

La Didone virgiliana e la poetica dell'errare

Elena Giusti

Error nell'*Eneide* si accompagna a una semantica di ampio respiro. Utilizzato in primo luogo come cifra delle peregrinazioni di Enea e dei suoi compagni¹, passa a indicare nel secondo libro l'inganno, degli Achei come dei Troiani², per diventare poi sinonimo del labirinto e dunque indice dell'impossibilità del ritorno: una metafora appropriata tanto all'inesorabilità del destino di morte presentato nel sesto libro (VI 27 *inextricabilis error*), quanto all'inestricabilità delle contingenze storiche e generazionali anticipate nel *lusus Troiae* del quinto (V 591 *indepremsus et inremeabilis error*)³. Questi diversi aspetti dell'*error* sembrano fondersi nella figura e nell'episodio di Didone: la fenicia Elissa, ribattezzata *Deidō* (Didone) dai nativi africani proprio sulla base delle sue peregrinazioni⁴, è eroina errante per eccellenza. Non soltanto in

- ¹ Verg. *Aen.* I 755 *errores... tuos*; cfr. l'uso del verbo *errare* in riferimento ai Troiani a *Aen.* I 32; 333; 578; 756. Non sorprende che il termine ricorra più frequentemente nel libro primo (si aggiungano i versi 185; 322; 742, per un totale di otto attestazioni) e nel terzo (III 76; 101; 181; 200; 204; 644; 690, per un totale di sette attestazioni), dove al significato del peregrinare già si sovrappone la connotazione di "errore", "inganno", "frintendimento" (III 181 *veterum deceptum errore locorum*). L'uso quasi scompare dal libro ottavo in poi (con l'eccezione di *Aen.* IX 393; X 110; 392; XI 135; cfr. *pererrare* in XI 766).
- ² *Error* indica l'inganno del cavallo in *Aen.* II 48 (cfr. Servius *ad loc.*: ERROR: *id est dolus*); il camuffamento dei Troiani in *Aen.* II 412.
- ³ Chiaro modello in entrambi i passi è l'*inobservabilis error* catulliano (64, 115).
- ⁴ A detta di Timeo BNJ 566 F82, cfr. *infra*.

quanto fornisce una narrativa parallela a quella di Enea, e dei vari *nostoi* achei, nel suo viaggio per il Mediterraneo, ma anche perché spesso nell'*Eneide* Didone si fa simbolo di una vera e propria “deviazione” dalle logiche storiche e morali che governano il poema. Il carattere di tale deviazione cambia a seconda della lente interpretativa e metodologica con cui scegliamo di analizzare il testo: da un punto di vista filosofico, il soggiorno di Enea a Cartagine può essere letto come un intervallo, una seduzione epicurea in un poema volto a propagare un'etica fondamentalmente stoica⁵; alternativamente, nel suo confondere e mescolare diversi generi letterari, il libro quarto si presta a essere interpretato come una deviazione di spunto tragico, basata nondimeno sul concetto aristotelico dell'*hamartia* tragica, termine greco non direttamente traducibile in latino, e sovrapponibile tanto alla *culpa* quanto all'*error* di Didone⁶; infine, in una chiave storicista, l'episodio concretizza una deviazione geografica verso un nord Africa in cui il territorio cartaginese si fonde inestricabilmente con l'Egitto tolemaico⁷, e l'immagine di Enea a lavoro con la regina nella fondazione di una città tanto fenicia quanto troiana si sovrappone alle voci di propaganda antiantoniana (e precedentemente anticesariana) che gettavano l'allarme su un possibile spostamento della capitale da Roma ad Alessandria⁸.

Questo breve saggio si sofferma però su alcuni aspetti più specificamente letterari che la lente dell'*error* ci permette di mettere in luce nell'episodio cartaginese. La riflessione prende spunto da due recenti studi pubblicati nel 2021, firmati rispettivamente da Basil Dufallo e Joseph Farrell, che si soffermano sul carattere metapoetico dell'*error* come peregrinazione e spostamento alla ricerca di un'identità culturale e narrativa. In *Disorienting Empire: Republican Latin Poetry's Wanderers*, Dufallo esplora il motivo dell'*error* in alcuni esempi di letteratura latina

⁵ Cfr. DYSON 1996; GORDON 1998.

⁶ MOLES 1984. Su aspetti tragici del libro quarto esiste una vasta bibliografia: si vedano ad esempio gli studi di HARRISON 1972-73 e 1989; MUECKE 1983; FERNANDELLI 2022; KRUMMEN 2004.

⁷ HARDIE 2006.

⁸ CEAUȘESCU 1976.

repubblicana nel contesto di una tematica più ampia di perdita del sé e disorientamento che rifletterebe tanto l'ansia quanto l'entusiasmo per le possibilità di espansione letterarie, geografiche e politiche che lo sviluppo dell'egemonia romana nel Mediterraneo sembrerebbe loro fornire. Che si tratti delle peregrinazioni odissiache o argonautiche, o della perdita del sé messa in atto dall'invasamento bacchico, la tematica disorientata e disorientante dei testi analizzati da Dufallo mette in scena l'ansia di una ricerca di identità culturale propriamente "romana" da riarticolare e ridefinire soprattutto nel confronto con un'identità e cultura ellenica percepita come robusta e canonica⁹. Nell'aprirsi sulla figura para-odissiacca di un eroe disperso nel Mediterraneo, il cui viaggio corrisponde però non a un *nostos* ma a una ricerca di una nuova patria e identità culturale, l'*Eneide* si presta da subito a un dialogo con la letteratura repubblicana nella ricerca di un'identità epica, e poetica, romana¹⁰. Che tale identità poetica debba essere riarticolata sia nel suo rapporto con i predecessori repubblicani sia soprattutto nella sua palese "imitazione" di Omero è un truismo della critica virgiliana, la cui analisi è stata recentemente riaperta da Joseph Farrell in una lettura metapoetica attraverso la quale il poema diventa campo di battaglia di un conflitto attuato dai personaggi che pure ne fanno parte e che si servono di diverse possibili opzioni offerte dalle epiche omeriche per dirigere la narrativa secondo i propri scopi. Nell'interpretazione di Farrell, la deviazione di rotta istigata da Giunone in apertura dell'*Eneide*, che pure finisce per trasformare l'epica in una proto-Odissea, sarebbe da interpretare come un tentativo (fallito) di mettere in atto una narrativa iliadica: non la storia di un ritorno in patria, ma un racconto di guerra e distruzione causate da un'ira (quella di Giunone) che rievocherebbe la

- 9 DUFALLO 2021, p. 19: «Republican Latin poetry [...] stages and thematizes the notion of going off course, straying, or losing one's bearings in the regions of Rome's imperial expansion, and thereby reveals complex tensions and problems in ongoing Roman re-articulations of a sense of self vis-à-vis the Greek world».
- 10 DUFALLO 2021, p. 231 «Vergil's poetic choices about his portrayal of Aeneas's disorientation are [...] reorientations of a poetic past».

potenza concreta e poetica dell'ira di Achille¹¹. In modo non dissimile da Dufallo, Farrell legge nell'*errare* di Enea in apertura dell'*Eneide* un "errare" poetico tra diversi possibili modelli letterari, in un'interpretazione che non preclude la possibilità di veri e propri "errori" narrativi, vistosi che le azioni iliadiche di Giunone hanno come "conseguenza indesiderata" l'arrivo di Enea in una vera e propria "Feacia"¹².

L'*error* di Enea (e di Giunone) si fa dunque motore della narrativa epica e mette in circolo una serie di eventi che porteranno all'inclusione nel poema del suo più celebre episodio, destinato a fornire all'autore quella *fama* poetica la cui personificazione è incastonata nel cuore del quarto libro (IV 172-195). Che tale narrativa, sarebbe a dire quella dell'incontro tra Didone ed Enea, fosse non solo causata da un "errare"/"errore" ma fosse anche tecnicamente un "errore" o "inganno" da parte dell'autore era ben noto in antichità: come testimoniato da Macrobio, tale incontro non è altro che una "fiaba", che tutti sanno essere falsa (*Sat. v 17, 5 fabula, quam falsam novit universitas*), data la notevole discrepanza temporale tra la data tradizionale della caduta di Troia (1184 a.C.) e quella della fondazione di Cartagine (814 a.C.). Come vedremo nel corso di questo contributo, il verbo *errare* viene usato esplicitamente in connessione con Didone in due soli passi dell'*Eneide*, entrambi probabilmente allusivi all'etimologia del personaggio e al suo contesto storico, ma nella chiusa del libro primo Didone sembrerebbe utilizzare coscientemente l'ambiguità dell'*error* in una suggestiva rievocazione di un'inconsistenza temporale del poema che rifletterebbe l'intera natura illusoria del suo incontro con Enea. In ultima analisi, Didone si riallaccia a quella poetica dell'*errare* che è parte integrante non solo del suo personaggio storico, ma dei modelli letterari su cui si basa l'intero episodio cartaginese. In modo non dissimile dalla Giunone di Farrell, Didone diventa voce del poeta stesso nel commentare l'illusorietà prettamente letteraria del suo episodio e allo stesso tempo contribuisce all'erudita attività di commento del poema alla luce delle sue fonti storiche e letterarie.

¹¹ FARRELL 2021, p. 56.

¹² FARRELL 2021, p. 112.

1. Errori repubblicani

Come già suggerito, una porzione considerevole della narrazione dell'*Eneide* è diretta conseguenza di un *error*: di un cambiamento di rotta, o deviazione di percorso. Quando incontriamo per la prima volta Enea e i suoi compagni, «erranti da molti anni» (I 31-32), sono finalmente alla rotta dell'Italia, appena fuori dalla vista delle spiagge siciliane (I 31-37):

multosque per annos

errabant acti fatis maria omnia circum.
tantae molis erat Romanam condere gentem.
vix e conspectu Siculae telluris in altum
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant, 35
cum Iuno, aeternum servans sub pectore volnus,
haec secum: mene incepto desistere victam...

già da molti anni

andavano errando, preda dei fati, per ogni mare.
Così ardua impresa fu fondare la stirpe romana.
Ma non appena furono fuori dalla vista della terra sicula, e al largo davano le vele, lieti, rovesciando col bronzo le schiume del mare, proprio allora Giunone, che conservava un'eterna ferita in cuore, disse tra sé: «e io dovrei desistere, sconfitta, dal mio intendimento...

Al v. 34, l'avverbio *vix* («appena») crea la suspense di un intervento narrativo trasgressivo, in cui Giunone, come suggerito da Farrell, prenderebbe le redini dell'*epos* per costruire la “sua” *Eneide*, evocando il primo verso iliadico e la *mēnis* di Achille in apertura del suo monologo para-tragico (I 37 *mene incepto desistere victam*)¹³. La tempesta e deviazione di percorso derivanti da tale intervento riconnettono la narrativa dell'*Eneide* non solo a quella dell'*Odisea* (nello specifico, la tempesta

13 Per il suggerimento che il verso evochi la prima parola dell'*Iliade* vedi LEVITAN 1993; cfr. le obiezioni di CONTE 2017, p. 55, discusse in appendice in FARRELL 2021, pp. 293-297.

del libro quinto), ma molto probabilmente ai modelli epici e tragici di età repubblicana già ricalcati a loro volta sulle peripezie dell'eroe omerico¹⁴. Come ormai messo in evidenza da più esponenti della critica virgiliana, questa scena sembrerebbe ricollegarsi all'*Odusia* di Livio Andronico e al *Bellum poenicum* di Nevio, nella rievocazione di un momento storico romano di espansione nel Mediterraneo coincidente con la vera e propria nascita di una letteratura in lingua latina¹⁵. L'esplicita menzione del «bronzo» dei rostri di queste navi omeriche (I 35 *spumas salis aere ruebant*), spia di un gioco letterario denominato da Harry Sandbach l'"anti-antiquarianismo" dell'*Eneide*, può essere letta come un richiamo anacronistico al contesto storico, militare e allo stesso tempo letterario, della prima guerra punica¹⁶. A confermare tale sospetto vi è poi un probabile ma complesso riferimento, già notato dai commentatori antichi, a un trattato della prima guerra punica sancito intorno a degli scogli denominati *arae* («altari») e incastonato da Virgilio in una nota alessandrina nel mezzo della tempesta (I 109-110 *saxa vocant Itali mediis quae in fluctibus aras, / dorsum immane mari summo*)¹⁷. Se tali *arae*, come notato già da Servio, indicavano un confine geografico e politico tra la sfera di influenza romana e quella punica nel Mediterraneo, l'anacronistico errare di Enea al di là di questi scogli implica una vera e propria trasgressione dei Romani agli occhi di Giunone; una trasgressione che è sì geopolitica, ma anche culturale e letteraria, e che marca l'entrata di Virgilio nel territorio epico omerico, ma sulle tracce dei suoi predecessori repubblicani, in particolare del modello di Nevio.

Nella sua simultanea rievocazione dei modelli epici repubblicani all'interno di una narrazione prettamente omerica, l'esordio dell'*Eneide* si presenta dunque anche nella veste di un commento critico-letterario

¹⁴ Si notino nello specifico richiami al *Teucer* di Pacuvio (STABRYŁA 1970, pp. 41-45; GIUSTI 2018, p. 136 n. 190) e una tempesta del *Bellum Poenicum* di Nevio in Servio Danielino e Macrobio (GIUSTI 2018, p. 215 n. 60). FARRELL 2021, pp. 41-113, mette invece luce sui richiami iliadici dell'episodio.

¹⁵ LEIGH 2010; GOLDSCHMIDT 2013, pp. 109-115; BIGGS 2020.

¹⁶ SANDBACH 1965-66, p. 26.

¹⁷ Vedi GIUSTI 2014.

a come la tematica e l'immaginario dell'*errare* abbiano fornito l'esordio della letteratura in lingua latina, indicando il debutto di una rotta letteraria romana nella sua emancipazione dai modelli greci. Non pochi anni dopo la morte di Virgilio, Orazio utilizzerà proprio l'immagine dell'*error* come punto di contatto tra la letteratura di età repubblicana e quella di età augustea, presentate come due periodi storico-letterari capaci di intraprendere dei rischi non da poco nel campo dell'innovazione poetica¹⁸. Nell'*Epistola ad Augusto*, l'intera produzione poetica romana viene definita infatti un *error* e una *levis insania* (un «errore» e una «leggera follia»), tuttavia non priva di importanti virtù (*epist.* II 1, 118-119 *hic error tamen et levis haec insania quantas/ virtutes habeat sic collige*). È l'intera produzione letteraria latina a essere presentata da Orazio come una potenziale aberrazione: proprio dei Romani è instaurare e mantenere vantaggiose pubbliche relazioni, intrattenere e consigliare i clienti in faccende legali, fare buoni investimenti, calcolare il patrimonio. «Questa leggera follia» (118 *levis haec insania*) del comporre versi è diretta conseguenza di un *populus levis* (108), una plebe «superficiale», «volubile», il cui facile entusiasmo ha indotto nei Romani un cambiamento di mente e costume, un vero e proprio *errare* dalle tradizioni romane (108-109 *mutavit mentem populus levis et calet uno/ scribendi ratio*) che ha fatto sì che chiunque, pratico o no del mestiere, si mettesse a comporre poesia (117 *scribimus indocti doctique poemata passim*).

È questo un tipo di «errare» diverso dal peregrinare dell'epica e più vicino forse all'invasamento divino proprio delle baccanti. Lo stesso utilizzo del termine *error* per indicare una smansiosa e immediata ispirazione poetica si trova infatti nella chiusa dell'*Ars Poetica*, dove il poeta folle viene sospinto nel suo «vagabondaggio sublime»¹⁹ (*ars* 457 *dum sublimis versus ructatur et errat*) precisamente da un *fanaticus error* (v. 454), sarebbe a dire un'ispirazione poetica caratterizzata da un errare folle che indica al contempo una smania divina, propria dei culti orgiastici. Che tale immagine del poeta invasato abbia dei punti di contatto con

¹⁸ La menzione del culto dei *Lares* e del *Genius Augusti* ai *compita* (v. 16) rende *epist.* II 1 posteriore al 12 a.C.

¹⁹ Nella traduzione di E. Mandruzzato.

l'immaginario dell'ispirazione poetica della lirica oraziana presentata nelle *Odi* è ben noto. Già nell'ode proemiale Orazio sembra promettere una trasgressione dei limiti di un umile *decorum*, annunciando che riuscirà addirittura a «ferire le stelle» con il sublime poetico (*carm.* I 1, 36 *sublimi feriam sidera vertice*). Simili immagini di trasgressione poetica tornano in chiusura del secondo libro (libro che pure era dedicato alla moderazione), dove il poeta si rappresenta, novello vate, nella sua metamorfosi in cigno, in rotta verso luoghi letterari tanto «sconosciuti» e pericolosi (*non usitata*) quanto la materia stessa che lo sostiene, le piume di Icaro (*carm.* II 20, 1-3 *non usitata nec tenui ferar/ penna biformis per liquidum aethera/ vates*).

La metafora dell'*error* permette dunque a Virgilio e a Orazio di mettere in atto la propria trasgressività poetica e allo stesso tempo commentare su quella dei propri predecessori repubblicani che entrambi si ritroveranno a rimpiazzare nello stato di “classico” della letteratura latina. Questa tematica dell’“errare” come esordio della letteratura latina, enfatizzata dalla rilettura storico-letteraria di Orazio, era probabilmente già presente nei modelli stessi. L'errare è attività fondamentale di Odisseo, protagonista dell'*Odusia* di Livio Andronico, e tradizionalmente identificata con la nascita della letteratura latina. Nel primo verso tramandatoci dell'epica, il *versutus* di Andronico traduce e “muta” il *πολύτροπον* omerico nella presentazione di un eroe caratterizzato dalle proprietà del verbo *verto/τρέπω*: identificabile con i suoi stessi cambiamenti e mutazioni, tanto nel carattere interiore quanto nello spazio esteriore in cui si esplicherà la propria epica²⁰. Odisseo è tanto l'uomo dalle tante facce quanto quello dai tanti spostamenti, un modello adatto ad anticipare, con i suoi varianti di carattere, quella smania e incostanza poetica richiesta dal popolo romano nella rilettura oraziana di questo momento storico-letterario. Il modello odissiaco è ovviamente archetipico per molti dei protagonisti delle opere della letteratura repubblicana, e specialmente delle opere drammatiche. Possiamo vederlo enfatizzato, per esempio, in un frammento che all'esordio delle *Bacchidi* plautine compara il girovagare innamorato di

²⁰ Cfr. il classico TRAINA 1970; HINDS 1998, pp. 58-73; FEENEY 2016, pp. 53-56.

Pistoclero entro le mura civiche con quello di Ulisse per il Mediterraneo (22-25)²¹:

*Vlixem audivi fuisse aerumnosissimum,
quia annos viginti errans a patria afuit;
verum hic adulescens multo Vlixem anteit <malis>,
qui ilico errat intra muros civicos.*

Ulisse, a quanto ho sentito, fu terribilmente affetto da sofferenze, avendo errato lontano dalla patria per vent'anni; ma questo giovane qui supera di molto Ulisse in sfortuna, adesso che va errando entro le mura di questa città.

Ma è nella poesia di Ennio che troviamo l'uso del verbo *errare* in quella che sembra essere una conscia appropriazione del termine per indicarne una semantica propria dell'adattamento latino, una semantica che è estranea al modello greco e che viene usata in Ennio proprio per caratterizzare una "deviazione" metapoetica, propria dell'adattamento latino del modello greco. Tale uso è presente nel prologo della *Medea*, in cui Ennio include una serie di licenze poetiche che hanno l'effetto di affermare la propria emancipazione dal modello euripideo:

*utinam ne in nemore Pelio securibus
caesa accidisset abiegna ad terram trabes,
neve inde navis inchoandi exordium
cepisset, quae nunc nominatur nomine
Argo, quia Argivi in ea delecti viri
vecti petebant pellem inauratam arietis
Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.
nam numquam era errans mea domo efferret pedem
Medea animo aegro amore saevo saucia²².*

5

Se solo nel bosco del Pelio mai fosse caduta a terra,

²¹ Vedi la discussione di DUFALLO 2021, pp. 47-48.

²² Fr. 1 Boyle.

tagliata dalle scuri, la trave di abete,
e se da qui non avesse mai avuto inizio la costruzione
di quella nave, che ora è chiamata col nome
di Argo, perché trasportati in essa gli eroi scelti degli Argivi
chiedevano ai Colchi il vello d'oro dell'ariete,
su ordine del re Pelia, con l'inganno.
Ché mai la mia padrona, Medea, avrebbe portato il piede fuori di casa,
errante, ferita da un amore crudele nel suo cuore malato.

Εἴθ' ὄφελ' Ἄργους μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας 5
ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ πάγχρυσον δέρος
Πελίᾳ μετήλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ
Μήδεια πύργους γῆς ἐπλευσ' Ἴωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος.²³

Se mai la nave Argo fosse volata
verso la terra di Colchide, attraverso le cerulee Simplegadi,
e se mai nelle valli del Pelio fosse caduto
reciso il legno di pino, e non avesse fornito remi alle mani
degli eroi che andarono alla conquista del vello d'oro,
su ordine di Pelia. La mia padrona allora, Medea,
non avrebbe navigato verso le torri della terra di Iolco,
colpita nel cuore dall'amore per Giasone.

L'intervento enniano più evidente consiste nell'inversione della sequenza retorica del prologo euripideo, in quanto gli alberi di Ennio cadono prima della navigazione di Argo. Ma questa inversione apparentemente innocua diventa la spia di un gioco di emulazione e competizione letteraria con il modello nel momento in cui Ennio aggiunge dei dettagli prettamente romani alla scena: troviamo infatti la sostituzione del legno di pino con quello dell'abete (più appropriato alla costruzione di navi repubblicane), degli Argonauti con gli Argivi

²³ Eur. *Med.* 1-8.

(termine evocativo dei Greci contemporanei a Ennio e al suo pubblico), e l'aggiunta della presenza enfatica di un «dolo» (*7 per dolum*) da parte degli Argonauti, in netto contrasto con gli ideali di virtù repubblicana²⁴. È in questo contesto di riscrittura “latina” e “romana” del modello euripideo che Ennio aggiunge un gioco di parole prettamente latino in anticipazione del nome di Medea: *era errans* (8), la padrona «errante», dove *l'errare*, congiunto al metapoetico *effefferet pedem* nell'ultimo “piede” del verso (8) in sostituzione del “navigare” euripideo (Eur. *Med.* 8 ἔπλευσα), si palesa in tutta la sua semantica propriamente latina: *errans* qui indica non solo gli spostamenti di Medea per il Mediterraneo, ma anche la natura “deviante”, “subdola” del suo carattere e della sua narrativa di tradimento della famiglia d'origine; un tradimento già anticipato nel *dolus* nel verso precedente. Non per ultimo, *errans* è anche indice della passione d'amore di Medea, una passione fuori dalle righe, trasgressiva, causa di un *error* indicante al contempo una deviazione dalla moralità tradizionale e un vero e proprio “errore” tragico di cui vedremo svilupparsi le conseguenze nel corso del presente dramma, e paragonabile al folle invasamento bacchico del poeta oraziano. La tematica bacchica dell’“errare” di Medea è infatti percepibile in uno dei due frammenti pervenutici della *Medea* ovidiana, rappresentata nello sfrenato girovagare di un menadismo spasmodico (fr. 2 Ribbeck *feror huc illuc, vae plena deo*)²⁵. In questo senso, *l'error* di Medea copre sia la semantica “epica” della peregrinazione, sia quella “tragica” della perdita del sé, entrambe rilevanti anche per il personaggio di Didone, vera e propria erede di Medea nella sua mescolanza di epica e tragedia²⁶.

È importante notare che non esiste un termine greco esattamente sovrapponibile all'*error* latino, capace cioè di coprire l'intera semantica dell'*error* presentata nel prologo della *Medea* enniana. In questo senso, l'uso metapoetico dell'*error* da parte di Ennio indica non solo la devia-

²⁴ Vedi BOYLE 2014, pp. 72-73; FANTUZZI 1989. Sulla *Medea exul* di Ennio vedi ora saggio, testo e commento in FALCONE 2016, pp. 29-89.

²⁵ Cfr. FALCONE 2016, p. 22.

²⁶ Su Didone come Medea epica cfr. NELIS 2001; come Medea tragica cfr. SCHIESARO 2008; entrambi i modelli sono discussi in GIUSTI 2018, pp. 115-127.

zione dal modello, e una ricerca “erratica” di una poetica romana, ma mette in scena concretamente come la lingua latina possa appropriarsi del modello greco in una “traduzione” il cui linguaggio offre una complessità e profondità di concetti non ri-traducibile a sua volta nell’originale greco²⁷. Il latino *errare* richiama, da una parte, verbi come *πλάζω* («deviare», «sviare», «fuorviare»), *πλανᾶω* («far errare», «ingannare», ma anche «essere incerto» o «divagare») o l’omerico *ἀλάομαι*, proprio di Odisseo («errare», «vagare», ma anche «vagare con la mente», «essere incerto»), che nella forma medio-passiva indicano sia l’errare e il vagare, sia il vagare con la mente, l’essere tratto in inganno, in errore, in una follia e turbamento psichico. D’altra parte, *error* nella *Medea* già richiama la trasgressione propria dell’*ἄμαρτία* tragica, che secondo John Moles verrà ricalcata più propriamente nell’*Eneide* dal termine *culpa*, a indicare quell’errore tragico di trasgressione sessuale e morale che Didone cercherà di coprire con il nome di *coniugium* (IV 172 *coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*; cfr. IV 19 *huic uni forsan potui succumbere culpae*)²⁸. Nell’*era errans* della *Medea* di Ennio sembrerebbe esserci dunque un’innovazione enniana, o a ogni buon conto latina, nel far coincidere il vagare geografico con quello della mente, la tematica dello spostamento con quelle della follia e della trasgressione. Tale è l’uso dell’*error* che vedremo sfruttato intensamente, per esempio, negli «affrettati errori» con cui l’Attis di Catullo ha rallegrato l’animo della sua padrona Cibele (Catull. 63, 18 *hilarate erae citatis erroribus animum*), *errores* che indicano allo stesso tempo il vagare di Attis dalla Grecia alla Frigia e l’invasamento divino e la trasgressione della mente che hanno istigato l’evirazione, e la “deviazione” o “trasgressione” di genere²⁹.

²⁷ Per la tesi che quella romana non fosse affatto una “traduzione” rimando a FEENEY 2016.

²⁸ MOLES 1984.

²⁹ Sull’*errare* di Attis vedi DUFALLO 2021, pp. 167-178.

2. Didone e la poetica dell'*errare*

La Didone virgiliana ricalca in un certo senso l'*error* della Medea enniiana, sia nella sua identità di eroina girovaga, deviante e trasgressiva, sia nel suo rapportarsi all'*error* tramite la doppia lente della peregrinazione epica e dell'invasamento bacchico³⁰. L'uso del verbo *errare* viene però riservato in riferimento a Didone a soli due passi dell'*Eneide*, entrambi di cruciale allusività intertestuale e storica.

La prima attestazione compare nel quarto libro, dove Didone viene definita *femina... errans* dal getulo Iarba (IV 211 *femina, quae nostris errans in finibus*) in quella che sembra essere una vera e propria nota alla storia tramandataci da Timeo. Timeo racconta infatti che il nome Didone fu assegnato a Elissa dai nativi africani «nella loro lingua» sulla base del suo «vagare» (Timaeus 566 F82 ὑπὸ τῶν Λιβύων διὰ τὴν πολλὴν ἀντῆς πλάνων Δειδῶ προσηγορεύθη ἐπιχωρίως). Per quanto sia probabile che Timeo abbia consultato fonti fenicie, la veridicità di tale etimologia è stata messa in discussione in favore di un'etimologia semitica³¹. Tuttavia, il passo del quarto libro dell'*Eneide*, in cui l'etimologia di Didone come *errans* riceve un'allusione dall'unico personaggio africano a cui viene data la parola nell'intero episodio dell'*Eneide*, sembrerebbe a ogni buon conto indicare che Virgilio fosse al corrente dell'ipotesi di tale etimologia libica per il nome di Didone. Dal punto di vista di Iarba, l'*errare* di Didone costituisce una trasgressione su più fronti: una trasgressione geografica nel proprio territorio, in uno spazio perlopiù conquistato con la “deviazione” dell'inganno, nonché una trasgressione da parte di Didone nel preferirgli il troiano Enea. Tale preferenza era stata poco prima indicata dal narratore come *culpa/hamartia* tragica, trasformata dalla personificazione della *fama* in una vera e propria condanna morale ai versi 193-194 (*hunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere/ regnorum immemores turpique cupidine captos*), versi che indicano un allontanamento o deviazione dal dovere civile (*regnorum immemores*)

³⁰ Su Didone come menade si veda KRUMMEN 2004.

³¹ Cfr. HONEYMAN 1947.

in favore di un abbandono a un lusso e a una libidine che la *fama* non esita a dichiarare «vergognosa» (*turpi... cupidine*).

È interessante notare come l'uso del verbo *errare*, così appropriato al personaggio di Didone, venga riservato al personaggio di Iarba e posticipato al momento narrativo in cui il verbo può finalmente funzionare come un commento su più fronti sulla figura polisemicamente "errante" della regina. Nel presentare Didone a Enea, Venere si tiene lontana dall'uso di *errare*, preferendo il più prosaico *proficisci* per indicare la partenza di Didone da Tiro, e *fugere* nell'evidenziare l'esigenza del suo esilio (I 340 *Dido [...] urbe profecta/ germanum fugiens*). Didone stessa si presenta a Enea non come attivamente "errante" ma come passivamente «sbalottata», *iactata* (I 628-629 *me quoque per multos similis fortuna labores/ iactatam hac demum voluit consistere terra*), verbo adatto a sottolineare ancora più enfaticamente la sua somiglianza con l'eroe troiano e con il modello odissiaco, nella rievocazione del prologo e della figura di un Enea similmente *iactatus* per terra e per mare dal volere divino (I 3 *multum ille terris iactatus et alto/ vi superum*). La terminologia dell'*error* viene anche sorprendentemente evitata nelle indicazioni della follia e dell'invasamento bacchico di Didone, persino in un passo di memoria enniana quale il sogno di Didone, evocativo del rispettivo sogno di Ilia negli *Annali*, preservato da Cicerone nel *De divinatione*. Nel sogno che Ilia racconta alla sorella, Ilia si vedeva infatti "errante" e persa (*ann. 40-41 Skutsch germana soror, errare videbar/ tarda que vestigare et quaerere te neque posse/ corde capessere: semita nulla pedem stabilibat*), in seguito allo stupro e abbandono da parte di Marte. I sogni di Didone rappresentano il senso di abbandono con uno scenario analogo, in cui Didone si vede camminare per un lungo percorso in terre deserte, sola e priva di accompagnamento (*Aen. IV 466-468 semperque relinqui/ sola sibi, semper longam incommitata videtur/ ire viam et Tyrios deserta quaerere terra*), in uno scenario in cui però non è attivamente Didone a "errare", ma Enea a diventare esplicitamente carnefice e causa di una follia che subito dopo viene direttamente comparata all'invasamento dei personaggi tragici (465-466 *agit ipse furem in somnis ferus Aeneas*)³².

³² Sul sogno di Ilia cfr. KREVANS 1993.

Il secondo passo in cui Didone appare esplicitamente “errante” si trova nell’incontro finale del sesto libro, in cui Didone appare a Enea “errante” nella grande selva dei Campi del Pianto (*Aen.* VI 450-451 *inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido/ errabat*), tra altre anime di eroine similmente «divorate da un duro amore con una crudele plaga e dissoluzione» (441-442 *Lugentes campi; sic illos nomine dicunt/ hic quos durus amor crudeli tabe peredit*). Anche in questo passo, la vicinanza tra *Dido* ed *errabat*, enfatizzata dall’enjambement tra i versi 450 e 451, sembrerebbe giocare sull’etimologia del nome. Nuovamente, l’errare si accompagna a una colpa e deviazione che accomuna Didone ad alcune sue compagne nei Campi del Pianto, per quanto in modalità differenti: l’*hamartia* tragica e l’amore “deviante” è tematica evidente delle storie di Fedra e Pasifae; il dolo e l’infedeltà caratterizzano invece la storia di Erifile; mentre la morte di Procri deriva da un vero e proprio “errare” nel senso più prosaico di “vagare”, in quanto Procri prende la decisione di seguire Cefalo a caccia nel sospetto di un’infedeltà. In aggiunta, l’errare di Didone nei Campi del Pianto anticipa anche il *tertium comparationis* della seguente similitudine, modellata da vicino su una similitudine di Apollonio Rodio in cui Linceo sembra vedere Ercole in lontananza «come chi scorge o pare di scorgere la luna annebbiata, nel primo giorno del mese» (*Arg.* IV 1479-1480 ὥς τις τε νέω ἐνὶ ἡματι μῆνην/ ἢ ἴδεν ἢ ἐδόκησεν ἐπαχλύουσας ἰδέσθαι): Didone qui appare a Enea «come a chi vede, o a chi crede di aver visto la luna tra le nuvole all’inizio del mese» (*Aen.* VI 453-454 *obscuram, qualem primo qui surgere mense/ aut videt aut vidisse putat per nubila lunam*). Viola Starnone ha recentemente discusso nel dettaglio il collegamento tra questo passo e il primo incontro tra Enea e Didone nel primo libro, dove Didone appare a Enea e i lettori come Diana, la divinità di cui la luna è corrispettivo astronomico³³.

Ma l’immagine della luna errante rievoca anche l’ultimo passo che voglio brevemente ricordare in questo saggio: il simposio o banchetto tenuto nel palazzo di Cartagine, alla fine del quale ritroviamo lo stesso collegamento tra *error* e canto epico che abbiamo notato nella letteratura

33 STARNONE 2021 discute i due passi in particolare dal punto di vista della visibilità della regina (o della sua potenziale invisibilità e assenza) allo sguardo di Enea e dei lettori.

di età repubblicana. La «luna errante» infatti, unita al «lavoro del sole», appare come prima protagonista del canto di Iopa (*Aen.* I 740-746):

Cithara crinitus Iopas 740
personat aurata, docuit quem maximus Atlas.
Hic canit errantem lunam solisque labores;
unde hominum genus et pecudes; unde imber et ignes;
Arcturum pluviasque Hyadas geminosque Triones;
quid tantum Oceano properent se tinguere soles 745
hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet.

Iopa chiomato inizia a suonare
sulla cetra dorata, lui che era stato istruito dal grande Atlante.
E canta della luna errante e delle fatiche del sole;
dell'origine della stirpe umana e delle bestie; da dove vengano pioggia
e folgori;
e dell'Arturo e le Iadi piovose e le Orse gemelle;
perché nell'Oceano i soli si affrettino tanto ad immergersi,
i soli invernali, o che ritardo ostacoli le notti tarde a venire.

Anche qui è interessante notare possibili giochi etimologici dietro il vocabolario utilizzato da Virgilio. La *luna errans* di Iopa unisce la storia della Didone “vagante” per il Mediterraneo alla figura di Didone “errante”, “persa” nella selva del sesto libro dell'*Eneide*, quasi a indicare un'allegoria mitologica (o, per Iopa, storica) dietro la tematica astrale e naturalistica della sua poetica. Allo stesso tempo, è stato anche suggerito che dietro a Iopa e alla sua luna si celino dei personaggi più contemporanei a Virgilio e i suoi lettori. Per quanto Iopa sia spesso stato interpretato come un bardo tirio, non è impensabile che si tratti invece di un vate locale: Servio tramanda che Iopa era un re africano, e uno dei pretendenti di Didone (*Serv. Aen.* I 738 *Iopas vero rex Afrorum, unus de prociis Didonis, ut Punica testatur historia*). Commentatori quali John Conington hanno pensato che la nota di Servio confondesse Iopa e Iarba, ma Alexander McKay ha proposto invece un'identificazione con Giuba II (Ἰόβας in greco), il re-filosofo instaurato come sovrano della Mauritania intorno al 23 a.C., famoso per aver coltivato specifici interessi nei

rapporti tra filosofia naturalistica e musicologia³⁴. McKay nota l'allusione operante nell'epiteto *crinitus* («chiomato») del v. 740, una possibile allusione a Giuba tramite l'evocazione del termine latino *juba*, usato appunto per indicare la chioma animale; a ciò aggiunge una possibile allusione alla moglie di Giuba II, Cleopatra Selene (figlia di Marco Antonio e Cleopatra VII) nella «luna errante» del canto (742 *errantem lunam*), e sovrapponibile, anche tramite il ricordo del personaggio storico della madre, proprio alla figura di Didone.

Ma più che probabili allusioni storicistiche, quello che mi interessa notare in chiusura di questo contributo è il rapporto tra il canto di Virgilio, quello di Iopa e quello di Enea incoraggiato da Didone stessa. Il canto di Iopa è didascalico e cosmologico, lucreziano nella dizione e terminologia, e in linea tematica con il canto di Orfeo nel primo libro delle *Argonautiche* di Apollonio (*Arg.* I 496-515)³⁵; ma dal punto di vista narrativo si allinea invece al canto dei bardi odissiaci, quali Femio nel palazzo di Itaca e Demodoco alla corte dei Feaci. Come Femio (e in parte come Demodoco, se pensiamo a Odisseo come possibile pretendente di Nausicaa), Iopa canta ai pretendenti (prima di tutto Enea, ma la nota di Servio suggerisce che Iopa potesse essere un pretendente egli stesso), per quanto i pretendenti africani sembrano poi scomparire nel verso che rimanda alla presenza di soli Troiani e Tiri ad applaudire il cantore nel palazzo di Didone (I 747 *ingeminant plausu Tyrii Troesque secuntur*). Differentemente da Femio e Demodoco però, i cui canti (epici) erano causa esplicita di dolore per Penelope (*Od.* I 340-342) e per Odisseo (*Od.* VIII 521-522), il canto di Iopa si allontana esplicitamente dalla tematica epica, sostituendo l'errare degli astri all'errare dell'eroe e dell'eroina di questa parte del poema. La tematica dell'errare epico, e della stessa *Iliupersis* narrata da Demodoco a Odisseo, sarà infatti riservata ai due libri successivi, quelli contenenti il canto di Enea in prima persona, causa esplicita di strazio, come l'eroe ricorda verso l'inizio del secondo libro, in cui si trova costretto, quasi come Femio tra i pretendenti, a «rinnovare» un dolore «indicibile» (cfr. *Aen.* II 3 *infandum, regina, iubes renovare*

³⁴ MCKAY 2004. Su Giuba e Cleopatra Selene vedi ROLLER 2003.

³⁵ Vedi SEGAL 1971; HARDIE 1986, pp. 60-66.

dolorem e la ἀνάγκη che costringe Femio a cantare ai pretendenti a *Od.* I 154 = XXII 331 Φημίω, ὅς ῥ'ἔειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη).

È Didone stessa nella chiusa del primo libro a richiedere e mettere in moto questo canto. Il parallelo tra Didone e Iopa sembrerebbe implicito nella litote (*nec non et*) che marca il passaggio a Didone nel verso 748 (*nec non et vario noctem sermone trahebat/ infelix Dido*), per quanto la conversazione tra Didone ed Enea sembrerebbe a questo punto ancora riservata al *sermo* più che alla poesia. Ma la richiesta, da parte di Didone, del canto contenuto nel secondo e nel terzo libro dell'epica prende poi una dizione prettamente adatta a un proemio epico: si tratta di una sorta di invocazione alla Musa, quando Didone chiede a Enea di narrare la sua storia «dalla sua prima origine» (I 753 *immo age et a prima dic, hospes, origine nobis*), indicata qui con le insidie dei Danai e la presa di Troia (argomento del libro secondo), e di cantare il suo «errare» e i suoi «errori» (I 755 *erroresque tuos*), sarebbe a dire le peripezie dei Troiani nel Mediterraneo, ma anche i veri e propri errori di itinerario, causati dai fraintendimenti delle profezie sulla destinazione di arrivo (argomento del libro terzo). Come già anticipato, possiamo notare nell'evocazione del canto da parte di Didone una sovrapposizione tra la tematica dell'errare e l'origine del canto epico che si ricollega a quella poetica dell'errare già concepita agli esordi della letteratura in lingua latina.

Se vogliamo infine indugiare su come la tematica o poetica dell'«errare» si accompagni a quella dell'«errore» (sia nel senso di deviazione poetica dai modelli sia nel senso di inconsistenze possibilmente volute dall'autore), possiamo soffermarci brevemente sugli ultimi due versi, dove Didone afferma che questa è ormai la «settima estate» a trasportare Enea «errante» per terra e per mare, sarebbe a dire la settima estate dalla caduta di Troia (I 755-756 *nam te iam septima portat/ omnibus errantem terris et fluctibus aestas*). Più avanti nell'epica ci renderemo conto che questo verso potrebbe essere considerato come parte di un vero e proprio «errore» da parte di Virgilio, o perlomeno di un'inconsistenza cronologica all'interno del poema: nel discorso di Iris alle donne troiane nel quinto libro, la messaggera di Giunone afferma nuovamente che la settima estate dalla caduta di Troia sta ormai giungendo al suo fine (v 626 *septima post Troiae excidium iam vertitur aestas*). Potremmo dunque

pensare che il soggiorno di Enea a Cartagine si svolga nel corso di una sola estate, ma questa supposizione si scontra non solo con l'impressione, derivata dal libro quarto, che si tratti invece di un soggiorno alquanto più lungo, ma con la presenza di altre informazioni contenute nel poema: sappiamo infatti che all'inizio del quinto libro un anno è passato dalla morte di Anchise (*Aen.* v 46-48, presumibilmente deceduto subito prima che i Troiani salpassero alla volta dell'Italia e venissero deviati da Giunone verso Cartagine), e leggiamo anche nel quarto libro che Enea e Didone si godevano «l'inverno» nella lussuria, in tutta la sua lunghezza (IV 193 *nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere*)³⁶. Possiamo considerare questa inconsistenza un errore casuale da parte di Virgilio, che il poeta avrebbe corretto nella messa a punto dell'*Eneide* se gli fosse stata data la possibilità di un'ultima stesura: tutti i poeti commettono errori e la necessità di "spiegare" l'errore con appelli alla volontà autoriale potrebbe darci più informazioni sull'ansia di interpretazione dei grammatici che sulle metodologie compositive del poeta³⁷. Alternativamente, possiamo pensare invece a un'inconsistenza temporale significativa per la poetica dell'*Eneide*, non solo in quanto la presenza di inconsistenze avvicina Virgilio al modello omerico, ma anche perché l'errore in questo senso rappresenta una deviazione di percorso, di poetica, di temporalità, che contribuisce alla nostra comprensione di un poema caratterizzato da un'ansia di allontanamento dai propri modelli greci, ellenistici e repubblicani. Personalmente, io trovo la seconda soluzione più stimolante per la storia interpretativa dell'*Eneide*: che Didone ed Enea si godano l'inverno viene riportato dalle parole di *Fama*, identificata da Philip Hardie in particolare come un'allegoria della finzione narrativa dell'*Eneide* e della fama poetica derivatane a Virgilio³⁸. La più grande finzione narrativa e storica del poema, come

36 Ci sono stati tentativi di leggere *hiems* non come inverno ma come il periodo delle tempeste stagionali, presenti verso la fine dell'estate; per una discussione del problema, con bibliografia, vedi GIUSTI 2018, pp. 167-176.

37 Sul tema dell'errore poetico con esempi tratti da poesia in lingua inglese vedi MCALPINE 2020. Su inconsistenze poetiche in letteratura latina vedi O'HARA 2007.

38 HARDIE 2012.

ricordato in apertura di questo saggio, è proprio l'incontro tra Didone ed Enea, esso stesso basato su un errore, o un'inconsistenza temporale, che sarebbe risultata immediatamente ovvia a lettori aventi una qualche familiarità col mito. Vale la pena di ricordare che la frammentarietà del *Bellum Poenicum* di Nevio non ci permette di accertare se l'innovazione temporale presente nell'*Eneide* fosse già stata sperimentata in età repubblicana. Tale assenza però, per quanto frustrante, ci aiuta a mettere in evidenza le nostre propensioni nel leggere Virgilio in luce del suo rapporto con i modelli repubblicani: quale tipo di innovazione e deviazione siamo soliti attribuire alla letteratura di età augustea? Come interpretiamo il suo rapporto con il passato storico e letterario?

Si tratta di domande cruciali nel leggere la poetica dell'*errare* come una poetica di deviazione dal modello. In questo contributo, ho letto l'*errare* latino come modello epico ma anche come tematica prettamente latina, e in particolare forse enniana, di trasgressione epico-tragica. Una simile trasgressione sembra essere presente nell'uso dell'*error* da parte di Orazio, dove *error* indica un invasamento letterario proprio sia dell'innovazione della poesia repubblicana nel confronto con i modelli greci sia di quella della poesia augustea nel confronto con i propri predecessori latini. È nell'*Eneide* in particolare che queste diverse linee della poetica dell'*error* si incontrano nell'episodio di Didone: da una parte una rispettosa evocazione della tradizione letteraria repubblicana e del suo basarsi su una tematica odissiaca; dall'altra una deviazione prettamente innovativa che porta Virgilio a evidenziare nell'"errore" un proprio allontanamento non solo dal modello, ma anche dalle logiche spazio-temporali del mito e del poema.

Bibliografia

- BIGGS 2020 = T. BIGGS, *Poetics of the First Punic War*, Ann Arbor, 2020.
BOYLE 2014 = A.J. BOYLE, *An Introduction to Roman Tragedy*, London-New York, 2014.
CEAUȘESCU 1976 = P. CEAUȘESCU, Altera Roma – *Histoire d'une folie politique*, in «Historia», 25, 1976, pp. 79-108.

- CONTE 2017 = G.B. CONTE, *Stealing the Club from Hercules: On Imitation in Latin Poetry*, Berlin-Boston, 2017.
- DUFALLO 2021 = B. DUFALLO, *Disorienting Empire: Republican Latin Poetry's Wanderers*, Oxford, 2021.
- DYSON 1996 = J.T. DYSON, *Dido the Epicurean*, in «ClAnt», 15, 1996, pp. 203-221.
- FALCONE 2016 = M.J. FALCONE, *Medea sulla scena tragica repubblicana: Commento a Ennio, Medea exul; Pacuvio, Medus; Accio, Medea sive Argonautae*, Tübingen, 2016.
- FANTUZZI 1989 = M. FANTUZZI, *La censura delle Simplegadi: Ennio "Medea" fr. 1 Jocelyn*, in «QUCC», 31, 1989, pp. 119-129.
- FARRELL 2021 = J. FARRELL, *Juno's Aeneid: A Battle for Heroic Identity*, Princeton-Oxford, 2021.
- FEENEY 2016 = D. FEENEY, *Beyond Greek: The Beginnings of Latin Literature*, Cambridge (Mass.), 2016.
- FERNANDELLI 2002 = M. FERNANDELLI, *Come sulle Scene. Eneide IV e la tragedia*, in «Quad. Dip. Filol. Linguist. Trad. Class. "Augusto Rostagni"», 1, 2002, pp. 141-211.
- GIUSTI 2014 = E. GIUSTI, *Once more unto the Breach: Virgil's Arae and the Treaty of Philinus*, in «SIFC», 107, 2014, pp. 61-79.
- GIUSTI 2018 = E. GIUSTI, *Carthage in Virgil's Aeneid: Staging the Enemy under Augustus*, Cambridge, 2018.
- GOLDSCHMIDT 2013 = N. GOLDSCHMIDT, *Shaggy Crowns: Ennius' Annales and Virgil's Aeneid*, Oxford, 2013.
- GORDON 1998 = P. GORDON, *Phaeacian Dido: Lost Pleasures of an Epicurean Intertext*, in «ClAnt», 17, 1998, pp. 188-211.
- HARDIE 1986 = P.R. HARDIE, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, 1986.
- HARDIE 2006 = P.R. HARDIE, *Virgil's Ptolemaic Relations*, in «JRS», 96, 2006, pp. 25-41.
- HARDIE 2012 = P.R. HARDIE, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge, 2012.
- HARRISON 1972-73 = E.L. HARRISON, *Why did Venus wear boots? – Some reflections on Aeneid 1.314f.*, in «PVS», 12, 1972-73, pp. 10-25.
- HARRISON 1989 = E.L. HARRISON, *The Tragedy of Dido*, in «ECM», 33, 1989, pp. 1-21.
- HINDS 1998 = S. HINDS, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998.
- HONEYMAN 1947 = A.M. HONEYMAN, *Varia Punica*, in «AJPh», 68, 1947, pp. 77-82.
- KREVANS 1993 = N. KREVANS, *Ilia's Dream: Ennius, Virgil, and the Mythology of Seduction*, in «HSCP», 95, 1993, pp. 257-271.

Elena Giusti

- KRUMMEN 2004 = E. KRUMMEN, *Dido als Mänade und tragische Heroine. Dionysische Thematik und Tragödiendradition in Vergils Didoerzählung*, in «Poetica», 36, 2004, pp. 25-69.
- LEIGH 2010 = M. LEIGH, *Early Roman Epic and the Maritime Moment*, in «CPh», 105, 2010, pp. 265-280.
- LEVITAN 1993 = W. LEVITAN, *Give up the Beginning? Juno's Mindful Wrath (Aeneid 1.37)*, in «Liverpool Classical Monthly», 18, 1993, pp. 14-15.
- MCALPINE 2020 = E. MCALPINE, *The Poet's Mistake*, Princeton, 2020.
- McKAY 2004 = A.G. MCKAY, *Dido's Court Philosopher*, in *Daimonopylai. Essays in Classics and the Classical Tradition Presented to Edmund G. Berry*, ed. by R. Egan and M. Joyal, Winnipeg, 2004, pp. 297-307.
- MOLES 1984 = J.L. MOLES, *Aristotle and Dido's "Hamartia"*, in «G&R», 31, 1984, pp. 48-54.
- MUECKE 1983 = F. MUECKE, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, in «AJP», 104, 1983, pp. 134-155.
- NELIS 2001 = D. NELIS, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds, 2001.
- O'HARA 2007 = J.J. O'HARA, *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge, 2007.
- ROLLER 2003 = D.W. ROLLER, *The World of Juba II and Kleopatra Selene: Royal Scholarship on Rome's African Frontier*, New York, 2003.
- SANDBACH 1965-66 = F.H. SANDBACH, *Anti-antiquarianism in the Aeneid*, in «PVS», 5, 1965-66, pp. 26-38.
- SCHIESARO 2008 = A. SCHIESARO, *Furthest Voices in Virgil's Dido*, in «SIFC», 100, 2008, pp. 60-109; 194-245.
- SEGAL 1971 = C. SEGAL, *The Song of Iopas in the Aeneid*, in «Hermes», 99, 1971, pp. 336-349.
- STABRYŁA 1970 = S. STABRYŁA, *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Wrocław, 1970.
- STARNONE 2021 = V. STARNONE, *The Gaze on the Void: Hermeneutic Responses to Dido's First Appearance*, in *Unspoken Rome: Absence in Latin Literature and its Reception*, ed. by T. Geue and E. Giusti, Cambridge, 2021, pp. 109-122.
- TRAINA 1970 = A. TRAINA, *Vortit Barbare: le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, 1970.

Riassunto La tematica dell'*errare* accompagna la storia della letteratura latina con una semantica che abbraccia tanto le peregrinazioni dell'epica quanto la perdita del sé e il vagare proprio dell'invasamento bacchico tragico. Questo contributo ricapitola

La Didone virgiliana e la poetica dell'*errare*

alcune tappe dell'uso metapoetico dell'*error* nella letteratura di età repubblicana, per poi soffermarsi sulla loro rievocazione nell'Eneide, e in particolar modo nell'episodio di Didone. Eroina "errante" *par excellence* (come proposto da un'antica etimologia del suo nome tramandata da Timeo), Didone nell'*Eneide* diventa vero e proprio simbolo della "deviazione" dalle logiche storiche e morali che governano il poema. Allo stesso tempo, la regina è anche capace di rievocare e commentare gli "errori" del poeta, mettendo luce su un'inconsistenza temporale del poema per esporre l'intera natura fittizia e anacronistica del suo incontro con Enea.

Abstract The semantics of *error* accompanies the very history of Latin literature by indexing both the peregrinations of epic and the loss of self that is characteristic of Bacchic tragic madness. This essay touches upon some metapoetic uses of *error* in mid-republican literature, before focusing on their re-deployment in Virgil's *Aeneid*, specifically in the Dido episode. As the "errant" heroine *par excellence* (as indicated by an ancient etymology of her name as "wanderer", attested by Timaeus), Dido in the *Aeneid* becomes a veritable symbol of the "deviation" from the historical and moral logics that otherwise appear to govern the poem. At the same time, Dido also evokes and comments upon the "deviations" and "mistakes" of the poet, casting light upon an important temporal inconsistency of the *Aeneid*, which exposes the fictional and anachronistic nature of her encounter with Aeneas.

