

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

***L'Enea nel Lazio* di Goldoni: dall'epica classica di età augustea alla scena settecentesca. Contaminazioni, metamorfosi e volgarizzamenti**

Erminio Risso

Dire Enea e dire Virgilio è una sovrapposizione ormai meccanica, ed esclusiva; l'importanza che il poema dell'illustre poeta latino ha svolto nell'intera cultura occidentale, sia come modello formale sia come sintesi culturale, ha consolidato la posizione e la preminenza di un'opera che, come osservava Paratore, “parlava in profondo all'animo della più estesa folla di lettori e la faceva fremere sulla sorte e i caratteri della condizione umana”¹, e per quanto Virgilio avesse rimaneggiato materiali precedenti e noti è la sua versione, in virtù del suo trattamento e delle sue scelte, a diventare punto di riferimento ineludibile per qualunque autore posteriore.

Ma dire Enea è anche dire Didone: una parte importante dell'Eneide viene riservata alla storia d'amore del troiano e della cartaginese, che costituisce un epillio erotico di gusto alessandrino e neoterico all'interno di un impianto epico, pronto a prendere le distanze dall'idea stessa del poema storico della tradizione romana, da Nevio a Ennio: e proprio nel *Bellum Poenicum* è presente la storia di Enea e Didone.

Fino al momento della riscrittura virgiliana, la versione dominante della storia era stata quella di Timeo di Tauromenio, dove Didone, saggia regina fondatrice di Cartagine, sceglie di darsi la morte per evitare di sposare Iarba, rifiutando di sottomettersi agli intrighi dei suoi dignitari.

Nella ricerca delle motivazioni profonde dell'odio tra Roma e Cartagine, Virgilio, invece forzando un po' le cose e le epoche, con un evidente anacronismo (Cartagine viene fondata nell'814 a. C., all'incirca nella stessa epoca di Roma), fa incontrare Enea e Didone, e l'incontro acquista un importante significato anche nell'ottica di una propaganda dell'integrazione, base irrinunciabile per la pace romana dell'impero che si fondava su una sintesi e un equilibrio tra le diverse componenti, statuali e culturali.

Inoltre nel celeberrimo libro quarto dell'Eneide, troviamo in nuce tutti gli elementi cardine degli sviluppi secondari della storia, infatti in nota ancora Paratore, riferendosi ai vv. 33 e seguenti, scrive che “in queste parole forse s'affaccia anche il motivo del nascosto amore di Anna per Enea, che sembra trapelare anche dai vv. 421-2. Servio in nota a IV, 682 e V, 4 ci attesta che Varrone

¹ PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, vol. I (6 voll.), libri I-II, introduzione e cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Fondazione Lorenzo Valla Mondadori, 1990, p. LVII.

afferma che non Didone ma Anna si era uccisa per amore di Enea; e Carisio (I, 127 Keil) ci attesta, sulle orme di Plinio, che Ateio Filologo aveva composto uno scritto *An amaverit Didum Aeneas*.² Insomma a proposito dei centrali versi 421-22, sempre Paratore sottolinea che “questo è il punto in cui meglio emerge l’attenzione concessa da Virgilio alla leggenda che voleva Anna amante di Enea. Qui il Cartault e il Pease subodorano addirittura un sottile moto di gelosia di Didone per la sorella, ravvisabile anche nell’anafora *solam...sola*, e nella ripetizione dell’appellativo *perfidus*”.³

Da questo momento in poi vengono, per così dire, a formarsi due tradizioni principali della storia di Didone (e di tutte quelle a lei collegate e che dalla sua figura si sviluppano), una che evidenzia la saggezza e la forza della regina che fonda una città, e l’altra invece legata alla storia d’amore con Enea; per esempio, Dante, e non poteva essere diversamente, nell’*Inferno* V, seguirà fedelmente Virgilio, mentre Petrarca, nei *Trionfi* e nell’*Africa*, privilegerà l’altra versione - ma sia detto per inciso, non fa problema tanto l’atteggiamento antivirgiliano, che ha colpito e quasi sorpreso critici e lettori, in quanto è, in realtà, l’ennesima occasione per scrivere “contro” Dante, perché è in questa dialettica, quasi interna, che si deve leggere la scelta, e quando si dice “contro” si evidenzia non una semplice opposizione ma una volontà di inglobare, integrare per superare.

Tra tante versioni possibili, dai travestimenti italiani e francesi dell’*Eneide* – nella maggior parte dei casi si tratta di versioni parodiche con forti intenti comici –⁴ alla *Didone* di Giovanni Francesco Busenello, musicata da Francesco Cavalli, Goldoni ripercorre, o per meglio dire, prende spunto, molto semplicemente, dai *Fasti* di Ovidio (Libro III, vv. 140-150 e 523-710), dove si descrive l’arrivo nel Lazio di Anna Perenna (tra le diverse tradizioni accennate da Ovidio, si parla di una vecchia Anna Perenna che si prende gioco di Marte⁵ – forse la tradizione “carnevalesca”, nei termini bachtiniani della cultura popolare, alla base della famosa maschera del soldato fanfarone, del *miles gloriosus*). Nel testo di Ovidio si narra che dopo la morte di Didone, Iarba prese Cartagine, così Anna cercò rifugio a Malta, il cui re non seppe opporsi alle minacce di Pigmalione che reclamava la sorella. Anna riprese il mare e dopo diverse vicissitudini giunse nel Lazio, sulle spiagge di Laurento. Qui incontrò Enea, già sposo di Lavinia, ma pronto ad ospitarla mentre la giovane regina ingelosita medita di ucciderla. Anna viene visitata in sogno da Didone che la mette

² *Ibidem*, pp.187-188.

³ *Ibidem*, p. 223.

⁴ Tra i tanti testi di questo tipo merita una citazione l’*Eneide travestita* di Giovanni Battista Lalli (1572-1637), rifacimento in ottave del poema virgiliano, pubblicata nel 1634, composta allo scopo di divertire, trasformando lo spirito dell’originale in versione comica. L’episodio tragico di Didone viene completamente stravolto: la regina in punto di morte si sente lo stomaco fiacco come se avesse il mal Francese. Il patetico diventa grottesco. Frequente è l’uso dell’*amplificatio* e il ricorso ad un lessico quotidiano, in contrasto con i temi virgiliani, per mantenere costante il tono comico e i suoi effetti. E’ quasi un capostipite di un genere.

⁵ PUBLIO OVIDIO NASONE *I Fasti*, introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi, Milano, BUR Rizzoli, 2006, pp. 261-262, in modo particolare nota 156 a p. 261.

in guardia sul pericolo imminente e fugge. A chi la andava cercando una voce dal fiume Numicio, parlando in nome della donna stessa, spiega che Anna Perenna era stata trasformata in una ninfa. Nello schema di partenza delle storie di Enea, Didone e Anna, Goldoni inserisce, però, in maniera forte l'idea che Anna sia stata la vera innamorata di Enea o comunque ci sia stata quasi una sotterranea lotta tra le sorelle – tutti elementi già adombrati, come abbiamo visto, anche se in maniera sotterranea, in Virgilio e pienamente sviluppati da Metastasio nella sua celeberrima *Didone abbandonata* (forse si deve a Goldoni una riduzione scenica del testo). E il legame con questo testo viene immediatamente dichiarato dal drammaturgo veneziano che, per il suo *Enea nel Lazio* in endecasillabi, sceglie come nome per la sorella di Didone non Anna ma Selene come nel testo del poeta cesareo.

La versione ovidiana ci viene proposta attraverso le parole di Selene-Anna stessa quando, giunta sul lito laziale, narra le sue vicende.

La prima domanda che nasce spontanea è in relazione alla scelta di Goldoni di privilegiare questa versione ovidiana, anche se, come abbiamo visto, esiste, per così dire, una sorta di enciclopedia dei possibili narrativi delle avventure di Enea e Didone, con relative storie collegate e secondarie. In questo periodo il tema è molto sfruttato: nel 1760 vede la luce con il titolo di *Enea nel Lazio* un dramma per musica di Vittorio Amedeo Cigna; nel 1761 sarà l'abate Chiari a misurarsi con la materia, addirittura con una trilogia *La distruzione di Troia, La navigazione di Enea* e appunto *Enea nel Lazio*, nei quali, e ci riferiamo soprattutto agli ultimi due, egli segue piuttosto fedelmente, nelle linee essenziali del plot, l'impianto virgiliano.

A parer nostro l'ottica con la quale analizzare queste scelte non è tanto quella filologica e di una attenta valutazione delle differenze tra Virgilio ed Ovidio, solo per fare due fra i nomi e le opzioni possibili, ma, per contro, dobbiamo pensare, all'interno di una sorta di primo mercato delle lettere, ad uno scontro tra drammaturghi, compagnie di attori e impresari teatrali, per conquistare la fetta maggiore di pubblico: in questa prospettiva ogni elemento di originalità, di recupero di qualcosa che non è ancora stato sfruttato completamente diventa il modo per attrarre gli spettatori e conquistarli alla propria causa.

Il testo goldoniano è del 1760; il frontespizio dell'edizione Zatta, che fa solitamente fede, indica invece erroneamente che è stato recitato per la prima volta nel «carnovale» del 1760, in realtà la prima rappresentazione, come rileva Ortolani, è del 24 ottobre 1760.⁶ Troviamo traccia di questa prima messa in scena sulla Gazzetta Veneta di “Mercoledì, addì 29 ottobre 1760. N. LXXVII”, dove Gasparo Gozzi scrive:

⁶ GIUSEPPE ORTOLANI, *Nota Storica*, in CARLO GOLDONI, *Opere complete*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XXV (Tragicommedie), Venezia, Edizione del Municipio, 1927, p. 334.

La sera del passato venerdì venne per la prima volta recitata nel teatro di san Salvatore una rappresentazione del signor dottor Goldoni, intitolata *Enea nel Lazio*. L'argomento di tal composizione è preso dal terzo libro de' Fasti di Ovidio, verso la fine. Narra questo autore che, insignoritosi Jarba di Cartagine dopo la morte di Didone, i Tiri si fuggirono dispersi dalla città, e che di là a tre anni la sorella medesima di Didone venne discacciata, la quale dopo vari casi, che qui non si debbono per brevità riferire, fu da una burrasca di mare cacciata a Laurento. Quivi fu riconosciuta da Enea e da Acate, che camminavano sulla spiaggia: venne da Enea accolta e presentata a Lavinia sua moglie con una fervida raccomandazione. Lavinia, ricevendo nel cuor suo la gelosia, medita insidie contro di lei e l'odia a morte. Didone apparisce in sogno alla sorella e l'avvisa del suo pericolo; essa, uscita per una finestra prossima al terreno, di notte fugge e viene da Numico fiume fra le sue acque accettata. Mentre che le genti vanno in traccia di lei, essa a quelle apparisce e dice sé essere ninfa di quel fiume e chiamata Anna Perenna. Di qua nacque l'origine di quelle feste che vengono da Ovidio nell'accennato luogo descritte.

Quantunque io abbia spesso udito a dire che in Venezia le tragedie non sono accolte volentieri, ho più volte veduta la prova del contrario, e per isperienza ho tocco, si può dire, con mano, che il piangere di compassione e di tenerezza, diletta non meno di ogni altro affetto destato dalle teatrali rappresentazioni. E' non picciolo danno che la tragedia, componimento ripieno di tanta magnificenza e maestà, da' più colti paesi amato e sí volentieri veduto, sia da noi abbandonato quasi del tutto, piuttosto per un riprezzo de' poeti, i quali si sono stabiliti a credere che l'udienza non ne voglia, che perché la udienza non le accolga volentieri. Il cuore umano è quel medesimo in ogni luogo. Questo picciolo preambolo è fatto a proposito dell'*Enea nel Lazio*, in cui il poeta, se non avesse avuto il timore da me accennato, certamente avrebbe ordita una tragedia piena di nobiltà e di grandezza. A un dipresso questo argomento era capace di tutte le situazioni della Medea, e con minore atrocità. Anna avea veduta la sorella a morire, il suo regno devastato; era stata da Jarba scacciata dalla sua reggia; raminga, perseguitata da' nemici, gittata dal mare in paese da lei non conosciuto, s'abbatte in Enea, cagione delle sue calamità. Enea, uomo giusto per sé, era in obbligo, quanto potea, di riparare a' suoi danni e di farle ricoverare una parte della sua quiete. La consegna a Lavinia sua moglie, la quale, dalle furie della gelosia combattuta, l'odia, le tende insidie e contrasta alle buone intenzioni dell'uno e alla quiete dell'altra. Qual effetto, per esempio, avrebbe fatto l'urna colle ceneri di Didone nelle mani della sorella, chiedente ad Enea qualche asilo nella nuova terra per esse? qual situazione era quella di Enea alla vista di tali ceneri? In iscambio di quelle o di altre somiglianti idee, l'autore, per la temenza accennata di sopra, si diede a fingere una gelosia che non produce espettazioni di cose grandi, e chiude il suo componimento col matrimonio di Anna e di Ascanio. L'apertura però della scena ha non minore magnificenza dell'*Ifigenia in Aulide* del signor di Racine, per modo che in Enea sembra di vedere Agamennone e Arcadio in Acate.⁷

Queste osservazioni di Gozzi rimangono le uniche per un testo, che, annunciato dall'attrice Caterina Bresciani come imminente il 6 ottobre 1760,⁸ ha avuto, fino ad oggi, solamente quattro rappresentazioni, compresa la prima del 24 ottobre 1760 e tutte in quello stesso anno, delle quali Ortolani scrive:

⁷ GASPARO GOZZI, «Mercoledì, addì 29 ottobre 1760 - N.º LXXVII» in GASPARO GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, a cura di A. Zardo, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 324-326.

⁸ GIUSEPPE ORTOLANI, *Nota Storica*, in CARLO GOLDONI, *Opere complete*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XXV (Tragicommedie), *op. cit.*, pp. 333-334.

Le recite furono soltanto quattro, con scarso concorso fin dalla prima sera. Neppure Caterina Bresciani riuscì a infondere un po' di calore in quei personaggi di sola cartapesta. Gasparo Gozzi, parlando dello spettacolo nella Gazzetta Veneta del 29 ottobre, tace il nome del Goldoni e cerca di non dir tutto il male che pensa di questo mostriciattolo tragico: ma tradisce il proprio imbarazzo.⁹

Il nome di Goldoni in verità non viene taciuto ma la sostanza dell'imbarazzo di Gozzi in effetti non cambia. La percezione di Goldoni stesso non doveva essere molto diversa se nei *Mémoires* non ci sono riferimenti diretti alla tragedia in questione, che viene definita, in altre opere dell'autore veneziano di cui non si parla nel testo autobiografico, semplicemente "tragedia in cinque atti, in versi".¹⁰ La disattenzione verso la tragedia goldoniana è continuata fino ai nostri giorni: nessuno, salvo le edizioni curate da Ortolani per il Municipio di Venezia e per Mondadori, l'ha tolta dall'oblio nel quale è caduta.

Ma al di là di ogni valutazione, più o meno autoriale, sulla qualità del testo, è utile, prima di tutto, presentare il plot goldoniano nelle sue linee essenziali di sviluppo della trama. Il testo si apre con Enea che rievoca con Acate l'esperienza africana, caratterizzata fortemente dall'amore di Didone. Rispetto alla sequenza tradizionale, si evincono varianti significative, già dalle parole del dialogo di apertura; nella vulgata virgiliana Enea, Acate e Ascanio vengono sbattuti dalle onde sulla costa cartaginese, mentre nel testo goldoniano il solo Enea arriva a Cartagine, mentre la nave di Acate e Ascanio tocca altri lidi. I pensieri sulla sorte di Didone, quasi un senso di colpa interiore di Enea, lasciano spazio all'azione con l'arrivo di Ascanio che annuncia essere imminente anche quello di Lavinia con il re Latino; vengono messe le basi per il futuro matrimonio tra Enea e Lavinia che è felice del "cambio"¹¹, e cioè di lasciare Turno per Enea. Ma appunto Turno non accetta passivamente l'affronto e colpito nell'orgoglio muove a battaglia: lo scambio di opinioni tra Turno latino ed Enea non sortisce alcun effetto e viene lasciata così la parola alle armi.

L'atto secondo si apre con Selene che in compagnia del vecchio Perennio (si noti il gioco sui nomi e lo sdoppiamento del mito ovidiano) approda sulla spiaggia del Lazio, e rammenta la fine di Cartagine e la "la voce di Didone al cuore/ Parmi di udir che mi rinfacci e dica:/ «Selene infida, il mio nemico amasti»"¹². I due si interrogano a vicenda su dove siano finiti, quando improvvisamente

⁹ GIUSEPPE ORTOLANI, *Note a Enea nel Lazio* in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. IX, Milano, Mondadori, p. 1360.

¹⁰ CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p.752.

¹¹ CARLO GOLDONI, *Enea nel Lazio* in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. IX, Milano, Mondadori, p.1086: "Signor, dai labbri miei non aspettarti/ Che obbedienza e rispetto. Amor non deve/ Merito farsi, ove dispone il fato./ Solo dirti poss'io, che nel tuo volto/ Segno non v'ha che mi dispiaccia o attristi;/ E che finora, assuefatto il guardo/ Dell'inamabil Turno al rozzo aspetto,/ Piacemi il cambio, e lusingar mi ponno/ Gl'interni moti d'un amor felice."

¹² *Ibid.*, p. 1095.

arriva Claudio, pretore delle guardie latine: Selene e Perennio narrano in breve la loro storia all'ufficiale latino, che a sua volta li informa non solo di essere sulle terre del re Latino, ma della guerra con Turno re dei Rutuli, e del contributo decisivo di Enea e dei troiani. Alla notizia dell'amicizia di Enea con Latino, ma soprattutto delle imminenti nozze di Enea con Lavinia, Selene e Perennio decidono di ripartire, quando vedono sopraggiungere Enea e i troiani. Enea e Ascanio sono soddisfatti della vittoria ma vanno ancora alla ricerca di Turno, pericolosissimo nemico. A questo punto avviene l'incontro tra Enea e Selene, alla presenza di Perennio, e qui c'è uno dei momenti più intensi (o almeno vorrebbe esserlo) dell'opera: Enea chiede immediatamente notizia di Didone, Selene narra la distruzione della città e la morte dell'amata sorella, confermando in maniera inequivocabile i timori di Enea, che sottolinea come dal mare avesse visto i fuochi e la pira. Selene attacca Enea, mettendo in evidenza come sia stato il suo comportamento falso e bugiardo a portare Iarba a distruggere la fiorente città e di conseguenza ad indurre Didone al suicidio, forse come ultimo gesto di libertà. Selene lo accusa direttamente di aver finto e simulato con Didone, giocando con i sentimenti, e di aver fatto innamorare lei stessa, mettendola in concorrenza con la sorella. Enea non perde occasione di sottolineare la bontà del suo sentimento e il dolore per la separazione, dovuta alla volontà degli dei e a quanto era stato prescritto dal fato. Allora Selene porta come prova inconfutabile della sua "ingiustizia o viltà"¹³ il fatto che Enea aveva lasciato in vita Iarba, pur avendo avuto molte occasioni per ucciderlo, eliminando così un suo nemico personale ma anche un acerrimo nemico di Cartagine. Enea ribatte ancora una volta richiamando la veridicità della forza del suo amore e di come non avrebbe pensato possibile la scelta estrema di Didone di darsi la morte. Comunque alla fine offre il suo aiuto a Selene, promettendole di condurla da Lavinia, ormai quasi sua sposa. Il terzo atto si apre sul tormento interiore di Lavinia, che è profondamente scossa dall'arrivo della straniera: l'incontro tra Lavinia e Selene avviene all'insegna della dissimulazione, più o meno, onesta; infatti Lavinia si sforza di mostrare pietà verso l'esule, mentre Selene la informa della perfidia di Enea non solo verso Didone ma verso lei stessa, arrivando a dichiarare la sua passata volontà di sposare il principe troiano. Selene vorrebbe che Lavinia scacciasse Enea, ma la principessa latina spiega alla nobile cartaginese come sia stata la volontà degli dei a destinarle uno sposo straniero. All'asilo che Lavinia le offre Selene ringrazia ma si oppone persistendo nel dichiarare i propri intenti di vendetta. Arriva proprio in questo momento Enea quasi a comporre un ideale doppio triangolo, costituito da un lato da Enea, Lavinia e l'ombra concreta di Didone, dall'altro da Enea, Lavinia e Selene. Il dialogo tra i tre è un perfetto esempio di dissimulazione; Lavinia teme che Enea sia ancora innamorato di Selene, e che potrebbe persino decidere di seguire la sventurata esule se decidesse di riprendere il mare (è uno dei timori più forti

¹³ *Ibid.*, p. 1105.

della donna latina). Allora, seppur estremamente giovane, Lavinia ricorre alle sua capacità di nascondere i veri sentimenti e di mostrarsi pietosa ed afflitta. Selene inizialmente non si fida di Lavinia, ma ad un certo punto sembra accettare la sua ospitalità, e persino di vivere nello stesso palazzo con i due sposi. Enea teme di veder esplodere la gelosia della principessa da un momento all'altro. Si discute frattanto anche dei preparativi per le imminenti nozze di Enea e Lavinia, che addirittura pretenderebbe una dichiarazione di affetto da Selene la quale deve dimostrare "Piacere estremo."¹⁴ Lavinia inizia ad evidenziare i suoi timori, Selene le dichiara lealtà, anche se coatta, e abbandona i due promessi sposi. Ora Enea e Lavinia sono soli: la donna non solo vuole essere rassicurata nel suo amore e nei suoi affetti ma vuole che l'amato le apra il cuore, amato che a sua volta non capisce la strategia della giovane donna, trovando persino eccessiva la pietà dimostrata per un'esule che "cova in petto/ Qualche antico livor"¹⁵. Enea non comprende a pieno l'interiorità di Lavinia, al punto che lo vediamo solo in un monologo interiore dove analizza la sua situazione e teme che Lavinia sia donna "avvezza a mentir"¹⁶ e "sotto il nome/ Di virtù, di pietà, livor nasconde"¹⁷. L'atto si chiude su questo dissidio interiore. Il quarto atto si apre sull'arrivo di Acate al campo troiano e sull'incontro con Lavinia che ha trovato la soluzione alle sue domande interiori e ai suoi problemi pratici: Selene deve sposarsi, solo così sarà tranquilla e potrà vivere in pace con Enea. E naturalmente il candidato migliore per Lavinia è Acate, principe troiano e amico di Enea e quindi disposto a qualunque sacrificio. Lavinia lo informa, piuttosto dettagliatamente, della situazione, mettendo l'accento sulla volontà e sui propositi di vendetta di Selene, e quindi gli chiede di sposare la principessa cartaginese, poiché questa è l'unica soluzione non solo possibile e praticabile ma dignitosa; infatti se Selene abbandonasse il Lazio, andrebbe di corte in corte, di paese in paese, esposta alle insidie, una principessa piena di odio verso Enea e pronta a descriverlo in modo negativo, e la fama è importante come le azioni. Acate si rende disponibile ad ogni richiesta di Enea. La scena muta, Acate ed Enea si incontrano, Enea apre il suo cuore all'amico, dichiara così non solo il suo odio per Lavinia, capace di mascherare la pietà e di "studiate menzogne",¹⁸ ma anche per Selene e forse per l'intero sesso femminile. Acate viene a sapere che la richiesta di matrimonio è un'idea della sola Lavinia, e a sua volta informa l'amico che è la gelosia a renderla piena di sospetti. Per Enea questa fanciulla pretende troppo.

A questo punto muta ancora repentinamente la scena, e troviamo Lavinia con Selene che prova ripulsa per Acate, ma Lavinia insiste, ricordandole persino che forse "altro amor ti ha prevenuto il

¹⁴ *Ibidem*, p. 1117.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1118.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1120.

¹⁷ *Ibidem*, p. 1120.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1126.

cuore”¹⁹ e poi, in ultima istanza, quanto le deve, “Ai benefizi e alla pietade ingrata”²⁰. Lavinia ribadisce a Selene la sua ospitalità, ma contemporaneamente afferma che fino a quando Selene sarà una donna libera, non darà mai la sua mano ad Enea, troppi sono i timori. Selene, per contro, non vuole legarsi a persona che le sia sgradita e che non ama, ma cerca di rassicurare Lavinia, affermando che ha promesso di cancellare Enea dal suo cuore. Lavinia non si fida, perché crede che il fuoco d’amor arda ancora sotto la cenere. Ma a questo punto i piani della principessa latina paiono saltare per aria. Quand’ecco giungere Ascanio con i soldati troiani carichi di trofei, tra i quali la testa di Turno. Ascanio informa della vittoria Lavinia e Selene che a sua volta viene presentata al nobile troiano. Le speranze di Lavinia si realizzano proprio mentre sembravano ormai perdute: Ascanio e Selene si innamorano, e il giovane chiede a Lavinia di intercedere presso il padre. La futura regina dei latini si sobbarca volentieri questo compito, poiché se Selene “è sposa del figlio, ogni sospetto/ Si diletta del padre”²¹.

L’atto quinto (e ultimo) si apre su Selene che racconta a Perennio gli ultimi avvenimenti nei quali è stata coinvolta. Arrivano intanto Enea, Acate, Ascanio con seguito per preparare il sacrificio. Si aggiunge quindi anche Lavinia, che è sorpresa dai preparativi e dall’imminenza del rito, senza che si aspetti suo padre, il re Latino. In questo preciso momento Enea, fresco vincitore di Turno, è ferito dalle macchinazioni della donna al punto da non provare più nulla per la giovane (“odio il perfido amor”),²² che deve ritenersi libera. Enea si stabilirà nella città del vinto Turno, regnando al suo posto: sembra mettersi così la parola fine al terzo triangolo che sottende la struttura, quello Turno-Lavinia-Enea, e non solo per la morte del re dei Rutuli. Lavinia prende al parola e si ribella a questo stato di cose; per prima cosa, dichiara apertamente come il suo comportamento sia stato dettato dalla gelosia che è stata provocata dalla stessa Selene, pronta a vantarsi in sua presenza di essere stata amante di Enea, quanto alle accuse di aver saputo simulare falsi sentimenti, richiama ad Enea il suo stesso comportamento in terra d’Africa con Didone. In pratica si è sentita come costretta a fingere, ma con forza afferma che “Fui gelosa di te, lo sono ancora,/ E lo sarò finché non dia Selene/ Altrui la destra, e il mio timor sia spento.”²³ A questo punto dell’orazione chiama a testimone lo stesso Acate, spiegando perché lo volesse sposo di Selene, che però lo ha rifiutato. Le parole di Lavinia ora si soffermano sull’amore di Ascanio per Selene e per ora la volontà dei due innamorati, contemporaneamente compiangendo la sua sorte (non è più una sposa), degna di una donna empia, quale ella non è, chiedendo infine pietà e maledicendo l’amore, un fuoco di passioni che trascina. Enea viene colpito nel profondo del cuore e dichiara il suo rinnovato amore alla

¹⁹ *Ibidem*, p. 1127.

²⁰ *Ibidem*, p. 1128.

²¹ *Ibidem*, p. 1133.

²² *Ibidem*, p. 1136.

²³ *Ibidem*, p. 1137.

fanciulla. Ma ora è la volta del giovane Ascanio di prendere la parola e di intervenire per rilevare come Lavinia sarà sempre inquieta fino a quando non vedrà Selene ben maritata. Enea benedice il matrimonio di Selene con Ascanio, al quale destina il regno di Turno. Selene ora, infine, si scusa con Enea. Quando tutto pare ormai sul punto di risolversi, arriva Claudio, pronto ad informare Enea dell'imminente arrivo di Latino che vuole la restituzione della figlia, che, dopo gli ultimi avvenimenti, considera un ostaggio dei troiani. Nell'ultima scena, alla presenza di tutti i protagonisti principali, Enea confessa il suo torto a Latino, chiedendogli nuovamente la mano della fanciulla. Latino acconsente. Assistiamo al quindi doppio matrimonio, prima – per sicurezza di Lavinia – vengono uniti in matrimonio Selene e Ascanio, e poi finalmente è la volta di Lavinia ed Enea. La tragicommedia si conclude sulle parole di Enea che, compiuto il rito del doppio imeneo, proclama come finalmente sia rinata Troia e si siano messe le basi per il nuovo impero, realizzando così “il presagio a me svelato/ Dal padre Anchise cento volte e cento.”²⁴

La scelta di Goldoni di non seguire la traccia virgiliana – nell'Eneide è proprio in compagnia di Acate che Enea incontra la madre Venere nelle vesti e nelle sembianze di una vergine di Sparta, mentre Cupido prenderà l'aspetto di Ascanio per essere preso in braccio da Didone e trafiggerle il cuore con il dardo dell'amore – trova una spiegazione più che plausibile nelle semplici necessità drammatiche e drammaturgiche dell'opera: Acate e Selene non devono essersi mai incontrati, così come Selene e Ascanio, i quali devono essere pressoché coetanei, in modo che Selene possa rifiutare Acate e immediatamente innamorarsi del giovane Ascanio, l'uomo per la vita, e far sì che si possa sciogliere la trama del testo per arrivare ad una sua risoluzione positiva (la definizione di Elena figlia di Menelao ci pare invece una semplice discrepanza, forse un errore).

L'opera è strutturata come un triangolo, per così dire, moltiplicato, infatti il trinomio Lavinia-Turno-Enea si intreccia con quello Enea-Didone-Lavinia e Enea- Didone-Selene per diventare un Enea-Lavinia-Selene e sciogliersi così finalmente in una doppia coppia, Enea-Lavinia e Selene-Ascanio. I personaggi sono, per certi versi, fissi nei loro ruoli, ma, per altri, proprio in virtù dei sentimenti e delle passioni, delle quali sono in balia, sono i rappresentanti di una eterna metamorfosi non solo dell'io ma del sé. La dinamica dei rapporti umani non si limita certamente al gioco delle seduzioni femminili, e eventualmente al perturbante, ma entra sempre in gioco prepotentemente il ruolo pubblico e sociale dei protagonisti che sono comunque potenziali re e regine, addirittura fondatori di un nuovo impero, ma qui importano quasi esclusivamente come uomini e donne da matrimonio, da ben maritare. Sotto lo schema della tragedia viene fuori quello della commedia, e, per certi giochi dell'intreccio, persino quello della commedia dell'arte: e forse questo spiega, già in nuce, la scelta goldoniana di definire l'opera tragicommedia.

²⁴ *Ibidem*, p. 1141.

Il termine “tragicommedia” ha una delle prime attestazioni nel prologo dell’*Amphitruo* di Plauto, dove Mercurio parla di un misto di tragico e di comico, poiché un dramma dove figurano re e dei non può essere una semplice commedia, ed allora, per la presenza in scena anche di uno schiavo, non potrà essere altro che una tragicommedia.²⁵ Proprio questa mescolanza, sebbene in Goldoni manchino gli dei (e pure gli schiavi, e l’unica figura che non appartiene in maniera più o meno diretta all’aristocrazia sia Perennio, il vecchio che accompagna Selene), potrebbe ben attagliarsi all’opera goldoniana. Per Aristotele, nella *Poetica*, la differenza tra tragedia e commedia consiste nella rappresentazione di uomini peggiori o migliori rispetto alla realtà, del resto la commedia viene definita anche imitazione di uomini più vili (*Poetica* 1449 a 32). Di conseguenza la tragedia, in quanto mimesi di uomini superiori, sarà caratterizzata dalla presenza di dei ed eroi, mentre la commedia da schiavi e persone delle classi subalterne. La tragicommedia si definisce quindi come genere intermedio e misto. Ma che la tragicommedia, quale intreccio di tragico e di comico, sia un genere che si è costituito fin dall’antichità, è attestato da testimoni quali le ilarotragedie di Rintone da Taranto (IV-III sec. a. C, parodia della tragedia classica, soprattutto euripidea), e dalle commedie mitologiche, fondate sul rovesciamento e sul travestimento, diffuse soprattutto in ambiente dorico, come la produzione di Epicarmo, o la commedia di mezzo che aveva privilegiato, in maniera netta, la parodia mitologica.²⁶ Goldoni, in gioventù, si era misurato con il genere tragico, infatti la tragedia *Belisario* apre nel 1734 la sua carriera di autore di teatro, e nel 1735 a questo testo fa seguito la *Rosmonda*.²⁷ Il Settecento tutto è comunque fortemente caratterizzato dal dibattito sul tragico in risposta all’artificialità del teatro seicentesco: in Italia un ulteriore ingrediente è rappresentato dalle aspirazioni verso un genere che non era ancora riuscito a consolidarsi e a trovare una sua collocazione definita, come per esempio in Inghilterra, ma soprattutto in Francia (Corneille e Racine saranno sempre punti di riferimento centrali delle riflessioni sul genere, insieme all’insuperato modello greco-latino).

Per certi versi, peculiarità tutta italiana sarà anche quella di un tentativo continuo di superare l’eterna frattura fra i letterati e gli uomini di scena, il palcoscenico. A prendere la parola sull’argomento, per dare un rapido tratteggio, sono il Muratori, il Gravina, il Maffei, il Metastasio, che, per il ruolo di poeta cesareo e per l’importanza acquistata dal suo *Estratto dell’arte poetica di Aristotele*, supera ampiamente i confini italiani per porsi al centro del dibattito globale con i teorici dell’epoca (in modo particolare di area francese) in una prospettiva di recupero, da un certo punto di vista, delle regole aristoteliche a garanzia del fondamento del genere e, dall’altro, di forte apertura

²⁵ Cfr. TITO MACCIO PLAUTO, *Le commedie*, vol. I (3 voll.), a cura di Giuseppe Augello, Torino, Utet, 1972, pp. 64-65.

²⁶ Cfr. *Ibidem*, nota 63 pp. 65-67.

²⁷ Cfr. PAOLO QUAZZOLO, *Introduzione a CARLO GOLDONI, Rosmonda*, a cura di P. Quazzolo, Edizione Nazionale delle Opere, Venezia, Marsilio, 2009, p. 9.

alla dimensione della sensibilità, degli affetti e delle passioni secondo il nuovo modo di sentire tutto settecentesco. E così il dibattito sul teatro trova una sua perfetta collocazione nella querelle tra gli Antichi e i Moderni, che tanto appassionava gli intellettuali dell'epoca. È in questo clima che Goldoni si confronta inizialmente con il genere tragico e poi, nel 1760, con la tragicommedia, dove ancora più forte si enunciava la necessità, per colpire e coinvolgere il pubblico, di comunicare in modo chiaro, comprensibile, e soprattutto credibile, in quanto se non basato su un vero storico almeno su un verosimile, eliminando dei, citazioni colte, elementi simbolici, espressioni appartenenti ad un codice sì sublime, ma anche altisonante e pomposo. Si può, a ragione, considerare un punto di riferimento capitale il melodramma – in più occasioni Goldoni dimostra ammirazione ed attenzione per Apostolo Zeno e Pietro Metastasio - e, in questa occasione specifica, la *Didone abbandonata*, della quale Goldoni curò persino una riduzione scenica (il nome di Selene è prelevato direttamente dall'opera metastasiana), proprio per l'attenzione alla dinamica dei sentimenti e delle passioni, per il ricorso ad un linguaggio del cuore e a situazioni da dramma in musica (melodramma), sia per la netta riduzione degli elementi tragici e dello stesso aspetto tragico dei protagonisti. In quest'ottica sarebbe persino lecito, per il trattamento della materia e dell'argomento, considerare il testo una sorta di *jonta*, di aggiunta al testo di Metastasio. La prospettiva è quella del sequel, e a dominare è il tentativo di rappresentare le passioni interiori, i dissidi e come questi poi, più o meno controllati, guidino l'agire umano.

Ma allora il repertorio tragico ed epico diventano un'enciclopedia di materiali verbali, disponibili per essere utilizzati per la costruzione di nuove opere: l'atteggiamento goldoniano non è quello di una parodia intesa come semplice rovesciamento, come ribaltamento sul piano comico, o di travestimento, nell'accezione sei-settecentesca, di riduzione al comico, ma se di travestimento si parla esso deve essere inteso piuttosto come un processo di riscrittura, dove è forte la consapevolezza della dimensione della finzione, per certi versi ne diventa una sorta di traduzione scenica tra due codici culturali, dove decisiva è, per Goldoni, la prospettiva dell'attualizzazione. Nell'utilizzare i diversi materiali classici, di cui si erano già ampiamente serviti i suoi contemporanei, Goldoni, con un gioco insistente di variazioni, allude, nell'accezione di Pasquali,²⁸ al mondo classico, ma allude, per così dire, per fare un passo oltre, giocando con le reminiscenze, le citazioni e i prelievi culturali. Al di là, infatti, di ogni valutazione di valore sull'*Enea nel Lazio*, anche di matrice autoriale non proprio positiva, Goldoni ricorre ai temi della tragedia e del melodramma, dando vita, però, ad una tragicommedia, per superare le maschere, e quindi alcuni aspetti fondamentali della commedia dell'arte, da un lato, e quello della tragedia sublime di tradizione alta, dall'altro, e arrivare così a mettere le basi per la commedia borghesia. Infatti lo

²⁸ Cfr. GIORGIO PASQUALI, *Arte allusiva* in GIORGIO PASQUALI, *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. II (2 voll.), Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 275-282.

schema tragico dell'*Enea nel Lazio* si riduce alla dimensione essenziale di quella che sarà la commedia, o anche il dramma borghese, con le due coppie di amanti/amati e l'ossessione di Lavinia per un amore ancora vivo, per un possibile futuro tradimento se non addirittura un abbandono, che la renderebbe novella Didone. Nel testo, in realtà, il problema centrale è quello dell'amore più o meno vero in rapporto al matrimonio: questo è in verità non solo lo schema base della commedia borghese ma uno dei nodi ineludibili delle nuove relazioni sociali, di quello del nuovo uomo borghese *tout court*. Del resto se il testo viene liberato dalla patina culturale molto superficiale dell'antichità, con tutti quegli elementi che servono ad una ambientazione romana e sfrondato dei pochi tratti storici, sarebbe possibile prendere di peso i personaggi e mantenendone dialoghi e soprattutto modo di pensare, *Weltanschauung*, vestirli in abiti tardo settecenteschi e ambientare questo conflitto di passioni in una sala che sta già diventando salotto, e, forse, camera da letto (Ibsen è dietro l'angolo). E tutto questo non fa meraviglia, poiché l'aristocrazia, che Goldoni ha sotto gli occhi, è una aristocrazia mercantile, combattuta, a seconda dei periodi tra l'investimento nelle attività commerciali e la tesaurizzazione dell'investimento immobiliare e terriero. Ed allora la prospettiva dell'amore si tramuta in quella dell'istituzione matrimoniale borghese, con il connesso problema di amore e di innamoramento, che la nobiltà aveva tenuto saggiamente separati fino a quel momento.