

SONIA MACRÌ

LA CITTÀ SENZA MEMORIA E LE MACERIE DELL'IDENTITÀ.
CONSIDERAZIONI INTORNO AD ALCUNI LUOGHI D'OBLIO
NELLA LETTERATURA LATINA

1. CARTAGINE, LA CITTÀ CHE SALE

Il racconto che Virgilio sviluppa attorno al personaggio di Didone tra il primo e il quarto libro dell'*Eneide*, appare caratterizzato da continui riferimenti all'edificazione di Cartagine. Una rassegna di immagini, raffiguranti la città nuova, interviene a marcare i momenti più significativi della storia, affiancando la protagonista nell'itinerario che la conduce dalla fondazione del regno, alla dimenticanza di sé e di quest'ultimo, fino alla morte. La prima di queste descrizioni riproduce una città non ancora compiuta ma già imponente¹, che si eleva in direzione del cielo in virtù di un movimento ordinato impresso dagli abitanti²:

Iamque ascendebant collem, qui plurimus urbi
Imminet adversasque adspectat desuper arces.
Miratur molem Aeneas, magalia quondam,
miratur portas strepitumque et strata viarum.
Instant ardentes Tyrii: pars ducere muros
Molirique arcem et manibus subvolvere saxa,
pars optare locum tecto et concludere sulco;
hic portus alii effodiunt: hic lata theatri
iura magistratusque legunt sanctumque senatum.
fundamenta locant alii immanisque columnas
rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris³.

¹ AUSTIN 1966, *Commentary* I. 420, p. 146: «The hill from above, confronts the towers that face it, a rhetorical way of showing the height of the *arces*». In Verg. *A.* 1. 438 si dice che Enea *fastigia suspicit urbis* (solleva lo sguardo verso i punti più alti della città), l'idea di imponentza rappresentata in questo passo dal sostantivo *fastigia* viene accentuata dall'uso del verbo *suspicit* che indica la contemplazione dal basso verso l'alto, PARATORE 2000, Commento 1. 438, p. 191.

² Cartagine si configura come uno spazio tradizionale, organizzato nel rispetto dei riti e delle pratiche necessarie ad ogni atto di fondazione: è concepita attorno a un centro religioso, le mura ne circoscrivono i confini, i solchi ritagliano e suddividono il territorio al suo interno; RYKWERT 1976, p. 11 ss.; DETIENNE 1998, p. 139 ss.

³ Verg. *A.* 1. 419 ss. (trad. CANALI 1978).

E già risalivano il colle che ampio sovrasta / la città, e guarda dall'alto le opposte rocche. / Enea ammira le moli, un tempo capanne, / ammira le porte e lo strepito e i lastrici delle vie. / I tirii si affannano ardenti, parte ad erigere le mura / e a costruire la rocca e a rotolare a braccia macigni, / parte a scegliere un luogo per la casa e a recingerlo d'un solco; / scelgono leggi e magistrati e il santo senato; / qui alcuni scavano il porto, qui altri / gettano le profonde fondamenta del teatro, e tagliano dalle rupi / enormi colonne, alto ornamento alle scene future.

La scena di Cartagine in costruzione è la prima che si offre allo sguardo di Enea, del regno che sta nascendo sulle spiagge africane. Egli è appena sbarcato su una terra ignota che la madre Venere rivela essere abitata da genti fenicie. Si apprende così, fin dal principio, come l'origine della città debba essere fatta risalire ad «eventi intricati» (*ambages*, v. 342), accaduti nella lontana Tiro. Là Didone viveva insieme al marito Sicheo, ricchissimo. Pigmalione, fratello della donna e re feroce, sopraffatto dalla brama dell'oro lo uccise, dissimulando l'orrendo misfatto. La pallida *imago* dell'amato apparve però in sogno alla moglie, rivelando ogni cosa. Didone, allora, lasciata la patria, partì alla volta dell'Africa, recando con sé tesori celati sotterra e uomini con cui costituire un nuovo regno⁴.

L'antefatto narrato da Venere contiene alcuni argomenti significativi, riguardo alla fisionomia della città nascente e al ruolo dei personaggi che la popolano. Sullo sfondo dell'intero progetto si scorge l'ombra di Sicheo, intento a persuadere Didone. È solo per aver appreso la rivelazione del sogno, infatti, che la donna si mette in cammino, raccogliendo le estreme volontà del marito:

Tum celerare fugam patriaque excedere suadet
auxiliumque viae veteres tellure recludit
thensauros, ignotum argenti pondus et auri⁵.

Allora la persuade ad affrettare la fuga e ad uscire dalla patria, / e, aiuto per il viaggio, dischiude dalla terra gli antichi / tesori, una quantità ignota d'argento e d'oro.

L'identità del personaggio è definita innanzitutto in termini di fedeltà coniugale⁶. Anzi, rimarcando questo tratto il poeta riferisce, più avanti, di un vero e proprio luogo di culto in onore di Sicheo, allestito dalla moglie nella nuova dimora: un tempio di marmo venerato con «mirabile amore»⁷. La

⁴ Verg. *A.* 1. 338 ss. (trad. CANALI 1978).

⁵ Verg. *A.* 1. 357 ss. (trad. CANALI 1978).

⁶ BONO - TESSITORE 1998, p. 57.

⁷ Verg. *A.* 4. 457 ss.: *Praeterea fuit in tectis de marmore templum / coniugis antiqui, miro quod honore colebat, / velleribus niveis et festa fronde revinctum* «Inoltre v'era nel palazzo un tempio marmoreo / in onore dell'antico sposo, che venerava con mirabile amore, / cinto di bianchi velli e di fronde festive» (trad. CANALI 1978).

devozione della vedova per il marito introduce e quasi sembra determinare il motivo conduttore del racconto, vale a dire la sollecitudine, ora perseguita ora disattesa da Didone, per il popolo tirio. La partenza dalla città d'origine è segnata dal rinvenimento di un tesoro che certifica una duplice responsabilità da parte della donna: per un verso il recupero dell'oro attesta la sua lealtà al defunto Sicheo, nonché la ferma intenzione di custodirne il ricordo⁸, ma allo stesso tempo sancisce il conseguimento di un ruolo nuovo, quello di 'guida' del gruppo di fuggitivi (*dux femina facti* – v. 364). Le antiche ricchezze ritrovate da Didone si configurano in virtù di alcuni requisiti che meritano di essere evidenziati. Sono oggetto della contesa di un tiranno, giacciono sottoterra in un luogo segreto e, inoltre, sono gettate in mare dalla stessa regina, stando a una variante di Servio che precisa: *quam cum fugientem a fratre missi sequerentur, aurum illa praecipitavit in mare re visa sequentes reversi sunt*⁹ («Poiché uomini inviati dal fratello la inseguivano, mentre scappava, lei gettò l'oro in mare e quelli, come ebbero visto ciò, tornarono sui propri passi»). Ebbene, questi dati ricorrono in altri intrecci mitici incentrati sul ritrovamento di un tesoro o comunque di un oggetto di metallo prezioso, il quale, come rilevato da Gernet, riveste una funzione simbolica ben precisa: rappresenta il potere regale, dal quale non è disgiunta l'idea della responsabilità, che ricade su chi lo possiede, di garantire la prosperità di tutti¹⁰. L'appropriazione dell'incommensurabile¹¹ ricchezza di Sicheo si presta, quindi, ad essere interpretata come segno dell'acquisizione di un potere sociale che pone Didone alla guida della propria neonata comunità e, al contempo, le impone di tutelarne l'esistenza.

Il particolare frangente in cui il recupero del tesoro si realizza, al momento cioè in cui i profughi tirii sono in procinto di lasciare la terra d'origine, evoca, inoltre, un tema familiare alle storie incentrate sulla fondazione di un nuovo regno. Presso ambiti culturali diversi si riscontra l'uso di portare via dal luogo di provenienza qualcosa che lo rappresenti nella sua sostanza ideale: una parte del focolare comune¹², una zolla di terra¹³, le ossa degli antenati¹⁴, i sacri Penati¹⁵.

⁸ Il personaggio di Sicheo (connotato come *ditissimus*, Verg. *A.* 343) e l'incommensurabile (*ignotum*) patrimonio oggetto della contesa, lungo lo svolgimento dell'intreccio, convergono fino a sembrare sovrapporsi l'uno all'altro. L'atto di condurre via il tesoro coincide con l'azione di tutela della memoria e delle volontà dell'uomo assassinato. Oltre che sul piano della narrazione, la corrispondenza si evince anche a un livello simbolico: le ricchezze che Didone porta via con sé sono 'dissotterrate' (*tellure recludit*, v. 358) al pari dello sposo che giace 'insepolto' (*inhumati*, v. 353). Devo queste considerazioni a un suggerimento del Professor G. Picone.

⁹ Serv. *A.* 1. 363.

¹⁰ GERNET 1968, pp. 75-112.

¹¹ Tali ricchezze possiedono un alone di straordinarietà dal momento che la loro quantità è talmente grande da essere indeterminata. Così recita l'esegesi di Servio: *ignotum argenti pondus et auri aut quod ignorabat Dido, aut certe ad magnitudinem pertinet, id est tantum quantum nullus umquam novit* («Una quantità ignota d'argento e d'oro o poiché la ignorava Didone oppure poiché riferita a una quantità di cui nessuno conosce la misura»).

¹² Presso i Greci una parte del focolare pubblico della madrepatria, serviva «come base e principio della nuova città», DETIENNE 1998, pp. 142-155.

¹³ Gli uomini che seguirono Romolo sul Palatino e presero parte ai riti di fondazione di Roma, recavano con sé una zolla di terra del luogo natio, come simbolo del suolo sacro dove erano sepolti gli antenati e dove risiedevano i loro Mani. Plut. *Rom.* 11. 1-2; si rimanda a FUSTEL DE COULANGES 1923, p. 151 ss. e RYKWERT 1976, p. 26 e 136-137.

Dislocati nella nuova città, gli oggetti della madrepatria hanno il compito di ricordare i caratteri fondanti del gruppo e confermarlo nella sua specificità. Non v'è dubbio che nella narrazione virgiliana, questa responsabilità memorativa venga assegnata proprio a Didone. Nel preambolo della sua partenza si riscontra, allora, l'intento di raccogliere, piuttosto che mere risorse materiali, un patrimonio culturale capace di resistere al distacco dalla terra d'origine e al lungo viaggio, costituito da elementi che fanno parte della tradizione sociale, che si ricollegano al passato e costruiscono, combinati insieme, l'identità della gente di Tiro.

Che il gruppo dei profughi si ricomponga grazie alla sussistenza di un comune bagaglio culturale, d'altronde, lo si evince fin dalle prime parole che Venere rivolge ad Enea: *Punica regna vides, tyrios et Agenoris urbem: sed fines libyci, genus intractabile bello*¹⁶ («Vedi un regno punico, i tirii e la città d'Agenore; ma la terra è dei libici, popolo indomabile in guerra»). Per definire il regno la dea ricorre al più autorevole dei suoi rappresentanti, il re fenicio Agenore fondatore della stirpe da cui discende Didone¹⁷. Il personaggio evocato si inserisce nel contesto della narrazione con un ruolo che potremmo definire ricorrendo all'espressione 'figura del ricordo', nel senso attribuitole da Assmann: la memoria collettiva, cui fanno riferimento le genti tirie, è fissata in alcune figure concrete del passato le quali riverberano la propria presenza suggerendo perfino delle norme di comportamento sociale¹⁸. Assai significativi si mostrano, a tal proposito, alcuni gesti compiuti più avanti da Didone nella sua veste di *regina*:

Hic regina gravem gemmis auroque poposcit
implevitque mero pateram, quam Belus et omnes
a Belo soliti: tum facta silentia tectis¹⁹.

Qui la regina chiese e riempì di vino una coppa / pesante di gemme e d'oro, che Belo e tutti i
discendenti / di Belo usavano; si fece silenzio nella casa.

¹⁴ Si rimanda ad una consuetudine attestata presso i sovrani mesopotamici i quali, sopraffatti dal nemico, fuggono dalla propria città portandosi dietro le ossa degli antenati. Sottratti al vincitore, ovvero scampati ad una sicura distruzione, i resti dei defunti continuano a dare stabilità al gruppo umano del quale costituiscono le radici, il fondamento. L'ideologia funeraria mesopotamica prevede che le ossa dei defunti vengano conservate intatte poiché in esse risiede il seme della vita passata e futura della comunità. È per questo che i sovrani intenzionati ad annientare una città nemica ne profanavano e distruggevano i sepolcri, HÉRITIER 1996, p. 103 ss.; VERNANT 1989, pp. 97-109.

¹⁵ Enea sfugge alla distruzione di Troia recando con sé le statue dei Penati, confidando attraverso di essi nella possibilità di ricostruirla, BETTINI 2000, p. 234 ss.

¹⁶ Verg. *A.* 1. 338-339 (trad. CANALI 1978). La doppia composizione etnica di Cartagine (tiria e libica), rispecchia quella che sarà la configurazione di Roma, fondata cioè sulla fusione di italici e latini.

¹⁷ Si rimanda a questo proposito al commento di Serv. *A.* 1. 339 ss.

¹⁸ ASSMANN 1992, trae questa espressione da una ridefinizione delle 'images souvenirs' del sociologo francese Halbwachs, vissuto durante gli anni '20, cui si deve l'elaborazione del concetto di 'memoria collettiva'. Le 'figure del ricordo' non sono altro che i contenuti della memoria concretizzati in eventi, luoghi, oggetti, personaggi e organizzati in una serie di 'quadri di riferimento sociale' attraverso i quali si esprime l'atteggiamento stesso del gruppo.

¹⁹ Verg. *A.* 1. 728 (trad. CANALI 1978).

Fedele a un cerimoniale che si ripete di generazione in generazione, il comportamento della donna appare fortemente vincolato a quello di tutti i suoi predecessori: nell'atto di reggere la preziosa coppa, Didone riproduce un gesto appartenuto a Belo, primo re degli Assiri e antenato di suo padre²⁰. Nella medesima prospettiva si pone un altro elemento rintracciabile proprio nell'esordio del discorso di Venere. Sollecitando la percezione visiva (*vides* – v. 338) di Enea, la dea rimanda all'eventualità di una rassomiglianza tra Cartagine e la precedente *urbs Agenoris*: quasi che la città dell'avo costituisca il prototipo di riferimento per ogni successiva fondazione o, comunque, che la persistenza di una memoria collettiva possa riverberare la propria efficacia sulla stessa topografia urbana. L'idea di una corrispondenza oggettiva tra i luoghi di provenienza e la nuova città emerge d'altronde esplicitamente più avanti. In Verg. *A.* 4. 670 e ss. il poeta riproduce il suicidio di Didone attraverso la similitudine della città che crolla e Cartagine, nella sua rovinosa caduta, è esplicitamente identificata con Tiro:

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.

Le case fremono di lamenti, di gemiti, di urla / femminee; il cielo risuona d'un gran pianto. /
 Come se, penetrati i nemici, precipiti tutta / Cartagine o l'antica Tiro, e fiamme furenti / si
 propaghino per i tetti degli uomini e i templi degli dei.

I dati fin qui riportati consentono di mettere meglio a fuoco il tema di questo contributo: la funzione memorativa, di cui si fa carico il personaggio di Didone, non è necessaria soltanto a garantire la continuità del gruppo, ma si rivela determinante anche per lo sviluppo urbanistico della città. La sequenza di versi che introduce la regina nel poema costituisce una premessa indispensabile a questa considerazione:

regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
 incessit magna iuuenum stipante caterua.
 qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi

²⁰ Sono gli stessi commentatori antichi a identificare il personaggio con il mitico re degli Assiri piuttosto che con l'omonimo padre di Didone, come si può leggere in Serv. *A.* 1. 642, 729, PARATORE 1999, Commento 1. 729, p. 231.

exercet Diana choros, quam mille secutae
 hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram
 fert umero gradiensque deas supereminet omnis
 (Latoniae tacitum pertemptant gaudia pectus):
 talis erat Dido, talem se laeta ferebat
 per medios instans operi regnisque futuris.
 tum foribus diuae, media testudine templi,
 saepta armis solioque alte subnixa resedit.
 iura dabat legesque uiris, operumque laborem
 partibus aequabat iustis aut sorte trahebat²¹

la regina entrò nel tempio, la bellissima Didone, / stretto intorno a lei un grande stuolo di
 giovani. / Quale sulle rive dell'Eurota o pei gioghi del Cinto / Diana guida le danze, e mille
 Oreadi seguendola / da una parte e dall'altra si addensano; ella sorregge la faretra / alla spalla, e
 avanzando sovrasta tutte le dee: / una gioia penetra nel silenzioso cuore di Latona: / tale era
 Didone, tale lieta incedeva / tra i suoi, sorvegliando le opere preparatrici del regno futuro. /
 Allora sulle soglie della dea, sotto la volta del tempio, cinta d'armati, alta sul trono si assise. /
 Dava leggi e diritti agli uomini, divideva la fatica / delle opere in giuste parti o la traeva a sorte

Il luogo nel quale Didone per la prima volta si mostra ad Enea, dopo il resoconto retrospettivo della
 dea, occupa una dislocazione spaziale ben precisa: costituisce il centro religioso della nuova
 Cartagine. Il modo in cui si sviluppa il racconto di questo primo incontro, lo rimarca chiaramente.
 L'eroe, infatti, raggiunge le soglie del tempio di Giunone al termine di un percorso orientato dalle
 frontiere al cuore della città. Ammantato da una fitta nebbia, Enea attraversa le mura di Cartagine,
 si mescola ai suoi laboriosi abitanti, raggiunge il punto scelto dagli dei come nucleo originario della
 sua futura espansione:

Lucus in urbe fuit media, laetissimus umbrae
 quo primum iactati undis et turbine Poeni
 effodere loco signum, quod regia Iuno
 monstrarat, caput acris equi; sic nam fore bello
 egregiam et facilem victu per saecula gentem.
 Hic templum Iunoni ingens sidonia Dido
 condebat, donis opulentum et numine divae²²

²¹ Verg. *A.* 1. 496-508 (trad. CANALI 1978).

²² Verg. *A.* 1. 441-447 (trad. CANALI 1978).

V'era, in mezzo alla città, un bosco rigoglioso / d'ombra, dove prima gettati dalle onde e dal turbine / i punici scavarono il segno che aveva indicato Giunone / regale, il teschio d'un cavallo da guerra; così la stirpe / sarebbe famosa in guerra e prospera in pace per secoli. / Qui la sidonia Didone fondava un tempio maestoso / a Giunone, opulento d'offerte e del nume della dea

Insomma, le descrizioni lungo il tragitto si susseguono dando luogo a una raffigurazione che spazia per l'intera città ma fissa il proprio centro nella figura di Didone. Collocata perfettamente in mezzo allo spazio geografico, come la reiterazione di *medius* (v. 441, 504, 505) vuole evidenziare, la regina rappresenta il perno a partire dal quale si sviluppa la morfologia urbana di Cartagine.

2. VUOTI DI MEMORIA E METAMORFOSI DEL PAESAGGIO

La compostezza solenne di Didone e, di conseguenza, la stabilità dell'urbe vengono drasticamente rovesciate nella similitudine che compare all'inizio del IV libro:

Uritur infelix Dido totaque vagatur
 Urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
 quam procul incautam nemora inter cresia fixit
 pastor agens telis liquitque volatile ferrum
 nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat
 Dictaeos, haeret lateri letalis harundo²³.

Arde l'infelice Didone e vaga per tutta la città, / invasata; quale una cerva colpita da una freccia, / che un pastore inseguendola incauta trafisse con dardi / da lontano nei boschi cretesi, e le lasciò dentro l'alato ferro, / ignaro; quella percorre in fuga le selve e le balze / dittee; ma non si distacca dal fianco l'asta mortale.

Per quanto concerne la donna, il cambiamento coinvolge l'identità nei suoi aspetti essenziali. All'incedere cadenzato con cui si dirigeva al tempio e al trono, (*regina ad templum, forma pulcherrima Dido, / incessit* – «la regina avanzò in direzione del tempio, Didone bellissima»; *talis erat Dido, talem se laeta ferebat* – «tale era Didone, in tal modo procedeva»; *saepta armis solioque alte subnixa resedit* – «cinta di uomini armati in alto sul trono sedette»²⁴) si sostituisce un'andatura scomposta che la spinge a procedere senza meta; la capacità di esprimersi viene meno (*incipit effari*

²³ Verg. *A.* 4. 68 ss. (trad. CANALI 1978).

²⁴ Verg. *A.* 1. 496-7; 503; 506 (trad. CANALI 1978).

mediaque in voce resistit – «Inizia a parlare e resta a metà la parola»²⁵); la mente vacilla e cede mentre intervengono a breve distanza i termini *male sana* (v. 8), *furens* (vv. 65, 69, 465), *demens* (v. 78, 374), a segnalare uno smarrimento definitivo.

L'aspetto che più ci preme segnalare di questo sconvolgimento riguarda la città, la quale non è più come prima nel confronto. Il paesaggio in cui si muove Didone / cerva perde la sua forma urbana per allargarsi in uno spazio non delimitato, né costruito. L'immagine dei boschi, delle selve e delle gole del monte Ditte si sovrappone a quella di Cartagine come un cattivo presagio attraverso il quale, si potrebbe dire, sembra realizzarsi la riconquista della natura sulla città. Nell'immaginario degli scrittori dell'età augustea, infatti, la fine di una città assume proprio le caratteristiche di un luogo invaso dalla natura, secondo un percorso a ritroso che annulla il processo di civilizzazione²⁶. Ad affiancare la similitudine citata intervengono altre descrizioni volte a rovesciare la fisionomia urbana di Cartagine. Malsicuro si profila, ad esempio, lo scenario dei sogni in cui gli edifici e gli abitanti si dileguano per essere rimpiazzati da un vuoto ininterrotto:

Multaque praeterea vatum praedicta priorum
 Terribili monitu horrificant. Agit ipse furentem
 In somnis feras Aeneas, semperque relinqui
 Sola sibi, semper longam incomitata videtur
 Ire viam et Tyrios deserta quaerere terra²⁷.

E molte predizioni di antichi indovini / la spaventano terribile monito. Lo stesso Enea / crudelmente perseguita in sogno la folle; e sempre le pare / di essere lasciata sola, di percorrere priva di compagni / una lunga via e di cercare i tirii in una terra deserta.

La «terra deserta» attraverso la quale la regina va cercando i compagni è contrassegnata da un'alterità assoluta rispetto alla patria. Ignota e disabitata, essa assomiglia piuttosto ai luoghi presaghi di rovina che ricorrono nell'opera di Artemidoro di Daldi. Nel linguaggio oniromantico, infatti, la visione di una città spopolata e con cui non si intrattiene alcun tipo di familiarità non lascia prevedere nulla di buono²⁸. L'esegesi di Servio definisce chiaramente la portata nefasta del

²⁵ Verg. *A.* 4. 76 (trad. CANALI 1978).

²⁶ LABATE 1991: «la città è la sede degli uomini, lo spazio che i manufatti dell'uomo (i lastricati, gli edifici) hanno sottratto alla natura selvatica o al lavoro agricolo. La fine della città si presenta così come la riconquista di quello spazio da parte della natura: dove c'erano pietra o mattoni cresce l'erba...».

²⁷ Verg. *A.* 4. 464-68 (trad. CANALI 1978).

²⁸ Artem. 4. 60: Ἐπι τῶν πόλεων τὰς οἰκειότερας ἄμεινον βλέπειν ἢ τὰς ἄλλας, οἷον πατρίδας ἢ ἐν αἷς τις διέτριψεν εὐτυχῶς· τὰς δὲ μὴ οἰκείας ἢ μὴ συνήθεις βλέπειν ἦττον ἀγαθόν. ὁμοῦ δὲ πάσας ἀγαθὸν ὄραν πολυάνδρους οὐσας καὶ εὖ οἴκου· μένας καὶ πληθούσας πολυτελείας καὶ τῶν ἄλλων ὅσα πόλεως μέγεθος ἢ εὐδαιμονίαν ἐπιδείκνυσιν. ἐρήμους δὲ ἢ κατερηιμμένους βλέπειν οὔτε ἰδίαις οὔτε ἀλλοτρίαις πόλεις ἀγαθόν. «Vedere città assai familiari è meglio che vedere le altre, come la patria o quelle in cui uno felicemente

sogno di Didone, laddove precisa come la regina, privata del suo corteo, intraprenda un cammino di morte: *incomitata quod feralis, id est mortiferum omen est, et praecipue regibus, qui numquam soli sunt*²⁹ («Il fatto di non essere accompagnata è un presagio nefasto e mortale, soprattutto per i re, i quali non sono mai soli»). La vacuità del panorama onirico non rimane un'immagine astratta ma sconfinata nella realtà domestica di Didone, la quale *sola domo maeret vacua stratisque relictis incubat* («sola si affligge nella casa vuota e giace su tappeti abbandonati») ³⁰.

Il tratto della desolazione, fin qui rilevato come spia della disgregazione metaforica della città di Cartagine, induce a stabilire un parallelismo con un passo del poeta Orazio, incentrato sull'evocazione di Lebedo, Gabi e Fidene, centri un tempo fiorenti ma ai suoi giorni ormai in abbandono³¹:

Scis, Lebedus quid sit: Gabiis desertior atque
Fidenis vicus; tamen illic vivere vellem
Oblitusque meorum, obliviscendus et illis,
neptunum procul e terra spectare furentem³².

Lebedo la conosci: un villaggio più solitario di Gabii o di Fidene. Pure vorrei vivere laggiù, dimentico della mia gente perché mi dimenticasse; e guardare sempre, da terra, la rabbia del mare lontano.

Al di là dell'immediata analogia che l'occorrenza del termine *desertus* induce, senz'altro, a istituire con l'indeterminata città dei sogni di Didone, questo passo ci interessa poiché introduce nella nostra analisi un fattore di assoluto rilievo. Il concetto che Orazio esprime, cioè di raggiungere un rifugio utile alla tranquillità dell'animo, non si avvale semplicemente delle nozioni di solitudine e desolazione urbane, veicolate appunto per il tramite di *desertus*, ma chiama in causa l'azione di 'dimenticare'. I centri un tempo affollati non vengono annullati dal progressivo spopolamento, più esattamente assumono uno statuto diverso, divengono luoghi d'oblio. Ciò che precisamente si delinea, quindi, è una città *deserta* ma non in rovina, la quale si presta ad essere ancora abitata, a

ha vissuto. Invece vedere città non familiari, né solite ad essere vedute è meno buono. [...] Vedere città deserte e in rovina, siano esse familiari o straniere, non è buono» (trad. DEL CORNO 1975).

²⁹ Cfr. Serv. *A.* 4. 464 ss.

³⁰ Verg. *A.* 4.82-3 (trad. CANALI 1978).

³¹ Queste città, la prima situata nell'Asia Minore, le altre nel Lazio, erano state grandi e famose, ma al tempo di Orazio erano ormai semideserte, LABATE 1991, p. 177 ss.

³² Hor. *Ep.* 1. 11. 7 ss (trad. MANDRUZZATO 1983).

condizione che i suoi abitanti siano dimentichi di se stessi³³. Ebbene, di questa particolare condizione il testo virgiliano sembra fornire una rappresentazione esemplare all'inizio del IV libro. Al sentimento che travolge Didone e la rende vittima della smemoratezza, corrisponde, infatti, il ritratto di una città che cessa improvvisamente di crescere e rimane trattenuta in una dimensione di desolata immobilità:

Non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus
 Exercet portusve aut propugnacula bello
 Tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
 Murorum ingentes aequataque machina caelo³⁴.

Le torri cominciate non crescono, la gioventù non si esercita / nelle armi, e non allestiscono
 porti o sicuri bastioni / per la guerra: pendono interrotte le opere e la superba / crescita delle
 mura, e le loro impalcature che eguagliano il cielo.

Nei versi riportati la città non si innalza, prospera e affollata, così come si diceva in merito alle descrizioni del I libro, ma nemmeno giace rasa al suolo, sopraffatta dalla natura o cancellata del tutto come, invece, succedeva nella similitudine delle selve dittee. Virgilio la rappresenta in una posa che accenna una tensione verticale subitaneamente bloccata, suscitando l'idea di una correlazione tra la città non finita e le parole rimaste in sospeso sulle labbra di Didone, pochi versi addietro: *Incipit effari mediaque in voce resistit* («Inizia a parlare e resta a metà la parola»)³⁵. Il legame tra le due immagini sussiste poiché sottostanno entrambe al medesimo destino di oblio, richiamato esplicitamente nel racconto in riferimento agli amanti:

Nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere
 Regnorum inmemores turpique cupidine captos³⁶.

Ora passavano tutto l'inverno in reciproche mollezze, / immemori dei loro regni, presi da turpe
 passione.

Audiit omnipotens oculosque ad moenia torsit

³³ Suggestive riflessioni sulle «città in abbandono ma non abbandonate» con riferimenti anche al mondo antico, si trovano in BRUSATIN 2000, p. 26 ss.: «La città abbandonata è una città che dimentica i propri abitanti perché i suoi abitanti dimenticano di essere abitanti e diventano fantasmi, senza fascino, i 'morti in piedi' di molte città che vivono».

³⁴ Verg. *A.* 4. 86-9 (trad. CANALI 1978).

³⁵ Verg. *A.* 4. 76 (trad. CANALI 1978).

³⁶ Verg. *A.* 4. 193-94 (trad. CANALI 1978).

Regia et oblitos famaē melioris amantis³⁷.

Lo udì l'onnipotente e rivolse gli occhi alle mura / regali e agli amanti immemori d'una gloria migliore.

Nel contrasto tra paesaggi che ritraggono la vita o la morte delle metropoli³⁸ si inserisce, insomma, l'immagine insolita di una città che smette di essere costruita e giace come paralizzata, siglata da una sola caratteristica: quella di essere frequentata da abitanti affetti da amnesia. Una simile circostanza non può che richiamare per antitesi il destino di Andromaca, così com'è narrato da Enea alla stessa Didone nel III libro del poema³⁹. La donna troiana rimane così saldamente legata al passato da ricreare un vero e proprio doppio della patria, la *parva Troia*⁴⁰. Didone invece, scorda l'antico legame nuziale e contravviene alla propria funzione sociale. In altre parole si potrebbe dire che la donna si rende colpevole di un difetto di comunicazione con se stessa⁴¹ e con la comunità che rappresenta, il che risulta fatale alla sua identità, così come alla città⁴². L'oblio di Didone pregiudica il futuro di Cartagine poiché ne vanifica i presupposti fondanti: la perdita della memoria di gruppo, che aveva offerto alla città una possibilità di crescita coerente, fissa l'operosità dei cartaginesi in un'attonita pausa, che non consente più di andare avanti⁴³.

3. ABITARE L'OBLIO

Se si cerca al di fuori del testo virgiliano, si troverà che la negligenza memorativa degli uomini, quando si concretizza in una forma paesaggistica, solitamente assume la sagoma rattorta delle macerie⁴⁴. Il racconto tramandato da Cicerone sull'invenzione della mnemotecnica costituisce, in questo senso, l'esempio più emblematico: riunito in occasione di un pranzo offerto dal pugile Scopa, un gruppo di gente rimane vittima del crollo della sala in cui si svolgeva il banchetto; soltanto un uomo riesce a salvarsi, Simonide, allontanatosi dopo avere cantato l'ode celebrativa in

³⁷ Verg. *A* 4. 220-221 (trad. CANALI 1978).

³⁸ L'opposizione si esprime anche in termini di città / non città. A differenza della prima, la non città è rappresentata dagli autori d'età augustea come il luogo in cui la natura assedia le macerie fino a fagocitarle del tutto, restituendo uno spazio utile alla riedificazione, LABATE 1991.

³⁹ STARRY WEST 1983.

⁴⁰ BETTINI 2000, pp. 209-237.

⁴¹ Sull'oblio come 'difetto di comunicazione con se stessi' si rimanda a LÉVI-STRAUSS 1973 e 1983, pp. 225-232; su questo tema in relazione al mondo antico si legga BETTINI - RICOTTILLI 1987 e inoltre BETTINI 1991, pp. 3-7.

⁴² ASSMANN 1992, p. 12: «In altre parole la memoria individuale si struttura in una determinata persona in virtù della sua partecipazione ai processi comunicativi; essa è una funzione del suo coinvolgimento nei diversi gruppi sociali, dalla famiglia fino alla comunità religiosa e a quella nazionale. La memoria vive e si mantiene nella comunicazione: se questa si interrompe, ovvero se spariscono o cambiano i quadri di riferimento della realtà comunicata, la conseguenza è l'oblio».

⁴³ Sempre in ASSMANN 1992, si sottolinea la duplice direzione in cui opera la memoria collettiva, sia per ricostruire il passato che per organizzare il futuro.

⁴⁴ BRUSATIN 2000, pp. 16-26.

onore del suo ospite. Il fatto è che Scopa, negando al poeta il compenso stabilito, poiché il carne citava i Dioscuri più dell'atleta, aveva scatenato l'ira di Castore e Polluce e procurato la rovina della casa. L'oblio del nobile committente, rispetto all'accordo stretto con Simonide e alla devozione dovuta ai Tindaridi, assume nel seguito dell'intreccio l'aspetto di un mucchio di ruderi, tra i quali si confondono in modo inestricabile i volti e i corpi dei convitati:

quos cum humare vellent sui neque possent obritos internoscere ullo modo, Simonides dicitur ex eo, quod meminisset quo eorum loco quisque cubisset, demonstrator unius cuiusque sepeliendi fuisse⁴⁵.

quando i congiunti vollero seppellirli, non non li poterono riconoscere in alcun modo, così maciullati, Simonide allora li identificò uno per uno per la sepoltura perché ricordava la posizione che ognuno di loro occupava durante il banchetto.

Più dettagliata appare la testimonianza offerta da Quintiliano:

Nam vix eo ultra limen egresso triclinium illud supra convivas corruit atque ita confudit, ut non ora modo oppressorum, sed membra etiam omnia requirentes ad sepulturam propinqui nulla nota possent discernere. Tum Simonides dicitur memor ordinis quo quisque discubuerat corpora suis reddidisse⁴⁶.

Aveva infatti appena varcato la soglia che la sala da pranzo crollò sopra i commensali e li sfigurò al punto che i parenti che li cercavano per seppellirli non riuscivano a distinguere da nessun segno non solo il viso ma neanche tutte le membra delle vittime. Allora si dice che Simonide, ricordando l'ordine in cui ciascun ospite era stato seduto a tavola, restituì i corpi ai parenti.

La capacità di ricordare del protagonista ha un potere talmente grande da riuscire a contrastare l'azione annientatrice che la morte produce sull'identità. La vittoria del ricordo sull'oblio è come se riparasse i danni generati dal crollo della casa e risanasse i corpi mutilati dei suoi abitanti. Rivisitato dallo sguardo memore di Simonide, infatti, l'edificio può ricomporsi in uno spazio ordinato, nel quale gli uomini tornano ad occupare l'unico posto che riesca a salvarli dalla

⁴⁵ Cic. *de Orat.* 2. 86. 352-354 (trad. NARDUCCI 1994)

⁴⁶ Quint. *Inst.* 11. 2. 13 (trad. CALCANTE 1997).

disgregazione totale: quello della memoria⁴⁷. Quando la dimenticanza insinua la propria presenza in un posto, tuttavia, non sempre ciò che ne consegue è la distruzione. La città incompiuta del racconto virgiliano e il rifugio vagheggiato da Orazio nell'epistola 11, come abbiamo mostrato, suggeriscono un ambito paesaggistico differente rispetto al quale collocare l'idea della smemoratezza: lacunoso, deserto, e tuttavia ancora riconoscibile, ancora potenzialmente abitabile. La cifra connotativa di questo luogo d'oblio sarà la defezione memorativa dei suoi abitanti e, per conseguenza, il sopraggiungere di uno stato d'inerzia che arresta le opere da essi intraprese.

Un esempio efficace di come il nesso 'oblio degli uomini / incompiutezza delle opere' si realizza nell'ambito di un intreccio narrativo, si ritrova ne *Il rapimento di Proserpina*, di Claudiano. L'analisi di alcune sequenze di versi mostrerà diversi elementi già rinvenuti nel poema virgiliano. Narrando gli eventi che costrinsero la fanciulla ad unirsi in matrimonio con Plutone e sospinsero la madre ad una ricerca tanto affannosa quanto vana, il poeta si sofferma a descrivere la casa che Proserpina abitava prima di essere rapita:

Ut domus excubiis incustodita remotis
 Et resupinati neglecto cardine postes
 Flebilis et tacitae species apparuit aulae:
 Non expectato respectu cladis amictus
 Conscidit et fractas cum crine avellit aristas.
 Haeserunt lacrimae; nec vox aut spiritus oris
 Redditur, atque imis vibrat tremor ossa medullis;
 Succidui titubant gressus; foribusque reclusis,
 Dum vacuas sedes et desolata pererrat
 Atria, semirutas confuso stamine telas
 Atque interruptas agnoscit pectinis artes⁴⁸.

Come apparve la casa abbandonata dai custodi / e indifesa, gli stipiti abbattuti fuori dei cardini, /
 misero aspetto di reggia silenziosa, / Cerere, senza attendere la certezza della sciagura, lacerò /
 la veste e strappò con i capelli le infrante spighe. / Non versa lacrime, né dal labbro esce parola /
 o alito; un tremore percorre le ossa fino all'intimo. / Incerti vacillano i passi; spalancate le porte,
 / mentre percorre le vuote stanze e gli atri / desolati, riconosce il ricamo disfatto tra fili / confusi
 e l'incompiuta arte del telaio.

⁴⁷ Sulla spazialità della memoria si legga WEINRICH 1997, p. 19 ss: «Quest'arte [della memoria] si pratica quindi sempre in un paesaggio mnemonico, nel quale tutto ciò che deve essere ricordato ha una sua precisa allocazione. Solo l'oblio non vi trova posto».

⁴⁸ Claud. *rapt. Pros.* 3. 146-56 (trad. SERPA 1981).

La dimora di Proserpina richiama per molti aspetti i luoghi, reali e onirici, in cui si muoveva il personaggio di Didone e si contraddistingue per la stessa silenziosa desolazione, tipica dei luoghi che versano in uno stato d'abbandono: lo certificano la «casa incustodita» (*domus incustodita* v. 146), la «reggia silenziosa» (*tacitae aulae* v. 148), le «vuote stanze e gli atri desolati» (*vacuas sede set desolata atria* vv. 154-155), i «cuscini abbandonati» (*desertos toros* v. 164). Sprovvisto di sorveglianza e per di più con l'ingresso e le imposte spalancate, il luogo domestico ha perduto quelle prerogative di protezione che lo caratterizzavano come nascondiglio della vergine⁴⁹, ma non solo. Le stanze dismesse che Cerere, a passi malfermi, va percorrendo veicolano qualcosa di più dell'assenza della fanciulla che le abitava: il trapasso verso la sotterranea dimora di Dite si riflette in vari modi nell'assetto della vecchia abitazione, la quale si configura come una sorta di proiezione terrena della nuova, infera esistenza di Proserpina. Innanzitutto è il particolare delle porte schiuse e incustodite ad evocare qualcosa di ferale, per come sembra ricalcare le immagini ovidiane dell'Averno dai «mille ingressi e porte aperte da ogni parte» (*Mille capax aditus et apertas undique portas*⁵⁰), e della reggia del Sonno con «nessuna porta per tutta la casa, affinché non si senta stridore di cardini, nessun custode sulla soglia» (*Ianua, ne verso stridores cardine reddat / nulla domo tota, custos in limine nullus*⁵¹). Un altro segno del cambiamento della morfologia della casa affiora, poi, nei sogni di Cerere, sotto forma di un albero infecondo:

Nunc sibi mutatas horret nigrescere vestes,
Nunc steriles mediis frondere Penatibus ornos⁵²

Lei inorridisce ora che le sue vesti divengano nere come a lutto, ora che lo sterile frassino frondeggi in mezzo alla casa

Il frassino selvatico, che allunga la sua ombra mortifera nel cuore dell'abitazione, rappresenta un'immagine nefasta, se letta in chiave oniromantica⁵³. Esso, inoltre, sembra alludere anche a una

⁴⁹ Claud. *rapt. Pros.* 1. 138-39: *Flava Ceres raptusque timens (heu caeca futuri!) / commendat Siculis furtim sua gaudia terris* «Cerere bionda temendo un rapimento – oh ignara del futuro! – affida di nascosto la sua gioia alle sicule terre» (trad. SERPA 1981); 1. 179-80: *Hic ubi servandum mater fidissima pignus / abdidit* «Qui la madre sicurissima nascose la figlia per custodirla» (trad. SERPA 1981).

⁵⁰ Ov. *Met.* 4. 439.

⁵¹ Ov. *Met.* 11. 608-9. In questo Ovidio si discosta dalla tradizione che dissemina il regno degli inferi di terrificanti guardiani e porte inaccessibili: cfr. Hom. *Il.* 8. 15; *Od.* 11. 277; Verg. *A.* 6. 552 ss., CERRI 1995.

⁵² Claud. *rapt. Pros.* 3. 72-3 (trad. SERPA 1981).

⁵³ Sul cattivo presagio veicolato dalle piante che non recano frutti si rimanda alla testimonianza di Artem. 4. 57: τὰ δὲ ἄκαρπα χεῖρω χωρὶς τῶν ἐχόντων ἐξ αὐτῶν ἢ δι' αὐτῶν τὴν ἐργασίαν. «Le piante che non portano frutti hanno significato più sfavorevole, tranne che per coloro che da esse o per mezzo di esse traggono il loro lavoro» (trad. DEL CORNO 1975). Il fatto che il frassino sia *sterilis* ne fa un albero equiparabile a quelli *infelices*. Nel sistema antico di classificazione la distinzione tra *arbores felices* e *infelices* si afferma originariamente in virtù di un criterio

disgregazione materiale, provocata dall'azione divoratrice della natura. Questi tratti rendono già percepibile l'irruzione dell'oblio nella casa ormai abbandonata, tuttavia va segnalato ancora un altro inequivocabile indizio: si tratta della tela che la protagonista va tessendo, durante il tempo trascorso nella casa in Sicilia, e che lascerà incompiuta. Attorno a questo lavoro, destinato ad essere interrotto proprio all'inizio della storia (*interruptus*, v. 156), gravita la dimenticanza della fanciulla, la quale non esita a seguire Venere, Diana e Atena, per i campi che circondano la casa sicura, contravvenendo alle avvertenze della madre:

Cernit adesse deas imperfectumque laborem
Deserit et niveos infecit purpura vultus⁵⁴

Vede che le dee le sono accanto e lascia incompiuto il lavoro e il volto bianco si tinge di porpora

Iamque audax animi fidaeque oblita parentis
Fraude Dionaea riguos Proserpina saltus
(Sic Parcae iussere) petit⁵⁵.

Ormai ardita nell'animo e dimentica della madre fidata, per l'inganno di Venere Proserpina va verso i campi irrigati, così hanno stabilito le Parche.

L'azione di abbandonare il lavoro del telaio, se valutata sulla scorta del raffronto con un passo del libro dei sogni di Artemidoro, si riveste esplicitamente di un significato funesto: in esso, infatti, si dice che le opere non terminate sono presaghe di sventura⁵⁶. Oltre a ciò, si può considerare la tela incompiuta come una prefigurazione dell'imminente uscita di Proserpina dal mondo dei vivi, proprio per il fatto che essa si caratterizza come un 'gesto vano', al pari di quelli intrapresi da coloro che dimorano nell'aldilà⁵⁷.

Nel regno dei morti Proserpina precipiterà da lì a poco, indirizzando alla madre le seguenti parole:

utilitaristico, per il quale *felix* appare sinonimo di *fecundus* e *infelix* di *infecundus*. Successivamente la stessa distinzione acquista un valore religioso e passa a indicare il valore di *faustus* o *nefastus*, ANDRÉ 1964.

⁵⁴ Claud. *rapt. Pros.* 1. 271-2 (trad. SERPA 1981).

⁵⁵ Claud. *rapt. Pros.* 2. 4-6 (trad. SERPA 1981).

⁵⁶ Artem. 4. 51: Τὰ ἡμιτελῆ τῶν ἔργων ἀπραξίαν σημαίνει τελείαν καὶ οὐδὲ τὰς ἀρχὰς παρέχει. «I lavori rimasti a metà indicano un completo fallimento e non ammettono che si realizzi neppure l'inizio del loro presagio» (trad. DEL CORNO 1975). Nel testo segue il racconto di un tale che voleva l'eredità del fratello, e sognò di tosare una pecora soltanto a metà: pensava che avrebbe ottenuto mezza eredità mentre invece non ebbe nulla.

⁵⁷ Sulle azioni 'inutili' compiute da coloro che dimorano nel regno dei morti si legga FABIANO 2008, p. 169 ss.

Illa refert: «Heu dira parens nataeque peremptae
 inmemor! Heu fulvas animo transgressa leaenas!
 Tantane te nostri tenuere oblivia? Tantum
 Unica despicior? [...] Quodsi non omnem pepulisti pectore matrem
 si tua nata, Ceres, et non me Caspia tigris
 edidit, his, oro, miseram defende cavernis
 inque superna refer. Prohibent si fata reverti
 vel tantum visura veni». Sic fata trementes
 tendere conatur palmas. Vis improba ferri
 impedit et motae somnum solvere catenae⁵⁸.

Lei risponde: «Oh madre crudele dimentica della figlia annientata! Superi nell'animo le fulve leonesse! Tanto grande è l'oblio di me che ti invade? Così tanto io, tua unica figlia, vengo trascurata? [...] Perché se dal petto non hai scacciato tutto il tuo affetto di madre, se sono tua figlia, Cerere, e non mi ha generata una tigre del Caspio, ti prego, tienimi, sventurata, lontana da queste caverne, riportami alla luce. Ma se è il fato a impedire che io ritorni, vieni anche soltanto per vedermi». Dopo aver detto così prova a tendere le mani tremanti. L'ingiusta violenza del ferro la blocca e le catene scosse sciolgono il sonno.

Dalle profondità dell'Erebo, la figlia ravvisa esplicitamente la causa della discesa: la imputa ad una caduta dalla sfera dei ricordi della madre (*inmemor*)⁵⁹. Vittima dell'amnesia di quest'ultima, come anche della propria, la fanciulla cerca di muoversi in direzione di Cerere, ma lo sforzo rimane deluso a causa delle catene che avvincono saldamente la sua ombra: un fatale oblio le impedisce di muovere anche soltanto un passo verso la sua vita precedente.

La fissità improvvisa che tutt'a un tratto s'impadronisce del personaggio, così come l'interruzione della tela, si prestano ad essere interpretati alla stessa stregua dei gesti e della città incompiuta di Didone. Essi sono effetti causati dalla smemoratezza, la quale si manifesta sempre nel corso vivo di un'azione, producendo sia una forma di deterioramento della natura umana che uno stato di sospensione delle cose: un vincolo che annoda la lingua (le parole sospese di Didone) e i piedi (i passi incatenati di Proserpina), e che costringe i personaggi e le opere da essi iniziate (la città e la tela) a un'inerte immobilità. L'insidia dell'oblio è strettamente contigua a quella della

⁵⁸ Claud. *rapt. Pros.* 3. 97-110 (trad. SERPA 1981).

⁵⁹ La scena del sogno rievoca numerosi passi della tradizione letteraria, tutti incentrati sull'incontro tra vivi e morti, nessuno dei quali mostra però questa coincidenza tra l'oblio e il passaggio al mondo dell'aldilà. Una carrellata di questi luoghi e un'analisi del rapporto tra Claudiano e i modelli è in FO 1982, pp. 242-249.

morte e la anticipa⁶⁰. Non solo poiché reca con sé silenzio, vuoto, assenza, inerzia, ma anche perché rende vani i gesti intrapresi dall'uomo.

Sonia Macri
 Università degli Studi di Siena
 Centro Antropologia e Mondo Antico
 Facoltà di Lettere e Filosofia
 Via Roma 47
 I – 53100 Siena
 e-mail: macris@unisi.it

BIBLIOGRAFIA

ANDRÉ 1964: J. André, *Arbor felix, arbor infelix* in *Hommages à J. Bayet*, Bruxelles 1964, pp. 35-46.

ASSMANN 1992: J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, (ed. or. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992), trad. it. Torino 1997.

AUSTIN 1966: R.J. Austin, *P. Vergili Maronis. Aeneidos liber primus*, Oxford 1966.

BETTINI 1991: M. Bettini, *Nostalgici e indiscreti*, in M. Bettini (cur.), *Lo straniero, ovvero l'identità culturale a confronto*, Roma-Bari 1991, pp. 3-17.

BETTINI 2000: M. Bettini, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000.

BETTINI - RICOTTILLI 1987: M. Bettini, L. Ricottilli, *Elogio dell'indiscrezione*, «Studi Urbinati» 69 (1987), pp. 11-27.

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

BRUSATIN 2000: M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, Torino 2000.

CALCANTE 1997: C.M. Calcante (cur.), *Quintiliano. La formazione dell'oratore*, Milano 1997.

CANALI 1978: L. Canali (trad.), in E. Paratore (cur.), *Virgilio. Eneide, Voll. I-II*, Milano 1978.

CERRI 1995: G. Cerri, *Cosmologia dell'Ade in Omero, Esiodo e Parmenide*, in AA.VV. *Caronte, un obolo per l'aldilà*, «La parola del passato» 50 (1995), pp. 437-467.

DEL CORNO 1975: D. Del Corno (cur.), *Artemidoro. Il libro dei sogni*, Milano 1975.

DETIENNE 1998: M. Detienne, *Apollo con il coltello in mano*, (ed. or. *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris 1998), trad. it. Milano 2002.

⁶⁰ Sulle connessioni tra morte e dimenticanza si rimanda a BETTINI 2000, pp. 34-39.

- FABIANO 2008: D. Fabiano, *La 'fatica inutile' nelle punizioni inferi. Modelli mitici a confronto*, Tesi di dottorato, Siena 2008.
- FO 1982: A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania 1982.
- FUSTEL DE COULANGES 1923: N.D. Fustel de Coulanges, *La cité antique*, Paris 1923.
- GERNET 1968: L. Gernet, *Antropologia della Grecia antica*, (ed. or. *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968), trad. it. Milano 1983.
- HÉRITIER 1996: F. Héritier, *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, (ed. or. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris 1996), trad. it. Bari 2002.
- LABATE 1991: M. Labate, *Città morte, città future: un tema della poesia augustea*, «Maia» 43 (1991), pp. 167-84.
- LÉVI-STRAUSS 1973: C. Lévi-Strauss, *Antropologia Strutturale due* (ed. or. *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973), trad. it. Milano 1978.
- LÉVI-STRAUSS 1983: C. Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano* (ed. or. *Le regard éloigné*, Paris 1983), trad. it. Torino 1984.
- MANDRUZZATO 1983: E. Mandruzzato (cur.), *Orazio. Le lettere*, Milano 1983.
- RYKWERT 1976: J. Rykwert, *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico* (ed. or. *The idea of a town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and the Ancient World*, London 1976), trad. it. Milano 2002.
- STARRY WEST 1983: G. Starry West, *Andromache and Dido*, «American Journal of Philology» 104. 3 (1983), pp. 257-267.
- SERPA 1981: F. Serpa (cur.), *Claudiano. Il rapimento di Proserpina*, Milano 1981.
- VERNANT 1989: J.P. Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore* (ed. or. *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1989), trad. it. Milano 2000.
- WEINRICH 1997: H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio* (ed. or. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997), trad. it. Bologna 1999.