247-261.

PILATO 1932 = S. Pilato, *Perché Didone non rispose*, Potenza 1932.

RICOTTILLI 2000 = L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000.

ROSAND 2013 = E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma 2013.

SCHNEIDER 2018 = M.T. Schneider, *Busenello's Didone: Rewriting the Virgilian Myth of Venice*, The Italian Academy for Advanced Studies in America, 2018, [<http://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/papers/Didone%20article%20IAAS%20%281%29.pdf>].

SKINNER 2000 = M.B. Skinner, *The last encounter of Dido and Aeneas: Aen., VI, 450- 476*, in S.Quinn (a cura di), *Why Vergil?*, Bolchazy 2000, 101-107.

TATUM 1984 = J. Tatum, *Allusion and Interpretation in Aeneid 6.440-76*, AJPh, 105, 4, 1984, 434-452.

WEST 1980 = G.S. West, *Caeneus and Dido*, in *Transactions of the American Philological Association*, 110, 1980, 315-324.

ZABUGHIN 2000 = V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia. Vol.2. Il Cinquecento*, Trento 2000.

ZAFFAGNO 2007 = E. Zaffagno, *Iussa deorum (Aen., VI, 461) e il silenzio degli innocenti*, FuturAntico, 5, 2007, 65-74.