

Università degli studi di Zagabria

Facoltà di lettere e filosofia

Dipartimento d'italianistica

Il libro IV dell'«Eneide» di Annibal Caro

Tesi di laurea

Candidata: Anamarija Vargović

Relatrice: Morana Čale, prof. ordinario

Zagabria, settembre 2015

INDICE

INDICE.....	- 1 -
PREMESSA	- 2 -
STATUS QUAESTIONIS E APPROCCIO METODOLOGICO	- 3 -
PARTE PRIMA.....	- 6 -
1. Annibal Caro : vita e attività letteraria	- 8 -
2. <i>L'Eneide</i>	- 9 -
3. Libro IV: cenni generali	- 10 -
PARTE SECONDA.....	- 14 -
1. Lettura contrastiva dei libri IV virgiliano e cariano – testo a fronte con commento	- 14 -
<i>Sequenza I: Vv. 1-128</i>	- 16 -
<i>Sequenza II: vv.160-194</i>	- 34 -
<i>Sequenza III: vv. 219-237</i>	- 39 -
<i>Sequenza IV: vv. 296 - 361</i>	- 42 -
<i>Sequenza V: vv. 642-665, 693-705</i>	- 56 -
2. Conclusione	- 63 -
BIBLIOGRAFIA	- 66 -
ABSTRACT	- 69 -
RÉSUMÉ	- 70 -

PREMESSA

La presente tesi di laurea si propone di offrire un'analisi del libro quarto del volgarizzamento cinquecentesco dell'*Eneide* ad opera di Annibal Caro. Il testo preso in esame non è il libro integrale bensì una selezione di brani esposti in ordine cronologico accanto ai corrispettivi virgiliani – eseguire un'analisi incompleta è stata una scelta obbligata conforme alle restrizioni di lunghezza previste per una tesi di laurea. L'ammontare dei versi trattati, in riferimento all'originale virgiliano, è pari a 284, ovvero poco più di un terzo (su un totale di 705 esametri).

La celebre *bella infedele* cariana ha intessuto un rapporto paradossale con la tradizione italiana. Benché fosse *infedele*, molto discutibile sul piano filologico, è stata spesso versione di riferimento per accostare gli studi classici ed è rimasta in circolazione grazie a numerose ristampe che si protraggono fino al nostro secolo; ma per quanto *bella*, non è stata oggetto di studi approfonditi da opera letteraria autonoma né ha suscitato grande interesse della critica. In questa sede abbiamo voluto esaminarla sotto entrambi i suoi profili, sia come una versione del capolavoro latino sia come un'opera di letteratura italiana a sé stante. L'abbiamo riscoperta conservatrice di caratteri essenziali della narrazione virgiliana, eppure rivelatrice della sensibilità cinquecentesca.

Ci è parso opportuno segmentare la tesi in due capitoli. Il primo è concepito come introduttivo: dopo una breve trattazione dell'ambiente biografico e storico-letterario che vede nascere il volgarizzamento in esame, abbiamo sintetizzato le informazioni chiave sul testo di partenza virgiliano soffermandoci sui particolari riguardanti il libro quarto. Il secondo capitolo può considerarsi principale perché dedicato a una lettura contrastiva di un numero di versi del testo virgiliano e della versione di Caro, corredata da un modesto commento cui abbiamo provveduto e in cui consiste la maggior parte del nostro contributo. A riguardo, abbiamo evidenziato i numerosi distacchi dovuti alle modificazioni apportate da Caro nonché

ad altre sue scelte in veste di traduttore. Il nostro impegno non si esaurisce però con l'approssimazione del grado di fedeltà al testo virgiliano né con l'individuazione e il commento dei versi di maggior divergenza: abbiamo voluto esaminare il modo in cui Caro affronta la sfida artistica inerente a un lavoro di traduzione e talvolta ci siamo permessi di proporre un nostro giudizio globale degli esiti. La tesi non termina con una conclusione vera e propria, definitiva, ma piuttosto con una brevissima discussione finale che vuole accennare, in particolare, al modo in cui Caro reinterpreta il retaggio dell'antichità pagana – alla luce di una civiltà cristiana che cerca di riconciliarsi, tramite opere d'arte, con quell'*altra* sensibilità, ormai straniera, ma comunque più rilevante che mai in un'epoca dell'*imitatio* e dell'elaborazione di sé attraverso ciò che non si è.

STATUS QUAESTIONIS E APPROCCIO METODOLOGICO

La ricerca dei volgarizzamenti cinquecenteschi sembra non aver sortito finora nessun lavoro esaustivo che trattasse le particolarità filologiche o letterarie dell'*Eneide* cariana.

Documentadoci sulla bibliografia disponibile sul nostro argomento, non siamo riusciti a trovare nessun lavoro precedente che mettesse a confronto diretto e sistematico i testi virgiliano e cariano, con la possibile eccezione del lavoro ottocentesco di Fernando Squaglia della cui esistenza ci siamo accorti nelle nostre ricerche web, ma che purtroppo non siamo riusciti ad approfondire. Il lavoro di Fernando Squaglia comprende due opere: *Sul modo di tradurre e cenni critici sul volgarizzamento dell'Eneide di Annibal Caro* (1871) e *Osservazioni critiche sul IV libro nel volgarizzamento di Annibal Caro* (1895). Siamo dispiaciuti di non essere riusciti a consultare nessuna di queste due opere – purtroppo, non sono disponibili in biblioteche cui abbiamo potuto accedere né in circolazione sul mercato né sono digitalizzate in archivi online. Considerando i loro titoli, ci pare che appunto queste due opere irreperibili avrebbero potuto fornirci l'aiuto più diretto per il nostro progetto.

Lungi dal poter dire, però, che non abbiamo trovato riflessione *alcuna*, più o meno elaborata, su passaggi specifici della versione cariana – il più delle volte, però, si è trattato di

commenti isolati o incidentali in testi che si occupavano di altri argomenti. Qui ne accenniamo, a nostro giudizio, i più significativi.

Abbiamo potuto consultare alcune lettere settecentesche di Algarotti che cercano di evidenziare “notabilissimi errori in un’opera cotanto celebrata [...] confermata ormai dall’approvazione non interrotta [...] la cui autorità quasi che omai si confonda con quella stessa del reverendo Originale”¹ – formulazioni indicative che ci rivelano il prestigio associato all’opera cariana. Il giudizio globale di Algarotti è negativo, dissenziente rispetto all’opinione prevalente: egli si propone quasi di “smascherare” l’opera che gode di troppo rispetto. Le sue critiche riguardano non tanto gli errori grammaticali quanto l’insieme di quelle caratteristiche che nomina, all’inizio della terza lettera “soverchia prolissità e mala rappresentazione del carattere Virgiliano”.² Le lettere di Algarotti comprendono piuttosto considerazioni scollegate su vari frammenti del testo, talvolta contrastati con altre versioni in altre lingue, e sono prive di un quadro d’insieme elaborato.

Un saggio di Greco, indicato nella bibliografia, presenta il quadro storico necessario per poter collocare Caro all’interno della *questione della lingua* cinquecentesca che segnala tutto il panorama sociale. Nel capitolo dedicato all’*Eneide* viene proposta inoltre una breve analisi stilistica e sintattica delle caratteristiche principali della versione cariana, che secondo l’autore sarebbero un linguaggio ricco ed elegante le cui “narrazioni minute e prolisse, i toni enfatici, la ricerca della nota magniloquente anticipano inevitabilmente l’età del barocco.”³ Greco presta molta attenzione alla varietà del lessico e mette in rilievo il ricorso al discorso diretto; la sua analisi rimane però generalista, non addentrandosi nelle particolarità di un libro qualsiasi né contrastando i passi scelti con il prototesto in modo sistematico.

Qualche riflessione piuttosto incidentale sulla versione di Caro si è trovata in alcune prefazioni ad altre versioni dell’*Eneide* nei secoli successivi. A riguardo, abbiamo consultato un saggio breve della Corsalini che tratta le prefazioni alle traduzioni di Bondi e di Leopardi. L’autrice individua le seguenti critiche principali mosse al testo cariano: l’infedeltà, il ricorso alla parafrasi, “la sostanziale differenza d’animo che rende essenzialmente diversa armonia

¹ Francesco ALGAROTTI, *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell’«Eneide» del Caro*, per Gio. Batista Albrizzi Q. Gir., Venezia 1745, p. 6.

² *Id.*, p. 51.

³ Aulo GRECO, *Annibal Caro. Cultura e poesia*, Ed. di storia e letteratura, Roma 1950, p. 108.

dello stile, immagini, maniere di Caro da quelle di Virgilio”⁴, perfino *concisione*, da parte di Bondi.

Infine, vorremmo anche accennare a un piccolo debito intellettuale da parte nostra nei confronti della Belle, la cui tesi di dottorato⁵ abbiamo consultato, seppur in modo superficiale, per la sua sola prossimità al nostro argomento, dal momento che tratta il problema della traduzione/imitazione dello stesso libro virgiliano nella Gran Bretagna del Cinque-Seicento.

Per il nostro lavoro abbiamo deciso di mettere a confronto diretto diversi brani del testo cariano e del testo virgiliano, cercando di individuarne somiglianze e differenze. Il nostro lavoro non è rigorosamente filologico: abbiamo cercato di parafrasare i brani scelti in italiano (riferendoci, ove l’abbiamo giudicato necessario, ai vocaboli o alle espressioni latine per facilitare la comprensione) e di specificare poi in quali punti il testo cariano differisce dal prototesto, proponendo qualche volta ulteriori considerazioni che ci sono parse utili o rilevanti per la comprensione dell’opera cariana. Lavorando sul testo originale ci siamo serviti di una serie di edizioni ausiliarie che propogono sia il commento, sia la parafrasi direttamente in lingua, sia le traduzioni interlineari in altre lingue (inglese e francese), per capire meglio il contesto linguistico di partenza e gli eventuali dubbi sull’interpretazione.

Ci siamo interessati di più a quella “sostanziale differenza d’animo” tanto biasimata da Bondi – che noi invece abbiamo finito per guardare con occhio favorevole – che non alle minuzie filologiche. Partendo dalle non-coincidenze tra i due testi, ne abbiamo cercato i *perché*, offrendo talvolta anche una chiave interpretativa.

⁴ Giulia CORSALINI, *Fa d'uopo d'esser poeta. Le prefazioni alle traduzioni dell'Eneide di Clemente Bondi e Giacomo Leopardi*, in *Sinestesia*, n. 4 anno 2, 2013, p. 1.

collegamento: < <http://www.rivistasinestesia.it/PDF/2013/MAGGIO/1.pdf> >

⁵ Marie-Alice BELLE, *Traduction et imitation dans les Iles Britanniques aux XVIe et XVIIe siècles : les métamorphoses du livre IV de l'Énéide de Virgile [1513-1697]*, tesi di dottorato presso Università di Parigi 3, 2010, la cui copia elettronica è disponibile in rete: < <http://www.theses.fr/2010PA030087> >

PARTE PRIMA

La traduzione letteraria richiede un paradossale tipo di rapporto con il testo di partenza: da un lato essa è vincolata dall'esigenza di essergli fedele, dall'altro è sempre consapevole di non *poterlo* essere. L'atto del tradurre è di per se uno spostamento dei contesti (di partenza e d'arrivo) che comporta il "tradimento" dell'originale. La questione dello *status* di versioni letterarie nell'ambito del canone di una letteratura nazionale è dunque piena di equivoci. Sul piano linguistico e culturale, una versione sarebbe una *risrittura* che, seppur realizzata con dovuti aggiustamenti linguistici (e talvolta ulteriori adattamenti), rimane un elemento estraneo alla tradizione in cui si inserisce. Ci sarebbe inoltre l'anzidetta mancanza di autenticità, perché la lingua impiegata per la comunicazione dell'opera non coincide con quella della sua genesi – il comunicato, dunque, rimane profondamente alterato, quasi contraffatto dall'intervento del traduttore.

Le nozioni stesse dell'*originale* o dell'*alterazione* (sia quella percepita come significativa sia quella che non lo è), tanto come la nozione dell'*autore*, hanno subito molti mutamenti nella storia intellettuale e nella successiva tradizione giuridica. Le opere autonome e tutelate dal diritto d'autore come le conosciamo oggi, concependole cioè come una forma di proprietà con l'annesso dei diritti riconosciuti al titolare, risultano secondo Quondam un retaggio giuridico ottocentesco che ha inoltre reso possibile di reinterpretare la dimensione estetica dell'opera all'interno di un nuovo quadro:

Questo statuto moderno del soggetto "creativo" riconosce a ciascun "io" che comunichi o intenda comunicare il valore della propria "verità" e "identità", senza mediazioni né compromessi, senza vincoli né regole, e quindi attribuisce al prodotto della sua istanza comunicativa il diritto (giuridicamente formalizzato)

all'assoluta proprietà, cioè all'originalità: sia contro ogni tradizione e contro ogni autorità, sia contro ogni imitazione e contro ogni plagio.⁶

Queste novità si trovano in opposizione a tutta una tradizione in cui l'autorialità è un concetto molto più flessibile e l'imitazione di opere altrui non è solo sancita come esercizio di stile e ideale didattico, ma le viene riconosciuto addirittura un valore estetico inerente. Quondam considera questo status quo ante “un sistema che ha sempre considerato l'imitazione come il suo stesso principio produttivo [...] codificato sul primato delle regole, persuaso, anzi, che solo sulla certezza esemplare e stabilmente perenne della norma fosse possibile produrre la forma della poesia e dell'arte.”⁷ Gli autori degni di imitazione sono quelli dell'antichità classica, presi a modello e ristabiliti come tali attraverso l'appropriazione dei luoghi comuni. Questo insieme di caratteristiche è nominato classicismo – Quondam lo intende in senso *tipologico* piuttosto che cronologico *sensu stricto* – e l'opera cariana s'inserisce in una sua fase dove queste tendenze sono ormai consolidate e normalizzate (dopo il 1530).

Il Cinquecento è al contempo anche un periodo in cui si trova un proliferare di *opposizioni* a quelli che sono percepiti come gli eccessi della licenza poetica nella traduzione e che comporterebbero un problema *etico* accanto a quello estetico:

Un esercizio praticato massicciamente, nel Cinquecento, da poligrafi di dubbia formazione classicistica e, per quanto concerne le lingue antiche, sin da subito guardato con sospetto, se non proprio apertamente biasimato, dall'uomo di lettere di cultura umanistica, disposto a riconoscerne la benignità solo a patto dell'assoluta fedeltà all'originale, del mimetismo a oltranza, della «pedanteria», volto a denunciare ogni abuso, ogni errore, ogni sia pur minimo tentativo di attualizzazione, di naturalizzazione non conforme al dettato toscano operato dal traduttore, oltre che di indebita appropriazione di materiali “altri” nella resa testuale, di filtri mediatori più o meno scopertamente esibiti, di veri e propri furti.⁸

La coesistenza dell'*imitatio* come base stilistica sulla quale si costruisce un'opera sostanzialmente *autonoma* con tali visioni molto più restrittive caratterizza il nostro contesto di partenza.

⁶ Amedeo QUONDAM, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in Paolo Cherchi (a cura di), *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, Longo editore, Ravenna, 1998, p. 373.

⁷ *Id.*, p. 374.

⁸ Luciana BORSETTO, *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in Gigliucci, Roberto (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, Bulzoni, 1998, p. 72.

1. Annibal Caro : vita e attività letteraria

Annibal Caro nacque a Civitanova nel 1507,⁹ all'alba di "un secolo di lotte"¹⁰ che lo interessò alla politica, in primo luogo quella del suo paese natìo. I suoi biografi rilevano che intratteneva forti legami con quell'ambiente anche nei periodi in cui non vi soggiornava, per motivi di studio e di lavoro: "fin dall'anno 1531, Civitanova era in preda a discordie civili che davan luogo a stragi e lotte cittadine [...] Moltissimi furon quelli che [...] si adopraron per ristabilire la pace. Fra quest'ultimi vi fu appunto Annibal Caro"¹¹. Sono preservati inoltre frammenti di carteggio tra Caro e altri personaggi illustri dell'epoca, donde si evince un suo chiaro coinvolgimento intellettuale e affettivo nelle vicende politiche.

Le sue prime attività presero forma di servizio in qualità di *factotum* di illustri personaggi come Giovanni Gaddi (dal 1525) o Pier Luigi Farnese (dal 1543), per entrare poi nel servizio del cardinale Alessandro Farnese. Il legame con quest'ultimo fu stabilito grazie alla sua frequenza dei circoli letterari:

E poiché quelle riunioni trovavano alimento nel mecenatismo del cardinale Alessandro Farnese, nipote del pontefice, è facile comprendere come il Caro, entrato nell'orbita della politica farnesiana, della quale diventò ben presto un agente zelantissimo, finisse col legarsi al carro di quella potente famiglia. [...] dopo l'uccisione di Pier Luigi, e propriamente nel maggio del 1548, la sua fortuna [...] si fece ancor maggiore, col suo passaggio ai servigi del cardinale Alessandro, che lo ebbe segretario prediletto e lo colmò di favori.¹²

L'ultima parte della sua vita riconciliò il coinvolgimento politico con un'attività letteraria fruttifera. Elaborò la sua formazione umanistica che comprendeva sia gli antichi, sia i grandi trecentisti italiani – una commistione che gli servì da base stilistica. Gli anni tra il 1560 e il 1563 videro un progressivo peggioramento nei rapporti con il cardinale, fino alla dissoluzione dei legami nel 1563 che lasciò Caro libero di dedicarsi all'*otium* creativo, guastato purtroppo per problemi di salute. Risale a questo periodo anche la sua versione dell'*Eneide*, la sua opera più significativa, ma che fu pubblicata solo dopo la sua morte (l'edizione principale del 1581).

⁹ Tutti i riferimenti biografici, ove non diversamente specificato, sono tratti da: Vittorio CIAN, *Annibal Caro traduttore dell'Eneide*, G. B. Paravia & C., 1921.

¹⁰ Per maggior apprezzamento del contesto storico-militare dell'epoca, vedasi: Francesco BERNETTI, *Annibal Caro, in occasione del quarto centenario dalla nascita*, Porto Civitanova G. Gualdesi, 1907, pp. 23-35.

¹¹ *Id.*, pp. 49-50.

¹² CIAN, V., *op.cit.*, pp. 6-7.

La vita di Caro si spense a Roma nel 1566. In occasione della sua morte, un suo contemporaneo sintetizzò la sua vita e il suo carattere in questi termini:

Hannibal Carus [...] erat poeta unicus illis temporibus in Italia, pulcherrimi aspectus, optimae vitae, exemplaris in omnibus suis actionibus et honor decus et principale ornamentum totius nostri Piceni.¹³

2. *L'Eneide*

Fermamente collocata tra le massime espressioni della lingua e della letteratura latina, capolavoro del periodo augusteo, *L'Eneide* non abbisogna di particolari introduzioni; ci limiteremo quindi ad accennarne la collocazione storico-letteraria prescindendo dal contesto storico-politico della sua genesi e da altre considerazioni nel merito extraletterario.

L'Eneide rappresenta l'apice dell'opera virgiliana e fu composta nell'ultimo decennio della sua vita. Rimasta incompiuta, il poeta chiese che fosse bruciata dopo la sua morte (nel 19 a.C.); fu salvata però e successivamente pubblicata. Oltre la divisione formale in dodici libri, si è soliti accentuare il contrasto tra la prima e la seconda metà del poema dovuto a fasi diverse nello sviluppo della trama e del protagonista stesso:

In the first six books of the *Aeneid*, individual suffering, the *lacrimae rerum*, is subordinate to the developing specter of Rome, a distant image growing more distinct yet still always mental. The hero learns the future by word of mouth, and endures. In the last six books the hero executes the dream as fact. The vision has become a reality and, as always in life, truth is less easy than contemplation, to lead more dangerous than to follow.¹⁴

I primi sei libri formano una "Odissea", i successivi sei una "Iliade", continuando lo stesso ciclo epico: le vicende si spostano dal viaggio e dagli impedimenti nel raggiungere la destinazione, tra ricordi della terra natia nell'esilio e nuovi legami affettivi, alle circostanze belliche nell'Italia una volta raggiunta. Il poema stabilisce una serie di riferimenti e associazioni di importanza *nazionale* per i Romani: ad esempio, il figlio di Enea (Ascanio/Iulo) sarebbe il capostipite della gens Iulia, mentre l'origine semi-divina del suo

¹³ *Id.*, p. 8.

¹⁴ Michael C. J. PUTNAM, *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, University of North Carolina Press, 1995, p. 14.

genitore inquadrerebbe tutti i Romani in una prospettiva storico-metafisica più ampia. Il testo comporterebbe inoltre inserita l'apologia della politica augustea ed esistono nel merito due linee interpretative tra gli scolari, "augustea" ed "anti-augustea" ("ottimista" e "pessimista", "europea" e "Harvardiana" rispettivamente) che dibattono l'atteggiamento assunto nei confronti di Augusto, leggendo il testo in una prospettiva storicista.

Il poema è redatto in esametri dattilici quale metro standard per la poesia epica latina e greca. Ne ricordiamo, molto brevemente, i caratteri essenziali: l'esametro dattilico è un tipo di verso che regge su sei piedi costituito da cinque dattili (sostituibili da spondei) e un piede finale costituito da due sillabe (quindi mai dattilo, ma uno spondeo o un trocheo). Per "l'incompiutezza" di quest'ultimo piede cui "manca" una sillaba finale "prevista", questo tipo di verso si chiama *catalettico*. Nella struttura del verso non sono previste le cesure fisse.

3. Libro IV: cenni generali

A questo punto vorremmo proporre al lettore alcune considerazioni strutturali preliminari per ben abordare la lettura del libro in esame. Le abbiamo raggruppate a seconda che ne trattino la posizione all'interno della più ampia struttura epica (argomento, caratteri distintivi, legami con altre parti del testo) o che ne introducano aspetti metrici.

1. Collocamento all'interno dell'*epos* virgiliano

Il libro IV dell'*Eneide* è concepito come una digressione rispetto al progetto principale su cui regge l'opera. Inseguendo il destino impostogli dagli dei, esule da Troia in rovina, Enea si

trova provvisoriamente accolto a Cartagine. Nei libri II e III racconta le vicende che lo hanno condotto là; è qui che comincia a svilupparsi il legame complesso tra lui e Didone, basato sulla *memoria* delle vicende passate cui quest'ultima non aveva preso parte. Seider elabora il seguente quadro per le loro interazioni:

Dido's relationship to Aeneas' memories is not entirely dissimilar from what Marianne Hirsch terms "postmemory." Hirsch writes that postmemory describes the "relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experience of their parents, experiences that they 'remember' only as the stories and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right." [...] As Dido's interest in Aeneas' memories builds, she learns that he is preparing to leave. Soon the couple's interactions change drastically. Aeneas, who earlier had manipulated his men, Dido, and perhaps even himself in advancing the belief that memory can build a bond and offer solace, comes to find that these sorts of promises fail him now. Memory devolves from a mechanism of communication and empathy to a locus for misunderstanding and animosity.¹⁵

Benché sostanzialmente una digressione, il libro IV è strumentale per l'unità dell'opera e per lo sviluppo del carattere del protagonista: è qui che la *pietas* di Enea, la sua caratteristica distintiva, viene sottoposta a un esame difficile. Avendo intrapreso una relazione amorosa con la regina, Enea si dimentica del proprio fato. Interviene il divino: Enea viene ricordato del suo dovere, per un'apparizione di Mercurio, e decide di riprendere il suo viaggio verso Roma. Questa decisione provoca il suicidio della regina e con esso una maledizione per i rapporti futuri tra i due popoli, non potendo più associare il proprio al destino di Enea e dei suoi discendenti.¹⁶

Molti studiosi hanno segnalato la "tragicità" quasi teatrale di questo libro. Secondo Panoussi, per capire le rappresentazioni degli atti ritualistici nell'*Eneide* è cruciale rendersi conto di un "intertesto tragico" coesistente con "l'intertesto epico", la cui *intertestualità* riposerebbe non tanto sui legami testuali *sensu stricto*, con altri testi tragici *scritti*, bensì con le pratiche sociali intese come *testo*.¹⁷ Questi riti, se non eseguiti in modo corretto,

¹⁵ Aaron M. SEIDER, *Memory in Vergil's Aeneid: Creating the Past*, Cambridge University Press, 2013, p. 112.

¹⁶ cfr. "Dido perceives her estrangement from the Trojans as a political alienation. If from our point of view the notions of fidelity and gratitude are not necessarily linked, they certainly were so in the domain of the Roman political relationships. *Fides*, as we have seen, manifests itself in *gratia*, the disposition to show thanks concretely by requiting service with service. Aeneas' treachery, his decision to leave, is proof that he and the Trojans have no gratitude for past benefactions, the *hospitium* and the share in the new kingdom. They therefore would be unwilling to requite favor with favor, that is, to take her with them and in effect to continue their alliance with her."

Richard Ciro MONTI, *The Dido Episode and the Aeneid: Roman Social and Political Values in the Epic*, E. J. Brill, Eiden, 1981, p. 57.

¹⁷ cfr. Vassiliki PANOUSI, *Vergil's "Aeneid" and Greek Tragedy: Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge University Press, 2009, p. 3.

comporterebbero conseguenze nefaste; secondo la studiosa, la sostanziale coincidenza tra l'aruspicina eseguita da Didone nel suo primo atto rituale (vv. 56-64) e una parte integrante del rito matrimoniale sarebbe l'elemento che scatena la trama tragica¹⁸ ed è alla base degli eventi successivi che culmineranno con il suicidio della regina. Alcuni studiosi, come Conte, hanno indicato dei legami con altri personaggi tragici.¹⁹

Si è discusso anche sulla tragicità *inerente* al personaggio di Didone, in modo indipendente dai suoi atti o anche dalla sua stessa capacità di intendere e volere: il concetto di *culpa* introdotto da lei stessa la tiene legata forse all'ideale di *univiratus* (l'ideale per una donna di avere un solo uomo, un solo marito, nel corso della sua vita)²⁰ mentre il soccombere alla passione scatta un meccanismo psicologico che è anche funzionale per lo svolgimento delle vicende e che ricorda il meccanismo tragico. La passione della regina è alimentata dalle cospirazioni tra due dee, quindi condizionata a livello soprannaturale, fatto che mette in discussione anche la sua capacità di agire in modo autonomo.²¹ Secondo Swanepoel, c'è un progressivo peggioramento nella condizione della regina, esemplificato nel susseguirsi delle descrizioni fisiche nel corso del libro.²² Si pone anche la domanda di un eventuale giudizio morale della fatalità del percorso cui la regina è sottoposta: la dimensione etica è intimamente legata a quella storica, poiché i *fata* operano per realizzare un percorso ipso facto *buono*.²³

Tutti gli eventi hanno anche una dimensione teleologica in un quadro d'insieme storico-metafisico. Il soggiorno a Cartagine funge da sfida per il protagonista per riappropriarsi del suo destino.

¹⁸ cfr. *Id.*, p. 46.

¹⁹ cfr. Gian Biagio CONTE, *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*, Oxford University Press, 2007, pp. 158-160 per la discussione sulle affinità tra il libro virgiliano e *Aiace* di Sofocle.

²⁰ cfr. Niall RUDD, *Lines of Enquiry: Studies in Latin Poetry*, Cambridge University Press, 1976, p. 42-48 per la discussione su questo ideale e il suo trattamento disparato in periodi diversi della storia romana.

²¹ cfr. *Id.*, p. 50.

²² cfr. "In the depiction of Dido, at first as a wounded doe, later as *bacchante* and eventually as a completely disoriented woman, there is a clear line of progression. Her growing passion and *furor* are depicted as destructive. Her love is presented as a loss of royal restraint, which is confirmed by views on *amor* held in Antiquity".

J. SWANEPOEL, *Infelix Dido: Vergil and the Notion of Tragic*, in *Akroterion*, vol. 40, Department of Ancient Studies, University of Stellenbosch, 1995, p. 41.

²³ cfr. *Id.*, p. 43.

2. Considerazioni metriche

Il libro IV della « Eneide» virgiliana è composto di 705 esametri, di cui 5 incompiuti (cosiddetti *tibicines*, “puntelli”, tradizionalmente citati come prova dell’incompletezza dell’opera virgiliana). La versione di Caro riporta ben 1083 endecasillabi sciolti, superando nettamente il prototesto.

Questo “eccesso” di versi è dovuto a più fattori – dal carattere maggiormente sintetico della lingua latina al volere manifesto del traduttore di aggiungere del suo all’opera virgiliana. Trattandosi di una versione letteraria, la funzione poetica del testo è da considerarsi privilegiata rispetto ad altre. Secondo il giudizio di Greco, con cui concordiamo, Caro avrebbe cercato di “creare un verso adatto a riprodurre le armonie di Virgilio, ma anche di dimostrare l’adattabilità del materiale linguistico offerto dal lungo uso del volgare allo stile della poesia epica.”²⁴

²⁴ GRECO, A., *op.cit.*, p. 107.

PARTE SECONDA

1. Lettura contrastiva dei libri IV virgiliano e cariano – testo a fronte con commento

Qui in seguito abbiamo riportato un numero di versi dei due libri presi in esame, corredati dal nostro commento che pone in rilievo le loro affinità e – molto più spesso – le loro disparità. I versi scelti formano cinque sequenze di lunghezze diverse e riportate cronologicamente. Per facilitare la lettura, ci è parso opportuno frammentare il testo per raggruppamenti di versi più brevi che formano delle piccole unità a senso compiuto all'interno di ogni sequenza. Li abbiamo poi presentati in modalità *testo a fronte* con l'originale latino dal lato sinistro e il volgarizzamento di Caro dal lato destro.

Ci siamo serviti del grassetto per evidenziare i punti di distacco ove necessario: gli elementi nel grassetto, che siano singole parole o versi interi, non trovano corrispettivi nel testo accanto.

È opportuno accennare ai criteri sottostanti al giudizio che un elemento di un testo “non trova corrispettivo” nell'altro e merita di essere evidenziato. Tale giudizio, il più delle volte, è obbligato – un elemento del testo virgiliano è spesso manifestamente ignorato *in toto* da Caro e si registra fin subito una disparità provocata da tale *assenza oggettiva*. Analogamente, sorge spontanea la constatazione di una disuguaglianza causata da *esuberanza oggettiva* che non può dirsi vincolato né dalle esigenze della traduzione diretta né da quelle interpretative (ove Caro sceglie di sostituire una parafrasi alla traduzione vera e propria). È oggetto di nostro commento quindi un esuberanza non solo *quantitativa* (ancorato alla necessità di trasporre gli stessi elementi che sono per la loro natura più sintetici nella lingua latina per mezzo di *più* parole volgari) ma anche *qualitativa*.

Più difficile stabilire un criterio unico per la catalogazione di disparità causate da quelle scelte del traduttore che hanno sortito elementi da considerarsi almeno equipollenti a quelli del testo originale, se non dei “veri” corrispettivi. La categoria più significativa di questi

elementi sono quelle che abbiamo denominato “cristianizzazioni” e che riguardano la sostituzione agli elementi manifestamente paganeggianti di espressioni più neutre, se non addirittura dotate da connotazioni religiose provenienti dalla matrice cristiana (per es. la sostituzione di *Olympo* del v. 694 virgiliano con un *cielo* generico). Lo stesso fenomeno è talvolta di segno opposto: il traduttore propone anche soluzioni che rendono il suo testo *più* gravato da quello stesso paganesimo che sembra voler evitare altrove. Abbiamo cercato di evidenziare coerentemente tutte le occorrenze di questo tipo e trattarne nel commento.

Qualche volta abbiamo evidenziato e commentato anche le disparità “sinonimiche” con i nomi dei personaggi e dei luoghi, ove ci siano parse rilevanti (per es. la sostituzione del doppio appellativo *dux et Troianus* del v. 165 virgiliano con un semplice *Enea* nella versione di Caro) – altre volte, ove abbiamo giudicato il loro effetto di minor importanza, le abbiamo tralasciate ed escluse dal commento (per es. le navi *dardaniae* del v. 658 virgiliano diventano *troiane* nel Caro e non abbiamo evidenziato questo mutamento). Ci siamo permessi la medesima discrezionalità riguardo ad altre soluzioni che potrebbero sia considerarsi sufficientemente “sinonimiche” per non meritarsi un’attenzione particolare, sia leggersi come disparità lessicali *significantive* per l’interpretazione (per es. *urbs praeclara* del v. 655 virgiliano diventa *nobil terra* nella versione di Caro e qui abbiamo sorvolato gli aggettivi, assimilandoli così a sinonimi di fatto, benché consapevoli che ci si potesse obiettare avanzando l’ipotesi che l’utilizzo dell’aggettivo *nobil* non fosse privo di una sfumatura distintamente cinquecentesca; d’altro canto abbiamo evidenziato l’espansione concettuale dell’*urbs* a una più ampia *terra*, ritenendo questa trasformazione significativa per il contesto dove la troviamo).

**Sequenza I:
Vv. 1-128**

VIRGILIO	CARO
<p>At regina gravi iamdudum saucia cura vulnus alit venis et caeco capitur igni. Multa viri virtus animo multusque recursat gentis honos: haerent infixi pectore voltus verbaque, nec placidam membris dat cura quietem. Postea Phoebæa lustrabat lampade terras umentemque Aurora polo dimoverat umbram, cum sic unanimam adloquitur male sana sororem (vv. 1-8)</p>	<p>Ma la regina d’amoroso strale Già punta il core, e ne le vene accesa D’occulto foco, intanto arde e si sface E de l’amato Enea fra sé volgendo Il legnaggio, il valore, il senno, l’opre, E quel che più le sta ne l’alma impresso, Soave ragionar, dolce sembiente, Tutta notte ne pensa e mai non dorme. Sorgea l’Aurora, quando surse anch’ella Cui le piume parean già stecchi e spini; E con la sua diletta e fida suora Si ristrinse e le disse: [...] (vv. 1-12)</p>

Commento: A partire dai primi versi possiamo notare alcune particolarità della versione di Caro. Nel prototesto virgiliano, la regina è afflitta (*saucia*) da una grande pena (*gravi cura*), alimenta una ferita (*vulnus*) nelle vene e viene consunta da una fiamma cieca. Caro vi introduce l’immagine dell’*amoroso strale* che *punge il core* della regina, immagine oramai consolidata nella tradizione letteraria italiana, anche associata al campo semantico del fuoco.²⁵ Si noti l’accusativo alla greca (*la regina punta il core*) – di cui inoltre Caro fa un uso estensivo – e il suo effetto totalizzante che rende la figura di Didone ancor più impotente di fronte all’amore.

Inoltre, Caro potenzia il campo semantico del fuoco: Didone è *accesa* nelle vene, il fuoco subentra laddove c’era la ferita – o è magari da intendersi come *assimilato a* quella ferita – e produce ulteriori effetti su Didone (che *si sface*) non riportati nel testo virgiliano. Un’altra modifica presente nel testo di Caro è nell’aggettivo caratterizzante il fuoco, la cui *cecità* viene interpretata come carattere *occulto* – a cui non manca la capacità di vedere, ma piuttosto

²⁵ cfr. PETRARCA *Rime* 241: *bel piacer m’avea la mente accesa / con un ardente et amoroso strale (...) e quindi e quindi il cor punge*; ma anche, per esempio, Michelangelo BUONARROTI, Sonetto XVII: *Fuggite, amanti, Amor, fuggite il fuoco (...) per quel che mi ferì possente strale*; *strale* che è stato caratterizzato, nell’*Argomento* introduttivo del sonetto, come *amoroso*).

l'inclinazione di *essere visto* da altri.

Nel testo virgiliano Didone riflette sulla straordinaria virtù (*multa virtus*) dell'uomo che le è capitato di conoscere e sul grande onore del suo lignaggio (*multusque gentis honos*). Le rimangono impressi nel cuore il volto e le parole di quest'uomo e la pena amorosa (*cura*) non concede quiete alle sue membra. Caro elabora questa immagine a suo genio: il generico *vir* diventa *amato Enea* – non solo è nominato, ma anche caratterizzato oltre il nome, dal punto di vista privilegiato di Didone (*amato*) cui Caro concede più spazio. La Didone di Caro è talmente concentrata sul personaggio di Enea da confondere due pensieri che per la Didone virgiliana rimangono distinti, quello che contempla la virtù di Enea e quello che contempla la sua stirpe. Quest'ultima viene considerata come un aspetto *di* Enea nella versione di Caro, sì come lo sono tutte le altre osservazioni di Didone. C'è la figura di Enea che regge, anche sul piano sintattico, gli svariati aspetti *di* questo personaggio ben più articolati: Didone considera anche le sue *opre* e il suo *senno*. Particolareggiata è anche l'impressione che colpisce maggiormente l'animo di Didone: *voltus verbaque* diventano più totalizzanti *sembiante* e *ragionar*, descritti, sempre privilegiando il punto di vista di Didone, rispettivamente come *dolce* e *soave*, ovvero reinterpretati secondo il codice dell'amore cortese. L'insonnia di Didone con cui si conclude questa sequenza è ribaltata: Caro sposta l'attenzione dalla *cura* che impedisce il sonno alle *azioni di Didone* che non dorme perché, chiosa il traduttore, pensa a Enea.

I versi che seguono sono tra quelli che presentano maggior distacco tra i due testi. L'immagine proposta da Virgilio era quella dell'Aurora che illuminava le terre con il lume di Febo e rimuoveva l'umida ombra dal cielo. Quest'immagine funge da sfondo quando (*cum*) Didone si rivolge a sua sorella affezionata (*unanimam sororem*), fuori di sé, in preda a una follia (*male sana*, riferito a Didone). Caro fa uso dell'immagine, però sposta l'attenzione subito su Didone con un parallelismo tra il *sorgere* dell'Aurora e Didone che si alza. Le azioni dell'Aurora sono omesse, viene inserita invece l'immagine del letto che Didone percepisce come *stecchi e spini* e non riesce più a dormirvi. Sua sorella, che Virgilio aveva descritto come *unanima*, empatica, compassionevole, diventa *diletta e fida* (fedele). Caro tace lo stato di Didone – omette il bellissimo ossimoro virgiliano di *male sana* – aggiungendo però un dettaglio che riguarda il contatto tra le sorelle (Didone *si ristinse* con sua sorella).

'Anna soror, quae me **suspensam** insomnia terrent!
Quis novus hic nostris successit sedibus hospes,
quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!
Credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum.

[...] "Anna sorella,
Che vigilie, **che sogni, che spaventi**
son questi miei? Che **peregrino** è questo
Che qui novellamente è capitato?

Degeneres animos timor arguit. Heu quibus ille
iactatus fatis! quae bella exhausta canebat !
Si mihi non animo fixum immotumque sederet,
ne cui me vinclo vellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit ;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsitan potui succumbere **culpae**.
(vv. 9-19)

Vedesti mai sì grazioso aspetto?
Conoscesti unqua il più saggio, il più forte,
il più guerriero? Io credo (e non è vana
la mia credenza) che **dal ciel discenda**
Veracemente. **L’alterezza è segno**
D’animi generosi. E che fortune,
E che guerre ne conta! Io, se non fusse
Che fermo e stabilito ho nel cor mio
Che nodo marital più non mi stringa,
Poiché ‘l primo si ruppe, e se d’ognuno
Schiva non fossi, solamente **a lui**
Forse m’inchinerei. [...]
(vv. 12-27)

Commento: Caro trasforma i sospiri di Didone rivolti alla sorella-confidente in un susseguirsi di interrogativi più elaborato. Nella versione di Virgilio, Didone si limita a comunicare in breve il suo stato d’animo alla sorella, dicendo di essere “sospesa” (*suspensa*) in preda all’insonnia e chiedendosi chi è quell’ospite straordinario (*novus hospes*) giunto presso la loro abitazione, presentandosi di un animo così forte e così forte nelle armi. Nella versione di Caro, all’*insomnia* si aggiungono *sogni* e *spaventati* e l’esperienza raccontata di Didone così viene marcata da un’apparente contraddittorietà (le viglie e i sogni nella stessa notte – i sogni sono quindi da intendersi come quei pensieri nel mezzo ai quali pare alla regina di trovarsi in un’atmosfera onirica). La distanza tra Enea e Didone è più accentuata nelle parole che Caro mette nella bocca di quest’ultima: riferendosi a Enea come a un *pellegrino*, e non come a un *ospite*, l’attenzione viene spostata dal lato relazionale (Enea come ospite relativamente a Didone) sul lato essenzialista (Enea definito come pellegrino). Didone però avanza più domande alla sorella, cercando di *coinvolgerla* nella sua vicenda emozionale, chiedendole il suo parere, mentre nel prototesto virgiliano è assente questo tipo di rapporto. Si noti, inoltre, l’utilizzo dell’aggettivo *grazioso*, conforme alla sensibilità cinquecentesca e al codice espressivo di eredità stilnovista e petrarchista. Enea è anche caratterizzato come *saggio*, mentre nel testo virgiliano vengono riportate le sue qualità fisiche e morali senza riferimenti all’intelletto. La Didone virgiliana crede che Enea discenda dagli dei (*genus deorum*). Gli animi ignobili, qui chiaramente messi in contrapposizione alla figura di Enea, sono messi a nudo perché paurosi; Didone si chiede quali fati lo avrebbero perseguitato ed è affascinata dalle guerre condotte a termine (*bella exhausta*) che aveva presentato in modo epico (*canebat*) nei libri precedenti. La sua ammirazione per Enea non si esaurisce con queste considerazioni,

ma viene rafforzata e trasformata in un volere intimo di legarsi a lui: tramite un elaborato periodo ipotetico la regina afferma che, se non avesse una risoluzione ferma (*animo sedere*) di non associarsi a nessuno attraverso il vincolo matrimoniale (*vincolo iugali*) dopo che il primo amore l'abbia ingannata (*deceptam fefellit*, riferito all'azione dell'amor stesso) con la morte, e se non provasse un disgusto per il matrimonio, forse potrebbe soccombere a questa sola colpa (*huic uni culpae*). Caro riporta la sequenza aggiustando qualche dettaglio: la presunta stirpe divina di Enea, che nel testo virgiliano rimanda alla religione degli antichi a causa del genitivo plurale degli dei (*genus deorum*), viene attenuata, potenzialmente cristianizzata, essendo essa caratterizzata come una discendenza *dal ciel*, ovvero senza richiami impliciti alle divinità pagane. Inoltre, invece di riprendere l'opposizione tra Enea e animi ignobili, il verso corrispettivo è trasformato per avere un valore positivo: si dice quali sono i segni di animi *generosi*, con cui si intende Enea. Colui poi *conta fortune*: per Caro il rapporto di Enea con la fatalità è comunicato, piuttosto di essere un'osservazione proposta da Didone con Enea come un soggetto passivo rispetto ai fati (vedasi il virgiliano *iactatus fatis*). Il *nodo marital* che univa Didone a suo primo marito *si ruppe*, ed è ai versi seguenti dove Caro sposterà i dovuti accenni alla sua morte; è assente anche il sentimento dell'*amore* per Sicheo o per il suo ricordo. Molto interessante è anche il modo in cui Caro attenua l'immagine virgiliana di Didone che cederebbe a una colpa, se fosse disposta a legarsi a Enea: qui abbiamo una Didone che si forse *inchinerebbe a lui*, direttamente a Enea, ma viene taciuto l'aspetto di *culpa* in cui consisterebbe quest'*inchino*.

Anna, fatebor enim, **miseri post fata** Sychaei
 coniugis et **sparsos** fraterna caede **penates**,
 solus hic inflexit sensus animumque **labantem**
 impulit. Adgnosco veteris **vestigia** flammae.
 Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat,
 vel **pater omnipotens** abigat me fulmine ad umbras,
pallentis umbras Erebi noctemque profundam,
 ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.
 Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
 abstulit; ille habeat secum servetque sepulchro.
 Sic effata sinum lacrimis implevit obortis.
 (vv.20-30)

[...] Ché, a dirti 'l vero,
 Anna mia, **da che morte e l'empio frate**
Mi privâr di Sichèò, sol questi ha mosso
 I miei sensi e 'l mio core, e **solo in lui**
 Conosco **i segni** de l'antica fiamma.
 Ma la terra m'ingoi, e 'l ciel mi fulmini,
 E ne l'abisso mi trabocchi in prima
 Ch'io ti violi mai, **pudico amore**.
 Col mio **Sichèò**, con chi pria **mi giungesti**,
 Giungimi sempre, e '**ntemerato e puro**
 Entro al sepolcro suo seco ti serba."
 E qui piangendo e sospirando **tacque**.
 (vv.27-38)

Commento: Rivolgendosi alla sorella, la regina aggiunge ulteriori riflessioni: dopo il destino (*post fata*, da intendersi come morte) dello sfortunato coniuge Sicheo in seguito all'eccidio

compiuto da suo fratello (si allude al fatto che sia stato quest'ultimo a uccidere Sicheo), solo questo nuovo ospite ha riuscito a commuovere il suo spirito instabile. Finisce per ammetterne gli effetti ultimi, e fatidici, con la famosissima frase in cui riconosce le vestigia dell'antica fiamma. Caro vi apporta alcune modifiche: esplicita un verso (*post fata* trasformato in *da che morte*), concede più spazio alla voce di Didone (il frate caratterizzato come *empio*; l'accenno a se stessa che è stata *privata* del marito) e restringe l'immagine dell'antica fiamma associandola a Enea: la regina la vi conosce, *solo in lui*, chiosa Caro. Infine, la frase fatidica è resa attraverso un prestito dantesco (cfr. *Purgatorio* XXX, v. 48), che ha anche spostato un po' i campi semantici, facendo diventare le *vestigia* dei *segni*.

La regina si rivolge al Pudor personificato, dicendo che preferirebbe sia che si aprisse la terra sia che Giove (nominato *pater omnipotens*) la precipitasse con il suo fulmine verso le pallide ombre di Erebo e la notte profonda, annientandola, piuttosto che violare o sciogliere i giuramenti fatti a lui (*tua iura*), ovvero prima di venir meno agli obblighi morali nei confronti del coniuge deceduto. Prosegue poi dicendo che costui (*ille*, Sicheo), che per primo l'aveva congiunta a sé (*primus qui me sibi iunxit*), ha anche portato via i suoi affetti (*abstulit meos amores*) e desidera che li conservi con sé (*habeat secum servetque*) anche nel sepolcro. Detto ciò, Didone riempie il suo petto con delle lacrime subitane. Caro restringe l'immagine offerta da Virgilio, attenuandone soprattutto il verso che concerne Giove come *pater omnipotens* (dicitura potenzialmente problematica in quanto impiegata anche nel culto cristiano, ma come riferimento alla divinità che è impensabile all'interno di un *pantheon*, in compresenza con gli altri dei, e con degli attributi come quelli associati a Giove), sostituendolo con un generico *il ciel mi fulmini*. La Didone di Caro si rivolge al *pudico amore*, piuttosto che al *Pudor* personificato, e nelle sue parole non si avverte un elemento giuridico (l'eventuale *violazione* cui accenna sarebbe direttamente nei confronti dell'*amore* e non relativa a un *ius* come nel testo virgiliano). Se l'immagine di Giove viene rimpiazzata con un *ciel*, si adotta un approccio opposto quando si tratta del fu coniuge di Didone – il virgiliano *ille* viene esplicitamente riconosciuto come *Sicheo*. Questa è una scelta che difficilmente si potrebbe considerare fatta a scampo di equivoci, dato che il contesto in cui si trova non lascia spazio per molti voli interpretativi; sarà fatta, invece, perché la Didone di Caro ritiene fondamentale conservare il nome. Sicheo è inoltre caratterizzato come suo (*mio Sichèo*), mentre nel testo originale il possessivo è legato piuttosto agli affetti (*meos amores*). Parlando di Sicheo, la Didone di Caro si rivolge sempre al pudico amore, augurandosi che Sicheo lo conservi con sé – *intemerato e puro*, aggiunge il nostro traduttore, attribuendogli una distinzione non riportata nel testo

virgiliano. Un'attenzione maggiore è concessa alle azioni dell'*amore*, che è qui reso non un semplice mediatore, ma quasi un protagonista esterno nel rapporto tra Didone e Sicheo, avendoli uniti (in Virgilio, si badi, è *Sicheo* colui che giunse Didone a sé e non un terzo). Un ultimo ritocco in questa sequenza è applicato al verso con cui essa si conclude: la Didone virgiliana prorompe in lacrime avendo fatto la sua confessione alla sorella – le lacrime improvvise si sostituiscono alle parole – mentre la Didone di Caro si tace già tra le lacrime e sospiri, un silenzio chiude l'immagine.

Anna refert, 'o **luce** magis dilecta sorori,
 solane perpetua maerens carpere iuventa,
 nec dulcis natos, Veneris nec praemia noris?
 Id cinerem aut Manis credis curare sepultos?
 Esto, aegram nulli quondam flexere mariti,
 non **Libyae**, non ante **Tyro**; despectus Iarbas
 ductoresque alii, quos **Africa terra triumphis**
 dives alit: placitone etiam pugnabis amori?
 Nec venit in mentem, quorum consederis arvis?
 Hinc Getulae urbes, genus insuperabile bello,
 et Numidae infreni cingunt et **inhospita Syrtis**,
 hinc deserta siti regio lateque furentes
 Barcaei. Quid bella Tyro surgentia dicam
 germanique minas?
 Dis equidem auspibus reor et Iunone secunda
 hunc cursum Iliacas vento tenuisse carinas.
 Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
 coniugio tali! Teucrum comitantibus armis
 punica se quantis attollet gloria rebus!
 (vv. 31-49)

Anna rispose: 'O più de la mia **vita**
 Stessa, amata sorella, adunque **sol**
 Vuoi tu **vedova** sempre e sconsolata
 Passar questi tuoi **verdi e florid'anni**?
 Che **frutto non ne colga**, e mai non **gusti**
La dolcezza di Venere e 'l contento
 De' cari figli? **Una gran cura certo**
Han di ciò l'ombre e 'l cener de' sepolti.
 Abbiti insino a qui fatto rifiuto
 E del getùlo Iarba e di tant'altri
Posenti, generosi e ricchi duci
 Peni e fenici; **ch'io di ciò ti scuso**,
 Com'allor dolorosa, e **non amante**.
 Ma poich'ami, ad amor sarai rubella,
E ritrosa a te stessa? Ah! Non sovviesti
 Qual cinga **il tuo reame** assedio intorno?
 Com'ha gl'insuperabili Getùli
 Da l'una parte, i Numidi da l'altra,
Fera gente e sfrenata? Indi le secche,
 Quindi i deserti, e più da lunge **infesti**
 I feroci Barcèi? Taccio le guerre
 Che già sorgon di Tiro, e le minacce
 Del **fiero** tuo fratello. Io penso certo
 Che la gran Giuno, e **tutto 'l ciel benigno**
Ne si mostrasse allor che a' nostri liti
 Questi legni approdaro. O qual cittade,
 Qual imperio fia questo! Quanto onore,
 quanto pro, quanta gloria a questo regno
 Ne verrà, quando ei teco, e l'armi sue
 Saran giunte a le nostre! [...]
 (vv. 39-68)

Commento: Anna risponde, rivolgendosi alla regina come a colei che le è più cara della luce del giorno, ovvero della vita stessa; le chiede perché si limiterebbe alla solitudine e al dolore, ancora giovane, senza conoscere, cioè *avere*, dei figli (*dulcis natos*) o dei “premi di Venere”, amore. Le chiede inoltre se è così che crede di rispettare le ceneri o i sepolti (metonimia per Sicheo). Sia pure, aggiunge Anna: a nessun pretendente nel passato è stato possibile vincerla addolorata (*flexere*, ovvero piegarla, *aegram*), non a quelli di Libia né prima a quelli di Tiro, ha rigettato Iarba e altri duci della terra africana ricca in trionfi, ma perché lottare anche contro un amore accettabile (*pugnabis placito amori*)? Caro enfatizza la solitudine, accostando a Didone *sola* anche la Didone *vedova*, da intendersi come sinonimi. La giovinezza di Didone viene comunicata attraverso l’immagine dei *verdi e florid’anni*, mettendo in rilievo così anche la fecondità della sua età, che funge da collegamento con i versi seguenti in cui domina l’immagine della mancanza di figli. Il premio di Venere è caratterizzato come un *frutto* la cui *dolcezza* si *gusta* e che si *coglie*, formando una rete di associazioni che non esiste nel prototesto. *L’ombre e ‘l cener de’ sepolti* (si noti l’assenza dei Mani pagani), che stanno per Sicheo, nelle parole della Anna di Caro non badano a ciò che fanno gli uomini. Per comunicare questo concetto, Caro si serve della chiave ironica, spostando inoltre l’attenzione dal *curare* di Didone alle inesistenti *cure* dei coloro nell’oltretomba. Caro altera o omette alcuni dettagli “geografici” sui pretendenti, salvo menzionare Iarba cui aggiunge la qualificazione del *getulo*, comunque gli preme sottolineare che i detti pretendenti erano *possenti* e *ricchi*, anche *generosi*, un aggettivo che corrisponde meglio alla sensibilità lui coeva. Anna inoltre *scusa* la sua sorella dei rifiuti opposti ai pretendenti in un verso privo di corrispettivo nel prototesto, poiché era *dolorosa* (*aegra*) e *non amante* (aggiunge Caro). Il concetto di lottare contro l’amore è attenuato: la Didone virgiliana gli è soltanto ribelle, ma nella domanda di Anna il traduttore inserisce un’ulteriore interpretazione personale caratterizzando Didone come *ritrosa a se stessa*, colei che resiste a se stessa.

Anna continua a presentare alla sorella le ragioni per cui un rapporto con Enea sarebbe non soltanto ammissibile, ma addirittura auspicabile. Le ricorda la particolare posizione geografica in cui si trova, circondata da nemici (*quorum consederis arvis* – nei territori dei quali si è posizionata). Si trova cinta da Getuli, insuperabili in guerre, da Numidi sfrenati, dalla terra di Sirte inospitabile, dai deserti luoghi secchi per mancanza di acqua dove si trovano dappertutto (*late*) i barbari Barcei; Anna aggiunge che non è nemmeno necessario parlare (*quid dicam...*) di minacce del fratello e potenziali guerre che potrebbero venire dalle

sue parti (*bella Tyro surgentia*) e che pensa che le navi troiane siano approdate con il vento presso la loro abitazione con favore degli dei, propizi a che ciò avvenisse e con l'appoggio di Giunone (*Iuno secunda*). Anna si meraviglia al solo pensiero della città e del regno che Didone vedrebbe sorgere da una tale unione (*coniugio tali*) con Enea, pensa anche che un'unione con le armi teucree favorirebbe la gloria di Cartagine (*gloria punica*), portando alle grandi imprese (*quantis rebus*). Caro apporta tre modifiche essenziali a questa sequenza: presenta il luogo come il *reame* di Didone che è sotto assedio (nel testo virgiliano, *arva* sono quelli dei nemici ed è Didone colei che si inserisce in un contesto alieno), aggiunge qualche aggettivo di taglio interpretativo (*fera gente*, per indicare i barbari; *fiero* fratello di Didone) e attenua, un'altra volta, gli elementi pagani (gli dei propizi vengono neutralizzati in *tutto 'l ciel* che si è mostrato *benigno*). Inoltre, Caro aggiunge particolari all'immaginazione di Anna: a *urbs, regna e gloria* vengono accostati anche *onore, pro e imperio*.

Tu modo posce deos veniam **sacrisque litatis**
 indulge hospitio causasque innecte morandi,
 dum pelago desaevit hiems et aquosus Orion,
 quassataeque rates, dum **non tractabile** caelum.'
 His dictis incensum animum flammavit amore
 spemque dedit **dubiae menti solvitque pudorem**.
 Principio delubra adeunt pacemque per aras
 exquirunt; mactant lectas de more bidentis
legiferae Cereri Phoeboque patrique Lyaeo,
 Iunoni ante omnis, cui **vincla iugalia** curae.
 Ipsa tenens dextra pateram pulcherrima Dido
 candentis vaccae media inter cornua fundit,
 aut **ante ora deum** pinguis spatiat ad aras;
 instauratque diem donis pecudumque reclusis
 pectoribus inhians spirantia consulit exta.
 (vv. 50-64)

[...] **Or via, sorella,**
 Porgi preci a gli dèi, fa' vezzi a lui,
 Assecuralo, **onoralo**, intrattienilo:
 Ché 'l **crudo** verno, il tempestoso mare,
 Il piovoso Orione, i vènti, il cielo,
 Le sconquassate navi **in ciò ne dànno**
Mille scuse di mora e di ritegno'.
 Con questo dir, che **fu qual aura al foco**
 Ond'era il cor de la regina acceso,
 L'infiammò, **l'incitò**, speme le diede
 E **vergogna le tolse**. Andaro in prima
 A visitare i templi, a chieder pace
E favor de' celesti, a porger doni,
 A far d'elette pecorelle **offerta**
 A Cerere, ad Apollo, al padre Bacco,
 E, pria che a tutti gli altri, a la gran Giuno,
 Cui son **le nozze e i maritaggi** a cura.
 La regina ella stessa **ornata** e bella
 Tien **d'oro** un nappo, e fra le corna il versa
 D'una candida vacca; o si ravvolge
 Intorno a' pingui altari, ed ogni giorno
 Rinnova i doni, e de le aperte vittime
Le palpitanti fibre, i vivi moti,
 E le spiranti viscere contempla,
 E con lor si consiglia. [...]
 (vv.68-92)

Commento: Il progetto di Anna è di trattenere Enea perché possa formarsi un rapporto tra lui e la regina. Intima la sorella a chiedere il favore degli dei e a offrire dei sacrifici, far sì che Enea rimanga, l'esorta a escogitare pretesti per l'indugio mentre l'inverno infierisce sul mare. C'è inoltre la costellazione di Orione (foriera di maltempo²⁶), le navi danneggiate, il cielo implacabile. Le sue parole infiammano di amore l'animo già acceso di Didone, creando la speranza nella sua mente a quel punto indecisa, per sciogliere finalmente il pudore. Caro elabora questo gruppo di versi mettendo prima in rilievo il rapporto tra Didone e Anna evidenziato nelle parole di quest'ultima (*Or via, sorella*) e poi accomunando i possibili pretesti come *mille scuse di mora e di ritegno*. I sacrifici rituali del testo virgiliano sono taciuti, Caro li neutralizza parlando di preghiere (*precì*), come se l'atto che Didone sta per compiere fosse interamente di natura locutiva. Qui si può ipotizzare una cristianizzazione del concetto di sacrificio. Caro omette l'aggettivo che caratterizza il cielo (*non tractabile*, procelloso, sensu lato implacabile), però aggiunge la qualificazione dell'inverno come *crudo*. Il concetto dell'animo di Didone già acceso che viene ulteriormente infiammato è reso, nel testo di Caro, attraverso una similitudine (*qual aura al foco*), con una precisazione-interpretazione in più che l'effetto di questo non fu soltanto infiammare, ma anche *incitare* la regina (ai sacrifici). L'immagine di una mente che temporeggia non è ripresa in Caro, ma c'è un leggero ritocco dell'immagine conclusiva del verso: il *pudore* che viene *sciolto* diventa la *vergogna* che viene *tolta*. In entrambi i casi si tratta di un sentimento non personificato.

Le due sorelle all'inizio vanno ai templi (*adeunt delubra*) e chiedono pace fra gli altari facendo sacrifici di pecore scelte di due anni²⁷ agli dei, tra cui vengono menzionati Cerere legifera, Febo/Apollo, padre Bacco e soprattutto Giunone, cui competono i vincoli maritali. La bellissima Didone stessa (*ipsa... pulcherrima Dido*) tiene la ciotola per sacrifici (*patera*) nella sua mano destra, la versa tra le corna di una vacca bianca e passeggia (*spatiatur*) “davanti alle facce degli dei” (*ante ora deum*, possibilmente riferito alle statue degli dei) intorno ai copiosi altari; queste offerte vengono ripetute giornalmente e osservando i seni aperti delle bestie (vittime) si consulta con le viscere mentre ancora respirano (*spirantia exta*). Caro aggiunge il “favor de' celesti” alla pace che chiedono le sorelle e, pur nominando i detti *celesti* (menzionando alcuni per le versioni greche dei loro nomi), omette l'epiteto di Cerere *legifera* e mette in risalto il sacrificio agli dei riportandolo due volte, prima come un *dono* e poi con una sfumatura semantica leggermente alterata, facendone un'*offerta* (nel testo

²⁶ cfr. Angelo NUCCIOTTI (a cura di), *Eneide: Libro quarto*, Dott. Luigi Macrì, Bari 1940, pp. 6-7, commento dei versi 50-53.

²⁷ *Id.*, p. 7, commento dei versi 56-59.

originale comunicato soltanto attraverso il verbo *mactō*). La Giunone di Caro si occupa di *nozze* e di *maritaggi*, concetti leggermente romanticizzati rispetto all'originale virgiliano dei *vincla iugalia* che ne accentua l'aspetto giuridico-sacrale (*vinclum*). L'immagine di Didone *pulcherrima* (si noti la mancanza del superlativo assoluto nel testo di Caro: qualifica la regina semplicemente *bella*) viene elaborata marcandone gli ornamenti (*la regina... ornata; d'oro un nappo*). Si noti l'omissione dell'espressione *ante ora deum*, che rimanda sia al politeismo (*deum*, genitivo plurale), sia all'associazione dei concetti corporei alle divinità (*ora*, lett. facce), entrambi inaccettabili all'interno del quadro cristiano. Infine, un ultimo ritocco del traduttore è riservato per rendere più drammatico il sacrificio, dove le *palpitanti fibre* e i *vivi moti* servono per espandere ed evidenziare il tormento delle vittime e il fatto che al momento della consultazione delle loro viscere siano ancora vive (*spirantia exta*).

Heu vatū **ignarae** mentes! quid vota **furentem**,
 quid delubra iuvant? est mollis flamma medullas
 interea, et tacitum vivit sub pectore volnus.
 Uritur infelix Dido totaque vagatur
 urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
 quam **procul** incautam nemora inter Cresia fixit
 pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat
Dictaeos; haeret lateri **letalis** harundo.
 (vv. 65-73)

[...]O menti **sciocche**
 De gl'indovini! E che ponno i delùbri,
 E i vóti, **esterni aiuti, a mal ch'è dentro?**
 Nel cor, ne le midolle e **ne le vene**
 È la piaga e la fiamma, **ond'arde e père.**
 Arde Dido infelice, e furiosa
 Per tutta la città s'aggira e **smania:**
 Qual ne' boschi di Creta incauta cerva
 D'**insidioso** arcier **fugge lo strale**
Che l'ha già colta; e seco, ovunque vada,
 Lo porta al fianco infisso. [...]
 (vv. 92-102)

Commento: Il poeta s'inserisce nel testo con un'esclamazione che si compiange delle menti ignare degli indovini, proseguendo con una domanda retorica: come potrebbero i voti o i santuari (*delubra*) aiutare uno che è in preda al furore amoroso (*furens*)? Nel frattempo la fiamma – la cura amorosa – è pervenuta fino al midollo delicato di Didone (*mollis medullas*), e sotto il cuore c'è una piaga viva e taciuta. Didone infelice brucia e vaga per tutta la città, furiosa (*furens*, in preda al *furor*), come una cerva ferita da una freccia (*coniecta sagitta*). La seconda parte del paragone propone la seguente immagine: da lontano, tra i boschi di Creta, perseguitandola con le armi, il pastore colpì la cerva incauta (*quam incautam*, acc.) senza accorgersene (*nescius*) per cui lasciò (*liquit*) il “ferro volatile” (la freccia che, a sua insaputa, aveva colpito la cerva); ora la cerva (*illa*) nella sua fuga percorre i boschi e i terreni di Creta (*Dictaeos*) e al finco le rimane infissa la freccia fatale.

Caro sostituisce il concetto di *sciocchezza* a quello di *ignoranza* degli indovini – coloro che se

ne occupano non semplicemente non *conoscono* gli esiti delle azioni, ma sono proclamati scemi per il solo tentativo di trattarne. Nel testo virgiliano i voti e i templi non possono soccorrere un *furens*, mentre nel testo di Caro il mancato aiuto viene accostato al *mal ch'è dentro* con il conseguente effetto di una netta separazione tra colui che è in preda al furore dalle *cause interiori* di tali manifestazioni (*mal*). Più acutamente Caro vi oppone anche *esterni aiuti*, proclamandoli impotenti di fronte a questa forza maligna che divora l'*interno* della persona. Viene a mancare la coincidenza virgiliana tra quella forza e la persona: piuttosto di essere furiosa, la Didone di Caro sarebbe affetta dal *furor* come qualcosa che le rimane estraneo e non tramuta a diventarne l'essenza stessa. Se però Didone e il suo *mal* diventano due soggetti separati, si opera una quasi assimilazione della *piaga* e della *fiamma*, che sono locate nelle stesse parti del corpo, e perfino *onde* del v. 96 potrebbe essere interpretato come riferito ad entrambe le entità. Nel prototesto *flamma* e *volnus* hanno ambiti di azione e di collocazione diversi. Il furore di Didone è ripreso e quindi potenziato nella descrizione in cui lei *smania* per la città. La similitudine tra Didone e cerva è reiterata, seppur con qualche omissione, ma presentata in modo da risultare ancor più incisiva: la cerva *fugge lo strale che l'ha già colta*, così come Didone cerca di sottrarsi al potere del *mal* che l'ha già presa. In tal modo la similitudine di Caro risulta più esplicita e va oltre il paragone incentrato sull'agitazione di Didone/cerva e sugli spostamenti che non le procurano tregua. Inoltre, la similitudine è rafforzata dalla trasformazione del *pastor* nell'*arciere* e dalla sua caratterizzazione come *insidioso*, come se il male agisse in una maniera studiata piuttosto che spontanea.²⁸ In questa istanza forse non è un'ipotesi troppo audace parlare di una cristianizzazione sottile dell'immagine virgiliana, partendo dal *mal* come una forza esteriore che agisce sulla persona in modo meditato e sempre senza confondersi con essa in sostanza.

Nunc media Aenean secum per moenia ducit Sidoniasque ostentat opes urbemque paratam: incipit effari mediaque in voce resistit. Nunc eadem labente die convivia quaerit	[...] Or a diporto Va con Enea per la città, mostrando Le fabbriche, i disegni e le ricchezze Del suo nuovo reame; or disiosa
---	---

²⁸ Alterando questo elemento, Caro è finito per allontanarsi da quello che alcuni ritengono l'elemento cruciale di questa similitudine. Per il testo virgiliano, Harto-Trujillo suggerisce un legame con un'altra similitudine dal libro I (vv. 184-194) basata sugli stessi motivi della caccia e punta sull'importanza del *nescius* come nuovo elemento, contrastato alla rappresentazione di Enea nella prima similitudine: "Eneas ha repetido la caza. Son semejantes los términos, es semejante la víctima, pues los animales heridos son, en ambos casos, los 'jefes de la manada' (*ductores* en el caso de los ciervos, *regina* en el caso de Dido). Sin embargo, hay un elemento nuevo que se introduce en esta comparación; pues, en los versos 71 y 72 [...] Virgilio hace destacar estilísticamente dos elementos, *pastor* y *nescius*, colocados ambos a principio de verso, uno sobre otro. En efecto, el que ha herido a la cierva es un pastor, pastor que, por otro lado, no parece que haya dejado su flecha clavada a propósito sobre el animal."

M.L. HARTO-TRUJILLO, *Eneas: pius cazador de Dido*, in *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 15, Universidad de Extremadura, 1992, p. 158.

Iliacosque iterum **demens** audire **labores**
 exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.
 Post ubi digressi lumenque obscura vicissim
 luna premit suadentque cadentia sidera somnos,
 sola **domo** maeret **vacua stratisque relictis**
incubat: illum absens absentem auditque videtque.
 Aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta,
 detinet, infandum si fallere possit amorem.
 (vv. 74-85)

Di scoprirgli il suo duol, prende consiglio:
Poi non osa, s'arresta. E quando il giorno
 Va dechinando, a convivar ritorna,
 E di nuovo a **spiar de gli accidenti**
 E de' **fati** di Troia, e nuovamente
 Pende dal volto del **facondo amante**.
Tolti da mensa, allor che notte oscura
 In disparte gli tragge, e che le stelle
 Sonno, dal ciel caggendo, a gli occhi infondono;
 Dolente, in solitudine **ridotta**,
 Ritirata da gli altri, è **sol con lui**
Che le sta lunge, e lui sol vede e sente.
 Talvolta Ascanio, **il pargoletto figlio**
Per sembianza del padre in grembo accolto,
Tenta, se così può, l'ardente amore
O spegnere, o scemare, o fargli inganno.
 (vv. 102-121)

Commento: Questa sequenza presenta le varie manifestazioni che assume il *mal* che affligge Didone e i tentativi di quest'ultima di fuggirgli o di attenuarlo. Didone porta Enea tra le mura della città e gli mostra le ricchezze sidoniane e la città preparata; tenta di parlargli, ma non ci riesce: appena presa la parola, si ferma a metà (*mediaque voce resistit*). Al calar della sera (*labente die*) organizza gli stessi banchetti (*eadem convivia*) e, dissennata (*demens*), domanda che le vengano ripetute le vicende di Troia (*Iliacos labores*), mentre “pende” come prima (*pendet*, per non perdere niente del racconto²⁹) dal volto di colui che (le) narra, cioè Enea. Finito il banchetto, la luna oscura perde la propria luce (*premit lumen*, lett. “preme” la luce che aveva durante la notte) e le costellazioni tramontanti (*cadentia sidera*) invitano a dormire (*suadent somnos*). Didone rimane sola, si abbandona alla tristezza (*maeret*) nella casa desertata, veglia (*incubat*) “sui letti del triclinio lasciato deserto” da Enea³⁰. Lei stessa assente (*absens*) vede e sente colui chi è assente (*illum absentem*, ovvero Enea), oppure tiene Ascanio nel suo grembo, colta (*capta*) dalla sembianza di Enea che vi vede, per vedere (sott.) se è possibile ingannare (*fallere si possit*) l'indicibile amore.

Caro accentua l'aspetto di svago (*diporto*) nella passeggiata per la città di Didone ed Enea. Alle ricchezze della città si aggiungono anche le *fabbriche* e i *disegni*, mettendo in rilievo l'aspetto dinamico, produttivo e progettuale di una città con un futuro, che pur essendo *nuova*

²⁹ cfr. NUCCIOTTI, A., *cit.*, p. 9, commento dei versi 77-79.

³⁰ *Ibid.*, commento dei versi 80-83.

è già un *reame*. L'immagine di Didone che si rivolge a Enea, ma le sue parole rimangono incompiute, è focalizzata sull'animo della regina cui Caro ascrive dettagli psicologici non presenti nel testo virgiliano: *disiosa* di parlargli, *non osa* farlo. Inoltre, Caro interpreta il disagio di Didone come radicato nel desiderio di confessare il suo amore a Enea (*disiosa di scoprirgli il suo duol*) e contrappone quei momenti alla bella passeggiata tranquilla che i due fanno (si noti l'organizzazione del periodo: *or... or...* vv. 102-107). I *labores* di Troia vengono interpretati come *gli accidenti* e *i fati*: due concetti chiaramente opposti e che rimandano non tanto alla distruzione della città quanto al ruolo della necessità in questi avvenimenti. Si noti anche che la Didone di Caro, mentre chiede che le vengano raccontate di nuovo le vicende di Troia, non è *demens*, anzi, il suo *spiar* le conferisce tutt'altro aspetto. L'immagine di Didone che pende dal volto di Enea è ripresa, ma da un'angolazione leggermente diversa: il generico *narrans* diventa *facondo amante*, mischiandovi in tal modo anche il punto di vista di Didone (*amante*, pur essendo un participio associato a Enea, si riferisce a ciò che prova la regina). Nel testo di Caro, la notte oscura trae in disparte i partecipanti del convivio piuttosto che premere la propria luce, e c'è la doppia menzione del convivio (*tolti da mensa*). La casa desolata è interiorizzata nel testo di Caro: Didone è *ridotta* in solitudine, ma questa solitudine è del tutto interiore e non accentuata né paragonata a una solitudine fisica. Mentre Virgilio mette l'accento sull'assenza che divide Enea e Didone (*absens... absentem*), Caro interpreta il verso enfatizzando l'unicità di Enea (Didone è *sol con lui* e *lui sol vede e sente*). Il virgiliano *stratisque relictis incubat* non è tradotto; in compenso, è espansa l'immagine di Didone che intravede Enea in Ascanio. Ascanio è descritto come *pargoletto* e Didone lo accoglie appositamente perché rassomiglia il padre (*per sembianza ... accolto*). L'indicibile amore (*infandum... cfr. infandum dolorem* del libro II, v. 3) diventa invece *ardente*, rimuovendo l'attenzione dall'impossibilità di *comunicarlo* e privilegiando invece i suoi effetti su colui che lo subisce. La Didone di Caro non solo cerca di ingannare (*fallere*) l'amore, ma lo vorrebbe addirittura *spegnere* o *scemare*: aggiungendo a quest'immagine Caro vi ha introdotto più drammaticità.

Non coepae adsurgunt turres, non arma iuventus
 exercet **portusve aut propugnacula bello**
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
 murorum ingentes aequataque machina caelo.
 Quam simul ac tali persensit **peste** teneri
cara Iovis coniux, nec famam obstare furori,
 talibus adgreditur Venerem Saturnia dictis:
 'Egregiam vero laudem et **spolia ampla** refertis

Le torri, **i templi, ogn'edificio intanto**
Cessa di sormontar; cessa da l'arme
 La gioventù. Le porte, il porto, il molo
 Non sorgon più; **dismesse** ed interrotte
 Pendon l'opre tutte e la **gran** macchina
Che fea dianzi ira a' monti e scorno al cielo.
Vide da l'alto la saturnia Giuno
 Il furor di Didone, e tal che fama

tuque puerque tuus; magnum et memorabile nomen
una **dolo** divum si femina victa duorum est.
Nec me adeo fallit veritam te moenia nostra
suspectas habuisse domos Carthaginis **altae**.
Sed quis erit **modus** aut quo nunc **certamine** tanto?
Quin potuis pacem aeternam pactosque hymenaeos
exercemus? habes, tota quod mente petisti:
ardet amans Dido traxitque per ossa furorem.
Communem hunc ergo populum **paribusque regamus**
auspiciis, liceat Phrygio servire marito
dotalisque tuae Tyrios permittere dextrae.'
(vv. 86-104)

E rispetto d'onor più non l'affrena;
Onde Venere **assalse**, e 'n cotal guisa
Disdegnosa le disse: “Una gran loda
Certo, un gran merto, un memorabil nome
Tu col fanciullo tuo, **Ciprigna**, acquisti
D’aver due sì **gran** dii vinta una femina!
Io so ben che guardinga e sospettosa
Di me ti rende e de la **mia** Cartago
Il temer di tuo figlio. Ma **fia mai**
Che **questa téma e questa gelosia**
Si finisca tra noi? Ché non più tosto
Con una eterna pace e con un **saldo**
Nodo di maritaggio unitamente
Ne restringemo? **Ecco hai già vinto; e vedi**
Quel che più desiavi. Ama, arde, infuria:
Con ogni affetto è verso Enea tuo figlio
La mia Dido rivolta. Or lui si prenda;
E noi concordemente **in pace abbiamo**
Ambedue questo popolo **in tutela;**
Né ti sdegnar che sì nobil regina
Serva a frigio marito, e **ch’ei le genti**
N’aggia di Tiro e di Cartago in dote.”
(vv. 122-151)

Commento: Le torri la cui costruzione ha avuto inizio (*coeptae turres*) “non sorgono”, non sono portate a compimento. I giovani non si esercitano nelle armi, non rendono sicuri porti (*portus*, acc. pl.) né baluardi (*propugnacula*) per la guerra; pendono le opere interrotte, le grandi minacciose mura (*minae murorum ingentes*, con valore di *muri minantes*³¹) e la costruzione che eguaglia il cielo (*aequata caelo machina*). Alle torri rimaste incompiute Caro aggiunge templi ed edifici generici, precisando che tutta questa opera *cessa di sormontar*, come se prima fosse sormontata e poi cessasse, mentre nel testo vergiliano l’accento viene messo sul fatto che le costruzioni non siano mai sorte. La preparazione dei baluardi e dei porti per la guerra non viene menzionata nel testo di Caro. La costruzione interrotta viene caratterizzata come grande, imponente, ma non è semplicemente equiparata al cielo, quanto all’altezza fisica: Caro la rende superba, presentandola in termini che evocano l’immagine della torre di Babele (*fea... scorno al cielo*).

Quando Giunone – la “cara coniuge” di Giove – si rende conto che Didone (sott., *quam*) è

³¹ *Id.*, p. 10, commento dei versi 86-89.

posseduta da tale *peste* (la cura amorosa) e che la cura della sua reputazione non presenta un impedimento al suo furore (*nec famam obstare furori*; si noti che, come il precedente, anche questo concetto è espresso attraverso un accusativo con infinito), la figlia di Saturno accosta (*adgreditur*) Venere. Giunone – di cui Caro omette il legame con Giove, ma riprende l’epiteto *saturnia*, figlia di Saturno – vede ciò che succede con Didone *dall’alto*, con cui si rafforza il campo semantico di altezza già introdotto dalle torri. La *peste* virgiliana è trasformata nel *furor* e la *fama* scissa in due parti separate e complementarie (fama e onore). Giunone inoltre *assale* Venere, evocando così un qualcosa di aggressivo in questo rivolgersi a lei (il verbo latino *adgredior* impiegato da Virgilio non sott’intende questo aspetto, pur essendo etimologicamente legato all’*aggredire* e ai vocaboli derivati, la sua accezione principale essendo quella di avvicinarsi, accostarsi), e si mostra in più *disdegnosa* come non è specificato nel prototesto.

Giunone apostrofa Venere mettendo in ridicolo i suoi presunti successi: le dice che lei e suo figlio Cupido si procurano davvero (*vero*, nell’accezione ironica) grande lode, notevole vittoria (*spolia ampla* è termine tecnico normalmente riferito alle conquiste militari) ed è un gran segno memorabile, se ci è voluto dolo di due dei (*dolo divum duorum*) per vincere una sola donna mortale. Aggiunge che, del resto (*adeo*, con valore avverbiale), non si lascia ingannare (*nec me fallit*) e le risulta chiaro che Venere abbia paura, che abbia in sospetto le mura dell’alta città di Cartagine. Ma, prosegue a chiedere Giunone, come metteranno fine alla contesa tra di loro? Le offre di stringere una pace eterna per via di un patto nuziale (tra Enea e Didone). Richiama la sua attenzione al fatto di aver ottenuto ciò che desiderava con tutto il suo animo (*tota mente*): Didone brucia d’amore e ha contratto il furore tra le ossa. La proposta di Giunone è quella di governare un popolo “comune” (*communem populum*, due popoli divenuti uno) con uguale potere (*paribus auspiciis*), far sì che Didone si sottometta alla volontà del frigio marito e che consegni (*permittere*) i Tiri come dote nella mano di Venere.

La Giunone di Caro si rivolge a Venere come alla *Ciprigna*, evocando il luogo della sua nascita. La Venere di Caro *acquista* un nome, assieme al figlio, per il suo successo (sempre tenendo conto che il tono di Giunone è ironico), mentre nel prototesto virgiliano quest’ultimo, di per sé, rappresenta un *nomen*³², la distinzione tra un valore *intrinseco* di un’azione (nel testo di Virgilio) e un riconoscimento che viene *conferito* a colui che la compie (nel testo di Caro). Al riferimento al mondo militare (*spolia ampla*) viene sostituito un generico *merto*, e agli dei viene attribuita un’ulteriore caratterizzazione ironica (*due sì gran dii*), forse da

³² *Id.*, p. 11, commento dei versi 93-95, ove suggerisce “vanto” e “gloria” come accezioni del termine.

intendere anche come ironica rispetto al quadro di riferimento pagano intero. Si noti comunque l'assenza del richiamo a un *dolo* nella versione di Caro: la vittoria degli dei su Didone non è (s)qualificata come un imbroglio. Caro mette in rilievo l'aspetto *personale* del confronto tra Giunone e Venere, volgendo un discorso piuttosto generico e al plurale (*moenia nostra*) a un discorso più marcatamente individualistico (*sospettosa di me... de la mia Cartago*); esplicita, inoltre, i motivi di tale diffidenza (*il temer di tuo figlio*). Il *certamen* tra le due dee viene articolato in timore e gelosa, e mentre la Giunone di Virgilio si domanda piuttosto sulla modalità in cui avrà fine, la Giunone di Caro si domanda, retoricamente, *se* avrà fine (*fia mai*). I "patti" matrimoniali diventano un *nodo*, qualificato in più come *saldo*. La Venere di Caro è chiamata a *vedere* gli effetti di ciò che desiderava, mentre la Venere di Virgilio *ha* ciò che desiderava e Giunone non fa altro che menzionarlo. Caro aggiunge vv. 145-146. La Giunone di Caro idealizza la prospettiva del futuro regno, puntando sulla *pace* e *tutela* esercitata da lei e da Venere, motivi assenti nella versione virgiliana (nei versi corrispondenti Virgilio punta piuttosto sulla parità di Giunone e Venere da future governatrici) e poi preventivamente mette a confronto un potenziale *sdegno* di Venere con la *nobiltà* di Didone, in un verso che non ha un corrispondente nel prototesto. Infine, la dote cui si accenna è destinata a Venere nel testo virgiliano (*tuae dextrae*) e direttamente a Enea nel testo di Caro (*ch'ei... aggia in dote*).

<p>Olii (sensit enim simulata mente locutam, quo regnum Italiae Libycas averteret oras) sic contra est ingressa Venus: 'quis talia demens abnuat aut tecum malit contendere bello? Si modo quod memoras factum fortuna sequatur. Sed fatis incerta feror, si Iuppiter unam esse velit Tyriis urbem Troiaque profectis, miscerive probet populos aut foedera iungi. Tu coniux, tibi fas animum temptare precando. Perge: sequar.' Tum sic excepit regia Iuno: 'Mecum erit iste labor. Nunc qua ratione quod instat confieri possit, paucis, adverte, docebo. (vv. 105-116)</p>	<p>Venere, che ben vide ove mirava Il colpo di Giunone; e che l'occulto Suo bersaglio era sol con questo avviso Distor d'Italia il destinato impero E trasportarlo in Libia, incontro a lei Così scaltra rispose: "E chi si folle Sarebbe mai ch'un tal fesse rifiuto Di quel ch'ei più desia, per teco averne, Teco che tanto puoi, gara e tenzone, Quando ciò che tu di' possibil fosse? Ma non so che si possa, né che 'l fato, Né che Giove il permetta, che due genti Diverse, come son Tiri e Troiani, Una sola divenga. Tu consorte Gli sei; tu ne 'l dimanda, e tu l'impetra, Ch'io, per me, me n'appago". "Ed io – soggiunse Giuno – sopra di me l'incarco assumo, Ch'ei ne 'l consenta. Or odi brevemente</p>
--	--

Il modo che a ciò far già ne si porge.
(vv. 152-170)

Commento: Venere, che ha ben percepito la malafede di Giunone (*simulata mente*, presentando uno scopo finto, tramite cui – *quo* – potrebbe indirizzare il regno d’Italia verso le coste di Libia), oppone la seguente risposta retorica: chi, demente, rifiuterebbe la sua proposta (*talia*, “tali cose”, come riferimento al discorso appena sentito) o vorrebbe piuttosto (*malit*) guerreggiare con lei (*contendere bello*, inteso come confrontazioni), se solo la fortuna seguisse, una volta compiuta (*factum*) la sua proposta (*quod memoras*)? Però, aggiunge di diventare (*feror*) incerta dai fati (*fatis*), non sapendo se Giove preveda una sola città (*unam urbem*) per i Tiri e per gli esiliati di Troia, se approva che i popoli vengano mischiati (*probet populos misceri*) o formati tali patti. Prosegue a richiamare Giunone al fatto che è lei la coniuge di Giove – dalla cui volontà dipende l’impresa – e che quindi lice a lei mettere a prova il suo animo investigando la sua disposizione ad appoggiare il progetto. Giunone viene esortata a continuare, e Venere l’assicura che la seguirà dopo. Giunone risponde assicurandola del successo futuro.

L’espressione virgaliana *simulata mente* diventa, nel testo di Caro, un *colpo* mirato; cambia anche il modo in cui Venere lo percepisce – la Venere virgiliana lo *avverte*, quella di Caro lo *vede*, coerentemente con le amplificazioni del verso ad opera del traduttore (il campo semantico è quello della visione: l’immagine del *colpo* e del *bersaglio*, l’opposizione tra il colpo che si *vede* e il bersaglio *occulto*). Caro considera il regno d’Italia un *impero* e inoltre un impero *destinato*, e ci sarebbe una violazione della legge divina se lo si distogliesse dai suoi veri destinatari, e il pregiudizio implicato sarebbe per l’Italia stessa, piuttosto che per Enea personalmente. Venere è *scaltra*, precisazione che non figura nel testo virgiliano. Caro elabora la sua risposta, edulcorandola, potenziandone l’aspetto aduttore nei confronti di Giunone: le si rivolge come a colei *che tanto può* e vi inserisce l’idea di “fare un tal rifiuto” (con un potenziale rimando al “rifiuto” dantesco?) di ciò che si desdiera di più. *Bellum* virgiliano diventa piuttosto *gara e tenzone* più leggeri. La Venere di Caro omette il riferimento alla fortuna, presentando il volere di Giove oppure il fato, due istanze diverse, come la cosa decisiva per la buona riuscita dell’impresa. L’idea che sia giusto che Giunone metta a prova Giove, specificamente in quanto coniuge (*tu coniux, tibi fas*), non è ripresa da Caro; la Venere di Caro, inoltre, suggerisce di *dimandare* e *impetrare* Giove, piuttosto che semplicemente riuscire a capire qual è la sua posizione nel merito. Inoltre, Caro sostituisce *me n’appago* a *sequar* virgiliano.

Venatum Aeneas unaque miserrima Dido

Tosto che ‘l sol dimane uscirà fuori,

in nemus ire parant, **ubi primos crastinus ortus
extulerit Titan radiisque retexerit orbem.**

His ego nigrantem commixta grandine nimum,
dum trepidant alae saltusque indagine cingunt,
desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo.
Diffugient comites et **nocte** tegentur opaca:
speluncam **Dido dux et Troianus** eandem
devenient. Adero et, tua si mihi certa voluntas,
conubio iungam stabili **propriamque dicabo**;
hic hymenaeus erit.’ Non adversata petenti
adnuit atque dolis risit Cytherea repertis.
(vv. 117-128)

Uscire ancor l'**innamorata** Dido
Col **troian duce** a caccia s'apparecchia.
Ove opportunamente a la foresta,
Mentre de' cacciatori e de' cavalli
Andran le schiere in volta, io loro un nembo
Spargerò sopra **tempestoso** e nero,
Con un **turbo** di grandine e di pioggia,
E di sì **fieri** tuoni il cielo **empiendo**,
Ch'indi percossi i lor seguaci tutti,
Andran dispersi e d'atra **nube** involti.
Solo con sola Dido Enea ridotto
In un anco medesimo accôrassi.
Io vi sarò; **saravvi anco Imeneo**;
E se del tuo voler tu m'assecuri,
Io farò sì ch'ivi ambedue saranno
Di **nodo indissolubile** congiunti.”
Venere in ciò non disdicendo, **insieme**
Chinò la testa: e de la dolce froda
Dolcemente sorrise. [...]
(vv. 171-190)

Commento: Giunone continua a esporre il suo progetto: quando il sole di domani (*crastinus Titan*) avrà fatto la sua prima apparizione, illuminato il mondo, Enea e l'infelicissima Didone si prepareranno, al contempo (*unaque*), ad andare al caccia nella foresta. Lei poi al di sopra verserà su di loro una nuvola nera commista con la grandine, agitando il cielo intero con il tuono. I compagni di Enea e Didone si metteranno alla fuga e saranno coperti dalla notte opaca; Didone e il duce troiano si recheranno presso la medesima grotta (*speluncam eandem*). Giunone dice che vi sarà presente (*adereo*) e, se Venere l'assicura della sua volontà, unirà (*iungam*) i due per mezzo di un'unione duratura (*conubio stabili*), pronuncerà che la regina appartiene ormai a Enea (*propriam*, sott. Didone). In questo momento si avrà il matrimonio (*hymenaeus*). Senza opporsi a ciò che le viene proposto, Venere acconsente (*adnuit*) e ride di fronte agli imbrogli scoperti (*dolis repertis*).

L'immagine del Sole che ci offre il traduttore è smorzata, neutralizzato l'aspetto pagano che non si avverte più sul piano dell'espressione: Titan viene rimpiazzato con un più generico sole e le sue azioni vengono assimilate al semplice atto di *uscire*. Un procedimento simile si ha qualche verso dopo, con lo spostamento di *desuper*: nel testo virgiliano, esso si collega a Giunone, che sta “al di sopra”, anche in termini fisici, mentre Caro utilizza *sopra* che si collega a Enea e Didone. È molto interessante notare che Caro presenta sia Didone sia Enea

sotto un aspetto diverso rispetto all'originale – di Enea si indica la provenienza e il ruolo (*troian duce*) mentre Virgilio cita il suo nome e non altro; la *miserrima* Didone virgiliana diventa *innamorata*, Caro collega la sua *miseria* non agli avvenimenti futuri, ma al fatto solo di essere presa dall'amore. Il maltempo di Caro è potenziato e reso più aggressivo, più dinamico, con l'immagine di tempesta e turbine e con i tuoni (si noti il plurale) che *empiono* il cielo e dal cui aspetto *fiero* scatena l'azione, perché è questa la qualità che rende possibile di percuotere i cacciatori (*sì fieri... ch'indi...*). Virgilio non fa questo collegamento, separando la descrizione del maltempo dai suoi effetti. I cacciatori – presentati come *seguaci* di Didone ed Enea – saranno avvolti da una nuvola scura, però Caro si ferma là, non riporta la metafora della notte. Nel testo virgiliano Enea viene citato due volte qui, come *dux* e come *Troianus*, quasi come se si trattasse di due personaggi; la Giunone di Caro lo chiama Enea, invertendo così la menzione precedente in cui aveva trasformato *Aeneas*, appunto, in *troian duce*. Caro ci tiene a sottolineare che Enea e Didone si trovano soli (*solo con sola*), ma aggiunge anche che Enea è *ridotto* in questa situazione, collegando così la loro unione al fatto che essa ha luogo per via di un imbroglio. A *imeneo* inteso come un matrimonio Caro sostituisce Imeneo come un personaggio mitologico che sarà presente con Giunone al momento dell'unione tra Didone ed Enea. Questa è una scelta sorprendente, perché fin qui abbiamo assistito ai numerosi esempi in cui il traduttore adottava soluzioni che “neutralizzavano” i riferimenti mitologici ove possibile, mentre qui addirittura li *introduce* ove non presenti nel prototesto. Caro presenta l'unione come un nodo non solo stabile o duraturo, ma addirittura *indissolubile*, e la Giunone di Caro non ha intenzione di dichiarare Didone come *propria* di Enea. La reazione di Venere è marcata dall'introduzione di un altro campo semantico nel testo di Caro, quello della *dolcezza*, riportata ben due volte, la prima volta associata all'imbroglio stesso e la seconda volta al sorriso della dea.

Sequenza II: vv.160-194

Interea magno misceri murmure caelum
incipit, insequitur commixta grandine nimbus;
et Tyrii comites passim et Troiana iuventus

[...] In questa il cielo
Mormorando turbossi, e pioggia e grandine
Diluviando, d'ogni parte in fuga

Dardaniusque nepos Veneris diversa per agros
 tecta **metu** petiere; ruunt de montibus amnes.
 Speluncam **Dido dux et Troianus** eandem
 devieniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
 dant signum: fulsere ignes et conscius aether
 conubiis summoque ulularunt vertice nymphae.
 Ille dies primus leti primusque malorum
 causa fuit: neque enim specie famave movetur
 nec iam **furtivum** Dido meditatur **amorem**;
coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam.
 (vv. 160-172)

Ascanio, i Teucri, i Tiri **ai più propinqui**
 Tetti si ritiraro; e fiumi intanto
 Sceser da' monti, **ed allagaro i piani.**
Solo con sola Dido Enea ridotto
 In un antro medesimo s'accolse.
 Diè, di quel che seguì, la terra segno
 E la pronuba Giuno. I lampi, i **tuoni**
Fûr de le nozze lor le faci e i canti;
 Testimoni **assistenti e consapevoli**
Sol ne fûr l'aria e l'**antro**; e sopra 'l monte
 N'ulularun le ninfe. Il primo giorno
 Fu questo, e questa fu la prima origine
 Di **tutti i mali**, e de la morte alfine
De la Regina; a cui poscia non calse
Né de l'indegnità, né de l'onore,
Né de la secretezza. Ella si fece
Moglie chiamar d'Enea; con questo nome
 Ricoverse il suo fallo; [...]
 (vv. 243-263)

Commento: Il progetto di Giunone sta per compiersi: il cielo comincia a mischiarsi con un grande rumore e subito dopo viene una nuvola mista con la grandine. L'immagine offerta da Caro risulta ancor più drammatica, con il cielo *turbato* e il conseguente richiamo al *diluvio*, come un eccesso e una calamità, e considerandolo da questa angolazione si potrebbe ipotizzare anche un rimando intertestuale all'episodio biblico del diluvio universale. L'immagine è rafforzata qualche verso più in avanti, dove Caro riprende con fedeltà l'accenno virgiliano ai fiumi (di pioggia) che scendono dai monti, ma poi aggiunge anche che *allagano* la pianura. I compagni tiriani e la gioventù troiana diventano solo i Tiri e i Teucri, Caro specifica che trovano riparo sotto *propinqui* tetti (Virgilio ne accentua soltanto la pluralità: *tecta diversa*), ma tace la loro paura (*metu*, ablativo che funge da complemento di modo). Tra costoro si trova il Dardanio nipote di Venere (*Dardanius nepos Veneris*), circonlocuzione che Caro elimina indicandolo per nome, Ascanio. Si noti la ripetizione del v. 165 virgiliano e la medesima soluzione adottata dal traduttore come nell'istanza precedente, di cui al commento vv. 117-128. Della descrizione dell'unione che segue dopo il segno delle dee Caro espande il lampeggiare del cielo (*fulsere ignes*, lett. i fuochi brillarono): all'aspetto visuale (*ignes*, interpretati come i *lampi*) aggiunge anche l'aspetto auditivo (i *tuoni*) e i due insieme assumono la funzione di *faci* (fiaccole) e *canti* in un'unione che è un rito

esplicitamente chiamato *le nozze*. Caro cambia un ulteriore dettaglio, presentando sia la grotta, sia l'aria come testimoni dell'atto, mentre nel prototesto solo quest'ultimo lo è (*consciis aether*). Anche questa aggiunta si può interpretare come una cristianizzazione sottile del prototesto, essendo necessari due testimoni perché un matrimonio canonico sia valido e produca gli effetti giuridici e spirituali. Si noti, comunque, che perfino i due testimoni sono implicitamente considerati pochi da Caro (*testimoni... sol ne fûr*). I *testimoni* di Caro sono inoltre *assistenti* e *consapevoli*, tutti e tre le caratterizzazioni che si potrebbero considerare come sinonimi sensu lato, in quanto indicano una presenza che prende atto di ciò che avviene e lo rende legittimo. Caro considera quel giorno come originatore di *tutti i mali*, fornendo una visione totalizzante assente in Virgilio (che parla di *malorum*, i mali). Caro interpreta *letum* come morte (benché si possa interpretare anche come rovina in senso figurato), e in più come quello di Didone, integrando quest'interpretazione nella versione. Dopo l'unione con Enea, la regina non è più mossa dalle considerazioni sulle apparenze (*specie*) o sul proprio buon nome (*fama*), né tiene questo amore segreto (*furtivum*). I tre elementi nel testo di Caro sono invece *indegnità*, *onore* e *secretezza*, considerazioni che non si confanno più alla regina, non sovrapponibili a quelli virgiliani. *Coniugium* nel testo virgiliano si associa all'amore; la Didone di Caro invece copre il suo *fallo* manipolando il linguaggio che concerne lei stessa, facendosi chiamare *moglie*.³³ L'effetto di questa soluzione è quello di presentare una contraddizione, perché nella descrizione dell'unione tra Didone e Enea di Caro è stato accentuato l'aspetto rituale fino al punto di chiamarla *nozze*; l'autore contravviene alle associazioni indotte implicando che Didone comunque non possa considerarsi moglie.

Extemplo Lybiae magnas it Fama per urbes, Fama, malum qua non aliud velocius ullum: mobilitate viget virisque adquirit eundo; parva metu primo, mox sese attolit in auras	[...] e di ciò tosto Per le terre di Libia andò la Fama. È questa Fama un mal, di cui null'altro È più veloce; e com' più va, più cresce;
---	--

³³ La validità del matrimonio contratto tra Didone ed Enea è stata oggetto di molti studi. L'autore infatti sembra non considerare il matrimonio valido, dal momento in cui introduce il concetto di *culpa* e di pretesto. Coerentemente con la tesi sulla memoria che intreccia i rapporti tra i due protagonisti, Seider ipotizza che il fatto che Enea e Didone proporranno in seguito interpretazioni diverse di quell'evento (vedasi *Sequenza III*) sia da collegare al tentativo di imporre la propria versione della memoria:

“This conflict between the divine actions and the narrator’s interpretation cannot be easily resolved. To compound this problem, the event lacks any human witnesses who could offer a common memory of what occurred. No agreement exists between Aeneas and Dido about what happened in the cave. While the narrator’s account fosters ambiguity, that quality is missing from the couple’s recollections. In conversations with Aeneas, Dido matter of factly characterizes their relationship as a marriage. [...] Aeneas flatly refutes this. [...] There is a close relationship between their interpretation and memories, and these mental actions are also influenced by the characters’ aims to bolster their respective arguments: Aeneas that he must leave Carthage, Dido that he ought to remain.” (SEIDER, A.M., *cit.*, p. 114)

ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
 Illam Terra parens, ira inritata **deorum**,
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
 progenit pedibus celerem et perniciousis alis,
 monstrum horrendum ingens, cui quot sunt corpore plumae,
 tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),
 tot linguae, totidem ora **sonant**, tot **subrigit** auris.
 Nocte volat caeli medio terraeque per umbram
 stridens nec **dulci** declinat **lumina** somno;
luce sedet **custos aut** summi culmine tecti,
 turribus **aut** altis, magnas et territat urbes,
 tam ficti praeque tenax quam **nuntia** veri.
 Haec tum multiplici populis sermone replebat
 gaudens et **pariter** facta atque infecta **canebat**:
 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**.
 (vv. 173-194)

E maggior forza acquista. È da principio
 Picciola e debil cosa, e **non s'arrischia**
Di palesarsi; poi di mano in mano
Si discopre e s'avanza, e sopra terra
 Sen va movendo e sormontando a l'aura,
Tanto che 'l capo infra le nubi asconde.
 Dicon che già **la nostra madre antica**,
Per la ruina de' Giganti irata
 Contr'a' **celesti**, al mondo la produsse,
 d'Encèlato e di Ceo **minor** sorella;
 Mostro orribile e grande, d'ali presta
 E veloce de' piè; che quante ha piume,
 Tanti ha sotto occhi vigilanti, e tante
 (Meraviglia a dirlo) ha lingue e bocche
Per favellare, e per udire orecchi.
 Vola di notte per l'**oscure** tenebre
 De la terra e del ciel **senza riposo**,
 Stridendo **sempre**, e non chiude **occhi** mai.
 Il giorno sopra tetti e per le torri
 Sen va de le città, **spiando** tutto
Che si vede e s'ode: e seminando,
 Non men che 'l **bene** e 'l vero, il **male** e 'l falso
 Di rumor empie e **di spavento** i popoli.
Questa, gioiosa, **bisbigliando in prima**,
Poscia crescendo, del seguito caso
 Molte cose **dicea** vere e non vere.
 Dicea, ch'**un** di troiana stirpe uscito,
 Venuto era **in Cartago**, a cui degnata
 S'era la bella Dido esser congiunta,
Chi con nodo dicea di maritaggio,
Chi di lascivo amore; e ch'ambidue
 Posti i regni in non cale, a l'**ozio** al lusso,
 A la lascivia **bruttamente additi**,
 Consumavan del verno i giorni tutti.
 (vv. 263-300)

Commento: Immediatamente la Fama va per le grandi città della Libia e qui il poeta si sofferma per offrirne una descrizione. Caro ne riprende fedelmente l'inizio: la Fama è un male di cui niente è più veloce, che ottiene la forza dalla sua propria mobilità (questo punto è leggermente alterato, perché al concetto della forza di crescita connaturato al verbo *vigeo*

Caro sostituisce il concetto di *crescita*, come un processo vivo, una mutazione in alto) e che acquista altra forza continuando ad andare. La sua pochezza, all'inizio, è comunicata ben due volte nella versione di Caro (*picciola e debil per parva*); pur non comunicando la ragione di tale pochezza (*metu*, per paura), Caro aggiunge che in questa prima fase la Fama *non s'arrischia di palesarsi*. Ben presto la Fama di Virgilio si innalza nell'aria, cammina per terra e nasconde la sua testa tra le nuvole: Caro riprende essenzialmente questa descrizione, seppur cambiando l'ordine e collegando gli elementi: la sua Fama cammina per terra, poi si innalza in alto e finisce per nascondere la testa tra le nuvole come risultato di questo innalzarsi. La madre (*parens*) Terra l'ha generata (*illam... progenuit*), come si narra, una sorella "estrema", ultima nata (*minore*, come Caro specifica) a Ceo e a Encelado, irata con gli dei. Caro accenna al perché della sua ira (*per la ruina de' Giganti* – gli dei avevano ucciso i Titani e i Giganti, tra cui rispettivamente Ceo e Encelado). Si noti che gli dei vengono nominati i *celesti* e che la Terra di Caro viene presentata non solo come genitrice di Fama, ma addirittura come la madre *antica* del genere umano (*nostra*). La descrizione fisica della Fama è riportata fedelmente, ma Caro vi aggiunge una considerazione sull'aspetto *funzionale* di tante lingue e bocche (*per favellare e per udire*). La Fama di Virgilio vola di notte in mezzo al cielo e alla terra (*caelo medio terraeque*), stridendo per le tenebre; la Fama di Caro vola tra le tenebre, che sono anche dette *oscurae*. Caro volge *lumina* ("i lumi", gli occhi) agli *occhi*, ma gli occhi della sua Fama non vengono mai chiusi, perché questa è *senza riposo* (Virgilio vi introduce l'immagine di declinare gli occhi al dolce sonno, non ripresa da Caro). Di giorno (*luce*) la Fama di Virgilio sta seduta a mo' di sentinella sia sulle sommità dei tetti sia sulle alte torri, spaventando le grandi città, tanto tenace nelle falsità e nelle malignità (*ficti pravique*) quanto messaggera di verità (*nuntia veri*). Caro trasforma il concetto di custode, rendendolo implicito: spostandosi dai tetti alle torri, la sua Fama *spia* tutto ciò che le è d'intorno, il fatto che lei lo *percepisca* è accentuato (oggetto del suo interesse è *tutto che si vede e s'ode*). Si noti anche che la Fama di Caro *semina* le dicerie, piuttosto che trovarsi una messaggera (*nuntia*): semina il bene e il male, secondo una visione potenzialmente di provenienza biblica, e c'è la coincidenza implicita del bene con la verità e del male con la falsità. Oltre che di rumori, la Fama di Caro riempie i popoli anche di paura. I vv. 290-291 di Caro non hanno corrispettivi nel testo originale: si tratta di un'immagine del *crescendo* che si ha come la conseguenza dell'operato di Fama ed è inoltre una ripetizione del concetto dall'inizio di questa sequenza. Virgilio accentua il fatto che Fama riportava ugualmente (*pariter*) le verità e le falsità: Caro non si appropria di questa specificazione, ma vi introduce una nuova, quella

sul *caso* di cui tratta Fama (di cui al commento dei vv. 191-194).

Enea virgiliano diventa, nelle dicerie come le concepisce Caro, *uno* non meglio identificato, se non attraverso la sua provenienza. Caro specifica però il luogo d'arrivo di un tale troiano, benché questo sia facile da intuire per il legame con Didone. La parola *viro* (lett. come a un uomo) è oggetto di interventi del traduttore che la spezza, facendone due pettegoli diversi che circolassero dappertutto: c'è chi diceva che Didone ed Enea erano propriamente sposati (uniti *con nodo di maritaggio*) e c'è chi raccontava il loro amore mettendone in rilievo l'aspetto di illegittimità (uniti *con nodo di lascivo amore*, formulazione-ossimoro che contrappone l'idea di un nodo duraturo e legittimo al carattere *lascivo* di una passione effimera). Durante l'inverno Didone ed Enea si abbandonano al lusso – nella versione cariana, anche all'ozio – dimenticando i loro rispettivi regni. Si noti il plurale in entrambi i testi, poiché ognuno dei due è dimentico del *proprio* regno: Didone non si occupa di Cartagine, Enea del suo regno *futuro*, cui si accenna come a un dato di fatto. I due amanti del testo virgiliano sono catturati da una turpe passione (*turpi cupidine*). Caro rende l'immagine più forte, presentando i due amanti come soggetti passivi di un'azione che sia stata esercitata su di loro, abbandonandosi alla lascivia (sono *a la lascivia additti*, assegnati, dedicati) quasi al punto di negare la propria umanità (*bruttamente*).

Sequenza III: vv. 219-237

Talibus orantem dictis arasque tenentem
audiit **omnipotens** oculosque **ad moenia** torsit
regia et oblitos fama **melioris** amantis.
Tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat:
'Vade **age**, nate, voca zephyros et **labere pennis**,
Dardaniumque ducem, Tyria Carthagine qui nunc
expectat fatisque datas non respicit **urbes**,
adloquere et celeris defer mea dicta per auras.
Non illum **nobis** genetrix **pulcherrima** talem
promisit Graiumque ideo bis vindicat armis;
sed fore qui **gravidam** imperiis belloque **frementem**
Italiam reget, genus **alto** a sanguine Teucris

Così Iarba dicea; né da l'altare
S'era ancor tolto, quando il **padre** udillo;
E gli occhi in **vèr Cartagine** torcendo
Vide gli amanti **ch'a gioire intesi**
Avean posti in oblio la fama e **i regni**.
Onde volto a Mercurio: «Va, figliuolo, –
Gli disse, – chiama i venti, e **ratto scendi**
Là 've s'è **neghittoso** il troian duce
Bada in Cartago, e 'l destinato **impero**
Non gradisce e non cura; e **ciò gli annunzia**
Da parte mia, che **Venere** sua madre
Non per tal lo **mi diede**, e ch'a tal fine

proderet ac **totum** sub leges mitteret **orbem**.
(vv. 219-231)

Non è stato da lei da l'armi greche
Già due volte scampato. Eila promise
Ch'ei sarebbe atto a **sostener** gl'imperi
E le guerre d'Italia, a trar qua **suso**
La progenie di Teucro, a **porre il freno**,
A **dar le leggi** al mondo. [...]
(vv. 337-354)

Commento: I versi iniziali rimandano alla preghiera del pretendente respinto di Didone Iarba (con la quale auspica una vendetta, ma che abbiamo escluso dall'analisi) e che l'Onnipotente – Giove – sente mentre codesto sta ancora tenendo gli altari (cf. “necesse enim erat aras a sacrificantibus teneri: quod nisi fieret, diis sacrificatio grata non esset”³⁴). Caro neutralizza quest'elemento, non incorporando l'allusione ai precetti ritualistici pagani, schizzando soltanto l'immagine di Iarba che non se n'era ancora andato (*tolto*) dall'altare da dove pregava. Inoltre, Giove *omnipotens* viene chiamato *padre*. Giove volge lo sguardo verso le mura reali (nella versione di Caro, semplicemente verso Cartagine) e verso gli amanti dimentichi della loro reputazione migliore (*famae melioris*). In questo verso Caro aggiunge qualche particolare: i due sono *a gioire intesi*, ma oltre a trascurare le loro reputazioni (*fama*, piuttosto che *fama melior* come nel testo virgiliano), si ripete e si esacerba l'idea che si siano scordati anche dei loro rispettivi regni (*posti in oblio... i regni*). Giove si rivolge al figlio Mercurio, presentandogli il compito di richiamare Enea al suo fato: gli dice di andare e muoversi (*vade, age* – nella versione di Caro quest'ultimo elemento viene a mancare), di chiamare zeffiri (che Caro trasforma in *venti* generici) e di scendere giù con le sue ali (*pennis*; questo Caro lo trasforma in *scendere ratto*, puntando sul modo e non sul mezzo). Gli dice inoltre, nel testo virgiliano, di rivolgersi al duce dardaniano (*Dardanium ducem...adloquere*) che si ora trattiene (*expectat*) nella tiria Cartagine e non si prende cura (*non respicit*, non guarda, non presta la sua attenzione) delle città date(gli) dai fati (*fatis datas urbes*). Chiede che il suo ammonimento sia riportato (*defer mea dicta*) per l'aria veloce. Caro collega questi versi a quelli che seguiranno e che nel testo virgiliano formano un'unità a sé stante: Mercurio non dovrebbe semplicemente rivolgersi a Enea (*adloquere*), ma *annunciargli* delle cose. Enea, il *troian duce* (piuttosto che *dardanio*, ma i due sono sinonimi), è presentato come *neghittoso*, che non prende cura dei propri doveri, visto che *bada* (indugia) in Cartagine. Le

³⁴ SERVIO (Maurus Servius Honoratus), *Comentarii in Vergilii Aeneidos libros*, ed. Georgus Thilo, Teubner, Leipzig, 1881
collegamento:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0053%3Abook%3D4%3Acomline%3D219>>

città diventano *il destinato impero*, accennando maggiormente alla futura grandezza di Roma, ed è espressa l'idea che Enea non solo lo trascura, ma addirittura *non gradisce*, ipotesi assente nel Virgilio. Il destino di Enea, il suo *telos*, sarebbe inoltre legato al fatto di essere stato salvato due volte dai Greci tramite le azioni di Venere sua madre che, nel testo virgiliano, viene anche descritta come bellissima genitrice (*genitrix pulcherrima*). Quest'ultima, nelle parole di Giove, avrebbe promesso Enea a "noi" (*nobis*). Caro volge *nobis* al singolare: Enea sarebbe stato *dato* (piuttosto che *promesso*), destinato, a Giove unicamente, e non *a tal fine* (*ideo*) – non il fine cui aspira durante la sua sosta a Cartagine. Invece, il suo compito sarebbe stato quello di governare (*regeret*) l'Italia – "incinta" (*gravida*) con gli imperi (che avrebbe sortito un giorno) e fremente per la guerra – così come quello di generare (*proderet*) la stirpe dell'antico sangue dei Teucri e mettere il mondo intero sotto le (sue) leggi. La versione di Caro presenta due interventi: il peso delle imprese future è più nettamente attribuito a Enea piuttosto che all'Italia stessa (non è l'Italia colei che è *gravida*, ma Enea colui che deve essere capace di *sostenerla*) e Caro espande il suo ruolo nel *porre il freno* (assente in Virgilio) e *dare le leggi al mondo* (mentre Virgilio parla del sottomettere il mondo alle leggi).

Si nulla **accendit** tantarum gloria rerum
nec super ipse sua molitur laude laborem,
Ascanione pater Romanas **invidet** arces?
Quid struit? aut qua spe inimica in gente moratur,
nec prolem Ausoniam et Lavinia respicit arva?
Naviget; haec summa est, hic **nostri nuntius esto.**
(vv. 232-237)

[...] A ciò se 'l pregio
Di sì gran cose e de la gloria stessa
Non **muove** lui, **perché non guarda al figlio?**
Perché di tanta sua grandezza il **froda**,
Di quanta fian Lavinio ed Alba e Roma
Ne' secoli a venire? E con che speme,
Con che disegno **in Libia** fa dimora,
E co' nemici suoi? Navighi in somma.
Questo **dilli in mio** nome." [...]
(vv. 354-362)

Commento: Giove prosegue con il discorso il cui vero destinatario è Enea: se nessuna gloria di sì grandi cose non (lo) infiamma, se lui stesso (*ipse*) non si impegna per la propria gloria, negherà pure, in qualità in padre (*pater*), le cime romane (*Romanas arces*) ad Ascanio? Caro trasforma l'immagine di Enea insufficientemente *infiammato* da queste considerazioni in quella di un eroe non *mosso* dalle stesse; l'idea di un padre che *negherebbe* le future grandezze di Roma a suo figlio in quella di un padre che eserciterebbe la *frode* nei suoi confronti, privandolo di qualcosa che gli spetta. Queste future grandezze sono rese più esplicite nel testo di Caro e si accenna a un loro perpetuarsi nel tempo (*ne' secoli a venire*). Giove si meraviglia dall'esitazione di Enea: si chiede che cosa trama (*struit*), con che speranza indugia tra la gente nemica e non guarda la (futura) prole ausonia e i campi di

Lavinia. Caro omette gli ultimi riferimenti geografici, limitando la sua attenzione alla situazione presente di Enea (pure aggiungendo che si trova in Libia), non contrastandola a quella della razza futura.

Concludendo, Giove si augura che Enea navighi e che quanto comunicato sia il suo messaggio (*nuntius esto*). Caro ne accentua l'aspetto *relazionale*, spostando l'attenzione a colui che lo porterà: le ultime parole del suo Giove sono un'esortazione a Mercurio di dire a Enea quanto gli è stato appena detto. Si noti anche la disparità tra la formulazione al plurale del testo virgiliano e quella al singolare del testo cariano (*in mio nome*).

Sequenza IV: vv. 296 - 361

At regina dolos (**quis fallere possit amantem ?**)
praesentit motusque exceptit prima futuros
omnia tuta timens. Eadem **impia** Fama furenti
detulit, armari classem cursumque parari.
Saevit **inops animi** totamque incensa per urbem
bacchatur, qualis commotis excita sacris
Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron.
Tandem his Aenean compellat vocibus ultro:
(vv. 296-304)

[...] Ma Didon del tratto
Tosto s'avvide: **e che non vede amore?**
Ella prima se n'accorse; ch'ogni cosa
Temea, **benché** sicura. E già la stessa
Fama **importunatamente** le rapporta
Armarsi i legni, esser **i Teucrici** accinti
A navigare. **Onde d'amore e d'ira**
Accesa, **infuriata, e fuori uscita**
Di se medesima, imperversando scorre
Per **tutta** la città. Quale a i notturni
Gridi di Citeron Tiade, allora
Che 'l triennial di **Bacco si rinnova,**
Nel suo moto maggior si scaglia e freme,
E scapigliata e fiera attraversando,
E mugolando al monte si conduce;
Tal era Dido, e da tal furia spinta
Enea da sé con tai parole **assalse:**
(vv. 440-456)

Commento: Nei versi che precedono questa sequenza e che abbiamo escluso dal commento, Enea preparava il suo partito da Cartagine, conformemente all'ammonimento ricevuto da

Mercurio, all'insaputa della regina. Quest'ultima se ne accorge comunque, poiché *chi potrebbe ingannare uno che ama?* interviene l'autore con una domanda retorica. Temendo ogni cosa sicura (*omnia tuta timens*)³⁵ la regina anticipa la mossa futura (di Enea). Caro muta i sensi che dominano la descrizione virgiliana: i particolari che denotano la forza e il movimento fisico (*praesentire, potere, motus*) diventano visivi (*il tratto* sostituisce *motus*, la regina *se ne avvede* e c'è l'amore che tutto *vede*). Lo stato interiore della regina, il suo timore preventivo di qualsiasi cosa, viene potenziato dall'osservazione di Caro sulla sua effettiva sicurezza (*temea, benché sicura*). Caro così introduce un contrasto esplicito rendendo la descrizione, oltre che profondamente *visiva*, anche *dinamica*.

Alla regina furente (*furenti*) l'impia Fama ha raccontato che il gruppo si armava e preparava a partire. L'*impietas* della Fama viene "alleggerita" nella versione di Caro: al termine forte dalle connotazioni religiose il traduttore sostituisce la nozione dell'*importunità*, associandola inoltre al suo *agire* piuttosto che al suo *essere*.

L'immagine che segue presenta la regina forsennata: infuria (*saevit*), si trova priva di sé (*inops animi*) e infiammata si muove a mo' di baccante (*bacchatur*) per tutta la città. La Didone di Caro appare infuriata *d'amore e d'ira*, precisazioni inesistenti nel testo originale; si noti, inoltre, una certa separazione concettuale tra il *furor* di Didone (quello che è composto *d'amore e d'ira*) e il suo essere accesa (*incensa* nel testo virgiliano) che fa sì che la regina appaia più psicologicamente complessa. Il virgiliano *inops animi* che intende pochezza del proprio animo è tradotto attraverso l'espressione leggermente pleonastica *fuori uscita di sé medesima*. Quest'espressione continua a evocare movimento (*l'atto di uscire*) laddove la lingua virgiliana presuppone la staticità di attributi; il dinamismo è potenziato dalla descrizione che segue, per cui la regina *imperversando scorre* per la città, sostituendo così il verbo che la paragona alle baccanti. In entrambe le versioni il paragone viene articolato successivamente per accostare la figura della regina a una baccante (*Thyas, ovvero Tiade*) agitata le cui grida notturne provengono dal monte Cicerone durante le festività triennali di Bacco. Nella versione di Caro troviamo ben quattro versi (vv. 452-455) che elaborano il paragone aggiungendovi particolari che rimandano all'immaginario classico e offrono un successivo dinamismo alla descrizione (oltre al *moto* esplicito, si notino in particolare verbi come *attraversare* e *condursi*, che rilevano il movimento e la direzionalità). Gli stessi versi sortiscono pure effetti deumanizzanti insistendo sulla rappresentazione animalesca della regina, che è detta *fiera* e *mugolante*. Esente dalla descrizione cariana è la traduzione del

³⁵ Non ci addentriamo, in questa sede, nella polemica sul valore di *tuta* al v.298 virgiliano; abbiamo optato per l'interpretazione conforme a quella adottata da Caro.

sintagma *commotis sacris* che si riferisce, secondo i commentatori, agli oggetti rimossi dai tempi per le processioni.³⁶

Una differenza più sottile tra i due testi si trova nel v. 304 e nella sua traduzione cariana. Virgilio dipinge Didone che si rivolge a Enea senza un legame diretto con il paragone di cui abbiamo trattato. Caro fa sorgere quest'atto proprio dalla descrizione preposta (Didone apostrofa Enea *da tal furia spinta*). La sua Didone è resa anche più manifestamente aggressiva: il suo dire è paragonato a un'invasione fisica dello spazio di Enea (*compellat* tradotto con *assalse*).

<p>‘Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum posse nefas tacitusque mea decedere terra? Nec te noster amor nec te data dextera quondam nec moritura tenet crudeli funere Dido? Quin etiam hiberno moliris sidere classem et mediis properas aquilonibus ire per altum, crudelis ? quid ? si non arva aliena domosque ignotas peteres, sed Troia antiqua maneret, Troia per undosum peteretur classibus aequor? (vv. 305-313)</p>	<p>« Ah, perfido! Celar dunque sperasti Una tal tradigione, e di nascosto Partir de la mia terra? E del mio amore, De la tua data fè, di quella morte Che ne farà la sfortunata Dido, Punto non ti sovviene, e non ti cale? Forse che non t’arrischi in mezzo al verno Tra’ più fieri Aquiloni a l’onde esporti? Crudele! E che faresti, se straniere Non ti fosser le terre, ignoti i lochi Che tu procuri? E che faresti, quando Fosse ancor Troia in piede? A Troia andresti Di questi tempi? [...] (vv. 457-469)</p>
--	--

Commento: Entrambe le Didone, virgiliana e cariana, apostrofano i loro Enea come *perfido*, sottolineandone così il fallo etico: *perfidus* è uno sleale, colui che ha mancato alla *fides*, alla parola data – caratterizzazione che il diretto interessato non tarderà molto a respingere, dichiarando di non aver mai fatto le promesse che la regina sta per imputargli.

Resasi conto del fatto che Enea si preparasse a partire alla sua insaputa, la regina apre il confronto con la domanda se lui pensava che fosse *possibile* dissimulare, nascondere l’atto. Il virgiliano *dissimulare* viene tradotto con un più generico *celar*, termine meno potente in quanto denota un’occultazione “ordinaria”. L’atto di *dissimulare* sottintende uno studio

³⁶ cfr. “*Servius* informs us that *commovere sacra* was a phrase used by the Romans to signify the opening of the solemnities of particular divinities, on their high festival days; when their sacred symbols were removed from their temples, in order to be carried about in pompous procession. This was particularly the case in celebrating the *Orgia*, or mysteries of Bacchus, when the statues of that god were removed from his temples, and carried about in procession by his frantic votaries.”
Rev. Joab Goldsmith COOPER, *Publii Virgilii Maronis opera, or, The works of Virgil*, Robison, Pratt, and Company, New York, 1841, p. 298, n. 301.

maggiore e anche un inerente valore negativo: non tanto nascondere, quando *non dimostrare* qualcosa, soprattutto nell'ambito di valori e intenzioni. Il secondo punto in cui Caro rende forse un po' meno grave l'accusa si trova nella sostituzione dell'espressione *di nascosto* all'aggettivo *tacitus*: la soluzione cariana si riferisce al presunto modo di partenza, mentre *tacitus* virgiliano morfologicamente non può che riferirsi a Enea e quindi implica una maggiore consapevolezza e colpa individuale. La partenza stessa viene soprannominata *tantum nefas* che Caro trasforma in *una tal tradigione*, prescindendo dalle connotazioni di stampo religioso³⁷ iscritte nella voce *nefas* e scegliendo invece di inquadrare la *perfidia* imputata a Enea nella gamma di esperienze solo *umane*, citando il tradimento.

Nei vv. 307-308 la regina chiede, attraverso formulazioni negative (si noti il triplo *nec* preposto a ogni elemento del quesito): è possibile che non lo dissuadino dalla partenza né l'amore *comune* (*noster amor*), né la promessa fatta tempo fa (*data dextera*, letteralmente *data la mano destra* – il segno della *fides* – che si può riferire sia alla promessa del matrimonio sia al matrimonio stesso), né Didone che morirà di una morte crudele (*moritura crudeli funere Dido*)? Caro modifica questi versi in modo sostanziale: l'amore tra i due non è rappresentato come un progetto *comune*, ma come un'esclusiva realtà psicologica personale per la regina (*il mio amore*), mentre per la promessa viene sottolineato che fosse assunta da Enea (*la tua data fè*). L'effetto di quest'accostamento oppone più marcatamente la figura della regina a quella dell'eroe troiano. La morte prossima della regina è data per scontata anche nella versione cariana (*Didone moritura* viene riformulata mettendo la morte stessa in rilievo come qualcosa cui parteciperà Didone: *la morte che ne farà... Dido*; si noti il *ne* che stabilisce un legame causale tra la prossima partenza e la prossima morte). La regina cariana descrive sé stessa come *sfortunata* mentre non descrive più il rogo (*funis*, per metonimia la morte stessa) come *crudele*, spostando così l'attenzione sulla sua percezione di sé che viene comunicata a Enea. Si noti che la struttura dell'interrogativo di Caro non segue il modello virgiliano con le negazioni preposte a ogni elemento, ma presenta gli elementi positivi per contrastarli poi tutti insieme nell'ultima parte. Il *tenet* virgiliano, che dovrebbe appunto *tenere* Enea legato alla regina, viene trasformato: ora la regina obietta che non gli vengono in mente affatto (*punto non ti sovviene*) e non gli importano (*non ti cale*) gli elementi enumerati. Si noti

³⁷ L'opposizione *fas/ius* per i Romani prevedeva la distinzione tra la legge ritenuta divina (*fas*) e quella che era prodotto umano (*ius*). Ne deriva la distinzione tra ciò che è *fas*, conforme alle leggi divine, e ciò che è *nefas*, in violazione di tali leggi. Bollando la fuga di Enea come un *nefas*, la regina vi iscrive una mancanza non tanto caratteriale, ristretta al piano di interazioni tra gli umani, quanto un venir meno agli obblighi che, anche quando devono essere adempiti *tra* gli uomini, appartengono per loro natura al piano di interazioni tra gli uomini e gli dei.

anche il valore rafforzativo di *punto* che rende più forte il contrasto tra ciò che la regina vede come la realtà e il trattamento che crede che le sia dovuto.

L'improbabile fuga di Enea viene collocata nel contesto meteorologico: Didone lo richiama alla presente stagione (*hiberno sidere*) con i suoi venti settentrionali. Al concetto di fretta (*properas*, "ti affretti") Caro sostituisce quello di rischio (*t'arrischi... esporti*). Per renderlo più pronunciato, i venti sono caratterizzati ulteriormente come *più fieri*, così il rischio di andargli incontro appare più grande.

La stagione porta a un'altra osservazione: se Enea si affretta in cotali circostanze a raggiungere una terra sconosciuta, cosa farebbe se stesse per raggiungere la stessa Troia, posto che quella esistesse ancora? Caro omette il verbo *peto*, eliminando così l'aspetto *direzionale* del viaggio di Enea, e vi propone il verbo *procurare*, puntando sull'aspetto *relazionale*. Di una complessa domanda (retorica) del testo virgiliano Caro ne fa più distinte, collegate tramite l'interrogativo *e che faresti* al v. 467. Inoltre, è assente la caratterizzazione di Troia come *antiqua* e l'immagine del mare procelloso viene sostituita con un generico *di questi tempi* che sta per le condizioni meteorologiche di cui sopra.

Mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud **mihi** iam miserae nihil ipsa reliqui),
per **conubia** nostra, per inceptos hymenaeos,
si **bene** quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, **miserere domus labentis** et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.
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?
Hoc solum nomen **quoniam** de coniuge restat.
(vv. 314-324)

[...] **E me lasci**, e me fuggi?
Deh! Per queste mie lagrime, per quello
Che tu **della tua fé pegno mi desti**
(poiché **a Dido** infelice altro non resta
Che a sé tolto non aggia), per lo nostro
Marital nodo, per l'impresie nozze,
Per quanti ti fei mai, se mai ti fei
Commodo o grazia alcuna, o s'alcun dolce
Avesti unqua di me; ti priego **ch'abbi**
Pietà del dolor mio, de la ruina
Che di ciò m'avverrebbe; e (se più luogo
Han le preci con te) che tu del tutto
Lasci questo pensiero. Io per te sono
In odio a Libio tutta, a' suoi tiranni,
A' miei Tiri, **a me stessa**. Ho già **macchiato**
La pudicizia; e (**quel che più mi duole**)
Ho perduta la fama, ond'io pur dianzi
Sorvolava le stelle. Or come **in preda**
Solo a morte mi lasci, ospite **mio**?
Ch'ospite sol mi resta di chiamarti,
Di marito **che m'eri**. [...]
(vv. 469-489)

Commento: A questo punto del discorso la regina sposta la focalizzazione sulla propria persona e sui meriti passati, con un appello alla coscienza di Enea sospettando, forse – per l’improbabilità della fuga in questo momento – di esserne lei la vera motivazione sottostante. Il virgiliano *mene fugis* è raddoppiato nel Caro, articolato in due momenti che provvedono a un *crescendo* della tensione, partendo dal verbo centrato sull’oggetto dell’abbandono per finire col verbo centrato maggiormente sulla persona che compie l’abbandono (*me lasci* e *me fuggi*). Si noti l’aspetto transitivo sia del *fugo* latino che del *fuggire* scelto da Caro, entrambi con l’accezione di evitare o respingere.

Didone implora Enea di restare per via delle sue lacrime (*has lacrimas*), per la promessa simboleggiata dalla mano di Enea (*dextram tuam*) – l’unica cosa che le resta – e infine appellando alla loro unione (due volte, rilevandone prima l’obbligo reciproco e poi la natura in fieri: *conubia nostra* e *inceptos hymeneaos*). La richiesta successivamente inquadrata in un appello ai meriti e alle dolcezze passati (*bene* e *dulce*) culmina in un linguaggio di supplica (*miserere...oro*), con l’annesso dell’immagine della casa che crolla (*miserere domus labentis*). Se c’è ancora posto per preghiere, la regina esorta Enea a rinunciare al suo proposito (*exue istam mentem*, lett. “strappa questo pensiero”). Nella versione di Caro questi versi si trovano arricchiti da una serie di particolari che ne alterano la sensibilità artistica. La *dextra* di Enea diventata *fé* (*fides*) si integra in una metafora del pegno che riecheggia il petrarchesco *dolce mio caro et prezioso pegno* che la Natura *tolse* al poeta.³⁸ Questo pegno, come presentato da Caro, rimane l’unica cosa che la regina non abbia *tolto* a sé stessa. Si noti che la protagonista cariana qui fa uso della terza persona, commentando la propria vicenda come se non ne fosse parte integrante, riferendosi a sé stessa attraverso la formula fissa di *infelix Dido* (*Dido infelice*), laddove la protagonista virgiliana accosta l’aggettivo *misera* alla propria persona. I *conubia* diventano *il marital nodo*, immagine che evoca fissità di un matrimonio in regola. Al *bene* virgiliano sono sostituiti concetti di *commodo* e *grazia*; la regina allude alla loro molteplicità (*per quanti ti fei mai...*) prima di metterne in discussione l’esistenza (*se mai ti fei*). L’articolazione del *bene* in *comodo* e *grazia* è indicativa perché derubrica quasi l’intera categoria del *bene* a ciò che è *gradevole*. Il virgiliano *miserere* è tradotto con un’esortazione ad avere *pietà* nei confronti della regina, cioè del suo dolore e della rovina futura. L’esortazione risulta marcatamente personale (*abbi pietà del dolor mio, de la ruina che di ciò m’avverrebbe*), contrapponendo i due stati d’animo – il dolore della regina con la pietà che spera di far nascere in Enea – e solo dopo aggiungendo considerazioni “esterne” con

³⁸ cf. PETRARCA, sonetto LXVIII delle *Rime*.

l'accenno alle conseguenze politiche che il gesto di Enea avrebbe provocato.

L'instabilità politica in cui si trova la regina è intimamente legata all'arrivo di Enea e al rapporto che si è instaurato tra i due. La regina apre queste considerazioni attribuendo la colpa principale a Enea sia per la situazione politica, sia per la sua reputazione personale (si noti il doppio *te propter...*). Apostrofa poi Enea come ospite che la lascia moribonda, aggiungendo che oramai solo questo termine – *hospes* – le resta per uno che le era coniuge. Tra la precarietà politica e la reputazione agli occhi di altri Caro aggiunge l'odio della regina per se stessa, odio causato dall'aver compromesso il suo buon nome (e anche qui la regina aggiunge che si tratta di *quel che più mi duole*). Il suo pudore non le risulta però del tutto estinto (*extinctus*), come nella versione virgiliana, bensì danneggiato di un'intensità minore, *macchiato*. Il virgiliano *moribunda* è reso forse ancor più drammatico nella sua inevitabilità (*in preda solo a morte*), ma l'*ospite* incriminato è visto sempre con dolcezza, come colui che le appartiene ancora, con cui la regina mantiene il legame affettivo (*ospite mio*). Infine, il rapporto con questo nome è presentato come più personale: non è il nome stesso ciò che resta, come nella versione virgiliana (*nomen... restat*), ma l'unica prospettiva per la regina di definire il loro rapporto (*l'ospite sol mi resta di chiamarti*), accentuando inoltre il contrasto con lo stato precedente (*dal marito che m'eri*, osservazione inesistente nel Virgilio).

Quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater
destruat, aut captam ducat **Gaetulus** Iarbas ?
Saltem si qua mihi de te **suscepta fuisset**
ante **fugam suboles**, si quis mihi parvulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta viderer.
Dixerat. **Ille** Iovis monitis immota tenebat
lumina et **obnixus curam sub corde premebat**.
Tandem pauca refert : 'Ego te quae plurima fando
enumerare vales, numquam, regina, **negabo**
promeritam nec me meminisse **pigebit** Elissae,
dum memor ipse mei, dum spiritus hoc regit artus.
(vv. 325-336)

[...] **E perché deggio,**
Lassa, viver io più? Per **veder** forse
Che 'l mio fratel Pigmalion distrugga
Queste mie mura, o '**l tuo rivale** Iarba
In servitù m'adduca? Almeno avanti
La tua **partita** avess'io fatto acquisto
D'un pargoletto Enea che per le sale
Mi scherzasse d'intorno, e solo il volto,
E non altro, di te sembianza avesse;
Ch'esser non mi parrebbe abbandonata,
Né delusa del tutto». A tai parole
Enea di Giove al gran precetto **affisso**
Tenea il pensiero e gli occhi immoti e **saldi**;
E brevemente le rispose al fine:
«Regina, e' non fia mai **ch'io non mi tenga**
Doverti quanto forse unqua potessi
Rimproverarmi. E non fia mai ch'Elisa

Non mi ricordi, infin che ricordanza
Avrò di me medesimo, e che 'l mio spirito
Reggerà queste mie membra. [...]
(v.489-508)

Commento: La regina orienta il proprio discorso sempre di più sulle conseguenze che la fuga di Enea avrebbe causato a lei. La domanda retorica *quid moror* – perché indugio – si collega a un anteriore accenno alla sua prossima morte (v. 313: *cui me moribudam deseris*). Pensando al disastro imminente che la sua precarietà politica avrebbe scatenato sia al suo regno che a lei stessa, Didone si pone la domanda se sia il caso di trovarvisi, e quindi di continuare a vivere. La versione di Caro aggiunge del *pathos* alla medesima domanda, mettendo nella bocca della regina anche l'aggettivo *lassa* e sostituendo al verbo *morari* (“indugiare” eufemistico) il concetto più esplicito del dover vivere (*deggio... viver più*). Didone teme in particolare la rivendicazione del fratello e la possibilità di diventare schiava del suo pretendente respinto Iarba (si noti, nella versione di Caro, la sua successiva caratterizzazione come *rivale* di Enea). L'impostazione della domanda retorica presuppone che detti eventi occorreranno in ambo le versioni – si noti la funzione del *dum* virgiliano che fa da ponte tra l'indugio della regina e le sue paure rivelate nei congiuntivi *destruat* e *ducat* che esprimono le finalità altrui.

La fuga di Enea viene poi retoricamente collocata nel contesto della maternità non realizzata di Didone. La regina afferma che, se almeno avesse avuto un figlio da Enea prima della sua fuga, non le parrebbe di essere lasciata tanto deserta e afflitta (*capta*). Si noti lo sdoppiamento del bambino ipotetico nel testo virgiliano (*suboles* generico diventato poi *parvulus Aeneas*), ridotto nel testo cariano al solo secondo elemento (*un pargoletto Enea*). Il diminutivo che si presta a una maggior tenerezza viene fedelmente ripreso da Caro. La *fuga* viene ormai ammorbidita per diventare una *partita*. L'immagine presentata dalla regina – di un fanciullo giocondo dal volto paterno – è invece riportata molto fedelmente, con la possibile eccezione della traduzione del *tamen* che nel testo virgiliano potrebbe avere una funzione concessiva piuttosto che limitativa (il cariano *e solo il volto, e non altro, di te sembianza avesse lo interpreta come limitativo, sdoppiandolo pure*).³⁹

³⁹ Le edizioni commentate che abbiamo consultato non concordano sull'interpretazione del *tamen* al v. 329. Inoltre, alcuni manoscritti riportano *tantum* invece di *tamen*, come lo esplicita anche il commento di Cooper (che sceglie di adottare, appunto, *tantum*: “Some ancient copies read *tamen*, instead of *tantum*: who nevertheless should resemble thee, &c. Some explain the words, *qui te tantum referret ore*; as if Dido did not wish her son to resemble Aeneas in his mind, cruelty and hardness of heart, but only in person and features. But this sentiment does not very well agree with the present strain of her discourse...” (COOPER, *cit.*, p. 299, nota 328, sottolineatura nostra)

Secondo questa opinione *tamen* sarebbe da rendere con *nevertheless*, ciononostante, comunque. D'altro canto Valpy offre la seguente parafrasi in latino: “si parvulus aliquis Aeneas mihi luderet in aula, qui te tantummodo vultu representaret” (Abraham John VALPY (a cura di), *P. Virgilio Maronis Opera Omnia Ex*

La reazione di Enea passa per la descrizione fisica degli occhi immoti e del dolore amoroso (*cura*) che gli preme il cuore prima di focalizzarsi sulla risposta verbale dell'eroe. Caro sostituisce il dimostrativo *ille* con il nome di Enea per presentare invece non un personaggio più caldo e intimo rispetto all'*ille* virgiliano, ma addirittura distaccato maggiormente, indurito. Gli occhi immoti vengono anche presentati come *saldi*; il dinamismo del premere la *cura* con fatica – un accenno alla difficoltà psicologica – viene trascurato e non appare nella traduzione; vi è aggiunto però il *pensiero affisso* agli ammonimenti di Giove che rende più marcata l'impressione della forza psicologica dell'eroe.

Alla risposta che segue viene preposto un accenno alla brevità: brevità, in Virgilio, sinonimo della risposta stessa (*pauca*, “poche cose”), in Caro invece caratterizzante del modo in cui l'eroe affronta il proprio compito (*brevemente* risponde). Le due risposte sono costruite in modi diversi: nelle prime due parole di quella virgiliana Enea parte subito opponendo la propria persona alla regina (*ego* e *te*), mettendo così inizio a una serie di chiari contrasti che domineranno il resto della risposta, mentre la risposta cariana viene intavolata con un appello alla regina. Due sono gli elementi che abbiamo evidenziato come sostanzialmente diversi nelle due versioni: riconoscere il merito della regina nell'averlo aiutato e l'impegnarsi di Enea di non scordarsene. Nella versione virgiliana Enea assume l'obbligo positivo di non negare nel futuro (*numquam negabo*) i meriti della regina (*te promeritam...*) che dice ancor più notevoli di quanto lei non abbia accennato (vv. 317-318). Caro sostituisce l'impegno di non negare questi meriti con un impegno non dissimile, ma più marcatamente psicologico: il suo Enea non si impegna di non negarli (*numquam negabo*) ma piuttosto di non *considerarsi* mai meno obbligato nei confronti della regina (*non fia mai ch'io non mi tenga doverti...*). La differenza tra un impegno “positivo” – che abbia la sua espressione in un atto o in un'astensione da un atto (come non negare) – e un impegno puramente psicologico è accentuata con un ulteriore ritocco: Enea cariano vuole che la regina non abbia *enumerato* i propri meriti, ma che glieli abbia *rimproverati*. L'atteggiamento di Enea nei confronti della *memoria* dei detti meriti viene leggermente alterato: nella versione virgiliana afferma che non

Editione Heyniana: Cum Notis Et Interpretatione in Usus Delphini, Variis Lectionibus, Notis Variorum, Excursibus Heynianis, Recensu Editionum Et Codicum Et Indice Locupletissimo Accurate Recensita, Volume 2, A. J. Valpy, Londini, 1819, p. 676, sottolineatura nostra), interpretando così tamen in senso restrittivo: un piccolo Enea che assomiglierebbe a suo padre solo in volto, parafrasi consona all'interpretazione cariana e opposta a quella dell'edizione critica succitata.

La traduzione interlineare di Dewey offre *yet* (Frederick Holland DEWEY, *Virgil's Aeneid, books I-VI; the original text with the literal interlinear translation*, Translation Pub. Co, New York City, 1917, p. 174), più vicino al valore concessivo, come anche Sommer e Desportes (1912) con il francese *cependant*, “comunque” (p. 41).

L'interpretazione “limitativa” cariana infatti pare anomala.

gli *dispiacerà* ricordarsi di Didone (*nec me meminisse pigebit Elissae*), quasi sminuisse la gravità della situazione, in quella cariana si assume invece l'obbligo della memoria senza associarlo a un qualsiasi stato d'animo particolare.

pro re pauca loquar. neque ego hanc abscondere furto
speravi (**ne finge**) fugam, nec coniugis umquam
praetendi taedas aut haec in foedera veni.
Me **si fata** meis **paterentur** ducere vitam
auspiciis et **sponte mea componere curas**,
urbem Troianum primum **dulcisque meorum**
reliquias colerem, **Priami tecta alta manerent**,
et **recidiva manu** posuissem **Pergama victis**.
Sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo,
Italiam Lyciae **iussere capessere sortes**;
hic amor, haec patria est. si te Karthaginis arces
Phoenissam Libycaeque aspectus detinet urbis,
quae tandem Ausonia Teucros considerare terra
invidia est? et nos fas extera quaerere regna.
(vv. 337-350)

[...] **Ora in discarco**
Di me dirò sol questo, che sperato,
Né pensato ho pur mai d'allontanarmi
Da te (come tu di') furtivamente;
Né d'esserti marito **anco pretendo**:
Ch'unqua di maritaggio, **o di soggiorno**
Teco non patteggiavi. Se 'l mio destino
Fosse che la mia vita e i miei pensieri
A mia voglia reggessi, a Troia in prima
Farei ritorno: raccôrrei le dolci
Sue disperse reliquie: **a la mia patria**
Di nuovo renderei la vita e i figli,
E la reggia e le torri e me con loro.
Ma ne l'Italia **il mio fato mi chiama**.
Italia Apollo in Delo, in Licia, **ovunque**
Vado, o mando a spiarme, mi promette.
Quest'è l'amor, quest'è la patria **mia**.
Se tu, che di Fenicia sei venuta,
Siedi in Cartago, e **ti dilette e godi**
Del tuo libico regno; **qual divieto**,
Qual invidia è la tua, che i miei Troiani
Prendano Ausonia? **Non lece anco a noi**
Cercar de regni esterni? [...]
(vv. 508-530)

Commento: Preparandosi a rispondere alle accuse avanzate dalla regina, Enea afferma di voler dire solo poche cose (*pauca*). Caro mette nella bocca del suo Enea una motivazione espressa: il suo discorso è volto alla sua discolpa (*in discarco di me stesso*), precisazione inesistente nella versione originale.

L'eroe virgiliano prima nega il carattere furtivo della fuga che sta preparando – anzi, aggiunge nel mezzo del suo discorso un *ne finge* critico, rivolto a Didone, cercando di ridimensionare le accuse della regina conformemente alla propria visione dei fatti – e poi la validità del loro

matrimonio, dicendo di non averlo mai contratto (*nec haec in foedera veni*, “né ho entrato in tali patti”). Si snoda a questo punto la questione del carattere fondamentale della relazione tra i due: una relazione che sappiamo *consumata* (si vedano vv. 166-168), ma la cui *validità* legale o religiosa è stata sempre dubbia (si vedano le nostre osservazioni riguardo ai vv. 170-172 e soprattutto la discussione sulla *culpa* al v. 172). Nella versione di Caro la giustificazione dell’eroe va oltre quella originale: Enea dice non solo di non aver tentato, ma pure di non aver *pensato* di fuggire all’insaputa della regina; non solo di non aver mai contratto un matrimonio ma di non pretendere di esserle un marito né ora né in futuro; perfino di non aver mai fatto nessun accordo definitivo sul suo soggiorno. Eppure, il *ne finge* virgiliano è ammorbidito nel Caro con il *come tu di’* (al v. 511), controbilanciando così la risposta che presenta un maggior disappunto alla regina con un tono meno apertamente critico della versione originale.

Enea procede proponendo una storia alternativa cui non potrà mai essere né autore né partecipe, comunicando così alla regina quei desideri e quei progetti che realizzerebbe se spettasse a lui la scelta di come procedere. La sua esposizione parte dall’impossibilità di *scelta* autonoma: se i fati (*fata*) gli permettessero di condurre la vita secondo la *sua* discrezione (*meis auspiciis*) e di occuparsi delle faccende (*componere curas*⁴⁰) spontaneamente, così come *lui* preferirebbe (*sponte mea*), ricostruirebbe la sua città raccogliendo ciò che ne rimane. Caro traduce *fata* con un più generico *destino* e lo associa al personaggio: l’Enea cariano parla di un altro destino ipotetico intimamente legato alla sua persona (*se ‘l mio destino fosse*), mentre nella versione virgiliana *fata* rimangono una forza esteriore sempre dissociata da essa (si noti il distacco reso ancora più evidente dall’uso dei possessivi associato a qualità interiori, come abbiamo sottolineato, e dal *petentur* che si concorda con *fata* ed esprime quindi una realtà esteriore all’eroe). In più c’è l’immagine di *reggere* la vita e pure i *pensieri* alla propria voglia – si noti come la separazione concettuale

⁴⁰ L’espressione *sponte mea componere curas* al v. 341 si presta, a nostro avviso, a due interpretazioni. L’edizione di Valpy offre la parafrasi latina “constituere negotia meo arbitrato” (VALPY, A.J., *cit.*, p. 677, sottolineatura nostra), lett. “porre affari”, interpretando così *cura* come una faccenda o un’attività generica. La traduzione interlineare di Dewey offre “to settle (my) cares with (my) own will” (DEWEY, F.H., *cit.*, p. 174, sottolineatura nostra), dove rimane ambiguo se *care* è da intendersi come afflizione o altra preoccupazione sempre di natura psicologica *interiore* o come un affare-oggetto *esteriore*. L’uso nell’inglese moderno del nome *care* è decisamente più coerente con la prima possibile interpretazione; si tenga presente, però, che il lavoro di Dewey risale al 1917 e noi in questa sede non possiamo investigare le particolarità dell’uso all’epoca né pronunciarci nel merito in modo definitivo. La traduzione interlineare francese di Sommer e Desportes (1912) offre “arranger (terminer) mes soucis” (p. 43, sottolineatura nostra), anch’esso nome dalla “direzione” doppia, sia *interiore* (una preoccupazione) che *esteriore* (*l’oggetto esteriore* che provoca la preoccupazione psicologica e con cui interagire).

La scelta operata da Caro, a nostro avviso, scompone l’aspetto *interiore* (*i pensieri*) da quello più propriamente inteso come *esteriore* (*la vita*) delle preoccupazioni dell’eroe.

dei pensieri (che sorgono passivi) dalla *volizione* (attiva) introduce un nuovo elemento che accentua la drammaticità del personaggio, rendendolo tanto più esplicitamente conforme all'ideale romano della *pietas*.

I versi che seguono divergono parecchio. L'Enea virgiliano focalizza la sua attenzione sulla città di Troia, sugli ossequi che avrebbe fatto a ciò che è rimasto dei suoi cari (*reliquiae meorum*), ai tetti alti di Priamo ancora esistenti nella sua fantasia, per poi indirizzare la sua mente verso il progetto personale – dolorosamente irrealizzabile – di ricostituire la città di Pergamo rinata (*recidiva*) di sua propria mano per i “vinti” (*victis*). L'Enea cariano inverte la funzione, proponendo la patria come il valore centrale verso cui tutte le sue azioni sarebbero orientate: è *alla patria* che lui vorrebbe rendere la vita, la progenie (*i figli*, come la vita che continua nelle generazioni future), la gloria (simboleggiata dalla *reggia* e dalle *torri*) e la propria persona. Le reliquie sono menzionate ma, coerentemente con l'inversione, qui si riferiscono a Troia stessa e il loro ruolo è potenziato dall'evocare dell'immagine di *raccoglierle*. Assente è invece l'immagine della propria mano che assiste la rinascita della città, mentre Priamo e Pergamo non sono neppure menzionati.

Enea prosegue sostenendo che gli oracoli di Licia e Apollo gli hanno comandato di perseguire l'Italia. Questo dettaglio viene ripreso da Caro in una chiave diversa: è il fato personale a chiamare Enea in Italia ed è Apollo in diverse località geografiche a rendersi veicolo di questa chiamata, *promettendogli* l'Italia *ovunque vada* o manda gli altri. Abbiamo quindi da un lato la personalizzazione del fato (*il mio fato*), dall'altro la rappresentazione dell'Italia come promessa divina. Quest'ultimo elemento, assente in Virgilio, rende il discorso dell'Enea cariano contraddittorio: una *promessa* ha ben altre connotazioni rispetto a quelle tipicamente associate a un'*imposizione*. La chiamata del fato è così contrapposta alla promessa del dio, che apparirà a sua volta contraddittoria al resto del discorso (vedasi la prossima sezione ove vengono trattati vv. 351-361) dove Enea affermerà di non indirizzarsi verso l'Italia di sua propria volontà.

L'Italia è designata come *amor* e come *patria*; a quest'ultimo elemento Caro aggiunge il possessivo (*patria mia*), introducendo un'ulteriore vicinanza emotiva.

Il discorso di Enea poi cambia direzione, volgendosi di nuovo verso Didone: se lei, di origine fenicia, si trattiene a Cartagine, quindi anche ai Troiani è lecito (*fas*) cercare regni esteri. Enea imputa alla regina che è l'*invidia* a essere la sua vera motivazione a volerlo fermare. Nella versione cariana all'*invidia* troviamo preposto il *divieto*. Il pensiero di Enea cariano a questo punto si sintetizza in una domanda impostata sulla negazione marcatamente retorica (*non lece*

anco a noi), a differenza dal carattere piuttosto affermativo dell'originale virgiliano.

Me patris **Anchisae**, quotiens **umentibus** umbris
nox operit terras, quotiens astra **ignea** surgunt,
admonet in somnis et turbida terret imago;
me puer Ascanius capitisque iniuria cari,
quem regno Hesperiae fraudo et **fatalibus arvis**.
Nunc etiam **interpres divum Iove** missus ab ipso
(testor utrumque caput) celeris mandata per auras
detulit: ipse deum manifesto in lumine vidi
intranter muros vocemque his auribus hausi.
Desine meque tuis **incendere** teque querelis;
Italiam non sponte sequor.⁷
(vv. 351-361)

[...] E non cuopre ombra
La terra mai, non mai sorgon le stelle,
Che del mio padre una turbata imago
Non veggia in sogno, e **che di ciò ricordo**
Non mi porga e spavento. A tutte l'ore
Del mio figlio sovviemmi e de l'ingiuria
Che riceve da mi sì caro **pegno**,
Se del regno d'Italia io lo defraudo,
Che gli son padre, quando il fato e Giove
Ne 'l privilegia. E pur dianzi mi venne
Dal ciel mandato il messaggier celeste
A portarmi di ciò nuova imbasciata
Dal gran re degli dèi. Donna, io ti giuro
Per la lor deità, per la salute
D'ambidue noi, che con quest'occhi li vidi
Qui dentro in chiaro lume; e la sua voce
Con quest'orecchi udii. **Rimanti dunque**
Di più dolerti; e con le tue querele
Né te, né me più **conturbare**. Italia
Non a mia voglia io seguò». **E più non disse**.
(vv. 530-549)

Commento: La parte finale del discorso di Enea contiene quelli presentati da lui come tre appelli alla sua coscienza, tre motivazioni principali per continuare il suo progetto di raggiungere l'Italia. La prima è la presenza spirituale di suo padre, la seconda l'obbligo nei confronti del figlio, la terza il comunicato divino: il discorso così parte da un legame tra il presente e il passato (Anchise), procedendo per un altro tra il presente e il futuro (Ascanio), per conferire, in seguito, una validità morale ad entrambi facendo appello all'ammonimento di Mercurio.

L'Enea virgiliano afferma di essere ammonito in sogno, e terrificato, dalla *turbida imago* di suo padre – associando a quest'ultima due immagini: la notte che copre le terre con le ombre umide (*umentibus umbris*) e le stelle che sorgono fiammeggianti – ma anche dal figlio Ascanio e dall'ingiustizia che commette nei suoi confronti (*capitisque iniuria cari*, lett. “e l'ingiuria alla sua cara persona”) privandolo delle terre che gli sono destinate; si noti il ricorso al verbo *fraudo* e alla precisazione geografica di origine greca (*Hesperia*). Caro riscrive questi versi associando l'*imago* del padre a determinati contesti che presentano alcune differenze rispetto all'originale virgiliano: è l'ombra a coprire la terra (nel testo latino il soggetto è la

notte, *nox*, e le ombre sono specificate come umide), le stelle non sono ignee e le frasi subordinate sono impostate su una negazione ciascuna (*e non...* in contrasto al virgiliano *quotiens*). Le parti attive e passive sono parzialmente inverse: non è solo l'*imago* a compiere un'azione su Enea (*me... admonet... imago*, con l'oggetto diretto sottolineato riferito a Enea; in Caro, l'azione associata all'*imago* è *porre il ricordo e lo spavento* al vv. 533-534)⁴¹, ma è anche quest'ultimo ad agire da protagonista (*non veggia*).

Nei versi che seguono l'Enea virgiliano accenna all'incontro con Mercurio, nominandolo *interpres divum*, il messaggero degli dei, mandato da Giove in persona, giurando sulla testa di entrambi (Enea e Didone) di averlo visto con i suoi propri occhi, di averlo udito con i suoi propri orecchi. Caro omette la funzione di Mercurio, qualificando però Giove (non nominato) come il *gran re degli dei*, attribuendogli cioè una funzione politica; l'Enea cariano inoltre giura *sulla deità* di Giove e Mercurio, in contrapposizione allo status mortale della regina (chiamata qui *donna*). La descrizione del suo contatto con Mercurio è ripresa fedelmente, eccetto un più *qui dentro* avverbiale al posto della descrizione del dio che varca i muri (*intrans muros*), dove ancora una volta possiamo ipotizzare un attenuare della "fisicità" delle divinità. Traducendo l'appello finale Caro rinuncia alla metafora dell'*incendere* e quindi al campo semantico del fuoco associato alle passioni: vi sostituisce, invece, il vocabolo *conturbare*, e aggiunge del suo apportando il motivo del *dolore* esplicitamente riconosciuto come già in operante sulla regina (*rimanti dunque di più dolerti*, ove le parti sottolineate indicano il volere del protagonista che la regina faccia cessare questo processo). Il coinvolgimento emotivo e il legame tra Didone ed Enea pure in questo momento risulta potenziato rispetto al testo virgiliano.

Questo brano si conclude con l'emistichio apprezzatissimo *Italiam non sponte sequor* in cui l'eroe esclude qualsiasi motivazione personale o affettiva per proseguire il suo scopo e ne fa il punto finale, ridiventando *pius* nei confronti degli dei.⁴² Caro completa l'emistichio in modo tale da conferire ancor più fatalità e determinazione alle parole appena pronunciate.

⁴¹ I versi cariani citati sono infatti ambigui; non risulta molto chiaro se la causa del ricordo e dello spavento sia l'*imago* stessa o la reazione di Enea. Noi abbiamo optato per la prima possibilità.

⁴² La *pietas* di Enea viene confermata a questo punto; nell'alterco che si avrà tra i due e che abbiamo escluso dal commento lui verrà pure confermato come *pius Aeneas*, nel momento stesso in cui cerca di comprimere nel suo animo la propria reazione sentimentale, vedanosi vv. 393-397 virgiliani.

Sintetizza a proposito De Crescenzo che "il vedere Enea essere chiamato pio "at pius Aeneas" e freddamente accingersi ad eseguire gli ordini degli dei e riveder la flotta ci sembra senza dubbio un insulto al dolce sentimento di corrispondenza [...] Questa fermezza e, se si voglia, secondo alcuni critici, questa freddezza è voluta da Virgilio per mostrare che Enea non si piega, non indietreggia [...] per Didone Enea è empio, ma non per Virgilio che seguita a chiamarlo pius nell'atto stesso di abbandonare la regina."

Vincenzo DE CRESCENZO, *Studi su i fonti dell'Eneide: pius Aeneas*, Loescher, Torino, 1902, pp. 19-20.

**Sequenza V:
vv. 642-665, 693-705**

At trepida et coeptis immanibus effera Dido
sanguineam volvens **aciem** maculisque trementis
interfusa genas et pallida morte **futura**,
interiora domus inrumpit limina et altos
conscendit furibunda rogos ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.
Hic, postquam Iliacas vestis notumque cubile
conspexit, paulum lacrimis et mente morata
incubuitque toro dixitque novissima verba:
'**Dulces** exuviae, dum **fata deusque** sinebat,
accipite hanc animam meque his exsolvite curis.
(vv.642-652)

Dido nel suo pensiero immane **e fiero**
Fieramente **ostinata**, in atto prima
Di paventosa, poi di sangue **infetta**
Le **torve luci**, di pallore il volto,
E tutta **di color di morte** aspersa,
Se n'entrò furiosa ove **secreto**
Era il suo rogo a l'aura apparecchiato.
Sopra vi salse; e la dardania spada,
Ch'ebbe da lui non a tal uso in dono,
Distrinse: e rimirando i frigi arnesi
E 'l noto letto, **poich'in sé raccolta**
Lagrimando e pensando alquanto stette,
Sopra vi s'inchinò **col ferro al petto**,
E mandò fuor quest'ultime parole:
«Spoglie, mentre **al ciel** piacque, **amate e care**
A voi rendo io quest'anima dolente.
Voi l'accogliete: e voi di questa angoscia
Mi liberate. [...]
(vv. 984-1001)

Commento: Didone viene descritta in un momento di angoscia estrema: Virgilio la vuole agitata (*trepida*), resa feroce (*effera*) dai suoi grandi progetti, che volge dappertutto le pupille iniettate di sangue, con le guance tremanti sparse di macchie (di sangue), pallida per la morte che sta per affrontare. Caro altera l'immagine associando la qualità di *ferocia* sia alla regina stessa (*effera*) sia al suo pensiero; vi è incorporato inoltre un contrasto tra l'audacia del pensiero (Didone viene descritta come *ostinata* nei suoi progetti, da un'ostinazione feroce) e la riluttanza iniziale nell'agire. Gli occhi della regina vengono rappresentati attraverso due immagini che si prestano ad associazioni diverse: nel prototesto virgiliano sono *acies*, punte, conferiscono un sentimento di acutezza, freddo e subitanità, mentre nella versione di Caro troviamo le *luci*, seppur qualificate da *torve*, che conservano le qualità del caldo e del diffuso, presendendo così un quasi capovolgimento. La morte futura virgiliana è contenuta sul viso e

la regina ne è *pallida*; Caro si impossessa dell'immagine del pallore del volto, ma trasferisce l'aspetto moribondo al corpo integrale della regina (*tutta di color di morte aspersa*).

Didone fa interruzione nello spazio appartato all'interno della sua abitazione (*interiora domus limina*), sale l'alta pira, in preda alla furia, e sguaina la spada che le era stata regalata da Enea, ma non a tale scopo (*non hos quaesitum munus in usus*). Caro interpreta l'*interiorità* della collocazione della pira come se fosse *segretezza*, un luogo appartato mentalmente più che fisicamente. Viene inoltre precisato che il rogo è già *apparecchiato*, all'aperto, appositamente all'uso che sta per farne Didone.

Prima di compiere l'estremo gesto, le lacrime e i pensieri fanno sì che Didone indugia un attimo. La versione di Caro rende l'immagine della spada più centrale nella descrizione di questi momenti, specificando che Didone l'avvicina al suo petto prima di pronunciare le ultime parole. Inquadrando il suo discorso come rivolto alle spoglie, la Didone virgiliana le qualifica subito di *dolci* (*dulces exuviae*), prima di dire altro; la Didone di Caro si serve di un iperbato per dirle, infine, *amate e care*, spostando l'attenzione dalla propria "percezione" (l'aggettivo *dolce* evoca un rapporto con l'oggetto basato sui sensi) al proprio *atteggiamento* (gli aggettivi *amato* e *caro* sono intimamente connessi all'intimità mentale di chi li pronuncia, spostando l'attenzione dalle qualità vere o presunte dell'oggetto che potrebbero magari essere sperimentate da più soggetti alla propria attitudine sentimentale).

La dolcezza delle spoglie è circoscritta nel tempo, legata a un passato quando il fato e il dio (senza specificare quale) le erano propozi; in seguito, Didone chiede alle spoglie di accettare la sua anima e dissociarla dai suoi tormenti. *Fata deusque* vengono sostituiti dal generico *ciel* nella riflessione di Didone – si può ipotizzare un'altra cristianizzazione di concetti religiosi romani per evitare l'accostamento alla divinità del fato a sé stante. Inoltre, tra le parole della regina Caro aggiunge la caratterizzazione della propria anima come *dolente*. In entrambi i testi la regina raccomanda la sua anima all'accoglienza, non identificandosi con essa direttamente.

Vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi,
et nunc magna mei sub terras ibit imago.
Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi,
ulta virum poenas inimico a fratre recepi,
felix, heu nimium felix, si litora tantum
numquam Dardaniae **tetigissent** nostra carinae.
Dixit, et os impressa toro 'moriemur inultae,
sed moriamur' ait. 'sic, sic iuvat ire sub umbras.
Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto

[...] **Ecco, io son giunta al fine**

De la mia vita, e di mia sorte il corso

Ho già compiuto. Or la mia grande imago

N'andrà sotterra: **e qui di me che lascio?**

Fondata ho **pur** questa mia nobil **terra**;

Viste ho **pur** le mie mura; ho vendicato il mio consorte; ho
castigato **il fiero**

mio nimico fratello. Ah, che felice,

Felice assai **morrei**, se a questa spiaggia

Dardanus, et **nostrae** secum ferat omina
mortis.'

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

(vv. 653-665)

Giunte non fosser mai **vele** troiane!»

E qui **su 'l letto abandonossi**, e 'l volto

Vi tenne impresso; indi soggiunse: «Adunque

Morrò senza vendetta? Eh, che si muoia,

Comunque sia. Così, così **mi** giova

Girne tra l'ombre **inferne**: e poi ch'il crudo,

Mentre meco era, il mio foco non vide,

Veggalo **di lontano**; e 'l **tristo** augurio

De la mia morte **almen** seco ne porte».

Avea ciò detto, quando le ministre

La vider **sopra al ferro il petto infissa**,

Col ferro e con le man di sangue intrise

Spumante **e caldo**. [...]

(vv. 1001-1022)

Commento: Didone prosegue dicendo di essere vissuta, di aver completato (*peregi*) il corso (della vita) che le diede la fortuna e che a questo punto il suo grande fantasma andrebbe sottoterra. Caro elabora l'idea della fine del viaggio rendendola esplicita (*son giunta al fine della mia vita*, formulazione chiara che non ha corrispettivi nel prototesto), ma anche neutralizza il legame diretto tra la sorte e la vita concessa alla regina omettendo il *dederat* virgiliano. Una domanda retorica non presente nel testo originale collega l'immagine del fantasma della regina negli inferi (che Caro chiama pure *imago* come nel prototesto) al resto del discorso: è la domanda del v. 1004: *e qui di me che lascio?* che non solo suggerisce un nodo più solido ed essenziale tra la regina e il suo fantasma (come se la sua preoccupazione fosse che *il tutto di lei* potesse finire sottoterra senza lasciar tracce al mondo) ma anche apre la possibilità all'interpretazione del resto del discorso, ove Didone ripensa i propri meriti, come una risposta a tale interrogativo.

I meriti enumerati da Didone sono l'aver fondato una città illustre, l'aver visto (sott. sorgere) le proprie mura, l'aver vendicato il marito e punito l'inimico fratello; Caro potenzia i primi due elementi associandoli ciascuno a un *pur*, sostituisce *terra* alla città (*urbs*) e qualifica Pigmalione di *fiero*, formando così un'ottica in cui i traguardi della regina risultano più illustri. La Didone virgiliana prosegue per dire che sarebbe stata fin troppo felice se le navi troiane non avessero mai toccato le sue (pl.) coste; Caro associa la mancata felicità della regina a una prospettiva di morire (*felice morrei se...*), trasforma *nostra litora* (nostre coste) in *questa spiaggia* spostando l'attenzione dall'aspetto possessivo per mostrarne una maggior vicinanza fisica (reale o percepita tale sul punto di morire), interpreta il verbo *tago* come *giungere* e presenta le navi troiane attraverso la metonimia di *vele*.

Con il volto impresso nel letto, Didone pronuncia che sarebbe morta senza essere stata vendicata, esortando poi sé stessa a morire, aggiungendo che le è piacevole discendere sotterra. Si augura inoltre che crudele Enea (*Dardanus*) “divori” (*hauriat*) il fuoco (della pira) con i propri occhi dall’alto mare e porti con sé i segni della sua morte. Si noti che, nel testo latino, Didone parla della sua morte utilizzando il plurale (*moriemur... moriamur... nostrae mortis*) che Caro volge al singolare (*morrò... de la mia morte*) oppure si serve di forme impersonali (*che si muoia*). Analizzando gli elementi inseriti da Caro in questa sequenza si può notare un proliferare di vocaboli che accentuano maggiormente la personalità individuale della regina (*mi giova* per impersonale *iuvat*; il *mio foco* al posto di *ignis*; il *meco* introdotto ripensando i suoi momenti con Enea). Le ulteriori aggiunte riguardano la descrizione di Didone che si *abbandona* sul letto, accentuandone così la fragilità e la tragicità in quel momento, l’elaborazione dell’immagine di fuoco che non è più ristretta alle fiamme della pira che Enea potrebbe vedere partendo ma estesa per diventare intimamente connesso alla regina (Enea non vede il *suo* fuoco, da intendersi forse come un suo aspetto cruciale, o come una mancata comprensione della sua passione, per cui Didone si augura che la capisca da lontano), la qualificazione di ombre come *inferne* e di augurio della morte della regina come *triste*, e *almen* nel v. 1018 che conferisce una nota leggermente diversa al relativo verso rispetto al testo virgiliano, sottolineando com’è importante per Didone che Enea provi un peso per la sua morte. Si noti inoltre che il virgiliano *moriemur inultae sed moriamur* viene presentato sotto un aspetto quasi del dialogo interno nella versione di Caro, con la domanda (*morrò dunque senza vendetta?*) seguita dalla risposta con tono di rassegnazione (*che si muoia, comunque sia*).

Quasi simultaneamente – tra le ultime parole della regina (*media inter talia*) – le serve la vedono crollare, la spada spumante e le sue mani cosparse di sangue. Caro rende più esplicita la descrizione aggiungendo il particolare della regina *il petto infissa* sulla spada (si noti l’accusativo alla greca) e descrivendo il sangue come *caldo* per accentuare che è fresco.

Tum Iuno **omnipotens longum** miserata dolorem
difficilisque obitus Irim demisit **Olympo**,
quae luctantem animam nexosque resolveret artus.
Nam quia nec fato merita nec morte peribat,
sed misera ante diem subitoque accensa furore,
nondum illi flavum Proserpina **vertice** crinem
abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco.
Ergo Iris croceis per caelum roscida pennis
mille trahens varios adverso sole colores,

[...] De l'affannosa morte
Fatta Giuno **pietosa**, Iri **dal cielo**
Mandò, che ‘l groppo disciogliesse **tosto**,
Che la tenea, malgrado anco di morte,
Col suo mortal sì strettamente avvinta;
Ch’anzi tempo morendo, e non dal fato,
Ma dal furore **ancisa**, non le avea
Prosèrpina divelto anco il **fatale**
Suo dorato capello; né dannata

devolat et supra caput astitit. 'Hunc ego Diti
sacrum **iussa** fero teque isto corpore solvo'.
Sic ait et dextra crinem secat: omnis et una
dilapsus calor atque in ventos vita recessit.
(vv. 693-705)

Era ancor la sua testa a l'Orco inferno.
Ratto spiegò la rugiadosa dea
Le sue penne dorate, e 'ncontra al sole
Di quei tanti suoi **lucidi** colori
Lunga striscia traendo; indi sospesa
Sopra al capo le stette, e **d'oro** un filo
Ne svelse e disse: "Io qui **dal ciel mandata**
Questo a Pluto consacro, e te discolgo
Da le tue membra". Ciò dicendo, **sparve**.
Ed ella, **in aura il suo spirito converso**,
Restò senza calore e senza vita.
(vv. 1064-1083)

Commento: Giunone onnipotente, deplorando (*miserata*, dal *miseror*) il prolungato dolore e il difficile trapasso (*obitus*) di Didone, manda Iride dall'Olimpo perché questa possa slegare (*resolveret*) l'anima in agonia dalle sue membra. Caro cristianizza l'immagine, non solo eliminando la caratterizzazione di Giunone come onnipotente sostituendo un generico *cielo* alla montagna di Olimpo, con l'annesso di associazioni di stampo pagano, ma anche utilizzando il vocabolo *pietosa* per esprimere lo stato d'animo della dea. L'accezione del vocabolo non coincide con l'accezione romana e si può dire esserle esattamente contrapposta: la *pietas* di Enea è la virtù che rende il suo animo inamovibile di fronte alle pressioni affettive (che siano esteriori oppure una contrarietà annidata nello stesso animo che vi resiste), mentre la *pietà* della Giunone di Caro consiste nel lasciarsi sopraffare dalla scena di sofferenza e dalle emozioni che essa provoca per poi assumere determinate scelte che altrimenti non si sarebbero assunte. Giunone risulta così *pietosa* sia nella disposizione d'animo sia negli atti che non sono che un'*esternazione* di questo atteggiamento.

L'agonia di Didone non è contrassegnata, nella versione di Caro, per la sua *durata* così come lo è in quella di Virgilio (*longum dolorem*), però l'asse temporale della vicenda non viene a mancare: Caro infatti opera una scelta interessante spostandolo dall'agonia di Didone sull'intervento futuro di Iride – Giunone auspica che quest'ultimo sia immediato (*tosto*). Si comunica così lo stesso concetto sradicandolo dalle sue associazioni originali e trapiantandolo in forma inversa in un contesto che riguarda le azioni di altro personaggio. Un simile procedimento si può osservare nella descrizione del nodo che tiene la regina in vita, *malgrado anco di morte*, stretta con il suo *mortal*: Caro anticipa, rispetto al testo virgiliano, il riferimento esplicito alla morte, per poi procedere con la sua duplicazione, associandolo per prima alla morte *stessa* e poi al suo *contrario*, ovvero allo stato e al corpo *mortale* della regina

che, *viva* ancora, si contrappone a quella morte. Se *mortal* è da intendersi, come l'abbiamo interpretato noi, come un sostantivo riferito al corpo, e l'accusativo del pronome personale *la* come riferito alla regina, si può parlare di un'ulteriore cristianizzazione del testo, con la persona umana considerata associata al proprio corpo durante il suo soggiorno terrestre, ma al contempo *essenzialmente distinta* da quel corpo. Questo sembra essere l'impianto di fondo dell'immagine proposta da Caro: il nodo tiene la regina ancora avvinta al suo corpo, a ciò che è distintamente mortale (*mortal*), non facente parte della persona propriamente detta. L'impostazione dualistica è presente anche nel testo virgiliano (v. 695: *animam... nexosque resolveret artus*), ma Virgilio si limita a presentare il corpo come *annesso* all'anima, mentre Caro opera una distinzione ben più profonda.

Le ragioni del lento procedimento del morire si trovano nei versi che seguono: in quanto suicida, la regina non muore per il fato né per la morte che la spetti naturale, ma *ante diem*, di una morte prematura, provocata dal fuoco interiore del *furor* subito. Caro sostituisce il campo semantico della morte a quello del fuoco, presentando Didone come uccisa (*ancisa*) dal furore. L'immagine che segue presenta Proserpina che non ha ancora strappato un capello dalla testa della regina (*vertice*, precisa Virgilio) per destinarla agli inferi e la modifica apportata da Caro vuole che il capello non ancora strappato sia *fatale*. Pare che l'accezione del termine non rimandi all'*inevitabilità* del trapasso venturo, ma alla funzione *strumentale* del capello nel portare quel trapasso al compimento (*fatale* come veicolo per cui si compie l'inevitabile venturo). La descrizione di Iride che scende dal cielo con le ali rugiadesse e variopinte (quale personificazione dell'arcobaleno) per porre fine all'agonia della regina è resa più dinamica nella versione di Caro, aggiungendo la descrizione del *ratto spiegare* delle ali, mentre l'arcobaleno viene descritto come una *lunga strisca* di colori causata dal movimento delle ali. Fermatasi presso la regina, Iride pronuncia le parole con cui la discioglie dal suo corpo, strappandole poi il capello – nella versione di Caro l'ordine cronologico di queste due azioni viene invertito. L'Iride di Caro aggiunge anche di essere stata *dal ciel mandata* (si noti, di nuovo, l'immagine di un *cielo* generico piuttosto che specificare Giunone) per sostituire *iussa* nel testo virgiliano ("commandata"). In entrambe le versioni il capello viene consacrato agli inferi, ma la separazione della *persona* di Didone dal suo corpo risulta sorprendentemente molto più chiara nel Virgilio: l'Iride virgiliana separa la regina *isto corpore*, dal corpo indicato come "questo", non più *suo*, mentre l'Iride di Caro dissocia la regina dalle *sue membra*, come se ci fosse tutt'ora un legame essenziale di identificazione tra la persona e il corpo, contrariamente a quanto espresso nei vv. 1067-1068.

L'immagine finale proposta da Virgilio punta sull'immediatezza di ciò che accade una volta strappato il capello: contemporaneamente si dissipa tutto il calore e la vita si ritira nei venti. L'immagine proposta è impersonale, Didone propriamente detta non c'è: c'è solo il calore che viene a mancare e una *vita* generica e impersonale che si fonde con i venti. Caro rende l'immagine più dinamica, incorniciandola tra Iride che parte (che *sparve*) e Didone stessa (*ella*), rimasta personale, che viene privata dal calore e dalla vita. Ciò che colpisce maggiormente è la parte centrale dell'immagine proposta: lo *spirito* di Didone che si converte in aria. Caro presenta una morte personale, dove i processi della vita rimangono esterni alla persona, benché alla fine pure la persona – il *spirito* – viene a confondersi nell'indistinteza dell'aria. La descrizione rimane però, a nostro avviso, essenzialmente cristianizzata.

2. Conclusione

Il nostro percorso finisce col non poterci pronunciare in maniera definitiva su nessun aspetto della versione cariana; per formulare un tale giudizio ci vorrebbe, infine, uno spazio decisamente più ampio, un'analisi filologica del libro integrale preso in esame, nonché uno studio approfondito del resto dell'*Eneide* virgiliana e soprattutto cariana. Premono sulla nostra attenzione però alcune osservazioni meno vincolanti e pertinenti all'insieme dei brani trattati.

A nostro avviso sono tre le tendenze principali attraverso cui Caro rielabora l'opera virgiliana secondo la sensibilità lui coeva: (i) l'introduzione di vocaboli associati al codice espressivo petrarchista, stilnovista e legato alla tradizione dell'amor cortese, con il potenziamento dei relativi campi semantici, in primis quello della *bellezza* e della *nobiltà*; (ii) la de-paganizzazione di molti contenuti impliciti ed espliciti nel testo virgiliano, con qualche aggiunta di stampo manifestamente cristiano; (iii) in particolare, l'introduzione della nozione della *pietà* così come viene intesa nella civiltà cristiana accanto alla *pietas* dotata di un significato radicalmente diverso.

Non ci soffermeremo ad approfondire i punti (i) e (ii), inoltre già discussi nel nostro commento. Riteniamo comunque che il punto (iii) sia cruciale per capire il mutamento profondo che ha subito la versione cariana; per questo motivo ci permetteremo un breve *excursus* conclusivo su questo concetto.

La *pietas* di Enea lo contraddistingue dallo sfondo degli avvenimenti e dei personaggi tra cui si trova ad agire. Nel testo e nella tradizione virgiliana è un marcato senso del dovere, dell'affidarsi alla volontà divina, che non si estingue né viene meno neanche di fronte a forti affetti, come l'amore provato per Didone. L'affetto, pur essendo forte, non *domina* il carattere, ma rimane sempre e comunque soggiogato alla volontà, alla decisione di seguire un determinato percorso. La *pietas* romana è un sentimento del dovere; la *pietà* cristiana invece commozione d'animo. La religione dei Romani è basata sull'*ortoprassi* piuttosto che sull'*ortodossia* così come intesa nella religione cristiana; la *pietas* formava la base per i rapporti familiari e nella società e sottintendeva una relazione di reciprocità sia con gli uomini sia con le divinità.⁴³ In senso più generale *pietas* viene interpretata come un ponte che

⁴³ cfr. Charles KING, *The Organization of Roman Religious Beliefs*, in *Classical Antiquity*, Vol. 22, N. 2, University of California Press, 2003, pp. 301-305.

associa il pubblico al privato⁴⁴, ma che è radicato negli obblighi esterni e l'applicazione della propria volontà al loro adempimento. La dinamica psicologica della *pietà* è di segno opposto: la sua eventuale manifestazione esterna è ancorata a un percorso interno con minore *volizione*. È un concetto legato alla *misericordia* donde si evince anche dal termine stesso che si tratta di un fenomeno in primis psicologico: c'è infatti uno spazio di coincidenza tra la *pietà* cristiana e *misericordia* anch'essa di origine latina⁴⁵.

Caro impiega il vocabolo conformemente (a nostro giudizio) all'uso latino quando mette nella bocca di Didone la caratterizzazione di suo fratello come *empio* (al v. 28 cariano); in altri luoghi lo tace, come quando reinterpreta l'*impietas* della Fama (al v. 296 virgiliano) come importunità (al v. 444 cariano). L'utilizzo "cristiano" di *pietà* è presente invece nel momento in cui la regina cerca di dissuadere Enea dal suo progetto di partire (al v. 478 cariano, traduzione del *miserere* virgiliano) e nell'ultimo brano trattato in riferimento a Giunone (al v. 1065 cariano, mentre la dea risulta *miserata* nel testo virgiliano). Non si può pretendere di trarre conclusioni definitive sulle scelte lessicali di Caro a partire dai soli brani scelti, però nel corso della nostra lettura abbiamo avuto modo di costatarne l'incoerenza generale, con ambo le accezioni, la "vecchia" e la "nuova", a seconda del contesto. Questo argomento, con l'annesso dei mutamenti linguistici associati alla sfera della prassi religiosa, ci pare assai vasto e promettente da formare la base per una ricerca indipendente.

Infine, bisogna aggiungere che la traduzione di Caro non è di interesse esclusivamente filologico per tutti i motivi pocanzi discussi. Il contesto più ampio della sua genesi – il particolare momento storico in cui viene elaborata – le conferisce un ulteriore aspetto *nazionale*. Giustapponendo due mondi il cui confronto caratterizza l'*ethos* dell'umanesimo (inteso in senso lato), il mondo antico assunto come modello per una nascente sensibilità che va elaborandosi nel mondo nuovo, si finisce a dover stabilire qual è la tipologia di legame che unisce questi due mondi. Lo stesso Virgilio avrà affrontato il medesimo problema durante la composizione e la stesura dell'*Eneide*, elaborando il mito che collega le vicende e i personaggi greco-troiani con la civiltà romana cui diedero origine. Partendo dal testo

⁴⁴ cfr. Susan Ford WILTSHIRE, *Public and Private in Vergil's Aeneid*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1989, pp. 135-136.

⁴⁵ cfr. Edward B. STEVENS, *Topics of Pity in the Poetry of the Roman Republic*, in *The American Journal of Philology*, vol. 62, n. 4, The John Hopkins University Press, 1941, pp. 426-428 sia per la conferma implicita che a un certo punto si è avuto il passaggio semantico dalla *pietas* romana alla *pity* intesa come *pietà* oggi – il momento esatto non è specificato né siamo noi in grado di pronunciarci su questo punto – sia per la discussione dei due concetti nella letteratura del periodo repubblicano, anteriore a quello in cui scrive Virgilio.

virgiliano, Caro adatta l'*epos* nazionale romano alla lingua italiana, lo struttura negli endecasillabi appartenenti alla metrica italiana, plasma la traduzione elaborando diverse scene a suo genio – quel genio che, forse, oltre al suo irripetibile individualismo, può leggersi anche come sintomatico di tendenze e sensibilità lui coeve.

BIBLIOGRAFIA

PRIMARIA

Virgilio, *Eneide*, trad. di Annibal Caro, Rusconi, Roma, 2006.

SECONDARIA

Algarotti, Francesco, *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'«Eneide» del Caro*, per Gio. Batista Albrizzi Q. Gir., Venezia 1745.

Barchiesi, Alessandro, *Bellum Italicum: l'unificazione dell'Italia nell'Eneide*, in Urso Gianpaolo (a cura di), *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica*, Edizioni ETS, Pisa, 2008, pp. 243-260.

Belle, Marie-Alice, *Traduction et imitation dans les Iles Britanniques aux XVIe et XVIIe siècles : les métamorphoses du livre IV de l'Énéide de Virgile [1513-1697]*, tesi di dottorato presso Università di Parigi 3, 2010, la cui copia elettronica è disponibile sul web: collegamento < <http://www.theses.fr/2010PA030087> > 18/08/2015.

Bernetti, Francesco conte, *Annibal Caro, in occasione del quarto centenario dalla nascita*, Porto Civitanova G. Gualdesi, 1907.

Borsetto, Luciana, *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in Gigliucci, Roberto (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, Bulzoni, 1998, pp. 69-101.

Cian, Vittorio, *Annibal Caro traduttore dell'Eneide*, G. B. Paravia & C., 1921.

Conte, Gian Biagio, *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*, Oxford University Press, 2007.

Cooper, Rev. Joab Goldsmith, *Publii Virgilii Maronis opera, or, The works of Virgil*, Robison, Pratt, and Company, New York, 1841.

Corsalini, Giulia, *Fa d'uopo d'esser poeta. Le prefazioni alle traduzioni dell'Eneide di Clemente Bondi e Giacomo Leopardi*, in *Sinestesie*, n. 4 anno 2, 2013

collegamento: < <http://www.rivistasinestesie.it/PDF/2013/MAGGIO/1.pdf> >

data di ultima consultazione: 18/08/2015.

De Crescenzo, Vincenzo, *Studi su i fonti dell'Eneide: pius Aeneas*, Loescher, Torino, 1902.

Dewey, Frederick Holland, *Virgil's Aeneid, books I-VI; the original text with the literal interlinear translation*, Translation Pub. Co, New York City, 1917.

Greco, Aulo, *Annibal Caro. Cultura e poesia*, Ed. di storia e letteratura, Roma 1950.

Harto Trujillo, M.L., *Eneas: pius cazador de Dido*, in *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 15, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 155-164.

King, Charles, *The Organization of Roman Religious Beliefs*, in *Classical Antiquity*, Vol. 22, N. 2, University of California Press, 2003, pp. 275-312.

Monti, Richard Ciro, *The Dido Episode and the Aeneid: Roman Social and Political Values in the Epic*, E. J. Brill, Eiden, 1981.

Nucciotti, Angelo (a cura di), *Eneide: Libro quarto*, Dott. Luigi Macrì, Bari 1940.

Panoussi, Vassiliki, *Vergil's "Aeneid" and Greek Tragedy: Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge University Press, 2009.

Putnam, Michael C. J., *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, University of North Carolina Press, 1995.

Quondam, Amedeo, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in Paolo Cherchi (a cura di), *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, Longo editore, Ravenna, 1998, pp. 373-400.

Rudd, Niall, *Lines of Enquiry: Studies in Latin Poetry*, Cambridge University Press, 1976.

Seider, Aaron M., *Memory in Vergil's Aeneid: Creating the Past*, Cambridge University Press, 2013.

Servio (Maurus Servius Honoratus), *Comentarii in Vergilii Aeneidos libros*, ed. Georgus Thilo, Theubner, Leipzig, 1881.

Stevens, Edward B., *Topics of Pity in the Poetry of the Roman Republic*, in *The American Journal of Philology*, vol. 62, n. 4, The John Hopkins University Press, 1941, pp. 426-440.

Swanepoel, J., *Infelix Dido: Vergil and the Notion of Tragic*, in *Aktroterion*, vol. 40, Department of Ancient Studies, University of Stellenbosch, 1995, pp. 30-46.

Valpy, Abraham John (a cura di), *P. Virgilii Maronis Opera Omnia Ex Editione Heyniana: Cum Notis Et Interpretatione in Usus Delphini, Variis Lectionibus, Notis Variorum, Excursibus Heynianis, Recensu Editionum Et Codicum Et Indice Locupletissimo Accurate Recensita, Volume 2*, A. J. Valpy, Londini, 1819.

Virgilio, *Quatrième Livre de l'Enéide*, trad. Édouard Sommer, Hachette, Paris, 1912.

Wiltshire, Susan Ford, *Public and Private in Vergil's Aeneid*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1989.

ABSTRACT

This thesis presents an analytical commentary on selected passages from Annibal Caro's translation of book IV of Virgil's Aeneid, constituting over a third of the book. The passages are arranged chronologically. A parallel reading of the original text contrasted with Caro's version is offered, the differences between the two texts being marked and commented upon. The focus of the commentary is rather an investigation of the ways in which Caro adapts the Virgilian epic to the sensibilities of his own period than a strictly philological analysis. Three major tendencies in his approach to the work of translation are pointed out, none of which, however, has been adopted with consistency: (i) the introduction of vocables associated with Petrarchist, Stilnovist and courtly love stylistic conventions (e.g. *bellezza* or *nobiltà*) and their expansion in some semantically related passages; (ii) the de-paganization of many features of the Virgilian text, such as descriptions (express or implicit) of Roman deities, with some peculiarly Christian superadditions; and, most remarkably, (iii) the introduction of the "psychological" Christian notion of *pietà* (pity) alongside of the "dutiful" Roman *pietas*, and the resultant composite of the two, in which the distinctions between the two are obscured by a shared referring vocabulary and a general confusion of the obligational with the affective. This latter tendency also exemplifies, in our opinion, the general "Christianized" sensibility of Caro's work.

Key words: Annibal Caro, Aeneid, Virgil, Cinquecento, *pietas*, pity, translation

RÉSUMÉ

Ce mémoire de master présente une tentative d'analyse de passages choisis du livre IV de l'*Enéide* de Virgile dans la traduction d'Annibal Caro. Ces passages, qui couvrent plus d'un tiers du livre, sont classés par ordre chronologique. Une lecture parallèle du texte original en contraste avec la version de Caro est proposée, les différences entre les deux textes étant marquées et commentées. L'objet du commentaire est davantage un examen de la façon dont Caro adapte l'épopée de Virgile à la sensibilité de son époque qu'une étude strictement philologique. Trois grandes tendances dans son approche du travail de traduction sont identifiées, dont aucune, toutefois, n'a été adoptée de manière constante: (i) l'introduction de mots associés aux conventions stylistiques pétrarchistes et stilnovistes et à l'amour courtois (par exemple, *bellezza* ou *nobiltà*) et leur expansion dans certains passages sémantiquement liés; (ii) la dé-paganisation de nombreux segments du texte de Virgile, comme des descriptions (expresses ou implicites) de divinités romaines, avec quelques ajouts spécifiquement chrétiens; et, le plus important, (iii) l'introduction de la notion «psychologique» de *pietà* (la pitié) chrétienne à côté de la *pietas* romaine (qui tient davantage à l'idée de «devoir»), et le mélange résultant de ces deux conceptions de la piété, dans lequel les distinctions entre les deux sont obscurcies par un vocabulaire partagé et une confusion générale du devoir et de l'affectif. Cette dernière tendance illustre aussi, à notre avis, la sensibilité générale «christianisée» de l'œuvre de Caro.

Mots clés: Annibal Caro, *Enéide*, Virgile, Cinquecento, *pietas*, pitié, traduction