

IL LAMENTO DI ANNA NELL'ENEIDE

Lo studio dei lamenti funebri in qualsiasi opera letteraria antica si rivela rischioso e irto di difficoltà per una serie di ragioni: in primo luogo, trattandosi di un *topos*, almeno in certi generi letterari, è difficile individuare i modelli a cui gli autori si ispirano, nell'ampia varietà di opere a loro disposizione. In secondo luogo – ed è forse la difficoltà maggiore – va tenuto in considerazione il peso inevitabilmente esercitato su ogni testo dai modelli funebri reali, che rappresentavano la prassi corrente e che necessariamente avranno condizionato la riproduzione nei testi. Benché infatti quello del rapporto tra lamenti funebri reali e loro rappresentazione letteraria sia un problema delicato¹, è innegabile che le modalità del rituale funerario e dei lamenti in particolare, così caratterizzati nelle componenti e nella struttura, abbiano in qualche misura influito sul linguaggio e sul tono dei componimenti letterari, anche per renderli riconoscibili e credibili al pubblico.

Queste inevitabili difficoltà sono ulteriormente acuite, nello studio dei lamenti in Virgilio, dal problema di individuare e fissare i modelli e i limiti dell'imitazione in un poeta la cui ben nota abilità combinatoria di riferimenti e suggestioni rende irriconoscibile ogni derivazione precisa, tranne quando l'imitazione si fa vera e propria citazione². Ciò ovviamente diviene ancora più arduo quando si tratta – come in questo caso – di scene e situazioni «tipiche», di cui egli trova infiniti esempi nella tradizione epica e, a maggior ragione, tragica. Non solo; lo studio che in questi ultimi anni si è fatto dei lamenti funebri nel loro valore rituale, ma anche nel loro importante rapporto con la poesia (in particolare l'epica e la tragedia) e nella loro funzione sociale e per certi aspetti «politica», ha riguardato essenzialmente il mondo greco, in cui essi esprimono la voce repressa delle donne e danno spazio al loro punto di vista spesso in contrasto con l'ideologia corrente e l'etica maschile al potere³. Molto meno è stato indagato il lamento a

¹ Soprattutto è difficile valutare il grado di fedeltà dei lamenti inseriti in opere letterarie rispetto a quelli realmente utilizzati nella prassi e l'attendibilità dei lamenti letterari come documenti antropologici, dati in essi sì l'imitazione dei *planctus* reali, ma anche i vincoli delle leggi della composizione artistica. Sul rapporto tra lamenti antichi e lamenti folclorici e sulla possibilità di utilizzare gli uni per leggere gli altri e viceversa, ammettendo o meno la continuità della tradizione del compianto nel corso dei secoli, le posizioni sono diverse: DE MARTINO 2000, *passim*, sostiene questa continuità, mentre DI NOLA 2005, pp. 459; 470-471 e *passim*, la contesta, giudicando troppo lontane le aree messe a confronto, talvolta non toccate dalle culture classiche, e soprattutto segnate dalla sovrapposizione del Cristianesimo. Egli spiega dunque le evidenti analogie con l'universalità delle reazioni umane di fronte alla morte e al dolore e solo per il folclore greco ammette una derivazione diretta, nonostante gli influssi ottomani (p. 471). CHARUTY 1999 giudica invece metodologicamente corretto il confronto tra lamenti antichi e lamenti folclorici. Diversi studiosi, che ammettono l'appartenenza dei lamenti folclorici e di quelli letterari alla tradizione popolare del genere, si servono dei primi per studiare i secondi: cfr. per i lamenti omerici (ma il discorso si può estendere anche a quelli virgiliani) DE MARTINO 2000, pp. 178 ss.; DI NOLA 2005, pp. 103 ss.; ALEXIOU 2002, pp. 11-12; 102-103; 131 ss.

² Sempre valida a tal proposito la notazione di Macr. 5. 18. 1: *fuit enim hic poeta ut scrupulose et anxie, ita dissimulanter et quasi clanculo doctus, ut multa transtulerit quae unde translata sint difficile sit cognitu.*

³ Gli studi sul lamento femminile nel mondo ellenico antico vanno di pari passo con l'indagine sul lamento folclorico, ancora vivo soprattutto in aree rurali della Grecia. Sul fronte letterario si stanno mettendo in luce soprattutto gli influssi che il lamento funebre reale ha avuto nella genesi e nell'evoluzione di generi poetici, *in primis* l'epica e la tragedia. Tra i lavori più significativi sui molteplici aspetti del lamento funebre femminile antico in Grecia cfr. VERMEULE 1979; CARAVELI 1980; BLOCH - PARRY 1982; EASTERLING 1991; LORAUX 1991; HOLST 1992; BLUNDELL - WILLIAMSON 1998; SEAFORD 1999; REHM 1994; SOURVINOU-INWOOD 1995; STATEN 1995; SPATAFORA 1997; BEISSINGER - TYLUS - WOFFORD 1999; LORAUX 1999; DERDERIAN 2001; FOLEY 2001; LARDINOIS - MC CLURE 2001; ALEXIOU 2002; DUÉ 2002; PANTELIA 2002; TSAGALIS 2004; DUÉ 2006; SUTER 2008. Il lamento romano è assai meno studiato, giacché solitamente l'attenzione degli studiosi si rivolge ad altri aspetti del rituale della morte, vale a dire la *laudatio funebris* e la spettacolare sfilata

Roma, dove la diversa condizione femminile e l'inserimento delle donne nella mentalità e nell'educazione patriarcali le rendeva alleate e non nemiche degli uomini⁴ e dove il lamento sembra iscriversi senza fratture nel rituale funerario accanto all'*elogium* e agli aspetti pubblici (e dunque maschili) della cerimonia⁵.

Nonostante tutto questo, però, Virgilio è un poeta troppo grande per non esaminare anche aspetti «minori» della sua epica, la cui importanza per la comprensione e la definizione dell'ideologia augustea giustifica l'esigenza di chiarirne anche elementi solitamente poco considerati. I lamenti funebri dell'*Eneide*, infatti, si rivelano ad un esame attento assai sfaccettati e complessi, e dicono molto sia sulla mentalità «eroica» rappresentata nell'opera, sia sull'abilità compositiva dell'autore e sulla sua straordinaria capacità di fondere suggestioni letterarie e reminiscenze della prassi reale. Soprattutto, però, scoprono, al di là delle posizioni «ufficiali» della propaganda augustea, una visione meno ottimistica della realtà contemporanea, su cui pesano dolorosamente le ferite delle guerre civili e i drammi di chi le ha vissute in prima persona. Queste angosce e queste incertezze non trovano, se non in parte, rassicurazione nel nuovo corso inaugurato da Augusto e continuano ad influenzare la spiritualità dei suoi contemporanei più sensibili, tra cui – ovviamente – i poeti della generazione di Virgilio e di Orazio. È un atteggiamento che condiziona ampiamente l'*Eneide*, come ormai da tempo si è dimostrato⁶, e che traspare in molti modi e in molti punti del poema, culminando nel problematicissimo finale⁷.

Dei molteplici risvolti di questo tema, ciò che ci interessa è la rinuncia alla funzione consolatoria del rito, che distacca l'*Eneide* dalla logica e dalla struttura del modello iliadico, in cui proprio il rito funebre per Ettore sancisce il ritorno ad una rassicurante normalità dopo gli eccessi disumani causati dall'ira di Achille e culminati negli oltraggi al cadavere dell'eroe troiano. Nulla di tutto ciò in Virgilio: la scelta di chiudere il poema sull'immagine sconvolgente dell'ira di Enea e sul gemito dell'anima di Turno in fuga verso l'Ade toglie ogni possibilità di risolvere nella prassi confortante del rito la brutalità e la crudeltà della guerra. È la denuncia del rischio del *furor*, sempre in agguato per gli uomini, a dispetto della promessa rassicurante di Giove, che ad l. 294-296 lo ha mostrato incatenato nel tempio della guerra finalmente chiuso. Per Turno non ci saranno funerali né lamenti, ad eccezione di quello *sui generis* della sorella Giuturna prima della morte⁸, che non assolve alla funzione principale dei compianti reali, quella

delle *imagines* nel funerale aristocratico: tra gli studi più specifici sul lamento a Roma cfr. SUMI 2002; ŠTERBENC ERKER 2004; SUTER 2008; FÖGEN 2009; HOPE - HUSKINSON 2011; FÖGEN 2009; BACHAROVA ET AL. 2016.

⁴ Cfr. CANTARELLA 1996, pp. 136-138 e 145-146.

⁵ A giudizio di BERTOLIN CEBRIAN 2006, pp. 154-155, parte del ruolo del lamento femminile a Roma (essenzialmente la sua funzione celebrativa) sarebbe stata assunta dalla *laudatio funebris* maschile. Una funzione diversa del lamento femminile è visibile in diverse occasioni nell'*Eneide*: nei giochi funebri per Anchise al l. 5, ad esempio, proprio l'atmosfera del cordoglio dà esca all'angoscia delle donne e al gesto, istigato da Iride in sembianze di Beroe, di bruciare le navi (cfr. PANOUSI 2009, pp. 145 e 159-171); il lamento della madre di Eurialo, con la disperazione che esprime, rischia di infiacchire gli animi dei combattenti a 9, 498-499. Anche nella figura di Andromaca del libro 3, eterna piangente, incapace di mettere fine al suo cordoglio e di staccarsi dal passato, è stato visto un esempio dei rischi del rituale funerario e del lamento, quando non riescono ad adempiere alla loro funzione di dare una misura allo strazio (PANOUSI 2009, pp. 147-154).

⁶ La lettura dell'opera di Virgilio non più solo in senso celebrativo del regime, ma come poesia complessa che, pur aderendo sinceramente al programma augusteo, reca i segni delle dolorose esperienze precedenti e mantiene certe riserve verso le promesse e le realizzazioni del *princeps*, è invalsa da tempo. «Classici» in merito sono ad esempio LA PENNA 1966, o JOHNSON 1976 e il filone della cosiddetta «Harvard School». Una sintesi della storia della critica virgiliana nell'ultimo secolo fa POWELL 2008, pp. 3-30.

⁷ La cui sterminata bibliografia è inutile tentare di sintetizzare: per qualche rassegna di essa cfr. ad esempio GIANCOTTI 1983, pp. 393 ss.; TRAINA 1990, pp. 334 ss.; GAGLIARDI 2003a, pp. 271-273, nn. 74-78; GAGLIARDI 2003b, p. 22, n. 5; CECCARELLI 2012, pp. 83 ss.

⁸ I mancati onori funebri per Turno equiparano a tutti gli effetti la sua morte ad un autentico sacrificio umano, lasciando irrisolto il problema della conciliazione e della cessazione delle violenze nel poema e sottolineando la profonda ambivalenza del mondo nuovo che Enea sta fondando sotto auspici così dubbi: cfr. PANOUSI 2009, pp. 56-

appunto di contenere il cordoglio entro limiti controllabili, evitando eccessi distruttivi (ed autodistruttivi) per chi soffre un lutto.

A ben guardare, quest'anomalia non appartiene solo al lamento di Giuturna, ma riguarda tutti i compianti del poema, sia maschili che femminili⁹: essi infatti non sono mai quelli rituali, pronunciati durante la cerimonia funebre, quando ormai la sofferenza ha trovato il modo di esprimersi e può perciò essere controllata. Piuttosto, riguardano il primo, terribile scoppio di dolore alla notizia della morte, avvenuta o imminente, di una persona cara (è il caso dei lamenti femminili di Anna, della madre di Eurialo e di Giuturna, ma anche di quelli maschili di Mezenzio e di Evandro), o si collocano in un discorso ancora sospeso, che solo il compimento della vendetta porterà a conclusione (nel lamento di Enea per Pallante, ma l'attesa della vendetta accomuna tutti i tre lamenti maschili del poema). L'impressione è dunque ogni volta quella di una situazione che non si risolve, di un dolore che mantiene tutta la sua forza per chi lo vive, e in cui il lamento si rivela uno sfogo inutile¹⁰. È come se il poeta non volesse dare ai suoi personaggi (e ai lettori) una ragione e un mezzo per mitigare il cordoglio, ma volesse mostrare ogni volta la pienezza del dolore.

Pur con questa irresolutezza, i lamenti virgiliani sono comunque pienamente rispettosi della tradizione dei compianti reali, ne riproducono le caratteristiche principali, le modalità espressive, il linguaggio, ma anche i gesti che li accompagnano. Da questo punto di vista i lamenti femminili sono più regolari, giacché alle donne apparteneva un insieme fisso di gesti, comportamenti e parole del cordoglio, laddove gli uomini si abbandonavano ai lamenti solo in caso di morti particolarmente dolorose¹¹. Virgilio rispetta tutto ciò, e infatti, mentre i suoi lamenti maschili appaiono più vari nelle espressioni e nelle situazioni, quelli femminili si segnalano per una maggiore prevedibilità e per caratteristiche in qualche modo «standardizzate». Non sempre, però. Se infatti il lamento di Giuturna si distingue dagli altri per la profondità dei temi che tocca e per la condizione unica della parlante, che non è più un essere umano ma una dea¹², anche il lamento della madre di Eurialo ha peculiarità tutte sue: costruito in modo da enfatizzare la prima, tremenda reazione alla scoperta della morte del figlio, dà l'impressione di rappresentare simbolicamente tutti i lamenti delle madri di caduti in guerra¹³, le donne che tradizionalmente non hanno voce se non per piangere i loro cari e che nella morte di questi perdono ogni ragione per continuare a vivere¹⁴.

77. La lettura della studiosa, che vede nella morte di Turno una *devotio* (pp. 56-71) suscita tuttavia qualche perplessità: contro quest'ipotesi cfr. già NICOLL 2001, pp. 190-191.

⁹ La distinzione dei lamenti a seconda del sesso è ben rispettata nel poema: ai parlanti infatti vengono attribuiti sentimenti e soprattutto concetti etici che ben rispecchiano il ruolo e la mentalità degli uomini e delle donne nella mentalità «eroica». Così, se nei compianti maschili i temi dominanti sono l'eroismo e la vendetta, in quelli femminili prevalgono aspetti tipici dei lamenti delle donne, tra cui l'attaccamento fisico al defunto e il senso di abbandono e di solitudine una volta perduta la sua protezione. Ma ovviamente il tema merita un'attenzione di gran lunga maggiore, che esula dai limiti di questo lavoro.

¹⁰ Sull'inutilità del pianto, peraltro, Virgilio si esprime chiaramente a 10. 465, sottolineando la vanità delle lacrime di Ercole, che non può esaudire la preghiera di Pallante (*audiit Alcides iuvenem magnumque sub imo / corde premit gemitum lacrimasque effundit inanis*, vv. 464-465).

¹¹ I lamenti funebri maschili sono assai poco numerosi nella tradizione folclorica: su di essi cfr. DE MARTINO 2000, p. 74 (sui lamenti maschili lucani); 121 (sui lamenti sardi); DANFORTH 1982, pp. 14; 19 e 139; HOLST 1992, p. 103; GARLAND 2001, p. 28; ALEXIOU 2002, pp. 6 e 127.

¹² Sul lamento di Giuturna e le sue profonde implicazioni ideologiche e filosofiche si vedano almeno BARCHIESI 1978 e PERKELL 1997.

¹³ Non a caso è posto a commento e a chiusura della prima azione di guerra e delle prime giovani vittime di essa, e non a caso la donna resta anonima, connotata solo dal suo ruolo di madre. Sul suo lamento cfr. GAGLIARDI 2008.

¹⁴ In una situazione simile si trovano in realtà anche Mezenzio ed Evandro dopo la morte dei loro figli, ma in entrambi questi casi alla disperazione si accompagna il desiderio di vendetta, che Mezenzio mette in atto subito, tornando in campo contro Enea, mentre Evandro la enuncia, affidandola ad Enea. Nella sua dichiarazione che l'attesa della vendetta costituisce per lui l'unica ragione di vita (11. 177-181) e nell'orgoglio per l'eroismo del figlio, che attenua almeno un po' il suo dolore (11. 166-168) è la misura della distanza dal dolore femminile, indifferente alla gloria, all'eroismo e alla vendetta e concentrato solo sulla perdita fisica e affettiva.

Il meno caratterizzato dei tre lamenti femminili, il più generico e prevedibile è quello di Anna per Didone a vv. 675-685¹⁵, preceduto dalle manifestazioni collettive (vv. 665-671)¹⁶ e individuali (vv. 672-674)¹⁷ di lutto alla notizia della morte della regina e accompagnato dai gesti tradizionali del cordoglio (vv. 672-674; 685-687). Proprio la sua genericità, tuttavia, ne fa un perfetto esempio di lamento funebre femminile, costruito con tutti gli elementi peculiari, eppure adattato alla personalità di Anna e agli aspetti salienti della sua caratterizzazione. L'esame di questo piccolo brano, solitamente non tenuto in grande considerazione, può dare la misura dell'abilità di Virgilio nel combinare influssi letterari ed elementi folclorici, nel rendere l'atmosfera del lutto femminile e nel mantenere costante l'attenzione verso la psicologia dei personaggi, anche quelli minori, come appunto la sorella di Didone, presenza discreta e delicata accanto alla tormentata figura della regina. La comprensione della psicologia di Anna, dei tratti che l'autore accortamente le ha dato per farne meglio risaltare la disperazione¹⁸, è necessaria per cogliere fino in fondo la cura con cui è costruito il suo lamento, espressione del suo carattere e del suo stato d'animo.

In tutte le apparizioni nel poema Anna è caratterizzata esclusivamente dall'affetto per la sorella¹⁹, di cui rappresenta – almeno fino ad un certo momento – l'*alter ego*²⁰. La definizione che meglio le si addice, infatti – è stato notato²¹ –, è quella di *unanima soror*, come viene chiamata la prima volta che compare, in veste di consigliera e confidente di Didone (4. 8): pur attingendo questo ruolo dal precedente di Calciope, la sorella di Medea in Apollonio Rodio²², il personaggio virgiliano mantiene però una sua specificità, giacché con la sorella di Medea non condivide lo *status* di donna matura e sposata, che ha un'esperienza diversa del mondo e altri affetti, oltre la sorella, e che è condizionata nel suo consiglio dall'amore per i figli, compagni di Giasone. Diverso è poi il rapporto con la sorella, giacché Medea non si apre sinceramente con Calciope, ma cerca di strapparle con argomenti non del tutto convinti il consiglio ad agire come ha già in animo di fare. Al contrario, in Virgilio Didone rivela con piena lealtà ad Anna ciò che le accade (vv. 9-29) e questa, abile nel comprendere i suoi desideri, li asseconda con argomentazioni in apparenza utilitaristiche e addirittura «patriottiche» (vv. 31-53)²³, ma non certo dettate da un suo interesse. Ma soprattutto Anna è una donna sola, il suo unico affetto e punto di forza è la sorella, da cui ella attinge senso e spessore²⁴, e questa caratterizzazione servirà a rendere più grande il suo strazio alla morte di Didone. Ella appare dunque un personaggio minore, che vive del riflesso e del contrasto con la personalità assai più caratterizzata e affascinante della regina, e

¹⁵ *Hoc illud, germana, fuit? me fraude petebas? / hoc rogos iste mihi, hoc ignes araeque parabant? / quid primum deserta querar? comitemne sororem / sprevisti moriens? eadem me ad fata vocasses, / idem ambas ferro dolor atque eadem hora tulisset. / his etiam struxi manibus patriosque vocavi / voce deos, sic te ut posita, crudelis, abessem? / exstincti te meque, soror, populumque patresque / Sidonios urbemque tuam. date, vulnera lymphis / abluam et, extremus si quis super halitus errat, / ore legam.*

¹⁶ *It clamor ad alta / atria: concussam bacchatur Fama per urbem. / Lamentis gemituque et femineo ululatu / tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether, / non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis / Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes / culmina perque hominum volvantur perque deorum.*

¹⁷ *Audiit exanimis trepidoque exterrita cursu / unguibus ora soror foedans et pectora pugnis / per medios ruit, ac morientem nomine clamat.*

¹⁸ Lo stesso procedimento Virgilio segue anche nella rappresentazione della madre di Eurialo, anch'essa figura marginale i cui pochi tratti noti (la vecchiaia, la presenza del figlio come unico sostegno, la decisione di seguire, sola tra le donne, i Troiani in Italia per non lasciare il figlio, l'ignoranza della sua missione) mirano a rendere più terribile lo strazio alla notizia della morte del giovane.

¹⁹ Come nota PEASE 1935, a 4. 9, pp. 93-94: «The sisterly relations of Dido and Anna are repeatedly emphasized».

²⁰ Cfr. BRESCIA 2012, p. 37, che a p. 47 parla di «mimetismo affettivo».

²¹ Da BRESCIA 2012, pp. 35-36, che al personaggio di Anna e alla sua caratterizzazione dedica uno studio apposito.

²² A giudizio di D'ANNA 1989, p. 186, un altro modello di Anna, sorella e confidente, potrebbe essere quello della sorella di Ilia negli *Annales* di Ennio (fr. 34-50 Sk. = 35-51 V.).

²³ Per l'abilità persuasiva il discorso di Anna viene paragonato da Serv., A. 4. 31 ad una *suasoria*.

²⁴ Su questa sua caratteristica, comune nelle letterature antiche a coppie di fratelli (più spesso gemelli), ma anche di sposi, che priva di autonomia i singoli e dà loro senso solo in relazione all'altro cfr. BRESCIA 2012, pp. 37-39; 47-48.

appartiene a quel «tipo» di sorella timida, modesta e poco appariscente la cui figura ha la funzione precipua di far risaltare i tratti opposti dell'eroina, secondo lo schema reso classico da Ismene nell'*Antigone* sofoclea. A differenza di questa, però, Anna vive in assoluta concordia con Didone, della quale asseconda abilmente i desideri quando comprende la sua passione per Enea, e proprio in virtù di questa totale unanimità di vedute Didone la incaricherà – quasi davvero fosse un'altra se stessa – di persuadere l'eroe a rinviare la partenza, dopo aver fallito con le sue preghiere (vv. 416-424)²⁵. Alla luce di quest'assoluta confidenza, di questa perfetta concordia si può dunque comprendere quanto sia grande la disperazione di Didone nel momento in cui, concependo il suicidio e mettendolo in atto, inganna la sorella: la rinuncia alla confidenza con Anna, il silenzio sulle sue vere intenzioni, addirittura l'inganno per servirsi della sua inconsapevole collaborazione sono la prova dello sconvolgimento della regina, del senso doloroso di solitudine che la opprime e della sua volontà di morte. Sarà questo il tradimento che Anna le rimprovererà nel suo lamento, insieme all'abbandono in cui la lascia, morendo senza portarla con sé: la rottura di quell'estrema e assoluta condivisione di ogni pensiero equivale alla morte fisica, alla fine della loro coppia, che dava senso e vita ad entrambe (o perlomeno ad Anna)²⁶. Nel gesto di Didone, nella meditazione prima ancora che nel compimento, Anna vede giustamente tutto ciò e comprende di essere stata abbandonata due volte, in una solitudine che priva di senso la sua vita e che ella, in un crescendo di disperazione, proietta su tutta la comunità (vv. 682-683).

L'attenzione psicologica al personaggio che Virgilio fa trasparire dal lamento di Anna va di pari passo con la sua fedeltà nel riprodurre i tratti salienti del compianto femminile tradizionale, per renderlo riconoscibile e credibile al suo pubblico, abituato a convivere con questi stereotipi del lutto. Così nei gesti tipici del cordoglio (graffiarsi le guance, percuotersi il petto²⁷, chiamare per nome la morente e raccoglierne le ultime parole o l'estremo respiro²⁸) Anna riproduce quelli di tante figure letterarie²⁹, ma anche di tante donne reali che da sempre vedevano in essi gli unici modi per dare sfogo al dolore della morte³⁰. Anche le parole del lamento, i concetti, persino il modo in cui sono espressi risentono, accanto ai modelli poetici, delle peculiarità del compianto tradizionale, in cui dovevano trovare spazio – per essere superate con l'aiuto del rito

²⁵ E proprio dalle parole che la regina le rivolge in quest'occasione (*solam nam perfidus ille / te colere, arcanos etiam tibi credere sensus; / sola viri mollis aditus et tempora noras*, vv. 421-423) trae alimento la versione del mito secondo cui anche Anna, o addirittura solo lei, sarebbe stata innamorata di Enea (D'ANNA 1989, pp. 174-183; BRESCIA 2012, pp. 47-48 e 66-69). È ancora una prova dell'unità indissolubile delle due sorelle, che diventa interscambiabilità di ruoli e di sentimenti. A giudizio di PARATORE 1998, a v. 679 (*per idem ambas ferro dolor*), p. 242, e a v. 682 (*per extinxti*), p. 243, sulla scorta del Danielino, è possibile cogliere velati accenni all'amore nascosto di Anna per Enea.

²⁶ BRESCIA 2012, pp. 51-54.

²⁷ Sul senso dei gesti del cordoglio, che perlopiù indicano una simbolica identificazione con il morto e il desiderio di dividerne la condizione, cfr. DE MARTINO 2000, pp. 186 ss. e 195 ss. Tra i gesti del lutto DI NOLA 2005, pp. 484 ss., distingue quelli che rappresentano l'identificazione col defunto e l'auto-annullamento (sporcarsi, percuotersi, graffiarsi, strapparsi i capelli e farsi del male) da quelli generici, finalizzati solo a scaricare l'angoscia in modo quasi automatico (dondolarsi, picchiarsi le cosce, compiere movimenti ripetuti, come quelli con il fazzoletto citati da DE MARTINO 2000, pp. 89-90) e dunque meno pericolosi per l'incolumità di chi soffre.

²⁸ L'invocazione del nome della morente ricorda la pratica latina della *conclamatio*, che consisteva nel chiamare a voce alta per tre volte il defunto subito dopo la morte, ma anche per tutta la durata del rito (cfr. Serv. A. 6. 218): sulla *conclamatio*, cfr. DE FILIPPIS CAPPALÀ 1997, p. 51 e nn.; DUTSCH 2008, p. 259. Il motivo è rimasto vivo nel lamento folclorico in versetti stereotipi con il nome del defunto o il suo grado di parentela rispetto alla lamentatrice, espressi al vocativo e seguiti dall'aggettivo «mio». Il loro impiego assai frequente nei lamenti ne fa un autentico ritornello: DE MARTINO 2000, pp. 83-84 (testimonianze anche a pp. 76; 82; 85; 87-88; 90-91; 95-96) e LOMBARDI SATRIANI - MELIGRANA 1996, pp. 220-221. ALEXIOU 2002, pp. 171 ss., definisce tradizionale il modulo nel folclore greco.

²⁹ Cfr. – per fermarci solo all'epica – *Il. 2. 700; 11. 393-394; 19. 284-285; Od. 8. 523-530* (graffiarsi viso, collo e braccia); *Il. 18. 30 e 50* (picchiarsi il petto): su questi gesti cfr. ANASTASSIOU 1971, p. 22, e VERMEULE 1979, pp. 63 e 227, nn. 45 e 46, che, anche sulla base delle testimonianze iconografiche, sottolinea il perdurare di essi dall'Età del Bronzo a quella classica.

³⁰ Sulla loro diffusione nelle più disparate culture antiche e moderne, cfr. VERMEULE 1979, pp. 2, 15, 21, 63; si vedano anche VERNANT 1982, pp. 67-68; SEAFORD 1999, p. 86; REHM 1994, pp. 25-26.

– tutte le possibili reazioni al lutto. È il caso ad esempio delle domande iniziali³¹, che devono riflettere lo smarrimento senza risposta del primo momento, alla notizia della morte³²: nel lamento di Anna se ne susseguono ben quattro, seguite da altre espressioni enfatiche di desiderio (vv. 678-679)³³ ed esclamazioni (vv. 680-681)³⁴ che indicano il suo stato d'animo sconvolto. Solo dopo aver toccato il culmine del parossismo nella visione apocalittica della rovina di tutta la città (vv. 682-683), ella sembra recuperare la funzione normale del lamento, inserendolo nel rituale con l'indicare le azioni da compiere³⁵ (lavare il corpo, a maggior ragione in quanto contaminato dal sangue delle ferite, e cogliere l'ultimo respiro della morente, vv. 683-685³⁶). La struttura stessa delle domande, brevi e concitate, con l'abbondanza di deittici e l'anafora di *hoc* (*hoc illud ... hoc ... hoc*, vv. 675-676) ad enfatizzare l'incredulità e l'angoscia e a rendere più immediato ciò che Anna si vede dinanzi, pur quasi non credendoci ancora, sono accorgimenti di grande finezza che riproducono le caratteristiche del lamento femminile, ma definiscono anche concretamente la situazione e la personalità della donna, dando voce al suo stato d'animo.

Altrettanto comuni sono i concetti espressi da Anna, a cominciare dal rimprovero alla sorella per aver deciso di morire, ingannandola e abbandonandola sola e senza più ragioni per vivere (vv. 675-679)³⁷. Su questo punto Virgilio adatta alla situazione uno dei *topoi* più noti del lamento femminile, il rimprovero al defunto per essere morto e aver lasciato i suoi cari nel dolore³⁸: è un tema che trova senso e ragione soprattutto per la morte dei membri maschili della

³¹ Sugli attacchi dei lamenti in forma interrogativa, DE MARTINO 2000, pp. 44-45 e n. 27 (esempi folclorici a pp. 85; 87-88; 112; ALEXIOU 2002, pp. 79; 158; 161 ss.; 197).

³² DE MARTINO 2000, pp. 44-45 e n. 27; pp. 110-111, vede nello smarrimento espresso nelle domande la trasformazione ritualizzata dell'«ebetudine stuporosa», la reazione immediata alla morte, (pp. 85; 87-88; 110-111; 185 sul lamento egizio; cfr. anche ALEXIOU 2002, pp. 79; 158; 161 ss.; 197). La sua ricostruzione è tuttavia posta in discussione da DI NOLA 2005, pp. 464 ss. e 497 ss., secondo cui la fase di impietrito silenzio continua a manifestarsi nel rituale, alternata alle urla parossistiche.

³³ Se si interpretano in questo modo i congiuntivi *vocasses* e *tulisset*, che potrebbero però anche essere apodosi di una protasi sottintesa: le due alternative sono poste da HEYNE - WAGNER 1832, *ad loc.*, p. 707, seguiti da FORBIGER 1852, *ad loc.*, p. 451, da CONINGTON - NETTLESHIP 1884, *ad loc.*, p. 322, da PEASE 1935, a v. 678, p. 521. Per WILLIAMS, *ad loc.*, p. 392, e AUSTIN 1982, a v. 678, p. 194, i due verbi potrebbero avere anche valore di «past jussive».

³⁴ In realtà anche le due esclamazioni (*struxi* e *vocavi*) possono essere intese come domande retoriche: tra i commentatori LA CERDA 1628, *ad loc.*, p. 482; Heyne - Wagner 1832, *ad loc.*, p. 708; FORBIGER 1852, *ad loc.*, p. 451; WILLIAMS 2006, *ad loc.*, p. 95; AUSTIN 1982, *ad loc.*, p. 23, stampano i punti interrogativi, ma – ovviamente – l'effetto è lo stesso, come osservano CONINGTON - NETTLESHIP 1884, *ad loc.*, p. 322.

³⁵ Di questo particolare si ricorda Ovidio quando, con evidente intento allusivo, prosegue idealmente il racconto virgiliano con la descrizione, assente nell'*Eneide*, dei funerali di Didone e del ruolo di Anna in essi a *Fast.* 3. 560-564.

³⁶ Sul momento importante del lavaggio rituale del corpo cfr. BOARDMAN 1988, pp. 176-177. La preparazione del cadavere è in tutte le culture compito delle donne: sul suo significato cfr. DI NOLA 2005, pp. 586-587. A Roma tuttavia sembra che questo compito, originariamente proprio delle donne, fosse poi affidato ai *pollinctores*: cfr. ŠTERBENC ERKER 2011, p. 48, e GRAHAM 2011. L'importanza delle ultime parole del defunto si spiega, tra l'altro, con la diffusa convinzione che i morenti acquisiscano una speciale virtù profetica (si pensi ai guerrieri che in punto di morte preannunciano la fine del loro uccisore in Omero): cfr. GARLAND 2001, p. 20. Sul gesto di raccogliere l'estremo respiro del morente cfr. la lunga nota di PEASE 1935, a v. 684, pp. 524-525.

³⁷ Nel rimprovero rientrerebbe anche il dibattito *crudelis* di v. 681, che, tuttavia, i commentatori sono incerti se attribuire a Didone (cfr. WILLIAMS 2006, *ad loc.*, p. 392, e HIGHER 1972, p. 156, a giudizio dei quali un'apostrofe a se stessa spezzerebbe il dialogo con la sorella che costituisce l'intero lamento; HIGHER, *ibidem*, cita peraltro l'analogo *crudelis*, riferito dalla madre di Eurialo al figlio a 9. 483) o alla stessa Anna (FORBIGER 1852, *ad loc.*, p. 451, CONINGTON - NETTLESHIP 1884, *ad loc.*, p. 322, che richiamano a sostegno Sil. *Pun.* 13. 656; PEASE 1935, a v. 681, p. 522; PARATORE 1998, a v. 681, p. 243). HEYNE - WAGNER 1832, *ad loc.*, p. 708, citano entrambe le interpretazioni e AUSTIN 1982, *ad loc.*, p. 195, nella scia di Servio, non si pronuncia e preferisce pensare ad un'ambiguità voluta.

³⁸ Il rimprovero al defunto è uno dei *topoi* del lamento tradizionale (cfr. DE MARTINO 2000, pp. 85; 87-88; 127 ss.; 136; 157 ss.; BRONZINI 1987, p. 396; DANFORTH 1982, p. 128; HOLST 1992, pp. 41; 97; LOMBARDI SATRIANI - MELIGRANA 1996, p. 194; ALEXIOU 2002, pp. 143; 176; 182 ss.; 189; 197). A giudizio di HERTZ 1907, p. 77, può essere motivato con la reazione d'ira della società verso il morto, che mette in crisi la sua fiducia nella propria immortalità. Il motivo compare talora anche in iscrizioni epigrafiche: cfr. ad esempio, in ambito latino, CE 432, CE 537, CE 1581.

famiglia, dai quali le donne traevano protezione, riconoscimento sociale e concreto mantenimento³⁹ e con la cui perdita sentono realmente crollare tutto il loro mondo affettivo, sociale e materiale⁴⁰. Perlopiù collegato al desiderio di seguire la persona cara, data la perdita di significato della propria vita⁴¹, il rimprovero riguarda – paradossalmente – il fatto stesso di essere morto, quasi che il defunto lo avesse deliberatamente scelto, senza preoccuparsi delle sue responsabilità verso chi gli era affidato e gli sopravvive (accanto al rimprovero è infatti spessissimo l'auto-commiserazione, pure presente nel lamento di Anna a vv. 677-679 e 682). Come ogni *topos* del lamento, anche questo si estende a tutte le situazioni, e dunque non sempre è dettato dalle paure materiali per il futuro, ma anche dalla rottura del legame affettivo creata dal defunto e dalla considerazione del dolore che morendo egli provoca nei suoi cari, da cui, appunto, il desiderio di morire con lui per non soffrire. Si tratta ovviamente di frasi fatte, di concetti stereotipi, di espressioni topiche destinate a ripetersi per ogni lutto, al di là del reale coinvolgimento affettivo della lamentatrice e dei suoi sentimenti verso il morto⁴²; in buona parte queste professioni di affetto e di disperazione, oltre a prevedere i casi di vero, insostenibile strazio, che deve essere ricondotto nei binari della sopportazione, hanno anche la funzione di mostrare al defunto una sofferenza esibita, nel timore sempre presente che egli sia invidioso dei vivi e possa far loro del male⁴³.

Su questa base del lamento tradizionale si innesta il rimprovero di Anna a Didone, adattato da Virgilio al racconto e reso ben più drammatico e credibile dalle circostanze della morte della regina e dalla situazione della sua infelice sorella. In primo luogo, infatti, il rimprovero trova un senso profondo trattandosi di un suicidio: a Didone Anna non rinfaccia il semplice fatto di morire, che nel lamento tradizionale non ha molto senso sul piano logico, ma la scelta volontaria del suicidio, questa sì compiuta senza alcuna considerazione di lei, sia dal punto di vista affettivo, sia materiale. Non solo; essendo Didone una regina, nella sua irresponsabilità ha dimenticato anche i doveri verso la nuova patria che ella stessa ha fondato e che abbandona nella disperazione, coinvolgendo tutti i sudditi e la città stessa nella propria rovina (ma su questo aspetto sarà necessario tornare). Un altro spunto tematico legato al rimprovero del morto e adattato da Virgilio alla psicologia e alla situazione del personaggio è l'affermazione topica di non poter più vivere senza il caro defunto e del desiderio di morire con lui, che spesso nella tradizione del compianto non è che un *topos*, ma che per Anna è un sentimento reale, frutto di quell'unione indissolubile con la sorella che le dava senso e personalità, come ha mostrato tutta la sua caratterizzazione. Quando Anna esprime il rimpianto

³⁹ Sulle preoccupazioni materiali alla morte del marito nel lamento tradizionale cfr. DE MARTINO 2000, pp. 17 ss.: 118; 133; 156-158 ss.; DANFORTH 1982, pp. 136 ss.; HOLST 1992, pp. 5, 41; 50 (le angosce materiali delle donne alla morte dell'uomo sono connesse anche alla perdita di *status* sociale); DERDERIAN 2001, pp. 29; 37. DANFORTH 1982, *ibidem*, spiega ad esempio la grande cura delle donne per i riti funebri nel folclore greco moderno con la loro dipendenza sociale dagli uomini e con la necessità di sentirsi ancora mogli, madri o figlie anche dopo la morte dei loro cari, per continuare a mantenere la loro identità sociale.

⁴⁰ Il tema, consueto nei lamenti reali (cfr. DE MARTINO 2000, pp. 87 ss.; 95-96; 118; 133; 159 ss.; 171 ss.; BRONZINI 1987, p. 406), compare anche in compianti di figli per genitori o in quelli di terze persone, che mostrano al defunto la drammatica condizione degli orfani dopo la sua morte: si veda DE MARTINO 2000, pp. 141 e 156-157.

⁴¹ Su questo *topos* cfr. DE MARTINO 2000, pp. 90-91; 120; 160-161; 169; 173-174; BRONZINI 1987, p. 405; LOMBARDI SATRIANI - MELIGRANA 1996, p. 265; altri esempi folclorici greci in ALEXIOU 2002, pp. 64 ss.; 178 ss.; 123; 163-164 (in particolare nel lamento cristiano); 165 e nn. 17 e 21. Testimonianze da tradizioni popolari diverse in HOLST 1992, pp. 49 ss. Cfr. anche LORAUX 1985, pp. 54 e 59.

⁴² Sul carattere impersonale delle espressioni formulari del lamento cfr. DE MARTINO 2000, pp. 84-85. Sull'artificiosità dei lamenti rituali folclorici, partecipati e condizionati da una lunga tradizione, cfr. anche VERMEULE 1979, pp. 15-16; HOLST 1992, p. 103; GARLAND 2001, pp. 29-31.

⁴³ Sull'ostilità del defunto, che può tornare come fantasma, cfr. DE MARTINO 2000, pp. 97-102, e VOVELLE 1986, pp. 13 ss. e 22 ss. Nelle culture folcloriche la considerazione del morto è ambivalente tra l'idea di una figura debole e bisognosa dell'aiuto dai vivi e quella di un'entità ostile da placare e allontanare al più presto: cfr. DI NOLA 2005, pp. 210-211. A Roma questo *status* ambivalente dei morti è espresso dalle due caratterizzazioni come *Manes* e come *lemures* (cfr. DUTSCH 2008, p. 259).

di non poter seguire la sorella, quando la rimprovera di non portarla con sé, quando dichiara che con la sua morte Didone ha ucciso anche lei, non sta soltanto riproponendo temi classici del lamento femminile, ma dà voce al suo effettivo sentimento e alla sua reale situazione di donna abbandonata e sola, che nella simbiosi con la sorella trovava una riconoscibilità sociale, un'identità psicologica e una protezione materiale e che con la perdita di lei si vede annullata e perduta.

Altro elemento tipico del compianto che Virgilio riprende e adatta alla psicologia di Anna è il senso di colpa prodotto dalla morte di una persona cara, che è sì una normale reazione psicologica, ma che nella tradizione del lamento contribuisce a mostrare al defunto la profondità del dolore e il coinvolgimento emotivo nella sua morte, per stornare il suo eventuale rancore e la sua possibile ritorsione⁴⁴. Ebbene, nel caso di Anna quest'aspetto assume una luce più autentica e nobile e si cala appieno nella situazione, giacché proprio lei, involontariamente, ha aiutato la sorella a mandare ad effetto il suo proposito scellerato e ora si rimprovera di essere stata sua complice, per quanto inconsapevole (vv. 680-681). L'enfasi su questo tema, prima in tono di rimprovero per l'inganno perpetrato (vv. 675-677), poi con la dolorosa consapevolezza della propria colpa, sia pure involontaria (vv. 680-681), sottolinea l'importanza che esso ha per Anna e soprattutto insiste sul tradimento che ella sente di aver subito da Didone e che è per lei un motivo di sofferenza non inferiore a quello della morte fisica, giacché con esso Didone si è staccata definitivamente da lei.

Ancora un *topos* del compianto femminile Virgilio recupera per il breve lamento di Anna: l'attenzione al compimento scrupoloso del rito funebre, una preoccupazione dovuta ovviamente alla diffusissima credenza che la sorte del corpo e dell'anima del morto vadano di pari passo e che dunque solo un rito condotto a regola d'arte possa consentirgli il completo distacco dalla terra e l'ingresso definitivo nell'aldilà⁴⁵. Accanto a questo c'è però, ancora, la paura egoistica dell'ira del defunto, che è ostile ai vivi e che perciò deve essere blandito mostrandogli, anche attraverso l'esatto compimento del rito, la premura nei suoi confronti⁴⁶, e si risente la preoccupazione che in tal modo egli si allontani definitivamente dalla terra senza potervi più tornare⁴⁷. Di tutto questo il lamento di Anna reca traccia nelle operazioni rituali che ella annuncia di voler compiere, ma lo spirito con cui le esegue è quello dell'affetto sincero e della pena per la morente, oltre che del tentativo di rimediare in tal modo all'inconsapevole aiuto datole nel morire. Soprattutto, però, il gesto di raccogliere con le labbra l'ultimo respiro di Didone, alla luce di tutta la sua caratterizzazione precedente, assume il senso di un estremo tentativo di mantenere quell'unione indissolubile con la sorella, custodendo dentro di sé, e in tal modo facendola vivere ancora, una parte di lei⁴⁸.

Così nel breve ma intenso lamento di Anna Virgilio recupera tratti tipici del *planctus* tradizionale, reso riconoscibile, ma al tempo stesso ne ripensa certe peculiarità e le adatta alla situazione e alla condizione psicologica del suo personaggio, facendone un abile mezzo espressivo attraverso cui emergono aspetti del carattere della donna. Soprattutto, sa elevare e

⁴⁴ Sul senso di colpa come reazione naturale alla morte di una persona amata, DI NOLA 2005, pp. 410 ss.

⁴⁵ Sulla cura per il rito funebre si veda DE MARTINO 2000, pp. 82; 85-86; 101-102; 198; per il folclore greco moderno, DANFORTH 1982, pp. 46 e 127. Sull'importanza del rito per il passaggio del defunto ad una condizione stabile nell'aldilà e sul suo valore di τιμή a lui dovuta (il γέρας θανόντων) cfr. VERNANT 1982, pp. 64-65.

⁴⁶ Ancora assai viva nel folclore greco moderno è la convinzione che il defunto, dotato di percezione, goda delle cure rese alla sua tomba e del dolore dei cari, grazie al quale è ricordato: DANFORTH 1982, p. 129.

⁴⁷ Sulla paura del morto si veda DE MARTINO 2000, pp. 46; 97-102. La tomba stessa è anche una barriera tra vivi e morti: nella mentalità omerica, ad esempio, essa è monumento della gloria del morto, ricordo della sua esistenza, ma segna anche il limite invalicabile per l'anima del defunto, che non può più raggiungere i vivi. Sul senso della tomba in pietra, VERNANT 1992, pp. 188-189; sulla stele, cfr. anche GARLAND 2001, p. 74; CERCHIAI 1984, pp. 59-60. Per altri gesti del rituale volti a sottolineare la separazione tra vivi e morti cfr. ŠTERBENC ERKER 2011, pp. 52-53.

⁴⁸ BRESCIA 2012, pp. 54-55. Si ricordi, ad *Il.* 24.741-745, il rammarico di Andromaca per non aver potuto raccogliere da Ettore le ultime parole, che l'avrebbero sostenuta nel suo difficile futuro.

depurare certi aspetti che nel compianto femminile appaiono egoistici e legati alle necessità materiali della vita e che, pur riproponendosi per Anna, passano in secondo piano agli occhi del lettore di fronte all'affetto sincero e all'unione con la sorella, che la nobilitano e ne amplificano lo strazio.

Ma il lamento di Anna non è solo questo: accanto alla ripresa di motivi tradizionali, sia pure «corretti» ed elevati, Virgilio sa dare alle sue parole una profondità di significato che va indagata, per individuarne il legame con il contesto della narrazione e con le tematiche di fondo del poema. Le parole di Anna, infatti, e la scena in cui s'inseriscono, toccano motivi cruciali dell'ideologia di cui l'*Eneide* è portatrice: il problematico rapporto tra pubblico e privato e il ruolo delle donne in esso, la funzione ambigua del rituale, l'inquietudine irrisolta, sottesa all'apparente fiducia nel nuovo corso augusteo.

Uno dei temi fondamentali a cui il lamento di Anna si collega è senza dubbio quello della solitudine, di cui ella parla pensando al suo destino senza Didone (v. 677): così facendo, ella non fa che riecheggiare un motivo ricorrente nell'intero libro per Didone e amplificato nella parte finale⁴⁹. Agli occhi della regina, infatti, la rottura del giuramento a Sicheo prima, il cedimento ad un amore non legittimo poi, e infine il dramma dell'abbandono da parte di Enea rappresentano altrettante occasioni in cui si sente esclusa dal rapporto con la comunità, come il poeta si incarica di sottolineare⁵⁰. Proprio a questo senso crescente di isolamento si deve il suo distacco persino da Anna, alla quale nei momenti di maggior difficoltà (quando aveva concepito la passione per Enea e quando aveva cercato di trattenerlo) ella era sempre ricorsa per consiglio o per aiuto. Non a caso Didone muore sola, dopo aver allontanato tutti da sé, e le ancelle la vedono solo a distanza; le parole e le premure di Anna, il lamento collettivo della città non sembrano toccarla, né siamo sicuri che li avverta, impegnata nella sua terribile lotta con la morte. Ebbene, questa stessa disperata solitudine si riflette nelle parole di Anna, che a causa della morte della sorella si vede *deserta* (v. 677), priva della sua *comes*⁵¹ e incapace di organizzare pensieri e azioni. È anche questo un modo per delineare la sua psicologia, sottolineando la totale empatia tra le sorelle, che fa avvertire all'una le sensazioni dell'altra e la conduce a rimproverarsi di non averne intuito prima il dramma.

Ma la solitudine di Didone non può essere assoluta, né la morte di una regina può mancare di ricadute sulla collettività. Anche se nel comportamento e nella decisione finale ella fa prevalere ragioni e sentimenti privati, infatti, Virgilio non dimentica che Didone è una regina, e fa partecipare l'intera comunità al suo destino. Così il suicidio, compiuto nelle stanze più interne della casa, cioè nel luogo più intimo (a rimarcare che si tratta di un gesto del tutto personale, in cui dominano motivazioni private), trova un'immediata risonanza al di fuori, grazie alla *Fama* che sparge subito la notizia per la città. Il lutto diventa così comune, coinvolgendo paure e angosce di tutta la comunità, anche se l'arrivo in scena di Anna e il taglio tipicamente femminile del suo lamento riportano il contesto ad una dimensione privata di lutto familiare. In tal modo, fino all'ultimo, la vicenda di Didone continua ad oscillare tra ambito pubblico e privato, riproponendo il suo dissidio tra i doveri verso la città che ha fondato e la soddisfazione dei suoi desideri e sentimenti di donna: proprio l'abbandono a questi ella sente come una colpa da scontare con la morte, ma anche in questa determinazione, in cui pure prevale la dimensione privata e sembrano dimenticati i doveri verso la collettività, l'aspetto pubblico non è del tutto

⁴⁹ In particolare il termine *deserta* di Anna (*quid primum deserta querar?*) richiama *deserta* di Didone a v. 330 (*non equidem omnino capta ac deserta viderer*): cfr. PEASE 1935, a v. 677, p. 520, e PARATORE 1998, a v. 677, p. 242.

⁵⁰ Esplicitamente a vv. 330 e 466-468, ma anche nel notturno a vv. 522-533, in cui l'angosciosa insonnia di Didone contrasta con la pace della notte e il sonno di tutta la natura. Sull'isolamento della regina dalla sua città, cfr. PANOUSI 2009, pp. 189-190.

⁵¹ L'importanza di questo termine entro la psicologia di Anna è ben colta da AUSTIN 1982, a vv. 677-678, p. 194.

trascurato⁵². Sarà il poeta a richiamarlo, mostrando il coinvolgimento dell'intera popolazione in una disperazione che nel suo parossismo vede la morte di Didone quasi come la distruzione della città, con l'incendio delle sue case e dei suoi templi⁵³.

È questa una scelta meditata di Virgilio, collocabile nell'ambito del lamento per la caduta di una città, anch'esso vivo nella tradizione come estensione del compianto⁵⁴, anche se accanto a queste suggestioni agisce fortemente anche la reminiscenza omerica di *Il.* 22. 410-411, in cui la morte di Ettore e la disperazione di Priamo diventano quasi la prefigurazione della conquista di Troia⁵⁵. Dell'intenzione di Virgilio di richiamare in questa scena la tradizione del lamento per la caduta di città fa fede la sua stretta somiglianza con la disperazione delle donne nell'ultima notte di Troia a 2. 486-490 e con quella degli abitanti di Lavinio alla morte di Amata, sotto la minaccia dell'imminente conquista da parte di Enea a 12. 604-611⁵⁶. La ripresa di immagini e stilemi nelle tre occasioni rientra certo nell'intento del poeta di creare una sua formularità epica per scene tipiche, ma anche nel desiderio di riprodurre la ripetitività e gli stereotipi del lamento (in questo caso quello collettivo per la caduta di una città). In particolare, egli sottolinea in tutti i casi l'associazione, anch'essa comune nella tradizione, tra la morte del *leader* e il destino rovinoso della comunità⁵⁷: per Troia infatti la disperazione collettiva accompagna la morte di Priamo, per Cartagine quella di Didone, fondatrice e regina della città, e per Lavinio il suicidio di Amata e la reazione di Latino. Il ruolo pubblico di Didone è così fortemente riaffermato al momento della morte, quando il pianto della città e la sensazione della sua rovina danno il senso dell'importanza della sua figura e sottolineano che la sua morte non può essere un affare solo privato. Ma in questo slargarsi della visuale sul destino collettivo c'è qualcosa di più: la prefigurazione della conquista romana di Cartagine, esito definitivo della storica rivalità invocata proprio da Didone con la sua maledizione ad Enea e con la prefigurazione del vendicatore Annibale. Se poi davvero, come attesta Serv. ad *Aen.* 2. 486, nella descrizione della presa di Troia Virgilio si è rifatto a quella della caduta di Alba in Ennio⁵⁸, allora l'autocitazione di quei versi per la morte di Didone vale anche a richiamare il destino doloroso augurato ad Enea dalla regina e la storia futura, in cui tanto la caduta di Alba quanto quella di Cartagine preparano e accompagnano l'ascesa dell'*imperium sine fine* di Roma, del quale la fine di Troia è la necessaria premessa⁵⁹.

⁵² In realtà la scelta stessa della morte da parte di Didone secondo una modalità tipicamente maschile rivela la volontà di sottolineare il suo ruolo pubblico di regina. Le analogie tra la morte di Didone e quella di Aiace nell'omonima tragedia di Sofocle, destinate a culminare nell'incontro della regina con Enea nell'*Ade*, suggeriscono a PANOUSI 2009, pp. 177-198, un confronto tra i due personaggi.

⁵³ Cfr. PEASE 1935, a v. 669, p. 516. Per PANOUSI 2009, p. 137, la similitudine della città conquistata per rappresentare il diffondersi del lutto per Didone allude alla pericolosità dei lamenti funebri femminili. PARATORE 1998, a v. 669, p. 242, vede invece nella scena della presa di Cartagine il richiamo ad un'altra versione della morte di Didone, che coinciderebbe con l'assalto alla città da parte di Iarba.

⁵⁴ Su di esso cfr. ALEXIOU 2002, pp. 83-101, e BACHAROVA ET AL. 2016. Sul tema del lamento per la città nell'*Eneide*, cfr. FANTHAM 1999, pp. 223-226 (sulla scena del libro 4, cfr. p. 224).

⁵⁵ Τῷ δὲ μάλιστα ἄρ' ἔην ἐναλίγκιον, ὡς εἰ ἅπανα / Ἴλιος ὀφρυόεσσα πύρρ' ἀμύχοιτο κατ' ἄκρης. Sul passo omerico cfr. SEGAL 1971, pp. 42 ss.

⁵⁶ Cfr. *Aen.* 2. 486-488 (*at domus interior gemitu miseroque tumultu / miscetur penitusque cavae plangoribus aedes / femineis ululant; ferit aurea sidera clamor*) e 12. 604-609 (*quam cladem – sc. la morte di Amata – miserae postquam accipere Latinae / filia prima manu flores Lavinia crinis / et roseas laniata genas, tum cetera circum / turba furit: resonant late plangoribus aedes. / Hinc totam infelix volgatur fama per urbem. / Demittunt mentes*). A questi brani AUSTIN 1982², a vv. 665 ss., p. 191, aggiunge anche il compianto per Pallante ad 11, 37-38 (*ingentem gemitum tunsis ad sidera tollunt / pectoribus maestoque immugit regia luctu*). Le sonorità angoscianti del lamento sono rese da Virgilio con lo iato del nesso *femineo ululatu* (4. 667, su cui cfr. PEASE 1935, *ad loc.*, p. 515; AUSTIN 1982, *ad loc.*, p. 192; PARATORE 1998, *ad loc.*, p. 242: il nesso è ripetuto identico a 9. 477). Come nota giustamente PEASE 1935, a v. 667, p. 515, l'*ululatus* del lutto richiama quello infausto delle Ninfe al *conubium* di Enea e Didone a v. 168.

⁵⁷ Cfr. KEITH 2016, p. 162.

⁵⁸ La notizia di Servio è analizzata e commentata da KEITH 2016, pp. 158-160.

⁵⁹ È la lettura di KEITH 2016, *ibidem*.

L'associazione tra il suicidio di Didone e la caduta della città, che rappresenta il risvolto pubblico della sua morte, e il lamento di Anna, che recupera l'ambito privato, concludono dunque la vicenda della regina accostando per l'ennesima volta i due aspetti della sua figura. Pure, l'assimilazione della sua morte alla fine di Cartagine non è l'unica concessione all'aspetto pubblico nella scena finale del libro, giacché, inaspettatamente, la ricaduta collettiva del suicidio fa la sua comparsa anche nel lamento di Anna, rovesciando le tipologie del compianto, che assegna alle donne solo argomenti privati e personali, senza alcuna preoccupazione per gli aspetti pubblici della morte⁶⁰, o tutt'al più – quando anche le donne si pronunciano su valori e temi collettivi – dà loro modo di esprimere un punto di vista polemico e ostile all'ideologia dominante. Nulla di tutto ciò nel breve lamento di Anna: la dimensione pubblica vi compare nella visione allucinata della rovina della città, che ella, nel culmine della disperazione, vede come conseguenza della morte di Didone, ma non c'è opposizione o polemica verso la comunità, bensì solo la sensazione di un destino comune che sembra farle superare il senso di isolamento proclamato qualche verso prima. Anche nelle sue parole, dunque, la figura di Didone appare inscindibile dal suo ruolo ufficiale, anche a lei appare simbolo di Cartagine: in tal modo il sentimento di Anna diviene pienamente consonante con quello di tutti e in questo momento ella si fa portavoce del pensiero collettivo, che per un attimo si fa strada nello spazio privato del suo dolore.

Quest'inattesa deviazione dalla prassi del compianto non è una novità di Virgilio: un illustre precedente egli trova, infatti, nell'*Iliade*, e precisamente nell'ultimo lamento di Andromaca per Ettore (24. 725-745), in cui la donna, superato finalmente il punto di vista del γένοϛ, abbraccia quello di tutta la città⁶¹. Nella visuale omerica si tratta di un passaggio cruciale e di un caso unico, giacché per tutto il poema i lamenti delle donne rappresentano il tipico pensiero femminile, attento al rapporto di affetto con il defunto e alla condizione difficile in cui esse restano con la sua morte, e non si curano dei temi maschili della gloria e dell'eroismo; tutt'al più, quando li toccano, è per prenderne le distanze, se non addirittura per maledirli⁶². La rappresentante più convinta di quest'atteggiamento è proprio Andromaca, che quando ha occasione di parlare con Ettore gli prospetta come una follia il suo ruolo di difensore dell'intera città, che ai suoi occhi va a scapito della protezione dei suoi cari, in particolare la moglie e il figlio, per i quali sarebbe più vantaggioso che egli restasse vivo (6. 407-439)⁶³. Anche nel lamento subito dopo la morte del marito il pensiero di Andromaca va esclusivamente al destino di miseria e di schiavitù che attende suo figlio (22. 477-514)⁶⁴, e solo nel finale del poema, durante le esequie finalmente compiute dell'eroe, ella sembra rendersi conto e apprezzare il suo compito di protettore della città e associa la previsione del proprio futuro a quello di tutte le donne e di tutti i bambini rimasti privi di difesa (vv. 728-732; 740). Nel far questo Andromaca si appropria di una prospettiva maschile che tradizionalmente – e coerentemente con le caratteristiche del suo personaggio – non dovrebbe appartenere, e che trova senso nella composizione tarda del libro 24, influenzato dalle esigenze della πόλις⁶⁵ e nel suo tentativo di contrastare gli elementi

⁶⁰ Così pare che fosse a Roma, dove il lamento femminile riguardava il dolore privato per la morte (ŠTERBENC ERKER 2011, p. 51), più che in Grecia, dove più spesso i lamenti femminili sembrano toccare in modo critico la sfera pubblica.

⁶¹ Su questo lamento di Andromaca cfr. GAGLIARDI 2006, pp. 33-42.

⁶² Sulla concezione amara e demitizzante dell'eroismo nell'*Iliade* (e più ancora nell'*Odissea*) cfr. GRIFFIN 1983, pp. 81-102 (in particolare pp. 92 e 98 ss.); REDFIELD 1994, pp. 99-103 e 22, e SCHEIN 1984, *passim* (in particolare pp. 1, 30, 153, 174 ss.).

⁶³ Quella di Andromaca è la mentalità del γένοϛ aristocratico, mentre ad Ettore è affidata la visione più moderna della πόλις, che vede in ogni cittadino il difensore della comunità: per SEAFORD 1999, p. 258, ma anche pp. 177-178; 336 e 401, il brano, tardo come l'intero libro 6, contiene la contrapposizione più netta tra i due punti di vista in Omero.

⁶⁴ Spesso questo lamento è apparso discutibile agli studiosi per la scarsa aderenza alla realtà e per i toni eccessivi: cfr. le riserve di HIGHET 1972, p. 154; REDFIELD 1994, p. 125; GAGLIARDI 2007, pp. 180-182, e GAGLIARDI 2006, pp. 29-33.

⁶⁵ Cfr. SOURVINOU-INWOOD 1995, pp. 16 e 94 ss.; SEAFORD 1999, pp. 144 ss.: in particolare sul finale dell'*Iliade*, pp. 159 ss.

sovversivi del lamento femminile⁶⁶. Questo, infatti, si pone spesso in conflitto e in polemica con l'ideologia dell'eroismo e della morte per la patria, vitali per la sopravvivenza della πόλις, la cui esistenza si fonda proprio sulla disponibilità dei cittadini a difenderla anche a costo della vita⁶⁷. Il cordoglio femminile, che mette in crisi questi valori in nome della protezione della famiglia, esprime un punto di vista pericoloso per l'unità del gruppo sociale, al quale l'eroismo è invece presentato come la massima aspirazione di ogni cittadino⁶⁸. Così nei libri più recenti dell'*Iliade* trova spazio una nuova immagine del lamento femminile che vede la donna, e in particolare Andromaca, principale portavoce delle istanze e del sentire femminili, schierata completamente in linea con l'ideologia maschile per cui l'uomo, superata la logica familiare, si sente difensore dell'intera comunità⁶⁹. Se si pensa alla funzione educativa dei poemi omerici, recitati pubblicamente in occasione di feste cittadine⁷⁰, si comprende l'importanza di questo messaggio, che accanto alle altre abili strategie messe in atto dalla πόλις, cercava di combattere gli effetti dannosi del lamento delle donne.

Nel cogliere questo passaggio cruciale dell'*Iliade*, Virgilio lo adatta al contesto e alla situazione assai diversi della morte di Didone e soprattutto alla funzione differente che egli assegna al lamento di Anna. Non c'è, infatti, nel suo personaggio nessuna evoluzione psicologica, come possiamo immaginarla in Andromaca, giacché questo è il suo primo e unico lamento, né ella appare mai in contrasto con l'interesse pubblico e il bene collettivo. A ben guardare, anzi, nell'altra occasione in cui il poeta le dà voce, all'inizio del libro, gli argomenti che ella adduce per persuadere la sorella a cedere alla passione toccano anche il vantaggio della città, che grazie ai Troiani sarebbe più saldamente difesa dalle minacce dei popoli vicini e conoscerebbe un'eccezionale grandezza (vv. 39-49). Anche in quel caso Anna sa mescolare argomenti del tutto privati, come l'età ancora giovane di Didone e il suo diritto ad avere dei figli (vv. 31-38), con la considerazione del benessere collettivo di Cartagine (vv. 39-49), che non può non far breccia nell'animo della regina e fornirle l'alibi di fronte a se stessa per abbandonarsi ad un *placitus amor*⁷¹. Nella costruzione del personaggio, dunque, Virgilio gli ha dato fin dall'inizio un certo interesse per la vita pubblica e per il bene comune, pur trattandosi di una figura umbratile, squisitamente femminile e lontana dalla gestione del potere. Anna assume in tal modo i tratti tipici della donna romana, non coinvolta direttamente nella vita pubblica e nelle decisioni politiche, ma di fatto partecipe, sia pure in una posizione defilata, delle scelte della classe dirigente, con cui condivide lo stesso punto di vista, tanto che a lei è affidata l'educazione dei figli secondo i principi del *mos maiorum*, gli ideali della vita e della morte del cittadino per la

⁶⁶ Nei lamenti si può polemizzare con lo Stato o i tribunali, intervenire in lotte politiche (cfr. HOLST 1992, p. 90), grazie all'impunità garantita dalla condizione liminale (p. 28). Anche nei lamenti lucani ci sono spunti di ribellione e di protesta verso la morte e addirittura verso Dio: cfr. DE MARTINO 2000, p. 76. Di qui, per SEAFORD 1999, p. 84, l'ostilità della πόλις ai lamenti femminili, quando essa relega le donne nell'ambito privato e sottrae loro ogni occasione di intervento anche indiretto nella vita pubblica. Questo pericoloso aspetto dei lamenti è ben colto nella tragedia, come nota FOLEY 2001, pp. 23; 31 ss.; 34 ss.; 151 ss.; 171. La pericolosità del linguaggio femminile era alla base della limitazione degli ambiti e dei modi di espressione delle donne ai soli contesti rituali (lutto, matrimoni, cerimonie religiose): cfr. MCCLURE 2001, p. 11.

⁶⁷ Sull'irriducibilità dei lamenti funebri femminili all'ideologia della πόλις cfr. HOLST 1992, pp. 5; 27 ss.; 53; DERDERIAN 2001, pp. 25; 32; 39 ss.; 44 ss.; 49 ss.; 55; 61.

⁶⁸ HOLST 1992, pp. 5; 27 ss.; 53. Questo spiega *ad abundantiam* la limitazione delle manifestazioni di lutto e dei lamenti nei funerali pubblici per i caduti nell'Atene classica (il pianto, prerogativa delle donne, appare incompatibile con l'ottica virile guerriera): al dolore si contrapponeva con grande enfasi la celebrazione della gloria ottenuta dai morti (LORAUX 1981, pp. 45 ss.).

⁶⁹ Sulla presenza di elementi assai più recenti, soprattutto nei finali, rispetto alla società descritta nei poemi, cfr. SEAFORD 1999, pp. 146 ss.

⁷⁰ Sulla funzione pedagogica dell'*Iliade* nelle πόλεις classiche per l'educazione dei giovani cfr. HAVELOCK 1981, pp. 107 ss. e LORAUX 1997, p. 87. Sull'utilità dell'epica per l'Atene di Pisistrato cfr. SEAFORD 1999, p. 144 ss.

⁷¹ Cfr. HIGHET 1972, pp. 80-81, e BRESCIA 2012, pp. 41-45. Sul carattere tipicamente romano delle argomentazioni di Anna cfr. SWALLOW 1951, p. 146.

patria⁷². A questa mentalità, che non contesta, ma anzi condivide e tramanda i valori maschili, sembra ispirata la caratterizzazione di Anna, sia pure con le debite differenze, dovute alla situazione, giacché ella affianca e sostiene con il suo consiglio e il suo affetto non il marito, come tradizionalmente accade, ma la figura in qualche modo «maschile» della sorella, caricata di compiti e ruoli tipici degli uomini⁷³. Come nelle *Georgiche* la moglie del fattore, così qui Anna rappresenta la donna ideale secondo la mentalità romana⁷⁴, un tipo femminile, cioè, non consueto nell'*Eneide*, in cui spesso le donne abdicano ai loro ruoli tradizionali (Creusa, Didone⁷⁵) o rappresentano istanze in contrasto con l'ideologia maschile e si pongono come pericoli per il compimento della missione di Enea (la stessa Didone, le donne troiane, Amata, la madre di Eurialo e ovviamente – a livello divino – Giunone e Giuturna). In quest'ottica il lamento di Anna assume i tratti tipici del compianto femminile, coerente con la caratterizzazione di una figura di donna fragile e dipendente, ma racchiude in sé anche gli elementi della donna romana ideale, compagna affidabile, sostegno morale e affettivo dell'uomo, che non ne contesta i criteri etici fondamentali e non perde di vista l'interesse e il bene collettivi.

Un altro aspetto del lamento di Anna che dev'essere considerato è la modalità del suo svolgimento e il rapporto con il rito, perché su questo Virgilio si discosta dalle norme consuetudinarie e dal modello omerico che le rispecchia. Nel lamento folclorico e in quello antico, infatti, un ruolo molto importante assume il gruppo che circonda i parenti del defunto e li sostiene, aiutandoli a superare la crisi del cordoglio e a recuperare l'equilibrio necessario ad accettare l'evento⁷⁶. In particolare le donne si assumono il ruolo di scuotere la persona colpita dal lutto per farla reagire e farle superare il primo, terribile momento di «ebetudine stuporosa», com'è stata definito lo smarrimento iniziale alla notizia della morte⁷⁷: è un passaggio particolarmente delicato, in cui il dolore non ha ancora trovato uno sfogo controllato e potrebbe dunque esplodere in modo eccessivo e distruttivo⁷⁸. Perciò sono proprio le donne a dare inizio al lamento per suscitare la risposta della «padrona del pianto»⁷⁹ e sciogliere in lei l'angoscia nei modi previsti dal rito⁸⁰. Segno della riuscita di tale operazione è appunto l'inizio del lamento da parte di chi è direttamente colpita dal lutto, che trova finalmente le parole per il dolore, riscuotendosi dall'iniziale apatia, e in tal modo oggettiva la sua angoscia e così la allontana e la

⁷² Sul ruolo delle donne come educatrici dei figli, ai quali trasmettevano gli insegnamenti del *mos maiorum*, e sul prestigio di cui godeva a Roma la figura materna cfr. PETROCELLI 1989, pp. 96-98; D'AMBRA 2007, p. 31; PETROCELLI 2001, p. 54. Alcune figure femminili leggendarie ricevevano, sorprendentemente, culti pubblici, a riprova della considerazione di cui da sempre avevano goduto le donne nella mentalità romana: cfr. ŠTERBENC ERKER 2011, p. 56.

⁷³ Sui tratti «maschili» di Didone, in continuo conflitto con gli aspetti femminili della sua personalità cfr. PANOUSI 2009, pp. 136; 185-188.

⁷⁴ Sulla moglie del fattore a *G.* 1, 293-296 e Amarillide dell'*Ecl.* 1 cfr. GAGLIARDI 2011a, pp. 260-261. È ovvio che la donna ideale nella mentalità romana è essenzialmente moglie e madre, requisiti che Anna non possiede, ma nella misura in cui Didone incarna caratteristiche maschili, Anna assolve ai compiti di condivisione, affetto e consiglio che erano sentiti propri di una moglie nell'ottica matrimoniale nell'ultima fase repubblicana e nella prima età imperiale (sull'evoluzione del rapporto matrimoniale in questo periodo cfr. FRASCHETTI 2001, p. 10, e CENERINI 2002, p. 86).

⁷⁵ Creusa ad esempio assume caratteristiche «maschili» in relazione al dolore del lutto: sia pure nell'anomala situazione del defunto che consola un vivo, infatti, la moglie di Enea, con la sua ammonizione a porre un termine alla disperazione, acquisisce un atteggiamento tipicamente maschile, di contro a quello «femminilizzato» di Enea, che invece reagisce con un dolore incontrollato. Sul punto cfr. PANOUSI 2009, pp. 153-159, e KEITH 2016, p. 165.

⁷⁶ Il passaggio dallo sconvolgimento iniziale alla notizia di una morte al recupero del discorso, che implica la capacità di oggettivare il dolore e di incanalarlo entro modalità di espressione culturalmente condivise, per uno sfogo controllato e innocuo, è compito del rituale, in particolare del lamento. Sul ruolo e sull'importanza, in questo processo, delle estranee che assistono la donna colpita dal lutto, DE MARTINO 2000, pp. 79-80 e 108 ss.

⁷⁷ «Ebetudine stuporosa» è un'espressione di DE MARTINO 2000, pp. 85; 87-88; 110-111; 185.

⁷⁸ Sui rischi dello smarrimento di sé e della perdita della presenza cfr. DE MARTINO 2000, pp. 15 ss.; 42-48; REDFIELD 1994, p. 163.

⁷⁹ Così viene talora definita la donna che ha subito il lutto nel folclore lucano: cfr. DE MARTINO 2000, p. 123.

⁸⁰ È la funzione svolta a Roma dalle *preficae* pagate, il cui pianto deve suscitare quello dei parenti del defunto: su di esse cfr. DUTSCH 2008, pp. 260-264; ŠTERBENC ERKER 2009, pp. 142-143; ŠTERBENC ERKER 2011, p. 49.

contiene⁸¹. Nei lamenti omerici questa prassi è normalmente rispettata e il pianto delle donne, che immancabilmente accompagna quello della lamentatrice principale, rispecchia la forma tipica del compianto, che spesso è un canto corale e amebeo, come a dividere in qualche modo il peso del dolore e a suscitare nuove occasioni di sfogo per chi soffre⁸². In Omero questo trova espressione in versi formulari che segnano la partecipazione delle donne sia prima di un lamento, sia – più spesso – alla fine, come risposta al pianto⁸³.

I due lamenti di Andromaca, ad esempio, sono provocati dal pianto altrui⁸⁴, sia pure con la differenza di situazioni che rispecchia le due fasi del compianto: la reazione immediata alla notizia della morte, che ancora non risolve il dolore, ma dà espressione ad uno strazio incontrollato, e quella del lamento all'interno del rito, che con il suo spazio protetto aiuta ad accettare e dominare i sentimenti⁸⁵. Così quando Andromaca apprende della morte di Ettore il poeta, che ha voluto che fosse all'oscuro del duello, per rendere più terribile la notizia e più atroce la sua disperazione, fa sì che ella comprenda l'accaduto dal grido rituale del lutto che sente venire dall'esterno, da Ecuba sulle mura (22. 447)⁸⁶. È un involontario incitamento al lamento, che infatti provocherà la sua folle corsa, lo svenimento (che corrisponde all'«ebetudine stuporosa») e poi, con la presa di coscienza, lo sfogo sulle mura, che non è ancora un lamento rituale, ma solo l'espressione di un dolore incontrollato. Anche ad esso, tuttavia, faranno eco, ritualmente, le donne (v. 515). Ancora più chiaro il contesto del secondo lamento (24. 725-745), durante le esequie di Ettore, in cui vengono eseguiti sia γόοι che θοῖνοι⁸⁷: ormai Andromaca è inserita nel rito, e pur esprimendo un dolore profondo, lo fa nei modi e con la logica della

⁸¹ In Omero questo recupero della «normalità» nell'espressione del dolore, di contro agli eccessi iniziali (caratterizzati dalle urla, indicate con il verbo κωκύω, cfr. SPATAFORA 1997, pp. 11 ss.), è affidata al γόος (*ibidem*, pp. 5-6): nella parola che dice il dolore è un modo per oggettivarlo e renderlo altro da sé stessi. DE MARTINO 2000, p. 32, definisce il lamento una tecnica di «destorificazione istituzionale della morte», mentre DANFORTH 1982, p. 144, e HOLST 1992, p. 73, ne sottolineano la funzione «terapeutica» per chi è colpito da un lutto.

⁸² L'importanza dell'elemento corale nel lamento è largamente attestata nel mondo antico e nel *planctus* folclorico di area euro-mediterranea, come testimonia la documentazione raccolta da ALEXIOU 2002, pp. 131 ss. (sul carattere antifonale del lamento antico e di quello folclorico greco, anche p. 40), da DE MARTINO 2000, pp. 12 ss. (sul lamento folclorico); 179 ss. e 265 ss. (sul lamento antico); da DANFORTH 1982, pp. 12, 72-73 e 144 (lamento greco). Nel lamento antico, tuttavia, l'originario carattere antifonale si trasforma col tempo in discorso individuale (DE MARTINO 2000, pp. 275-276), anche in sintonia con l'esaltazione del singolo in età aristocratica. Esempi della rigida formularità delle espressioni in DE MARTINO 2000, p. 182 (per i lamenti biblici); pp. 183 ss. (per quelli egizi); pp. 271 ss. (per quelli mesopotamici). La natura collettiva e pubblica del lutto nell'antichità è affermata con chiarezza da TROMBINO 1988, p. 75. Sul carattere «corale» del lamento e sull'importanza della partecipazione del gruppo sociale al rito funebre, DE MARTINO 2000, pp. 122 ss. e CERCHIAI 1984, pp. 48 ss. Anche in Italia meridionale il lutto e il rituale funerario assumono un carattere spiccatamente collettivo da quando il defunto lascia la casa e attraversa lo spazio pubblico del paese per giungere alla chiesa, cuore della vita sociale: LOMBARDI SATRIANI - MELIGRANA 1996, pp. 51-52.

⁸³ La formula tipica è ἐπι δὲ στενάχοντο γυναῖκες (*Il.* 19. 301; 22. 515; 24. 722, 746 e 776), variata però in rapporto alle situazioni, al rango e al sesso di chi si lamenta: se infatti alle donne risponde un coro femminile, al lamento di un uomo fa eco un gruppo maschile (*Il.* 4. 154-155; 19. 338; 22. 429; cfr. DE MARTINO 2000, pp. 179-180. Per l'*Odissea* cfr. 9. 467 e 10. 55). Su questo verso formulare cfr. ALEXIOU 2002, pp. 135-136, che ipotizza i possibili contenuti di tali lamenti corali (pp. 136-137). Per SPATAFORA 1997, pp. 7 ss., originariamente στείνω, στενάζω, στεναχίζω indicavano un gemito accompagnato da tachicardia e respiro affannoso.

⁸⁴ Una caratteristica che si può estendere anche all'altro suo discorso nel poema, quello di 6. 407-439, che ha molti aspetti tipici del lamento (cfr. GAGLIARDI 2006, pp. 13-19; GAGLIARDI, 2007, pp. 175-86; GAGLIARDI 2011b): ebbene, anche in quest'occasione Andromaca, dopo aver lasciato Ettore, comincia a piangerlo come se fosse morto e le ancelle le fanno eco coralmente (vv. 495-502).

⁸⁵ Sulla distinzione tra lamenti rituali e non rituali nell'*Iliade* (tra i primi, i tre γόοι per Ettore al libro 24), cfr. PETERSMANN, 1969, p. 113 e PETERSMANN 1973, p. 4.

⁸⁶ Il grido rituale che dà inizio al rito è ὄλολυγή; il verbo tecnico è κωκύω (in contesti luttuosi ad *Il.* 18. 37; 19. 284; 22. 407; 24. 200; 24. 703; *Od.* 4. 259; 24. 295), su cui cfr. DERDERIAN 2001, p. 28, n. 56 e MONSACRÉ 2003, p. 125. Il corrispondente maschile è ὀϊμωγή. Sulla terminologia omerica della morte, SPATAFORA 1997, *passim*.

⁸⁷ Sulla differenza tra i due tipi di lamento attestati da Omero, l'uno (il γόος) espressione spontanea (ma pur sempre mediata dalla formularità dei gesti e delle parole) dei parenti del morto, l'altro (il θοῖνος) canto stilisticamente elaborato, affidato a cantori professionisti, cfr. HARVEY 1955, pp. 168-172; ALEXIOU 2002, pp. 11-12 e 102 ss.

tradizione⁸⁸ (non a caso qui appare pienamente concorde con la mentalità dell'eroismo e aperta ad accogliere la preoccupazione per l'intera comunità⁸⁹), e regolarmente il suo pianto è accompagnato da quello delle altre donne (v. 746), come accadrà per i compianti di Ecuba e di Elena, che seguono secondo un ordine rituale⁹⁰.

Ebbene, tutto ciò non si svolge allo stesso modo nel caso di Anna. Anche per lei il poeta ha voluto una scoperta improvvisa dell'accaduto⁹¹, che ella è lontanissima dal sospettare, in modo da rendere più dolorosa la sua reazione, e infatti, quasi come Andromaca, viene a sapere la notizia dalla *Fama* e dal lamento collettivo che si è sparso per la città⁹². In una certa misura anche qui è il pianto delle altre donne a fare da stimolo per il suo sfogo, sia pure in modo involontario, come per Andromaca è ὀλολυγή di Ecuba, ma il seguito è diverso dalla scena omerica. Virgilio non assegna ad Anna una reazione folle come quella di Andromaca, sicuramente per rispettare la coerenza psicologica del personaggio, presentato sempre come mite, ma soprattutto altera la procedura normale del lamento e fa pronunciare ad Anna le sue parole non presso la morente, dopo averla vista, come normalmente avviene nella prassi del compianto⁹³, ma mentre corre dopo aver sentito la notizia, sull'onda emotiva del pianto delle altre donne. Al contrario, Andromaca nella sua folle corsa dopo il grido di Ecuba non parla e solo dopo essersi ripresa dallo svenimento alla vista del cadavere di Ettore trascinato da Achille, esprime la sua disperazione. Ancora – ed è forse il dato più significativo – al lamento di Anna non fa eco il coro delle donne, che aiuterebbe ad inserire le sue parole nel rito⁹⁴: esse restano senza risposta, l'attenzione del poeta si sposta sull'agonia di Didone. È un aspetto importante, una scelta dell'autore cui bisogna trovare una spiegazione.

La motivazione più semplice della mancata risposta corale delle donne sembrerebbe a prima vista nella solitudine in cui Anna si trova (o sente di trovarsi) una volta privata della sorella, ma in realtà non è così, giacché non solo Anna è stata informata dell'accaduto e indotta al lamento proprio dalla reazione della collettività, che condivide dunque il suo dolore e il suo

⁸⁸ Sulla mancanza di spontaneità dei lamenti funebri, condizionati da una lunga tradizione, cfr. anche VERMEULE 1979, pp. 15 ss.; HOLST 1992, p. 103; GARLAND 2001, pp. 29-31. Sui limiti ristretti, ma importanti, della creatività individuale entro la rigidità di formule e concetti in ambito folclorico, cfr. HOLST 1992, pp. 34 e 55.

⁸⁹ Il fatto che il poeta proprio in questo momento le faccia superare la consueta logica femminile e le faccia pronunciare un elogio di Ettore che la allinea alla mentalità maschile è sicuramente una scelta meditata: con questo infatti non solo si dà il messaggio che anche le donne possono superare la loro opposizione all'ideologia dominante, ma soprattutto lo si assegna al momento in cui, dopo il primo, inconsulto sfogo di dolore, Andromaca rientra in sé e dunque accetta consapevolmente e razionalmente quella logica, quasi correggendo la sua precedente posizione, che le aveva fatto maledire l'eroismo del marito a 6. 407.

⁹⁰ Sul criterio della successione dei tre lamenti cfr. CLADER 1976, p. 11; MONSACRÉ 2003, pp. 112-113; DERDERIAN 2001, p. 34 e n. 75; ALEXIOU 2002, pp. 132-134; HOLST 1992, p. 113; MARTIN 1989, pp. 86-88; SHAPIRO 1991, pp. 634 e 636. Sull'ordine dei lamenti anche nella prassi folclorica cfr. DE MARTINO 2000, pp. 122-125; 135-155; 181-182, che a pp. 122-125 si sofferma sull'utilità dell'ordine di esecuzione dei lamenti per contenere e regolare il cordoglio.

⁹¹ AUSTIN 1982, a vv. 672-692, p. 193, apprezza particolarmente il modo in cui Virgilio introduce Anna nella scena finale del libro, quasi in *Ringkomposition* rispetto all'inizio: «Note the supreme art with which Anna is now brought into the last scene of all, to witness something very different from what she had thought to see: the book began with her presence, and ends with it».

⁹² È la modalità che il poeta ha voluto anche per la madre di Eurialo, data la sua grande potenza drammatica. Sul rapporto tra la madre di Eurialo e l'Andromaca omerica cfr. GAGLIARDI 2008, pp. 79-96. Interessante è il rilievo che il rapido cammino della *Fama* nella città è descritto con termini dello sfrenamento bacchico (*bacchatur*, v. 666), così come nell'*Iliade* è presentata la corsa di Andromaca sulle mura di Troia, sia a 6, 389, quando corre sulle mura a vedere il combattimento, sia a 22. 460, quando Ettore è stato appena ucciso. Sul senso dell'accostamento tra rito bacchico e funerario nell'*Iliade*, cfr. GAGLIARDI 2006, pp. 16-26.

⁹³ Per la reazione alla vista del cadavere in Omero cfr. *Il.* 19. 284-286; 22. 405-414 e 466-476.

⁹⁴ Interessante la notazione di PANOUSI 2009, pp. 196-197, che il lamento di Anna richiama quello del coro ai vv. 902-912 dell'*Aiace* sofocleo: la soluzione virgiliana recupera cioè in qualche modo l'elemento corale eliminato dalla narrazione, ma al tempo stesso lo priva della sua precipua funzione di estendere e condividere il dolore. Il che conferma che l'eliminazione della risposta al lamento di Anna è una scelta precisa e voluta, resa più chiara da quest'allusione.

smarrimento, ma soprattutto ad un certo momento si fa ella stessa portavoce del sentimento comune, lo accoglie e lo condivide nel suo lutto. La ragione dunque è altrove, e io credo sia nella scelta, frequente nel poema, di alterare o contaminare i riti e rinunciare al loro compimento tradizionale e rassicurante. Spesso, infatti, nell'*Eneide* i riti sono viziati o impediti nel loro normale svolgimento⁹⁵ e soprattutto per quelli funebri la tendenza è a non rappresentarli (uniche eccezioni sono i funerali di Miseno e di Pallante e quelli collettivi dei caduti al libro 11): ciò è evidente soprattutto per i personaggi maggiori, come appunto Didone, ma anche Amata e in special modo Turno. Proprio la mancata descrizione dei funerali dell'eroe rutulo, che segna una delle maggiori deviazioni dal finale dell'*Iliade*, fa sì che il poema termini su un'immagine di violenza senza risposta, che lascia nel lettore un senso di sospensione irrisolto e angoscioso. Nei poemi omerici, infatti, è proprio il rito a consentire una rassicurante pacificazione che riporta alla normalità: nell'*Iliade* i funerali di Ettore, resi possibili dalla tregua stabilita tra Achille e Priamo, riconducono la guerra al suo svolgimento consueto, senza gli eccessi di barbarie causati dalla rottura di una norma consuetudinaria⁹⁶. Nell'*Odissea* il ritorno alla normalità è segnato in modo ancora più forte dal volere divino, che interrompe la catena delle vendette e ne impone il superamento⁹⁷.

Nell'*Eneide* – si è sempre notato – tutto questo è volutamente evitato⁹⁸. Ci sono, ovviamente, motivazioni di opportunità e di coerenza del racconto, ma non solo. È chiaro, ad esempio, che il poeta non potrebbe dare spazio al rito funebre per Amata, perché nel momento concitato in cui avviene la sua morte, nella città assalita dai Troiani, sarebbe poco credibile soffermarsi sulla cerimonia funebre, ma anche perché un evento di conciliazione come questo contrasterebbe con la furia di guerra da cui è dominato l'intero libro. Anche per Didone Virgilio evita la rappresentazione dei funerali e ferma la vicenda al momento della morte⁹⁹, per lasciare evidentemente l'impressione dell'inconciliabile distanza della regina dai Troiani e del suo odio implacabile verso i loro discendenti¹⁰⁰. Ma forse intende anche mostrare in questo modo in tutta la sua forza il dolore e la disperazione di Didone, e dunque il costo di lacrime dell'impresa di Enea e della fondazione di Roma. Di sicuro dal punto di vista poetico una simile conclusione dell'episodio di Didone è di grande impatto drammatico, ma una sua funzione importante è anche quella di indurre la riflessione sulla storia, sul dolore e sulle crudeltà che il suo inevitabile compimento provoca, sull'incertezza di ogni realizzazione umana.

Tutto ciò è in piena coerenza con la visione del poema, in cui le ambiguità non si risolvono, le ingiustizie non vengono compensate e il dolore dei singoli non trova consolazione. Quella di Didone non è l'unica sofferenza che Enea provoca nel suo cammino, ma ha certamente un gran valore emblematico, oltre che un'indiscutibile bellezza poetica; nella sua dolorosa e marginale vicenda Anna fa da contraltare e al tempo stesso da completamento a quella

⁹⁵ Si pensi ad esempio al sacrificio di Laocoonte o all'episodio di Polidoro, ai sacrifici di commemorazione per Anchise al libro 5, interrotti dall'incendio delle navi, alla rottura della tregua al libro 12 e – più grave di tutti – ai sacrifici umani voluti da Enea per Pallante. Sul tema cfr. PANOUSI 2009, pp. 6; 13-20; 72-76 e *passim*.

⁹⁶ Cfr. GAGLIARDI 2007, pp. 211-215 e 261-282, specialmente pp. 278-281. La restituzione del cadavere a Priamo, dopo il pianto comune, ridà al Pelide quell'umanità e quella civiltà a cui egli aveva abdicato rifiutando la supplica di Ettore a 22. 338-343 (GIORDANO 1999, p. 152). A giudizio di GREENE 1999, pp. 192-197, scopo dell'epica è proprio quello di suscitare un pianto condiviso, che coinvolga il poeta e il pubblico nei dolori dei personaggi.

⁹⁷ Sul finale dell'*Odissea*, SEAFORD 1999, pp. 38 ss.; 188-189 (ma già PAGE 1955, pp. 118-119).

⁹⁸ GREENE 1999, pp. 197-198, nota come nell'*Eneide* venga meno il dato costitutivo dell'epica, il dolore condiviso e il finale pacificato da un elemento consolatorio: nel poema virgiliano le lacrime rimangono un elemento fine a se stesso, senza conseguenze concrete (cfr. il pianto di Didone dinanzi ad Enea a 4. 369, o quello di Ercole per Pallante a 10. 465).

⁹⁹ Descritta tra l'altro in termini non molto diversi da quelli usati poi per Turno (e per Camilla), con l'accento sul freddo della morte, quasi a sottolineare il destino comune dei grandi nemici di Enea.

¹⁰⁰ Un'impressione non dissolta, ma anzi confermata dalla successiva e ultima apparizione di Didone nel poema, quando Enea la incontra nell'Ade al libro 6: qui il suo silenzio e l'assenza di ogni reazione verso l'eroe troiano indicano ancora una volta l'impossibile conciliazione tra i due personaggi.

dell'infelice regina, che ella accompagna fino alla fine. Nel racconto non finito della morte di Didone, dunque, anche il lamento della sorella, che per il lettore rimane l'unica forma di ossequio funebre per una morte di cui non vedrà le esequie, deve rimanere incompleto, a raccontare di un mondo sconvolto che non riesce più a celebrare i suoi riti e di un dolore che non si può più placare nello spazio rassicurante di essi.

Paola Gagliardi,
Università della Basilicata
Potenza
paolagagliardi@hotmail.com

BIBLIOGRAFIA

- ALEXIOU 2002: M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek tradition*, Lanham 2002².
- ANASTASSIOU 1971: I. Anastassiou, *Zum Wortfeld «Trauer» in der Sprache Homers*, Hamburg 1971.
- AUSTIN 1982: R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, edited with a commentary by R. G. Austin, Oxford 1982².
- BACHAROVA - DUTSCH - SUTER 2016: M. R. Bacharova - D. Dutsch - A. Suter, *The Fall of Cities in the Mediterranean: Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, Cambridge 2016.
- BARCHIESI 1978: A. Barchiesi, *Il lamento di Giuturna*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 1 (1978), pp. 99-121.
- BERTOLÌN CEBRIÀN 2006: R. Bertolìn Cebrià, *Singing the Dead: A Model for Epic Evolution*, New York 2006.
- BLOCH - PARRY 1982: M. Bloch - J. Parry (eds.), *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge 1982.
- BLUNDELL - WILLIAMSON 1998: S. Blundell - M. Williamson (eds.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London - New York 1998.
- BRESCIA 2012: G. Brescia, *Anna soror e le altre coppie di sorelle nella letteratura latina*, Bologna 2012.
- BRONZINI 1987: G. B. Bronzini, *Vita tradizionale in Basilicata*, Galatina 1987².
- CANTARELLA 1996: E. Cantarella, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano 1996.
- CARAVELI-CHAVES 1980: A. Caraveli-Chaves, *Bridge between Worlds: the Greeks Women's Laments as Communicative Event*, «Journal of American Folklore» 93 (1980), pp. 129-157.
- CECCARELLI 2012: L. Ceccarelli, *La morte di Turno*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 69 (2012), pp. 71-99.
- CENERINI 2002: F. Cenerini, *La donna romana*, Bologna 2002.
- CERCHIAI 1984: L. Cerchiai, *Geras Thanonton: note sul concetto di «belle mort»*, «AION Archeologia e Storia Antica» 6 (1984), pp. 39-69.
- CHARUTY 1999: G. Charuty, *L'Ethnologue et le Citoyen*, «Gradhiva» 26 (1999), pp. 83-98.
- CLADER 1976: L. Clader, *Helen: the Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden 1976.
- CONINGTON - NETTLESHIP 1884⁴: J. Conington - H. Nettleship, *P. Vergilii Maronis opera*, with a commentary by J. Conington, vol. II, containing the first six books of the *Aeneid*. Fourth edition, revised, with correct orthography and additional notes and essays by H. Nettleship, London 1884⁴.
- D'AMBRA 2007: E. D'Ambra, *Roman Women*, Cambridge 2007.

- DANFORTH 1982: L. Danforth, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton 1982.
- D'ANNA 1989: G. D'Anna, *Virgilio. Saggi critici*, Roma 1989.
- DE FILIPPIS CAPPALÀ 1997: C. De Filippis Cappalà, *Imago mortis. L'uomo romano e la morte*, Napoli 1997.
- DE MARTINO 2000: E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino 2000³.
- DERDERIAN 2001: K. Derderian, *Leaving Words to Remember*, Leiden 2001.
- DI NOLA 2005: A. M. Di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Roma 2005².
- DUÉ 2002: C. Dué, *Homeric Variations on a Lament by Briseis*, New York - Oxford 2002.
- DUÉ 2006: C. Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin 2006.
- DUTSCH 2008: D. Dutsch, *Nenia: Gender, Genre and Lament in Ancient Rome*, in Suter 2008, pp. 258-279.
- EASTERLING 1991: P. E. Easterling, *Men's kleos and Women's goos: Female Voices in the Iliad*, «Journal of Modern Greek Studies» 9 (1991), pp. 145-151.
- FANTHAM 1999: E. Fantham, *The Role of Lament in the Growth and Eclipse of Roman Epic*, in M. Beissinger - J. Tylus - S. Wofford (eds.), *Epic Traditions in the Contemporary World*, Berkeley 1999, pp. 221-235.
- FÖGEN 2009: T. Fögen (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin - New York 2009.
- FOLEY 2001: H. P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- FORBIGER 1852: A. Forbiger, *P. Virgilio Maronis opera ad optimorum librorum fidem edidit perpetua et aliorum et sua adnotatione illustravit dissertationem de Virgilio vita et carminibus atque indicem rerum locupletissimum adiecit Albertus Forbiger, pars II Aeneidos l. I - VI continens*, Lipsiae 1852³.
- FRASCHETTI 2001: A. Frascetti (ed.), *Roman Women*, Chicago and London 2001.
- GAGLIARDI 2003a: P. Gagliardi, *Gravis cantantibus umbra (studi su Virgilio e Cornelio Gallo)*, Bologna 2003.
- GAGLIARDI 2003b: P. Gagliardi, *Pallante, Lauso e l'ira di Enea*, «Aufidus», 49 (2003), pp. 21-59.
- GAGLIARDI 2006: P. Gagliardi, *I lamenti di Andromaca nell'Iliade*, «Gaia» 10 (2006), pp. 11-46.
- GAGLIARDI 2007: P. Gagliardi, *I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia*, Bari 2007.
- GAGLIARDI 2011a: P. Gagliardi, *Omnia vincit amor. Considerazioni sull'amore (e sulla poesia d'amore) nell'opera virgiliana*, «Atene e Roma» n. s. 5 (2011), pp. 238-263.
- GAGLIARDI 2011b: P. Gagliardi, *Through the eyes of the other. Remarks about Il. 6, 407-502*, «Gaia» 14 (2011), pp. 35-54.
- GARLAND 2001: R. Garland, *The Greek Way of Death*, New York 2001².
- GIANCOTTI 1983: F. Giancotti, *Lettura del dodicesimo libro dell'Eneide*, in M. Gigante (cur.), *Lecturae vergilianae*, Napoli 1983, pp. 389-524.
- GIORDANO 1999: M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli, 1999.
- GRAHAM 2011: E. J. Graham, *Memory and Materiality: Re-embodying the Roman Funeral*, in Hope - Huskinson 2011, pp. 21-39.
- GREENE 1999: T. M. Greene, *The Natural Tears of Epic*, in Beissinger - Tylus - Wofford 1999, pp. 189-202.
- GRIFFIN 1983: J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford 1983.
- HARVEY 1955: A. E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*, «Classical Quarterly» 5 (1955), pp. 168-172.
- HAVELOCK 1981: C. M. Havelock, *Mourners on Greek Vases*, in S. Hyatt (ed.), *The Greek Vase*, New York 1981, pp. 103-118.

- HERTZ 1907: R. Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, «Année sociologique» 10, 1907, pp. 48-137.
- HEYNE - WAGNER 1832: C. G. Heyne - G. P. E. Wagner, *Publius Virgilius Maro varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a Christ. Gottl. Heyne. Editio quarta curavit Ge. Phil. Eberard Wagner. Volumen secundum, Aeneidos libri I - VI*, Leipzig - London 1832⁴.
- HIGHET 1972: G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton 1972.
- HINARD - NEVEUX 1987: F. Hinard - F. Neveux (éds), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain. Actes du colloque de Caen, 20-22 Novembre 1985*, Caen 1987.
- F. Hinard (éd.), *La mort au quotidien dans le monde romain*, Paris, 1995.
- HOLST 1992: G. Holst-Warhaft, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, London and New York, 1992.
- HOPE - HUSKINSON 2011: V. Hope - J. Huskinson (eds.), *Memory and Mourning. Studies on Roman Death*, Oxford 2011.
- JOHNSON 1976: W. R. Johnson, *Darkness Visible*, Berkeley - Los Angeles 1976.
- KEITH 2016: A. Keith, *City Lament in Augustan Epic: Antitypes of Rome from Troy to Alba Longa*, in Bacharova - Dutsch - Suter 2016, pp. 156-182.
- LA CERDA 1628: L. de La Cerda, *P. Virgilio Maronis, Aeneidos libri sex priores argumentis, explicationibus et notis illustrata a Ioanne Ludovico de la Cerda Toletano e Societate Iesu*, Coloniae Agrippinae 1628.
- LA PENNA 1966: A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, introduzione a Virgilio, *Tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze 1966, pp. IX-CIV.
- LARDINOIS - MC CLURE 2001: A. Lardinois - L. Mc Clure (edd.), *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton 2001.
- LOMBARDI SATRIANI - MELIGRANA 1996: L. M. Lombardi Satriani - M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo 1996².
- LORAU 1985: N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985.
- LORAU 1991: N. Loraux, *Le madri in lutto* (ed. or. *Les mères en deuil*, Paris 1990), trad. it. Bari 1991.
- LORAU 1997: N. Loraux, *The Experiences of Tiresias* (ed. or. *Les expériences de Tirésias*, Paris 1989), trad. it. *Il femminile e l'uomo greco*, Bari, 1991), trad. ingl., Princeton, 1997².
- LORAU 1999: N. Loraux, *La voix endeillée: essai sur la tragédie grecque*, Paris, 1999.
- MARTIN 1989: R. P. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca and London 1989.
- MCCLURE 2001: L. McClure, *Introduction*, in Lardinois - Mc Clure 2001, pp. 3-13.
- MONSACRÉ 2003: H. Monsacré, *Le lacrime di Achille* (= *Les larmes d'Achille*, Paris 1984), trad. it. Milano 2003.
- NICOLL 2001: W. S. M. Nicoll, *The Death of Turnus*, «Classical Quarterly» 51 (2001), pp. 190-200.
- PAGE 1955: D. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955.
- PANTELIA 2002: M. C. Pantelia, *Helen and the Last Song for Hector*, «Transactions of American Philological Association» 132 (2002), pp. 21-27.
- PANOUSI 2009: V. Panoussi, *Virgil's «Aeneid» and Greek Tragedy*, Cambridge 2009.
- PARATORE 1998: E. Paratore, *Virgilio, Eneide, libri III e IV*, a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Milano 1998⁵.
- PEASE 1935: A. S. Pease, *P Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Cambridge 1935.

- PERKELL 1997: C. Perkell, *The Lament of Juturna: Pathos and Interpretation in the Aeneid*, «Transactions of American Philological Association» 127 (1997), pp. 257-286.
- PETERSMANN 1969: G. Petersmann, *Die monologische Reden der homerischen Epen*, Graz 1969.
- PETERSMANN 1973: G. Petersmann, *Die monologische Totenklage der Ilias*, «Rheinisches Museum» 116 (1973), pp. 3-16.
- PETROCELLI 1989: C. Petrocelli, *La stola e il silenzio*, Palermo 1989.
- PETROCELLI 2001: C. Petrocelli, *Cornelia the Matron*, in Frascchetti (ed.), 2001, pp. 34-65.
- POWELL 2008: A. Powell, *Vergil the Partisan. A Study in the Re-integration of Classics*, Swansea 2008.
- REDFIELD 1994: J. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad*, Durham and London 1994².
- REHM 1994: R. Rehm, *Marriage to Death*, Princeton 1994.
- SCHEIN 1984: S. L. Schein, *The Mortal Hero*, Berkeley 1984.
- SEAFORD 1999: R. Seaford, *Reciprocity and Ritual*, Oxford 1999².
- SEGAL 1971: C. Segal, *Andromache's Anagnorisis: Formulaic Artistry in Iliad 22, 437-476*, «Harvard Studies in Classical Philology» 75 (1971), pp. 33-57.
- SEREMETAKIS 1991: C. N. Seremetakis, *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*, Chicago 1991.
- SHAPIRO 1991: H. A. Shapiro, *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, «American Journal of Archaeology» 95 (1991), pp. 629-656.
- SOURVINOU-INWOOD 1995: C. Sourvinou-Inwood, *'Reading' Greek Death: To the End of the Classical Period*, Oxford 1995.
- SPATAFORA 1997: G. Spatafora, *Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento*, «L'Antiquité Classique» 66 (1997), pp. 1-23.
- STATEN 1995: H. Staten, *Eros in Mourning*, Baltimore 1995.
- ŠTERBENC ERKER 2004: D. Šterbenc Erker, *Voix dangereuses et force des larmes: le deuil féminin dans la Rome antique*, «Revue de l'histoire des religions» 221 (2004), pp. 259-291.
- ŠTERBENC ERKER 2009: D. Šterbenc Erker, *Women's Tears in Ancient Roman Ritual*, in Fögen 2009, pp. 135-160.
- ŠTERBENC ERKER 2011: D. Šterbenc Erker, *Gender and Roman Funeral Ritual*, in Hope - Huskinson 2011, pp. 40-60.
- SUMI 2002: G. S. Sumi, *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*, «American Journal of Philology» 123 (2002), pp. 559-585.
- SUTER 2008: A. Suter (ed.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford 2008.
- SWALLOW 1951: E. Swallow, *Anna soror*, «Classical Weekly» 44 (1951), pp. 145-150.
- TRAINA 1990: A. Traina, v. *Turno*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 5, 1990, pp. 324-336.
- TROMBINO 1988: R. Trombino, *Seneca e la semiotica del lutto*, «Dioniso» 58 (1988), pp. 75-111.
- TSAGALIS 2004: C. C. Tsagalis, *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin - New York 2004.
- VERNANT 1982: J. P. Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in G. Gnoli - J. P. Vernant, *La mort, les morts, dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 45-76.
- VERNANT 1992: J. P. Vernant, *Mortals and Immortals*, Princeton 1992.
- VERMEULE 1979: E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley - Los Angeles 1979.
- VOVELLE 1986: M. Vovelle, *La morte e l'Occidente* (ed. or. *La mort et l'Occident*, Paris 1983), trad. it. Bari 1986.

WILLIAMS 2006: R. D. Williams, *Virgil, Aeneid I-VI*, edited with introduction and notes by R. Deryck Williams, Bristol 2006³.