



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

AD INFEROS

Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci





N. 02

La collana intende raccogliere i contributi presentati nel contesto delle iniziative organizzate dall'Associazione Culturale Rodopis - Experience Ancient History, da anni impegnata a promuovere lo studio dell'antichità classica grazie ad attività di disseminazione, divulgazione e public engagement rivolte di volta in volta a un pubblico specializzato e generalista, in Italia e all'estero. I volumi hanno per oggetto studi e ricerche relative all'antichità classica e al vicino oriente antico, con un approccio multi- e interdisciplinare, dando spazio tanto ai contributi di giovani ricercatori quanto a quelli di studiosi affermati, italiani e stranieri.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO



AD INFEROS
Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci

AD INFEROS. Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di Caterina Pentericci

Comitato editoriale

Anna Busetto, Fiorella Fiocca, Marta Fogagnolo, Alessandro Magnani, Lorenza Natale,
Fabio Sassella Sergenti

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

PRINT ISBN 9788831205849

PDF ISBN 9788831205825

EPUB ISBN 9788831205832

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2024

© Urbino University Press per la presente edizione

Publicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche
e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

9

PREFAZIONE

Caterina Pentericci

15

**MORTI, COPROFAGI E MASSACRATORI:
I DEMONI TRA ALDILÀ E VITA QUOTIDIANA
NELLA RELIGIONE EGIZIANA**

Gabriele Mario Conte

31

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

Francesco Morosi

45

**I TERREMOTI COME VIA PER GLI INFERI:
OMERO, L'EPICA LATINA E LUCREZIO**

Leonardo Galli

59

**CLAUDIO LO "ZUCCONE" ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*:
CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO**

Elisa Migliore

75

**L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE:
VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO**

Rosanna Capiello

89

**DISCESA AL PARADISO:
L'ORFEO EPICUREO DI COLUCCIO SALUTATI**

Enrico Piergiacomi

113

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

Chiara Cortese

133

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCI* DI FEDERIGO TOZZI

Alberto Fraccacreta

147

UN'ERUDITA CATABASI DANTESCA:
IL RACCONTO ILLUSTRATO "PAPERDANTE" DI MACCHETTO,
PERISSINOTTO, CAGOL

Valentina Rovere

169

ALBERICH TRA PROTEO E ADE NEL *RHEINGOLD* DI WAGNER

Michele Napolitano

L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE: VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO

ROSANNA CAPPIELLO

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 felici¹.

Le parole desunte dall'*Argomento* della *Didone* di Giovan Francesco Busenello (1598-1659) sono programmatiche e forniscono una fondamentale testimonianza per comprendere quali intenti poetici muovano l'Inconosciuto veneziano affinché si dedichi al recupero dei modelli classici forniti dalla tradizione. Avvocato per formazione, librettista per passione, ben presto Busenello, grazie alle illustri collaborazioni con musicisti del calibro di Claudio Monteverdi e dell'allievo Francesco Cavalli, si afferma sulla scena operistica della Venezia barocca del XVII secolo.

Il presente intervento intende in primo luogo focalizzarsi sull'analisi dei capisaldi della poetica di Busenello per procedere poi all'osservazione di come tali principi siano applicati nella riscrittura di uno dei più tragici momenti dell'*Eneide* virgiliana, quale è l'incontro infero tra Enea e Didone (*Aen.* 6, 440-476), recepito nelle scene 7-8 del II atto dell'inedito libretto de *Il viaggio d'Enea all'inferno*².

1. *Giovan Francesco Busenello: vita e opere*

Giovan Francesco Busenello nasce a Venezia nel 1598; si tratta di un giovane di buona famiglia, il cui padre Alessandro è coinvolto nell'amministrazione

1 G. F. Busenello su F. Cavalli, *Didone*, Arg., San Cassiano 1641.

2 Da questo momento in poi il libretto sarà citato in nota con la sigla *VE*.

della Repubblica di San Marco, così come il fratello. Per la sua formazione risultano fondamentali gli studi forensi condotti presso l'Università di Padova sotto la guida di Cesare Cremonini³ che diventa modello di riferimento per il Veneziano per la sua filosofia dell'*hic et nunc* e per le teorie libertine cui gli Incogniti aderiscono.⁴ Dal 1623 alla carriera forense affianca la passione per la letteratura: il modello di riferimento per stile e intrecci è certamente Giambattista Marino, che dimostra di apprezzare con le sue lettere di elogio. Fu tra i membri fondatori dell'Accademia degli Incogniti.⁵

La produzione di Busenello non è circoscritta ad un unico genere; al contrario, si dimostra un eclettico, capace di destreggiarsi tanto nella lirica, tanto nel genere del romanzo, tanto nella librettistica. Per il nostro studio terremo in considerazione in particolar modo quest'ultimo aspetto. Tracce della produzione librettistica di Busenello si ritrovano nel volume unico, intitolato *Delle hore ociose*, curato dallo stesso nel 1656, poco tempo prima della sua morte, edito presso i tipi di Andrea Giuliani. Nella raccolta compaiono i testi dei suoi libretti⁶ più famosi, rappresentati nei principali teatri veneziani tra il 1641 e il 1655. Come è possibile desumere dall'osservazione dei titoli dei libretti, il *fil rouge* della produzione carnevalesca curata da Busenello trova nel mondo classico, mitologico o storico che sia, il riferimento principale. Il patrimonio classico è il punto di partenza a livello di trama e personaggi, ma appare modificato rispetto al noto e arricchito di tratti moderni, oltre che profondamente rinnovato dall'autore.

Risulta tuttavia mancante nella raccolta un altro libretto pur annoverato tra le produzioni drammaturgiche dell'Incognito, la cui mancata rappresentazione rende problematica l'effettiva contestualizzazione del testo nel panorama letterario dell'epoca. De *Il viaggio d'Enea all'Inferno* resta traccia in vari codici manoscritti⁷ conservati tra Venezia, Bergamo e Vicenza:

3 Cfr. Onelli 2018, p. 2.

4 Per approfondire la biografia di Busenello si veda Capucci 1972, pp. 512-513.

5 Fondata nel 1630 da Francesco Loredano, era inizialmente conosciuta come Accademia Loredana, fu poi modificata su proposta di Guido Casoni che si lasciò ispirare dal motto dell'Accademia stessa, *ex ignoto notus*. Cfr. Rosand 2013, p. 34.

6 La silloge si compone di cinque libretti: *Gli amori d'Apollo e Dafne* (1640) su musiche di F. Cavalli, *Didone* (1641), musicata da F. Cavalli, *L'incoronazione di Poppea* (1643) su musiche di C. Monteverdi, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646) su musiche di F. Cavalli e *La Statira principessa di Persia* (1655) su musiche di F. Cavalli.

7 I manoscritti che conservano il testo del libretto sono il ms it. IX, 496 (=6660), cc. 205v-245, il ms it. IX, 457 (=6765), cc. 136r-166r, il ms it. IX, 458 (=7032), cc. 204-250v e il ms it. IX 460 (=7034), cc.

si tramanda un testo privo di partitura, perciò si ritiene che non sia mai stato posto in musica né sia stato portato in scena. La mancata rappresentazione offre problemi circa la sua collocazione nel complesso della produzione di Busenello: secondo l'ipotesi di Paolo Fabbri, sviluppata sulla base di alcune indicazioni ritrovate in due codici⁸, il libretto deve esser stato composto a partire dal 1658, perciò si può facilmente comprendere perché non figuri nell'edizione a stampa *Delle hore ociose*, risalente al 1656.⁹ Jean-François Lattarico propone come possibile periodo di composizione del libretto un momento intermedio tra la *Didone* e l'*Incoronazione di Poppea*: il personaggio del consigliere, Merlino, condivide infatti tratti dei suoi discorsi con il personaggio di Seneca presente nel dramma del 1642.¹⁰

2. *Il viaggio d'Enea all'Inferno di G. F. Busenello*

Proprio questo libretto dell'Incognito veneziano diventa caso di studio del *Fortleben* del classico virgiliano nel contesto barocco-carnevalesco dell'opera veneziana del XVII secolo. Il titolo del libretto suggerisce infatti la diretta dipendenza da Virgilio e, nello specifico, dal libro VI dell'*Eneide*: argomento del libretto è il celebre episodio virgiliano della catabasi di Enea, in visita agli Inferi, accompagnato dalla Sibilla Cumana, per quel viaggio ultraterreno che nella versione latina conduce l'eroe a conoscere la gloriosa stirpe.¹¹ Sebbene il titolo del libretto possa lasciar intendere che tratti soltanto del celebre episodio della discesa all'Averno, l'autore riprende saltuariamente anche la materia dei libri V, VI, VII, XI e XII, con qualche richiamo, seppur ridotto, agli altri libri. Al di là dei personaggi e ai motivi effettivamente virgiliani, Busenello non rinuncia a variare il mito e lo svolgimento degli episodi, introducendo nuove figure, mescolando anti-

1r-63v. conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia; presso la Biblioteca del Museo Correr si rintracciano il ms Correr 372, cc. 1r-39r, il ms Cicogna 1053, cc. 109r-149r; presso la Biblioteca Querini Stampalia di Venezia si rintraccia il ms cl. VI, XVIII (=1266), cc. 64r-97v; il manoscritto 913, cc. 211r-245v è conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliniana di Vicenza; a Bergamo, presso la Biblioteca civica Angelo Mai, è conservato il mm 230.

8 Si fa riferimento al codice Cicogna del Museo Correr e al codice della Biblioteca Querini Stampalia.

9 Fabbri 2009, p. 7.

10 Lattarico 2006, pp. 37-38.

11 Verg. *Aen.* 7, 98-101.

co e moderno: è il caso di Lindadori, principessa di Partenope che appare nelle vesti di Corillo, desunta dal romanzo *La donzella desterrada* di Gian Francesco Biondi (il romanzo fu edito a Venezia nel 1627), e del suo futuro sposo, Coralbo, che deve il suo nome all'omonima opera, sèguito del sopra citato romanzo di Biondi, dato alle stampe nel 1632.

3. *Richiami a Aen. 6, 440-476*

Nel raffronto tra la scena virgiliana e il corrispettivo proposto da Busenello emerge con chiarezza la poetica libertina e modernista dell'Incognito, deciso a non sottomettersi acriticamente ai giganti antichi, ma a riscrivere anche la materia più nota secondo il proprio ingegno e 'genio' poetico. Nei versi 440-476 del libro VI dell'*Eneide*, a seguito della descrizione dei *Lugentes campi* (v. 441) e del catalogo di eroine suicide per amore,¹² si presenta l'immagine di Didone come fantasma evanescente che vaga senza pace nella grande e oscura selva coperta dai mirti di Venere che consolano le anime afflitte.¹³ Inizialmente indistinta, Enea riconosce l'anima dell'amante ferita e si avvicina a lei: il fatto di ritrovarla nell'Ade conferma quanto egli avrebbe forse potuto immaginare alla vista del fumo che si innalzava da Cartagine alla sua partenza o all'ascolto del messaggio di Mercurio (Verg. *Aen.* 6, 456-458: «*Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo / venerat extinctam, ferroque extrema secutam? / Funeris heu tibi causa fui?*»).

Allo stupore per la morte causata involontariamente dal Troiano, segue la deresponsabilizzazione di Enea, retoricamente condotta per *traslatio criminis*: l'eroe piangente si discolpa affermando che non ha mai voluto abbandonare la regina, ma sono gli *iussa deorum* che ora lo costringono a vagare nelle luride paludi dell'Averno che lo costrinsero a prendere il largo

12 Horsfall 2013, p. 335 nota come il catalogo di eroine sia esplicito richiamo alla *vékoua* omerica: si passa da 14 a 7 eroine. La citazione delle eroine precede l'arrivo di Didone ed è funzionale alla presentazione del personaggio: a ognuna è associato un tratto della Cartaginese. Evadne rappresenta la fedeltà di Didone a Sicheo, Erifile, 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, pp. 247-261; West 1980, pp. 315- 342.

13 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».

per l'Italia. (Verg *Aen.* 6, 458-461: «*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*»).

Enea si stupisce che la sua partenza abbia potuto recarle un dolore così grande: la capacità di Didone di tollerare gli argomenti del Troiano viene meno e l'anima che vagava per gli inferi, fermatasi ad ascoltarlo, a questo punto, non riesce ad andare avanti e come trafitta da un nuovo dolore sfugge via. Enea la richiama, le chiede di fermarsi e le ricorda che non vi sarà altra occasione di incontro. Didone, quindi, si ferma, non lo guarda negli occhi per timore di cedere al sentimento che ancora arde in lei, ma quando riprende consapevolezza di sé stessa, irremovibile, fugge dal Troiano per trovare riparo tra le braccia di Sicheo, il *pristinus coniunx* che la eguaglia nell'amore.

4. L'*Eneide* riscritta: il caso Busenello¹⁴

Dal libretto preso in analisi emerge chiaramente la poetica di Busenello: è un Incognito, è un libertino che si schiera nella fazione dei modernisti e non accetta di dover piegare il proprio genio poetico alla tradizione classica e ai giganti antichi. La cultura classica è il sostrato su cui si ergono opere originali, nate dalla creatività e dal talento dell'autore che, tramite la propria capacità di riscrivere il mito, cerca di dar lustro a un genere bistrattato come quello della librettistica, considerato inferiore rispetto alle opere letterarie che godono di maggiore considerazione. Il virtuosismo di Busenello si esplica perciò nella ripresa del mito, che dissacra e modifica in modo da adeguarlo alle proprie volontà e ai *desiderata* del pubblico.

In Busenello, l'episodio dell'ultimo incontro tra i due amanti si colloca nel sopra citato libretto nella settima scena del secondo atto; rispetto al modello virgiliano, manca del tutto la presentazione di Didone: la descrizione dei *Lugentes campi*, il catalogo di eroine e la metafora della luna, funzionali alla descrizione del nuovo *status* di Didone, sono eliminati da Busenello,¹⁵ che preferisce l'immediatezza del confronto. Enea è il primo

14 Per approfondire si veda Capiello 2020, pp. 63-80.

15 Virgilio aveva sottolineato l'inconsistenza del corpo della Cartaginese e la metafora della luna aveva sottolineato l'evanescenza di lei che, indistinta, appare agli occhi del Troiano (Verg. *Aen.* 4, 450-454). Come già nella scena precedente (*VE* II, 6), che ospitava Tizio e Tantalò, Busenello sottolinea la matrice

a prendere la parola e il loro dialogo parte *in medias res*: sembra che Didone l'abbia già accusato di essere stato causa della sua morte, perciò Enea afferma che non ha colpa del suo suicidio, né l'ha mai tradita e che ogni sua azione è da riferire ai voleri degli dèi: «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 diletti, alta reina, e a' miei». ¹⁶ Busenello riscrive totalmente il comportamento di Enea: se il Troiano nell'ipotesto virgiliano prendeva coscienza delle sue azioni e della sua responsabilità in relazione alla morte della regina, qui appare del tutto sprezzante della condizione di Didone. Enea non piange, ¹⁷ il pianto sarebbe stato eccessivamente patetico in una scena che manifesta la volontà dell'autore di distendere i toni. Non appare neppure preso dal *dulcis amor* segnalato da Virgilio: Busenello riscrive la scena finalizzandola alla distruzione dell'eroe virgiliano, annulla il suo processo di deresponsabilizzazione, mirabilmente condotto da Virgilio e, privandolo della sua componente emozionale, procede nella presentazione di Enea al pubblico come anti-eroe. Busenello chiosa la battuta di Enea con l'espressione «Anteposi il voler de' sommi Dei / a' tuoi diletti, alta reina, e a' miei» ¹⁸: la destrutturazione dell'eroe è rafforzata dalla sostituzione dell'obbligo rappresentato etimologicamente dagli *iussa deum* ¹⁹ con l'impiego del vocabolo 'voler' che attenua l'idea di severità e di rigidità dell'imposizione degli dèi.

Didone risponde al Troiano in modo diverso rispetto all'originale, in cui aveva opposto all'interlocutore un silenzio tragico; qui dà invece voce al suo dolore e, riprendendo anche i discorsi del libro IV dell'*Eneide*, si rivolge aspramente all'eroe, si duole per la sua inutile morte dal momento che non è riuscita a liberarsi del dolore che la perseguitava e accusa Enea di aver infamato il suo nome, il suo onore e il suo pudore, gli rinfaccia il dolore che continua ad arrecarle con la sua presenza. Il personaggio portato

corporea e fisica del dolore, allontanandosi così dall'ipotesto virgiliano.

16 Busenello *VE* II, 7, vv. 1032-1037.

17 Il mancato pianto di Enea è funzionale al processo di destrutturazione dell'eroe: all'Enea creato da Busenello manca del tutto la *pietas* che contraddistingue l'eroe virgiliano. Nell'ipotesto sono presenti almeno due riferimenti al pianto di Enea (*lacrimasque demisit* [v. 455]; *ciebat lacrimas* [v. 468]): si vedano a tal proposito Norden 1976, p. 255; Austin 1977, p. 166; Paratore 1978, p. 282. Già lo stesso Servio aveva sottolineato come il v. 468 sia da imputare a Enea che, apparso piangente all'inizio della scena, chiude l'incontro in *Ringkomposition* prima della fuga della Cartaginese [Serv. *ad Verg. Aen.* 6, 468]).

18 Busenello *VE* II, 7, vv. 1036-1037.

19 *Verg. Aen.* 6, 461; poi, *cum variatione*, v. 464.

in scena da Busenello è più reale, è calato in un contesto quotidiano, parla e si comporta come una donna qualunque: viene meno quella grandezza e quella sublimità che avevano portato T.S. Eliot a definire questo passo virgiliano come «il più espressivo rimprovero di tutta la storia della poesia».²⁰

<p>Verg. <i>Aen.</i> 4, 305-306: <i>Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum posse nefas tacitusque mea decedere terra?</i></p> <p>Verg. <i>Aen.</i> 4, 320-323: <i>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?</i></p>	<p>Busenello, <i>VE II</i>, 7: Didone: <i>Dunque l'orrido abisso non mi salva da te?</i> Tradisti la mia fé, l'onor contaminasti; <i>per cumulo d'ingiurie e di dispetti, quarta furia all'Inferno, di perverso malor quest'ombra infetti?</i> <i>La spada tua che mi trafisse il seno, mi trafigge anco in ombra?</i></p>
---	---

Didone smonta capo per capo la difesa costruita da Enea: sottolinea la sua dimensione di *foedifragus*, a causa della quale lei stessa ha perso la reputazione di donna pudica e onesta; il tema della *fides* tradita era canonico nel teatro barocco.²¹ Didone cita quattro Furie come cause della sua sofferenza: ad Aletto, Megera e Tisifone si affianca Enea che, impersonando Amore, continua a torturarla. Massima esemplificazione del suo tradimento fu il dono della spada che Didone legge non come dimostrazione di affetto, dal momento che era quanto Enea aveva di più caro, ma come strumento che dimostra la responsabilità dell'eroe nella sua morte. Didone afferma «la spada *tua* che mi trafisse il seno, / *mi trafigge anco in ombra*»²²: con questo verso Busenello rimarca il concetto virgiliano di *recens a volnere Dido*,²³ che appare nell'Averno come se ancora grondasse sangue per la sua morte, oltre che per il sentimento d'amore che ancora la possiede. Le ferite arrecatele sono iperbolicamente 'centuplicate'²⁴ e continuano a crescere, in una climax di intensità, man mano che procede il confronto tra i due: «*La tua sembianza / mi moltiplica le pene, / mi centuplica le piaghe, / e viene a infinitar i miei tormenti*».²⁵

20 Eliot 1975, p. 66.

21 Cfr. Lattarico 2009, p. 167.

22 Busenello *VE II*,7, vv. 1045-1046.

23 Verg. *Aen.* 6, 450.

24 Busenello *VE II*,7, vv. 1047-1051.

25 *Ivi*, vv. 1051-1053.

Enea però non demorde e la segue: nel libretto Didone adopera un aggettivo, *iniquo*,²⁶ presente anche nel testo virgiliano (*Nec minus Aeneas casu percussus iniquo*)²⁷: se nel modello latino l'aggettivo si riferisce all'occasione dell'incontro tra i due, che 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 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 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 dura.²⁸

Enea cerca di placarla, sebbene manchi qui il riferimento agli *adfectus* che Virgilio aveva attribuito al *Pius* nel VI libro, quando il Troiano aveva persino reagito con le lacrime; Busenello con calco letterale dall'ipotesto²⁹ «*Teco parlo, o Didone, l'ultima volta*»³⁰ fa ribadire ad Enea quanto diverse siano le loro condizioni.

Da par suo, Didone è offuscata dall'ira e dalla rabbia, continua a maledirlo e a imputargli ogni peccato. 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 libro IV dell'*Eneide* la regina attribuiva solo a se stessa e alla sua eccessiva generosità. D'altra parte, se nel libro IV 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

26 *Ivi*, v. 1051.

27 Verg. *Aen.* 6, 475.

28 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?*».

29 Verg. *Aen.* 6, 466: «*Extremum fato, quod te adloquor; hoc est*».

30 Busenello *VE* II,7, v. 1060.

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 libro IV dell’*Eneide* 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.

L’intervento della Sibilla, attivamente presente nella scena, sarà risolutorio: la guida allontana Enea affermando che una donna tradita è più pericolosa del veleno dei serpenti e che non è possibile far nulla per attenuarne la furia: «*Lascia Troian sublime / partir quell’ombra irata, / la femina sdegnata, / Enea se tu nol sai, / in modo alcun non vuol placarsi mai*». ³¹ Il suo discorso, 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 offesa.

5. Conclusioni

La mano di Busenello, in questa come in altre zone del dramma, è evidente: l’Incognito decide arbitrariamente di sostituire il tragico silenzio di Didone con un ulteriore scontro tra i due, ribadito maggiormente dalla scena ottava, nella quale Sicheo personalmente, con una tirata fortemente misogina, denuncia i costumi volubili delle donne del suo tempo e le pene dei mariti costretti a sopportarne i tradimenti.

Se dunque la mancata risposta di Didone nell’*Eneide* era stata motivata o con l’omaggio al silenzio di Aiace dell’*Odissea*, ³² o con l’inversione di ruoli tra i due amanti rispetto al loro scontro nel libro IV, ³³ come ‘non detto’ pateticamente carico di significati, come impossibilità di dire altro, ³⁴

31 Busenello *VE* II, 7, vv. 1070-1074.

32 Heurgon 1974, p. 396: «*Virgile, du silence d’Ajax, a fait le silence de Didon, et c’était une inspiration géniale. Car la rencontre aux Enfers des deux amants donne lieu à une merveilleuse scène de dialogue tragique, dans laquelle un des deux interlocuteurs reste muet, mais ce silence, comme celui d’Ajax, ‘a je ne sais quoi de plus grand’ - et de plus chargé de sens - ‘que tout ce qu’elle aurait pu dire*».

33 Ricottilli 2000, pp. 111-114.

34 Graverini 2016, p. 346: «L’assenza di questa replica naturalmente, tanto più per il suo carattere inatteso, non toglie nulla al ‘dialogo’ tra i due personaggi – tutto è già stato detto, nulla vale la pena di aggiungere – ed anzi intensifica il pathos della scena».

o come naturale reazione di una donna offesa che sente venir meno le sue certezze relativamente a un moto della psiche (*eros*) che riteneva certamente ricambiato in eguale misura, la scelta di Busenello di 'perturbare' una delle scene più tragiche del poema virgiliano, ben conosciuta e nota a tutti, è da ricondurre a due ordini di motivi.

In primis, si deve al suo approccio di non remissiva sottomissione al mondo classico, ma di confronto e competizione, anche aspra. Perciò, nel libretto, la scelta dello scontro tra Enea e Didone prima e l'assolo di Sicheo poi, in piena congruenza con l'economia della narrazione che ha visto nel secondo atto ammorbidirsi l'intonazione complessiva del racconto, giungono a una graduale distensione del *pathos* tragico discostandosi così dall'intera struttura del sesto canto virgiliano, che invece ha proprio in questo episodio l'acme della sua tragicità.

In secundis, con la creazione *ex novo* della reazione della regina di Cartagine, Busenello cerca di compendiare in un unico episodio la materia alla base del celebre libro IV, il libro di Didone, dando prova non solo di originalità, ma anche di grande abilità, considerato l'esercizio di stile e di contaminazione tra diverse parti del poema latino, esercizio che rivela capacità di composizione e gestione della materia classica, non inerte, ma pronta ad essere ripasmata dall'autore in base alle sue necessità. Presentando la scena più celebre del canto della catabasi in vesti inedite, Busenello dimostra di saper padroneggiare perfettamente l'originale antico e di reimpiegarlo all'occorrenza nella sua opera, fornendo un punto di vista differente e un approccio innovativo al testo noto.

Nel sovvertimento della celebre scena dell'ultimo incontro tra Enea e Didone con la presa di parola da parte della Cartaginese, Busenello recupera i discorsi che Didone rivolge ad Enea prima della sua fuga, implorandolo di non abbandonarla, in nome del loro *coniugium*. Se tale intervento di Didone univa la *vituperatio* alla *suasoria*, dal momento che le sue parole erano mirate a scongiurare la partenza di Enea, la sua replica nell'Oltretomba, operata da Busenello, si presenta come sfogo fine a se stesso: la vita di Didone è ormai conclusa, dunque le parole che esprime sono proprie di una donna innamorata e ferita, che riversa il dolore che prova su colui che riconosce come colpevole.

Con la magmatica spinta creativa di cui l'Incognito dà prova in particolare modo in questa scena, che riprende per contrasto il suo originale, ma

anche in altre, come nell'incontro tra Anchise ed Enea o nelle restanti varianti che nel libretto propone, Busenello si ascrive alla fazione modernista degli intellettuali che, pur riconoscendo la grandezza degli *auctores*, non si sentono da meno e si pongono in forte competizione con i modelli. Come altri, quali Tassoni, Cartesio, Corneille, Busenello non resta estraneo alla celebre *Querelle des Anciens et des Modernes* che anima la Francia prima, e l'Europa poi dal Seicento fino ancora, probabilmente, al XX secolo.

BIBLIOGRAFIA

TESTI, TRADUZIONE E COMMENTI SU VIRGILIO

- Austin 1977 = Roland Gregory Austin (ed.), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Sextus*, Oxford, 1977.
- Horsfall 2013 = Nicholas Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid VI: a Commentary*, Berlin, 2013.
- Norden 1976 = Eduard Norden (ed.), *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI. Sechste, unveränderte auflage*, Stuttgart, Leipzig, 1976.
- Paratore 1978 = Ettore Paratore (ed.), *Virgilio. Eneide, III, libri V-VI*, trad. L. Canali, Milano, 1978.

STUDI

- Bellincioni 1985 = M. Bellincioni, *EV 2*, 1985, s.v. *Felix/Infelix* coll. 486-488.
- Bono-Tessitore 1998 = Paola Bono – M. Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, 1998.
- Cappiello 2020 = Rossana Cappiello, *Giovan Francesco Busenello e i classici: Enea e Didone ne "Il viaggio d'Enea all'Inferno"*, «Una Κοινή - Rivista Di Studi Sul Classico E Sulla Sua Ricezione Nella Letteratura Italiana Moderna E Contemporanea» 1 (2020), pp. 60-83.
- Capucci 1972 = Martino Capucci, *DBI 15*, s.v. *Busenello*, 1972, pp. 512-513.
- De Pilato 1932 = Sergio De Pilato, *Perché Didone non rispose*, Potenza, 1932.
- De Ruyt 2001 = Franz De Ruyt, *Infelix Dido! (Virgile, Énéide, VI, 450-476)*, «Folia Electronica Classica» 1 (2001).
- Eliot 1975 = T. S. Eliot, *Che cos'è un classico?*, in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, 1975, pp. 55-75.
- Fabbri 1990 = Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, 1990.
- Fabbri 2009 = Paolo Fabbri, *Prefazione*, in Jean-François Lattarico (cur.), *G. F. Busenello. Il viaggio d'Enea all'Inferno*, Bari, 2009, pp. 7-13.
- Farron 1984 = Steven Farron, *Dido 'aversa' in Aeneid IV, 362 and VI, 465-471*, «Acta Classica» 27 (1984), pp. 83-90.
- Fernandelli 2008 = Marco Fernandelli, *Fortuna delle eroine d'un tempo, da*

- Omero a Villon, in L. Cristante – I. Filip (curr.), *Incontri triestini di filologia classica*, 6, *Atti della giornata di studio in onore di Laura Casarsa* (Trieste, 19 gennaio 2007), Trieste, 2008, pp. 19-66.
- Genette 1997 = Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, 1997.
- Graverini 2016 = Luca Graverini, *Il silenzio di Didone, le parole di Cornelia. Due note su Virgilio e Properzio*, in Aldo Setaioli (cur.), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste, 2016, pp. 343-353.
- Heinze 1960 = Richard Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, 1960.
- Heurgon 1974 = Jacques Heurgon, *Le silence tragique de Didon (Enéide, VI, 450-476)*, in R. Cavenaile (cur.), *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Roma, 1974, pp. 395-400.
- La Penna 1985 = Antonio La Penna, *EV 2*, 1985, s.v. *Dido*, coll. 48-57.
- Lamacchia 1979 = Rosa Lamacchia, *Didone e Aiace*, in Giovanni D'Anna (cur.), *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, 1, Roma, 1979, pp. 431-462.
- Lattarico 2006 = Jean-François Lattarico, *Busenello drammaturgo: primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, «Chroniques italiennes» 77/78 (2006), pp. 27-39.
- Lattarico 2009 = Jean-François Lattarico (ed.), *G.F. Busenello. Il viaggio d'Enea all'Inferno*, Bari, 2009.
- Onelli 2018 = Corinna Onelli, *La matrona di Efeso e la doppia verità: osservazioni sul libertinismo degli Incogniti e di Cesare Cremonini*, «Le dossiers du Grihl» 1 (2018).
- Rosand 2013 = Ellen Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, (1991), trad. it. di Nicola Michelassi, Pietro Moretti e Giada Viviani, Roma, 2013.
- Perret 1964 = Jacques Perret, *Les compagnes de Didon aux Enfers*, «Revue des études latines» 42 (1964), pp. 247-261.
- Ricottilli 2000 = Liliana Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna, 2000.
- Scafoglio 2003 = Giampiero Scafoglio, *Il confronto di Enea col passato: Palinuro, Didone, Deifobo nell'Ade virgiliano*, «Antike und Abendland» 49 (2003), pp. 88-89.
- Schneider 2018 = Magnus Tessing 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%20IAS%20%281%29.pdf>].
- Skinner 2000 = Marilyn Skinner, *The last encounter of Dido and Aeneas: Aen., VI, 450-476*, in S. Quinn (cur.), *Why Vergil?*, Bolchazy, 2000, pp. 101-107.

- Swanepoel 1995 = Jan Swanepoel, *Infelix Dido. Vergil and the notion of tragic*, «Akroterion» 40 (1995), pp. 30-46.
- Tatum 1984 = James Tatum, *Allusion and Interpretation in Aeneid 6.440-76*, «The American Journal of Philology» 105/4 (1984), pp. 434-452.
- West 1980 = Grace Starry West, *Caeneus and Dido*, «Transactions of the American Philological Association» 110 (1980), pp. 315-324.
- Zaffagno 2007 = Elena Zaffagno, *Iussa deorum (Aen. VI, 461) e il silenzio degli innocenti*, «FuturAntico» 5 (2007), pp. 65-74.