

DE GRUYTER

Francesca Romana Nocchi

**COMMENTO AGLI
›EPIGRAMMATA
BOBIENSIA‹**

TEXTE UND KOMMENTARE

Francesca Romana Nocchi
Commento agli *Epigrammata Bobiensia*

TEXTE UND KOMMENTARE

Eine altertumswissenschaftliche Reihe

Herausgegeben von

Michael Dewar, Adolf Köhnken,
Karla Pollmann, Ruth Scodel

Band 54

De Gruyter

Commento agli *Epigrammata Bobiensia*

di

Francesca Romana Nocchi

De Gruyter

ISBN 978-3-11-046201-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-046667-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-046627-0
ISSN 0563-3087

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

A mio padre

Prefazione

Lo spunto per questo lavoro mi è stato offerto nel 2009 da Luca Canali, che mi chiese di collaborare alla pubblicazione della prima traduzione italiana degli *Epigrammata Bobiensia* per l'editore Rubbettino, un'opera che ha visto la luce nel 2011. Da allora il mio interesse è cresciuto, alimentato dall'ampio dibattito scientifico sviluppatosi in anni recenti sulla letteratura greca e latina tardoantica: di quest'epoca la silloge bobbiese rappresenta forse il prodotto più emblematico, in quanto espressione di una classe politica pagana che lotta per la sopravvivenza, attuando una resistenza culturale dalla forte connotazione tradizionalistica. Negli anni che hanno preceduto la pubblicazione di questo volume mi sono occupata di temi specifici della raccolta, utili a inquadrare alcuni suoi nodi fondamentali. Mi limito a ricordare *Il motivo dell'an uxor ducenda fra poesia, retorica e filosofia: Epigr. Bob. 22 Sp.*, in M. Passalacqua – M. De Nonno – A. M. Morelli (ed.), *Venuste noster*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, pp. 283–313; *Variazioni poetiche sul tema della morte nella Tarda Antichità: gli Epigrammata Bobiensia*, «Bollettino dei Classici» 33, 2012, pp. 101–114; *Maestri insipienti e cialtroni. L'arte dell'improvvisazione e il mestiere del grammaticus negli Epigrammata Bobiensia*, «Latinitas» 3, 2015, pp. 135–148; *Divertissements dotti e inimicizie virtuali: il lusus in nomine negli Epigrammata Bobiensia*, «Lexis» 33, 2015, pp. 456–476. Ho avuto anche modo di discutere alcuni dei temi qui raccolti in occasione di proficui incontri di studio: in particolare hanno rivestito una notevole importanza per la ricostruzione della genesi di questa raccolta i convegni internazionali sul genere epigrammatico, organizzati da Céline Urlacher-Becht e Marie-France Guipponi Gineste a Mulhouse (6–7 ottobre del 2011), dalla stessa Urlacher-Becht e Doris Meyer a Strasburgo (25–27 maggio 2015); il recente colloquio su Ausonio e la poesia tardoantica coordinato da Etienne Wolff presso l'Università di Paris Ouest (8–9 ottobre 2015) e gli incontri veneziani organizzati da Luca Mondin (20–21 maggio 2015), in cui ho potuto confrontarmi con studiosi del settore, traendo spunti e idee, poi confluite nei relativi *Atti*.

In questa sede desidero anche ringraziare le persone che, in diversi modi, sono tutte parte integrante di questo lavoro. In primo luogo la mia gratitudine va ad Alfredo Mario Morelli: i fruttuosi e costanti scambi di opinioni e la generosità intellettuale con cui mi ha sempre fornito preziosi consigli sono stati un aiuto indispensabile per la stesura del volume; sono ugualmente grata ad Antonio Stramaglia, che mi ha aiutato a fondere le due anime del mio

studium, quella retorica e quella poetica. Sono debitrice, inoltre, a Leopoldo Gamberale: il suo rigore e la sua capacità di ragionare in maniera stringente sono da sempre per me una guida e un esempio. A Silvia Mattiacci devo un'attenta e scrupolosa lettura del lavoro e numerosi suggerimenti che lo hanno arricchito. A mio marito, Arduino Maiuri, sono riconoscente per aver discusso con me i punti critici della traduzione. Esprimo, inoltre, la mia sincera gratitudine a quanti negli anni mi hanno fornito consigli e idee con entusiasmo e partecipazione: Lucia Floridi, Carlo Di Giovine, Rino Avesani, Alessandro Fusi, Claudio Giammona. Alla mia famiglia va la mia riconoscenza, per aver tollerato le mie 'assenze' e avermi sostenuto con affetto.

Roma, settembre 2015

F.R.N.

Indice del volume

<i>Prefazione</i>	vii
<i>Introduzione</i>	1
1. <i>Tradizione del testo e genesi della raccolta</i>	3
2. <i>Struttura della raccolta e matrice letteraria</i>	9
3. <i>La matrice retorica</i>	23
4. <i>Contesto storico-culturale della raccolta</i>	30
5. <i>Paternalità dei componimenti</i>	36
6. <i>Avvertenza</i>	39
7. <i>Sigla</i>	40
 <i>Commento agli Epigrammata Bobiensia</i>	 41
 <i>Bibliografia</i>	 411
 <i>Index nominum et rerum notabilium</i>	 455
<i>Index locorum</i>	462

*45.

In Didonis imaginem ex Graeco

Bibliografia specifica: Weinreich 1959, pp. 246–247; Mariotti 1962c, coll. 49; 58; D'Angelo 2005; Kofler 2007, pp. 235–245; Fusi 2009, pp. 754–757; Canali – Nocchi 2011, pp. 111–114; Nolfo 2015.

Bibliografia tematica: Niebhur 1873, p. 157; Rossbach 1903; Dessau 1914; Pascal 1917; Brandt 1928; Lattimore 1942, p. 290; Paratore 1947, pp. V–XV; Gow – Page II 1965, pp. 4–5; 249; 251–252; 259–260; 390–391; 442; 606–608; 680; D'Anna 1975; La Penna 1985; La Penna 1985a; Poinssotte 1990; Bono – Tessitore 1998; Mondin 2004; Pirovano 2010.

Illa ego sum Dido vultu, quam conspicis, hospes,
 assimulata modis pulchraque mirificis.
Talis eram; sed non, Maro quam mihi finxit, erat mens,
 vita nec incestis laeta cupidinibus:
5 namque nec Aeneas vidit me Troius umquam,
 nec Libyam advenit classibus Iliacis;
sed furias fugiens atque arma procacis Iarbae
 servavi, fateor, morte pudicitiam,
pectore transfixo, castus quod perculit ensis,
10 non furor aut laeso crudus amore dolor.
Sic cecidisse iuvat: vixi sine vulnere famae;
 ulta virum, positis moenibus, oppetii.
Invida cur in me stimulasti, Musa, Maronem,
 fingeret ut nostrae damna pudicitiae?
15 Vos magis historicis, lectores, credite de me,
 quam qui furta deum concubitusque canunt
falsidici vates, temerant qui carmine verum
 humanisque deos assimilant vitiis.

Il ritratto di Didone dal greco

Ospite, d'aspetto sono quella Didone che tu vedi,
 straordinariamente rassomigliante e bella.
Ero davvero così, ma la mia indole non era come fece credere Virgilio
 né la mia vita fu allietata da passioni non caste:
5 infatti, né il Troiano Enea mi vide mai,

- né giunse in Libia con le navi iliache;
 ma fuggendo l'insana passione e le armi dello sfrontato Iarba,
 preservai, lo garantisco, la mia onestà con la morte,
 il mio petto fu trafitto da una casta spada
 10 e non dalla follia o da un dolore incrudelito da un amore offeso.
 Mi piace esser morta così: vissi senza macchiare il mio onore;
 vendicai mio marito, fondai una città e andai incontro alla morte.
 Invida Musa, perché hai incitato Virgilio a
 ideare menzogne a mio danno?
 15 E voi, lettori, credete sul mio conto più agli storici
 che ai vati menzogneri, i quali cantano le relazioni illecite
 degli dei e mistificano la verità con la poesia,
 addossando agli dei le bassezze umane.

Nel componimento Didone si presenta quale *praeconium castitatis* (Tert. *apolog.* 50, 5) in aperta polemica con la versione della leggenda tramandata da Virgilio nel IV libro dell'*Eneide* (cf. *epigr. Bob.* 36). Vengono ripresi alcuni *topoi* tipici degli epigrammi ellenistici sepolcrali e di riabilitazione (Aeschr. *AP* 7, 345 [*HE* 1 ss.]; Dioscor. *AP* 7, 351 [*HE* 1555 ss.]; Meleag. *AP* 7, 352 [*HE* 4742 ss.]; Dioscor. *AP* 7, 410 [1585 ss.]; 7, 450 [*HE* 1629 ss.]; Weinreich 1959, p. 247); in particolare, l'impiego della prosopopea come forma di autoelogio fa pensare a un esercizio letterario d'impostazione retorica (Ennod. *dict.* 28; D'Angelo 2005, pp. 39–41; Pirovano 2010) e la stessa argomentazione sottesa al carne ('se Virgilio abbia detto la verità') è una tipica *quaestio* da *controversia*. Il carne ricalca i temi presenti in *AP* 16, 151 adesp., pur presentando notevoli spunti di originalità:

- Ἀρχέτυπον Διδοῦς ἐρικυδέος, ᾧ ξένε, λεύσσεις,
 εἰκόνα θεσπεσίῳ κάλλει λαμπομένην.
 Τοιῆ καὶ γενόμην, ἀλλ' οὐ νόον, οἷον ἀκούεις,
 ἔσχον ἐπ' εὐφήμοις δόξαν ἐνεγκαμένην.
 5 Οὐδὲ γὰρ Αἰνεῖαν ποτ' ἐσέδρακον, οὐδὲ χρόνοισι
 Τροίης περθομένης ἤλυθον ἐς Λιβύην·
 ἀλλὰ βίας φεύγουσα Ἰαρβαίων ὑμεναίων
 πῆξα κατὰ κραδίης φάσγανον ἀμφίτομον.
 Περιίδες, τί μοι αἰνὸν ἐφωπλίσσασθε Μάρωνα;
 10 οἷα καθ' ἡμετέρης ψεύσατο σωφροσύνης.

I primi otto versi latini si mostrano, pur con significative varianti (*infra*, v. 1), piuttosto fedeli al modello greco, di cui seguono lo sviluppo argomentativo: a partire dal v. 9 il carne prosegue autonomamente, rielaborando spunti virgiliani (spesso in funzione antifrastrica) e ovidiani. Anche la critica a Virgilio, già presente nel carne greco, è condotta in maniera del tutto autonoma, estendendosi a tutti i *falsidici vates* e abbracciando questioni di poetica (veridicità storica/finzione poetica). L'impressione è che i toni del carne bobbiese siano più accesi e che il desiderio di riscatto più risoluto, forse per il sopraggiungere di nuove critiche che avevano accentuato l'immagine di una Didone lasciva (v. 7: *furias fugiens*; vd. *infra*). Pur configurandosi, apparentemente, come un componimento ecfrastico, l'epigramma non presenta i dettagli descrittivi che si riscontrano, al contrario, in *epigr. Bob.* 15, 16, 17, 18, 20, 51, 53, 54 laddove è evidente la volontà degli autori di riprodurre in versi la bellezza dell'opera d'arte, esplicitandone i particolari o mostrandone la vividezza. È più probabile che si intenda qui restituire un'«immagine» reale della protagonista, riferendosi, però, al suo vissuto, piuttosto che a una sua rappresentazione iconografica (D'Angelo 2005, pp. 41–44). Macrobio (*Sat.* 5, 17, 5) testimonia l'esistenza di numerose raffigurazioni iconografiche, ma sempre relative alla relazione fra Didone ed Enea: alcune monete sidonie d'epoca severiana sembrano essere l'unica attestazione figurativa della donna in funzione di regina cartaginese (Canciani 1985, p. 57). La versione originaria della leggenda relativa a Didone (Tim. fr. 82 Jacoby; Iustin. 18, 4, 3–6, 8) non contempla un rapporto amoroso con Enea, ponendo in rilievo, al contrario, la fedeltà al marito. Questa tradizione, nata probabilmente dalla volontà di preservare un'immagine nobile della fondatrice di Cartagine, ebbe origine in Africa (Pascal 1917, p. 286, n. 1): suo principale sostenitore in epoca imperiale fu Tertulliano (*nat.* 1, 18, 3; *apol.* 50, 5; *martyr.* 4, 5; *castit.* 13, 3; *monog.* 17, 2; *anim.* 33, 9; Poinsothe 1990), che fece della regina un *exemplum castitatis* attingendo a leggende locali, ma altri scrittori, legati in vario modo al continente africano, continuarono a riaffermare tale versione (Minuc. Felic. *Oct.* 20, 6; Macr. *Sat.* 5, 17, 4–6; Hieron. *epist.* 123, 7, 2; Aug. *conf.* 1, 13, 21; Prisc. *perihieg.* 184–186; Bono – Tessitore 1998, pp. 8–11). Servio stesso, nel suo *Commento* all'*Eneide*, sostiene la falsità del racconto virgiliano (*Aen.* 1, 267: *sic autem omnia contra hanc historiam ficta sunt, ut illud ubi dicitur Aeneas vidisse Carthaginem, cum eam constet ante LXX annos urbis Romae conditam, inter excidium vero Troiae et ortum urbis Romae anni interveniuntur CCCXL*), basandosi sulla testimonianza di Livio (*Aen.* 1, 366: *ut docet Livius*), ma anche di una *historia Punica* (*Aen.* 1, 343: *ut lectum est in historia Poenorum*; 1, 738: *ut*

Punica testatur historia; 4, 36: *ut habet historia*). In particolare egli sottolinea l'aporia cronologica fra la fondazione di Cartagine, datata generalmente all'814 a. C. e la distruzione di Troia, all'inizio dell'XI sec. a. C., e questo è probabilmente il motivo per cui gli storici tacciono dell'incontro di Didone ed Enea. La leggenda originaria (Iustin. 18, 6) narra che Didone, per sfuggire alle nozze con Iarba, re dei Getuli, e rimanere fedele al marito morto, da perfetta *univira* si immolò viva sul rogo. Anche Macrobio (*Sat.* 5, 17, 5–6), nonostante la sua devozione al poeta mantovano, ammette che proprio il suo enorme successo fu causa di menzogna: Virgilio, infatti, avrebbe esemplato la vicenda di Didone ed Enea su quella di Medea e Giasone ispirandosi alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (Bono – Tessitore 1998, pp. 34–36), e la fama di cui godette la sua opera impedì di denunciare la *factio poetica*: *ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet, ut pictores fectoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur. Tantum valuit pulchritudo narrandi, ut omnes Phoenissae castitatis conscii, nec ignari manum sibi iniecissee reginam, ne pateretur damnum pudoris, coniveant tamen fabulae, et intra conscientiam veri fidem prementes malint pro vero celebrari, quod pectoribus humanis dulcedo fingentis infudit*. Nel brano, oltre al forte spirito polemico, che anima anche il carme bobbiese, è posto in primo piano anche il tema dei *falsidici vates* che, servendosi della fantasia, ricoprono di menzogne la fama dei giusti. Del resto, sarà proprio la vicenda d'amore con l'eroe troiano che renderà famosa la regina (*Ov. trist.* 2, 535–536: *nec legitur pars ulla magis de corpore toto, / quam non legitimo foedere iunctus amor*) e la censura morale caratterizzerà il suo profilo letterario almeno per tutto il Medioevo (Mondin 2004, pp. 33–34). Nel brano macrobiano la responsabilità della creazione leggendaria è attribuita a Virgilio, ma in effetti è tuttora incerto quale scrittore introdusse nella storia di Didone la passione per Enea: c'è chi pensa a Nevio (Niehbur 1873, p. 157; Paratore 1947, p. XI) e chi, invece, a Virgilio (Dessau 1914), ma Servio (*Aen.* 4, 682; 5, 4) afferma l'esistenza di polemiche relative all'amore fra Enea e Didone/Anna (D'Anna 1975) anche prima di Virgilio. Carisio (p. 162 Barwick), ad esempio, riferisce l'esistenza di uno scritto di Ateio Filologo dal titolo *An amaverit Didon Aeneas*, che avvalorerebbe questa tesi. All'epoca in cui venne composto l'epigramma bobbiese, l'interpretazione moraleggiante di Didone come personificazione della *libido* era diffusa soprattutto nell'esegesi scolastica dei poemi virgiliani (Mondin 2004, pp. 236–237): la

spiccata componente retorica che si registra nel carne farebbe sospettare che la palinodia abbia una matrice scolastica e che sia concepita come ideale risposta all'immagine distorta dell'eroina, che proprio in questo ambito trovava maggiore diffusione.

Lemma *In Didonis imaginem ex Graeco*: Ugoletto e Avanzi vorrebbero espungere *ex Graeco*, in virtù dell'assenza degli ultimi quattro versi del carne bobbiese nell'originale greco (Peiper 1886 *ad loc.*): in realtà il poeta latino rielabora, ampliandolo, uno spunto già presente in *AP* 16, 151, 9–10. Per di più la precisazione *ex Graeco* è presente anche in *epigr. Bob.* 71, una rivisitazione molto libera di un epigramma greco (comm. *ad loc.*). Si noti come per entrambi i componimenti non venga precisato l'autore, mentre per l'*epigr. Bob.* 62 e la breve pericope 67–69, traduzione di modelli non epigrammatici, la formula introdotta da *ex* ne preveda la menzione. Del resto va detto che in questo caso si tratta della traduzione di un epigramma con un epigramma, mentre per gli altri generi da cui si traggono traduzioni è forse opportuno qualche ragguaglio in più per il lettore. Infine, è possibile che *epigr. Bob.* 62 e 67–69 siano stati desunti da uno gnomologio dotato di *tituli* con indicazione dell'autore (vd. comm. *ad loc.* e *Introduzione*, p. 8).

v. 1 *illa ego*: la *iunctura* costituiva l'*incipit* dei quattro versi che, secondo la testimonianza di Donato (*Vita Verg.* 42) e Servio (*praef. ad Aen.*), fungevano da esordio all'*Eneide* e che vennero espunti da Tucca e Vario nella loro opera di revisione:

Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena
 carmen, et egressus silvis vicina coegi
 ut quamvis avido parerent arva colono,
 gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
 arma virumque cano

Il nesso è attestato anche in ambito oratorio (nella variante *ego ille*: *Rhet. Her.* 4, 66; *Cic. Sull.* 87; *Att.* 1, 16, 8; *Phil.* 7, 7), ma in epoca augustea, forse per influsso dell'esordio spurio dell'*Eneide*, passa alla poesia, specializzandosi nelle formule di autopresentazione, anche in ambito funerario (*CLE* 426, 1 = *CIL* VI 1372, 1; *CLE* 892, 1 = *CIL* VI 1692, 1; *CLE* 1186, 1 = *CIL* XIV 510, 1; *CLE* 1222, 1 = *CIL* VI 11407, 1; La Penna 1985, p. 83). Entrambi i contesti, epitaffico e poetico, potrebbero aver influenzato il poeta della silloge bobbiese: in particolare la predilezione ovidiana per tale *iunctura*

(*am.* 2, 1, 2; 3, 8, 23; *trist.* 4, 10, 1; *Pont.* 4, 3, 11–18) e la considerevole presenza di citazioni tratte dalle sue opere nel componimento farebbero supporre che il poeta abbia tratto spunto proprio dalle sue formule incipitarie. Del resto si è detto che l'epigramma sembra concepito come una 'riscrittura dell'*Eneide*': il poeta intende contrapporre al ritratto menzognero che Virgilio ha fatto di Didone nella sua opera e alle falsità dette sul suo conto, la vera storia della donna, riutilizzando le affermazioni contenute nell'*Eneide* in senso opposto. L'*incipit* dell'opera che, per quanto spurio, era comunque noto, poteva, quindi, assumere valore programmatico proprio in apertura di epigramma. A questo si aggiunge un'ulteriore considerazione: la formula *ille ego* venne riutilizzata a partire da Marziale, per illustrare le *imagines*. Celebre è il caso dell'epigramma collocato *extra ordinem* all'inizio del IX libro (v. 5: *ille ego sum nulli nugarum laude secundus*; cf. *epigr. Bob.* 6) che doveva servire all'amico e protettore, Stertinio Avito, ad illustrare il ritratto del poeta nella sua biblioteca (cf. anche 10, 53, 1: *ille ego sum Scorpus*, un epigramma funerario). Anche il carme bobbiese, si è detto, si presenta apparentemente come appartenente al genere ecfraistico, pur essendo una chiara finzione letteraria. In questo senso rimane tuttora particolarmente interessante per l'interpretazione dell'epigramma l'ipotesi formulata, molti anni or sono, da Brandt (1928, pp. 331–335), il quale suppose che anche i versi incipitari tramandati da Servio si riferissero ad una *imago*, un ritratto di Virgilio posto all'inizio dell'*Eneide*. A prescindere dalla veridicità di questa teoria, l'impressione è che l'*incipit* virgiliano, in forma diretta o mediata dalla rivisitazione ovidiana, abbia esercitato un certo influsso sulla scelta del poeta proprio in virtù della natura poliedrica del componimento bobbiese, difficilmente riconducibile a un unico genere.

v. 1 **Dido**: l'indicazione del nome rientra nei canoni dell'epigrammatica funeraria (Meleag. *AP* 7, 417, 3 [*HE* 3986]; 418, 5–6 [*HE* 3998–3999]; Leon. 7, 715, 5–6 [*HE* 2539–2540]; Noss. *AP* 7, 718, 4 [*HE* 2834]; ma cf. spec. comm. ad *epigr. Bob.* 43). Varie e discordi le tradizioni genealogiche e onomastiche relative alla regina cartaginese: Giustino (18, 4, 3) la dice figlia di Mutton, Servio (*Aen.* 1, 343) di Mettes, Virgilio (*Aen.* 1, 621) di Belo. Timeo (fr. 82 Jacoby) chiama l'eroina Θεισσώ, ma ricorda anche come fenicio il nome Elissa (Bono – Tessitore 1998, p. 10); Δειδώ sarebbe l'appellativo attribuitole dagli abitanti della Libia per il suo lungo errare (cf. anche Iustin. 18, 6). Tale etimologia viene confutata da Servio (*Aen.* 4, 674) che considera punica l'origine del nome, equivalente al latino *virago* per l'atto coraggioso con cui si diede la morte (Rossbach 1903, col. 431).

v. 1 **vultu**: il componimento è costruito secondo i canoni dell'*ekphrasis*, pur trattandosi, sicuramente, di una finzione retorico-letteraria. Lo dimostrerebbe, fra le altre cose, anche la sua posizione isolata, laddove, solitamente, gli epigrammi ecfraistici nella raccolta sono contigui.

v. 1 **hospes**: l'allocuzione al viandante rientra nei canoni del genere funerario (cf. *epigr. Bob.* 40, 1), insieme ai dati anagrafici (nome, ruolo politico), alle notizie relative alla vita e alla morte del defunto e soprattutto all'elogio delle sue qualità morali, elementi tutti presenti nel componimento, per quanto reinterpretati in chiave letteraria.

v. 3 **talis eram**: la formula è solitamente impiegata per differenziare i ritratti nelle varie fasi della vita (cf. *epigr. Bob.* 7, 3), ma è tipica anche degli epigrammi funerari (cf. *epigr. Bob.* 43, 3, comm. *ad loc.*): nella finzione letteraria indica il ritratto di Didone vivente, ma allude certamente anche al suo profilo morale, come verrà chiarito nei versi successivi.

v. 3 **finxit... mens**: il verbo è usato nella sua doppia accezione, tecnica ('forgiare', 'plasmare', *ThLL* VI 773, 82–774, 13) e dispregiativa ('fingere', 'mentire', *ThLL* VI 776, 50–778,4): Didone allude alla creazione poetica virgiliana, che ha dato vita a un personaggio diverso dal reale, immaginario; ma accusa anche Virgilio di aver mistificato la verità, diffondendo menzogne sul suo conto.

v. 4 **vita nec incestis laeta cupidinibus**: il verso è innovazione del poeta latino, laddove il modello greco poneva l'accento sulla gloriosa fama della donna (v. 4: ἔσχον ἐπ' εὐφήμοις δόξαν ἐνεγκαμένη). L'insistenza con cui Didone controbatte all'accusa di immoralità sottende una mistificazione della sua immagine di ormai lunga tradizione (Mondin 2004, p. 235), che aveva soppiantato completamente il volto 'storico' della regina cartaginese. *Incestus* è attributo usato in ambito religioso per indicare, solitamente, la trasgressione ai voti di castità (Cod. Iust. 5, 27, 7, 1; *ThLL* VII 893, 71–894, 13). La lezione del codice, *laeta*, è apparsa agli studiosi inadatta al contesto: la passione di Didone, così come la descrive Virgilio, appare piuttosto connotata dal dolore e dalla sofferenza (cf. v. 10: *non furor aut laeso crudus amore dolor*). Le alternative proposte non soddisfano pienamente: *feta* o *foeda* congetture da Peiper (1886 *ad loc.*), *iacta* da Baehrens (1883 *ad loc.*) non convincono paleograficamente; *laesa* (Heinsius *ap.* Schenkl 1883; D'Angelo 2005, p. 43 n. 39) implicherebbe un riferimento alla fama disonorata della donna (cf. v. 11) mentre Didone sembra qui semplicemente voler negare la sua relazione con Enea, affermando di non averlo mai incontrato. Particolarmente

interessante la proposta di Fusi (2009, pp. 754–755), *tacta*, che riconduce il ritratto di Didone al contesto elegiaco (Prop. 1, 1–2; Ov. *met.* 10, 636; *trist.* 4, 5, 11) da cui l'eroina intenderebbe, *e contrario*, disgiungersi. *Laeta* però, non sembra scelto a sproposito: riferito a Didone, ricorre nell'*Eneide* in un contesto in cui il poeta rievoca la felicità della regina molto tempo dopo la sua morte (*Aen.* 11, 73–75: *quas* [scil. *vestes*] *illi laeta laborum / ipsa suis quondam manibus Sidonia Dido / fecerat*); potrebbe, inoltre, alludere all'immagine di una Didone sensuale e felicemente partecipe della sua *libido*, che già la *Fama* con i suoi *rumores* aveva propagato (*Aen.* 4, 190–194: *canebat* [scil. *Fama*]: */ venisse Aenean Troiano sanguine cretum, / cui se pulchra viro dignetur iungere Dido; / nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere / regnorum immemores turpique cupidine captos*) e particolarmente diffusa in epoca tardoantica, nella rivisitazione che dei versi virgiliani sull'eroina veniva fatta nelle poesie a sfondo erotico (cf. Auson. *epigr.* 75 Green) o nella lettura che della sua relazione veniva diffusa dall'esegesi scolastica (vd. Daniel. *ad Aen.* 4, 1, che definisce l'amore per Enea *contra dignitatem susceptus*; Mondin 2004).

v. 5 *namque nec Aeneas vidit me Troius umquam*: nel modello greco (v. 5) manca l'attribuzione toponomastica, che il poeta latino, invece, ricava da una clausola virgiliana: *Aen.* 1, 596; 6, 403; 7, 221 (ma cf. anche Ov. *met.* 14, 156).

v. 6 *nec Libyam advenit classibus Iliacis*: il desiderio ormai irrealizzabile nell'*Eneide*, diviene qui dato di fatto (*Aen.* 4, 657–658): *felix, heu nimium felix, si litora tantum / numquam Dardaniae tegissent nostra carinae*. Agostino (*conf.* 1, 13, 22), portando avanti una critica erudita alla versione virgiliana, avvalorata la rivendicazione di Didone: *si proponam eis* (scil. *grammaticis*) *interrogans utrum verum sit quod Aeneam aliquando Carthaginem venisse poeta dicit, indoctiores nescire se respondebunt, doctiores autem etiam negabunt verum esse*. L'approdo di Enea sulle coste di Cartagine, infatti, è anacronistico (vd. *Introduzione* al carme). Lo *hysteron proteron* inverte ai vv. 5–6 l'ordine cronologico degli eventi rispetto al testo greco, ma soprattutto rende Enea e non più Didone soggetto delle azioni: la donna, nella palinodia del poeta latino, si presenta sempre succube degli eventi piuttosto che colpevole. *Classibus Iliacis* è *clausula* virgiliana ed è proprio Didone ad impiegarla (*Aen.* 4, 537–538: *Iliacas igitur classes atque ultima Teucrum / iussa sequar?*): il poeta intende così sottrarre veridicità al racconto virgiliano (cf. anche *Aen.* 5, 607).

v. 7 *furias fugiens*: Virgilio presenta l' 'amor tremendo' di Didone come una passione travolgente, ossessiva, che sottrae il lume della ragione alla donna e la rende preda dei sentimenti, senza più controllo sulle proprie azioni (*Aen.* 4, 374; 474; 646; 697). Questa rappresentazione dovette certamente alimentare l'immagine della regina lasciva. Il riferimento è assente nell'originale greco, in quanto innovazione ricavata dal lessico virgiliano: la convinzione con cui Didone nega questa sua connotazione irrazionale (cf. v. 10: *non furor*) è rafforzata, anche a livello fonico, dall'impiego dell'allitterazione.

vv. 7–8 *fugiens atque arma procacis Iarbae / servavi, fateor, morte pudicitiam*: i versi dimostrano che il poeta intende rovesciare il profilo di una Didone colpevole tracciato nell'*Eneide*, attraverso una ripresa contrastiva delle sue parole. Timeo (fr. 82 Jacoby) e Giustino (18, 6) raccontano che Didone si uccise gettandosi sul fuoco per non tradire il giuramento di fedeltà fatto al marito Sicheo. L'atto, dunque, è deliberato, laddove il suicidio narrato nell'*Eneide* è determinato invece proprio da quel *furor* che la regina nega con tanta convinzione nell'epigramma: *concepit furias evicta dolore / decrevitque mori* (*Aen.* 4, 474–475). Anche la rivendicazione a oltranza della *pudicitia* contrasta con l'ammissione contenuta nell'*Eneide* di non aver rispettato il giuramento di fedeltà a Sicheo: *non servata fides cineri promissa Sychaeo* (*Aen.* 4, 552).

v. 9 *castus quod perculit ensis*: il poeta segue la versione virgiliana, secondo la quale Didone si diede la morte con la spada che, tutt'altro che casta, le era stata donata dall'amante Enea (*Aen.* 4, 646–647; 663–665; cf. *Ov. fast.* 549–550: *praebuit Aeneas et causam mortis et ense. / Ipsa sua Dido concidit usa manu*): Virgilio sembra così ricondurre il suicidio della regina ai canoni di una *ambitiosa mors* tipicamente romana (cf. Mart. 1, 78, 7–8; Kofler 2007, p. 243). Una seconda linea interpretativa (*supra* vv. 7–8), parla di vivicombustione: le testimonianze letterarie sembrerebbero attestare che il suicidio della regina avvenisse secondo le modalità tipiche dei sacrifici cartaginesi (si veda, a questo proposito, Hdt. 7, 167 per la morte di Amilcare dopo la sconfitta ad Imera; Pol. 38, 20; Liv. *perioch.* 51; App. *Lyb.* 626 ss. per il suicidio della moglie di Asdrubale e dei suoi figli dopo la resa del marito ai Romani; La Penna 1985, p. 52). *Castus quod perculit ensis* è ricostruzione di Graevius (cod. *castos quod pertulit enses*); per quanto anche *casto quod perculit ense* proposto da Scaligerus sia ammissibile paleograficamente, la dura successione di ablativi nel verso costringe a scartare l'ipotesi. Fuchs, eliminando l'enallage (*castum* [scil. *pectus*] *quod perculit ensis*), sottrae allusività al verso. Per il nesso *castus... ensis* cf. Claud. *in Eutr.* 1, 446–447: *visceribus frustra castum Lucretia ferrum / mersit*.

v. 10 *non furor aut laeso crudus amore dolor*: ma si veda Verg. *Aen.* 4, 474–475: *ergo ubi concepit furias evicta dolore / decrevitque mori...*; 4, 547: *quin morere ut merita es, ferroque averte dolorem* e 4, 696–697: *quia nec fato merita nec morte peribat, / sed misera ante diem subitoque accensa furore* (Fusi 2009, pp. 755–756).

vv. 11–12: in questi versi, una creazione originale del poeta latino, la critica a Virgilio è condotta attraverso una ripresa funzionale dei suoi stessi versi. Il poeta si ispira alle parole pronunciate dall'eroina in punto di morte (Verg. *Aen.* 4, 653–660): la drammaticità del momento, infatti, conferisce maggiore solennità e credibilità alle affermazioni della donna, che rivendica il ruolo di regina ricoperto con dignità fino all'arrivo di Enea. Il gioco allusivo, che il lettore colto sicuramente coglieva (e.g. v. 12: *ulta virum* = *Aen.* 4, 656: *ulta virum; positis moenibus* = *Aen.* 4, 655: *urbem praeclaram statui, mea moenia vidi*), suona come una condanna al mantovano che, pur riconoscendo i grandi meriti della donna, ne ha offuscato l'immagine con l'invenzione poetica (Kofler 2007, p. 239). La selezione del carme bobbiese è improntata alla presentazione di un ritratto austero di Didone, tutti i riferimenti all'amore per Enea sono espunti.

v. 11 *vixi sine vulnere famae*: si tratta di una variante della formula epigrammatico-funeraria *vixi sine crimine* (cf. *CLE* 841 = *CIL* XIII 1856; *CIL* XIII 2118; Lattimore 1942, p. 290), ma l'allusione sembra piuttosto denunciare un impiego antifrastico di Verg. *Aen.* 4, 550–552 in cui la regina usa le stesse parole per confessare la sua debolezza e il cedimento alla passione (*non licuit thalami expertem sine crimine vitam / degere, more ferae, talis nec tangere curas. / Non servata fides cineri promissa Sychaeo*): il passo, in effetti, nega esattamente quanto la donna afferma nell'epigramma bobbiese. Si rivela così l'intento del poeta che, cancellata ogni traccia della *vitiosa libido*, intende presentare Didone quale novella eroina ed *exemplum castitatis*.

vv. 13–18: l'appello in seconda persona (cf. v. 1) dà vita ad una *Ringkomposition* (cf. anche v. 2 *assimulata* e v. 18: *assimulant*). Questa sezione presenta elementi di novità in quanto segna uno stacco dai toni personali ed autoelogiativi passando a quelli universali della polemica. Viene qui contrapposta la veridicità delle narrazioni storiche ai falsi poetici (Mariotti 1962c, col. 49): il tema si trova per la prima volta in Senofane (fr. 10–11 Diehl³), ma ritorna anche in Solone (fr. 25 Gentili – Prato): *πολλὰ ψεύδοντα ἀοιδῶν; Isocr. Bus.* 38: *οὐ γὰρ μόνον κλοπᾶς καὶ μοιχείας καὶ παρ' ἀνθρώποις θητείας αὐτοῖς ὠνεΐδισαν, ἀλλὰ καὶ παίδων βρώσεις καὶ πατέρων ἔκτομάς*

καὶ μητέρων δεσμοὺς καὶ πολλὰς ἄλλας ἀνομίας κατ' αὐτῶν ἐλογοποίησαν. I poeti, a loro volta, rovesciano l'accusa di mistificazione sugli storici (Iuv. 10, 173–175: *creditur olim / velificatus Athos et quidquid Graecia mendax / audet in historia*) o rivendicano la *licentia* connaturata alla loro ispirazione (Lucan. 9, 359–360: *invidus, annoso qui famam derogat aevo, / qui vates ad vera vocat*). La contrapposizione fra poeti e storici appare particolarmente appropriata in questo contesto, soprattutto in virtù delle notizie presenti in Serv. *Aen.* 1, 267, ricavate da Livio e da una *historia Punica*, che si oppongono alla versione virgiliana della vicenda di Didone.

v. 13 *invida cur in me stimulasti, Musa, Maronem*: la critica a Virgilio (*auctoritas* inviolabile in campo poetico) è attenuata dall'ironica deresponsabilizzazione, salvo poi essere smentita dall'identificazione fra il poeta e le Muse (evidenziata dall'allitterazione): un motivo identico si trova in Meleag. *AP* 7, 352, 7–8 (*HE* 4748–4749): Περίδες, τί κόρησιν ἐφ' ὕβριστῆρας ἰάμβους / ἐτράπετ', οὐχ ὅσιφ φωτὶ χαριζόμεναι;

v. 14 *fingeret*: per il significato del verbo cf. v. 3.

v. 16 *furta deum concubitusque*: per il significato proprio di *furta* cf. *ThLL* VI 1, 1650, 20; *concubitus* allude certamente all'adulterio fra Marte e Venere (Fusi 2009, p. 757), ma anche agli amori clandestini di Giove.

v. 18 *falsidici vates*: l'ossimoro sottolinea l'inganno ordito ai danni del pubblico. I poeti sono definiti con linguaggio tecnico-sacrale *vates* ed essendo ispirati dagli dei non possono che dire il vero (Plato *apol.* 21b), ma questa connotazione stride fortemente con *falsidici*, sia sul piano semantico che lessicale: l'attributo, infatti, si trova soprattutto negli autori comici (Plaut. *Capt.* 671; *Trin.* 770) ed in questo contesto assume una valenza sarcastica.