

Articoli/Articles

DONNE E FOLLIA NELL'ENEIDE DI VIRGILIO:
TRE INVASAMENTI PER L'AZIONE EPICA

GIORGIA TOTOLA

Università degli Studi di Verona, I

SUMMARY

WOMEN AND MADNESS IN THE ENEID

The article presents female cases of madness in Latin Vergilian Literature, comparing the Greek Dionysian divine possession of the Maenads and Bacchae with the madness of Dido and Amata. Transcultural psychiatry is here proposed as a useful tool for reading the descriptions of the Aeneid - to try to understand every kind of world where barriers disappear between visible and invisible.

“Una donna ha sempre bisogno di qualcuno che la moderi, giacché ha in sé per natura una certa intemperanza che, se non viene corretta giorno dopo giorno, si mette come gli alberi a buttare una vegetazione matta”.

Ippocrate, Ippocrate saluta Dionigi, in Sul riso e sulla follia

Prima di iniziare

La follia nasce e manifesta i suoi primi espliciti sintomi nella tragedia greca. In verità, già Omero utilizza il linguaggio tecnico della *manía*, anche se in forma metaforica¹. La potenza dionisiaca, nella tragedia rappresentata dalla Menade, di fatto compare, per la prima volta, in un contesto epico: Andromaca, nell'*Iliade*², e Demetra, ne-

Key words: History of madness - Eneid- Mania

gli *Inni omerici*³, presentano caratteristiche analoghe alle baccanti sia per la violenta emozione suscitata dal suono e dalla vista, sia per la presenza del binomio amore-morte⁴. Successivamente, nell'epica romana la metafora dionisiaca prende forma e coscienza: i riferimenti diventano sempre più espliciti e i contesti più puntuali e circostanziati. Si verifica una commistione di generi, in cui linguaggio epico e linguaggio tragico coesistono perfettamente.

Senza dubbio, in Virgilio non si parla di follia nel senso medico o patologico del termine, bensì di possessione da parte di un dio: per intervento divino, l'uomo manifesta un'alterazione delle proprie condizioni naturali. Per un lettore moderno non risulta facile comprendere causa e sostanza del contagio, poiché si è soliti analizzare qualsiasi fenomeno da un punto di vista prettamente scientifico. Tuttavia, in alcune culture entrano in gioco fattori diversi, che sfuggono all'universo della psicopatologia accademica. A questo proposito, un utile strumento di lettura può essere offerto dalla psichiatria transculturale, una branca del sapere che ha condotto, negli ultimi anni, studi sulle malattie mentali muovendo da una prospettiva antropologica. In effetti, le patologie presentano sintomi e cause peculiari dell'ambiente in cui si manifestano, nonostante si riscontrino in esse tratti distintivi comuni: l'errore di a-storicizzare il fenomeno può indurre a una visione parziale e arbitraria del problema. Nell'applicazione l'operatore psicoterapeutico si stacca dai modelli scientifici precostituiti e ritorna alla realtà delle proprie origini culturali, per cercare di comprendere meglio un mondo dove le barriere tra *visibile* e *invisibile* vengono meno⁵. Egli sposta l'interesse verso l'irrazionale, ammettendo un universo popolato da spiriti e da oggetti rituali. In Asia, in Africa, in America latina alcune popolazioni aderiscono tuttora a un rito della possessione per molti aspetti simile alle manifestazioni di invasamento descritte dagli autori antichi. Percorrere un cammino a ritroso può rivelarsi proficuo per cogliere l'essenza di un fenomeno così oscuro.

Gli antropologi moderni hanno osservato un'inclinazione maggiore alla possessione da parte del genere femminile: la donna è più consona ad accogliere in sé una potenza divina non solo per la sua conformazione fisica⁶, ma anche per una motivazione di carattere sociale. Il genere femminile sembra avere una propensione maggiore alla possessione soprattutto nelle popolazioni in cui ricopre un ruolo marginale: in molti paesi, la donna può assumere un comportamento altrimenti inaccettabile, solo una volta posseduta⁷. Attualmente in Sudan, durante i riti *zar*, ella beve whisky e fuma sigarette, dopo essere stata invasata da uno spirito maschio; talvolta urla, bestemmia o impartisce ordini, atteggiamenti che non le sarebbero permessi in circostanze normali. Per il femminile, le cerimonie *zar* potrebbero essere considerate un mezzo per appagare un'interiorità repressa⁸: l'ordine imposto dalla tradizione sembra sovvertito dalle donne che vivono la propria condizione privata in opposizione a quella pubblica.

Anche nel mondo classico la sfera riservata al femminile è quella privata; soprattutto in Grecia, la donna è solita intrattenersi in casa per adempiere alle faccende domestiche e per accudire i figli in tenera età⁹. Tuttavia, a Roma, le dimore degli aristocratici diventano centri di attività politico-sociale, cui possono partecipare le donne: la *res publica* è fondata sulla famiglia stessa e non solo esercitata all'interno di essa¹⁰. La presenza femminile inizia ad assumere consistenza e, talvolta, a influenzare le decisioni degli uomini¹¹.

Nell'*Eneide* di Virgilio non mancano figure femminili talmente passionali e incisive, da suscitare interrogativi sul proprio *status* politico-sociale messo in ombra: senza di queste, non vi sarebbe alcuna azione epica¹². In tre contesti, Virgilio si serve dell'espedito della follia per ostacolare l'unione di Enea con la giovane Lavinia e per ritardare la fusione tra Troiani e gente italica¹³.

1. Già nel primo libro, Didone trattiene, con la forza dell'amore, Enea a Cartagine e, inconsapevolmente, lo distoglie dall'impresa impostagli

dal Fato: ella rappresenta la scelta migliore sia per Giunone intenta a ostacolare l'approdo dell'eroe troiano nel Lazio, sia per Venere preoccupata di placare le ire della sposa di Giove rivolte contro il figlio Enea e di temporeggiare nell'attesa dell'intervento regolatore del sommo Padre. Durante il ricevimento organizzato per gli ospiti Troiani, Venere incarica il figlio Cupido di intervenire nel cuore di Didone mediante il duplice inganno della falsa sembianza e del veleno¹⁴. Si assiste a una sorta di celebrazione bacchica, in cui Didone rappresenta la vittima sacrificale iniziata al rito e destinata prima all'innamoramento, poi alla morte¹⁵. La regina riempie di vino una coppa e chiede a Giove di rendere quel giorno lieto ai Tirii e ai Troiani, invocando anche la protezione di Bacco e di Giunone; poi, ella accoglie il dio accostando, per prima, la coppa alle labbra e iniziando a bere. Da questo momento la regina si muove sulla scena in stato di evidente alterazione. All'inizio Didone non è ancora del tutto folle, nonostante si trovi già in uno stadio avanzato della patologia. Solo in seguito, ella si aggira forsennata per la città (*totaque vagatur urbe furens*, Verg., *Aen.*, 4.68-69) e delira come una baccante posseduta dal dio (Verg., *Aen.*, 4.300-303). La stessa scelta lessicale è specialistica: *bacchatur* (4.301) e *stimulant Baccho* (4.302) sono espressioni utilizzate per l'estasi dionisiaca o per un eccitamento simile a quello descritto. L'accumulo stilistico di termini bacchici permette di identificare la reazione di Didone con il furore tipico di una Menade: la regina è come una Tiade (*Thyias*, 4.302)¹⁶ all'apice della frenesia religiosa. I movimenti di Didone diventano incontrollati: gli occhi roteano (*volvens oculos*, Verg., *Aen.*, 4.363), il volto si infuoca (*accensa profatur*, 4.364). L'alterazione psicofisica della regina sembra rafforzata anche dall'imperturbabilità e dalla staticità dell'eroe troiano: Enea mantiene gli *occhi immoti* ai comandi di Giove anche dopo il lamento di Didone (Verg., *Aen.*, 4.331-332). In effetti, la regina di Cartagine vive la propria condizione di straniamento in perfetta solitudine, all'insaputa del mondo circostante.

La connotazione di estraneità propria del folle rappresenta motivo di conflitto, poiché il soggetto invasato vive la propria esperienza privata in opposizione a quella pubblica: mentre Didone è tormentata dagli affanni della passione, Enea è impegnato in altre occupazioni. A sua volta, l'eroe troiano in Verg., *Aen.*, 4.283-286 e, di nuovo, in Verg., *Aen.*, 4.390-391 non rivela la decisione della propria partenza alla regina di Cartagine, ignara di tutto il progetto divino. Esiste un piano di incomunicabilità generato da un reciproco fraintendimento: Enea fallisce nel tentativo di comprendere perché mai Didone non abbia il suo stesso *sensu comune*; d'altro canto, Didone non capisce per quale motivo Enea ricerchi qualcosa di più del suo amore. I due personaggi si muovono su due piani contrapposti secondo la logica della tragedia supportata dall'ironia, ossia dall'incapacità dell'individuo di comprendere il *sentimento del contrario*. Il solo lettore è in grado di cogliere la polivalenza del linguaggio, divenendo egli stesso *coscienza tragica*¹⁷.

Il soggetto invasato crea nella mente un immaginario di elementi senza corrispondenza nella realtà, poiché egli vive in uno stato di allucinazione percepibile solo dallo spettatore fornito di ragione¹⁸. Al culmine del furore, Didone crede di sentire la voce di Sicheo quando la chiama e sogna Enea che la perseguita (4.460-468): ella vive in uno stato di allucinazione individuale non condivisibile con nessun altro. Didone alterna momenti di lucidità, in cui è consapevole della violenza delle proprie intenzioni (*Cosa dico? Dove sono? Quale follia mi sconvolge la mente?* Verg., *Aen.*, 4.595), a momenti di follia, nei quali si dispiace di non avere colpito con armi e con fuochi Enea e la flotta troiana (*Non avrei potuto fare a brani il suo corpo e disperderlo nel mare, o uccidere con il ferro i suoi compagni e lo stesso Ascanio e imbandirne le carni sulle mense del padre?* Verg., *Aen.* 4.600-602).

L'atto della lacerazione richiama il sacrificio bacchico in cui la Menade invasata rivive la morte di Dioniso. Si tratta di un rituale

antico costituito da due momenti: lo *sparagmós* (l'uccisione di un animale, in seguito fatto a brani) e la *homophaghía* (il successivo banchetto di carni crude), tramite i quali le baccanti si mettono in contatto con il loro dio, dapprima smembrandolo, poi cibandosi delle sue stesse carni per assimilarne l'energia. Anche in tempi moderni, a Tangeri, in Marocco, è attestata l'esistenza di un rituale estatico, durante il quale si dilaniano e si mangiano le carni crude di una capra sacrificale, il tutto accompagnato da danze e da musica arrangiata con flauti e con tamburi¹⁹. Nel contesto virgiliano, tuttavia, è Didone stessa a essere sacrificata: scelta come vittima, ella subisce la (pre) potenza divina che la conduce alla morte (Verg., *Aen.*, 4.663-665)²⁰.

2. Per molti aspetti simmetrica all'episodio di Didone risulta la vicenda di Amata in *Eneide* 7.285-405. Infatti, in entrambi i passi le figure femminili rappresentano la scelta migliore da parte degli dèi per il raggiungimento del fine prefissato: esse diventano il mezzo per ostacolare l'arrivo di Enea nel Lazio e la conseguente alleanza tra Troiani e gente italica.

Secondo il disegno divino, Enea deve recarsi nel Lazio e unirsi a Lavinia, figlia del re Latino e di Amata. In *Eneide* 7.287-291, Giunone si accende d'ira e tenta di ritardare gli eventi segnati dal Fato, non appena scorge dall'alto del cielo la flotta troiana. Ella sta tornando da Argo. La sposa di Giove è consapevole di non poter modificare il volere del Fato con l'aiuto dei Superi e, pertanto, chiede collaborazione alla divinità infernale Aletto²¹. Quando la Furia occupa la soglia del palazzo di Latino, Amata appare già alterata da sentimenti contrari per l'arrivo dei Troiani – *femineae ardentem curaeque iraeque coquebant*, Verg., *Aen.*, 7.345 -: ella desidera concedere la mano di Lavinia al giovane Turno, avvalendosi del diritto materno. Infatti, nel mondo romano, la madre ricopre un posto di rilievo nella scelta matrimoniale per la propria figlia, benché l'approvazione definitiva spetti al padre. Aletto strappa una serpe dalla chioma e la insinua nel

seno di Amata, che “*senza essere morsa*” o, più probabilmente, “*senza accorgersene*” (*attactu nullo*, Verg., *Aen.*, 7.350) subisce il primo effetto incontrollabile della follia²².

In seguito all'intervento di Aletto, Amata non è ancora del tutto sconvolta: ella diviene completamente folle in un secondo momento, dopo avere constatato la fermezza del re e dopo essere stata completamente alterata dal veleno della serpe. A questo punto, la regina inizia a infuriare come una baccante per la città.

A tal proposito, Virgilio offre una similitudine tra la moglie invasata di Latino e una trottola: come una trottola può volteggiare dopo essere stata colpita dalla correggia, così Amata inizia a correre forsennata in seguito all'intervento di Aletto (Verg., *Aen.*, 7.378-384). Molti lettori sono concordi nell'attribuire la responsabilità dell'invasamento della regina a un'entità divina: il movimento veloce della trottola, sotto lo sguardo dei bambini stupiti dalla dinamica a loro sconosciuta, è paragonato alla corsa della regina animata da forze oscure e misteriose. Feeney propone invece una lettura diversa del passo virgiliano in questione, servendosi della similitudine utilizzata dallo Stoico Crisippo per chiarire le responsabilità dell'azione umana²³. Crisippo ritiene che le cause delle nostre azioni siano le nostre qualità morali, proprio come la forma di un oggetto determina il movimento dello stesso. Se questa visione prospettica è vera, Aletto contribuisce solo a manifestare ciò che Amata nutre nel proprio animo²⁴.

Amata è completamente folle e si spinge nei boschi per offrire Lavinia al dio del tirso. Tutto sembra in perfetta armonia con il rituale bacchico, quando le donne abbandonano le case e, dimenticato il proprio ruolo di mogli e di madri, una volta divenute Menadi ricreano sui monti un mondo primitivo senza norme politico-sociali. In verità, quando la regina raggiunge il massimo furore, Virgilio introduce l'espressione “*simulato numine Bacchi*” (Verg., *Aen.*, 7.385), con cui mette in discussione l'autenticità della follia di Amata. Fordyce os-

serva come il verso virgiliano sia in contraddizione con Verg., *Aen.*, 7.377, dove, a quanto pare, la regina si aggira effettivamente in preda al furore²⁵. Del resto, la descrizione di Amata che infuria per i boschi, coinvolgendo tutte le donne della città, rispecchia fedelmente il rituale bacchico. La regina e le altre presenze femminili si muovono come se fossero state pervase da estasi dionisiaca: esse abbandonano le case, offrono il collo e le chiome al vento, riempiono il cielo di ululati e, vestite di pelli, portano aste ornate di pampini (7.392-405). Vi è un verso che permette di contestualizzare, con maggiore precisione, la reazione di Amata e delle altre donne: “*Sacrum tibi pascere crinem*” (Verg., *Aen.*, 7.391) è la perfetta resa latina di ἱερὸς ὁ πλόκαμος τῷ θεῷ δ’ αὐτὸν τρέφω/ *la chioma è sacra; la cresco in onore del dio*” (Eu., *Bacchae*, v.494).

Anche le conseguenze devastanti della follia di Amata rientrano nella tipica gestualità di chi, invasato, ricerca la fuga e, nell’evento estremo, consuma la tragedia della sua esistenza. Nella fase conclusiva, la regina appare sconvolta: nel delirio, ella parla molto e si prepara alla morte, dopo essersi proclamata causa, colpa e origine dei mali. Come un’autentica eroina tragica, Amata esce di scena impiccandosi a una trave con un brano del proprio manto purpureo (Verg., *Aen.*, 12.595-603)²⁶.

3. L’episodio di Amata presenta numerose analogie con Verg., *Aen.*, 5.603-679, dove è proposto un altro intervento punitivo da parte della dea Giunone.

Anche in questo contesto, la sposa di Giove infonde follia nell’uomo per mezzo di terzi, spinta dal desiderio di regolare le controversie private e pubbliche: ella approfitta dell’assenza maschile per inviare sulla terra Iride, incaricata di nuocere ai Troiani. Prese le sembianze di Beroe, l’anziana moglie di Doriclo, Iride si insinua tra le donne dei Teucri e le invita a bruciare le navi lasciate incustodite dagli uomini (Verg., *Aen.*, 5.635-640).

Per molti aspetti, la messaggera divina ricorda la furia infernale Aletto: come questa, ella sa nuocere e può assumere forme diverse. Iride interviene ai danni di Enea con un espediente naturale in grado di dare voce ai sentimenti più intimi delle Troiane: ella assume sembianza umana ed esorta le donne dei Teucri, provate da innumerevoli disavventure, a opporsi al cammino verso la terra italica. In verità, per la particolarità della soluzione utilizzata da Iride si pensa a un offuscamento mentale delle Troiane: nelle parole della sedicente Beroe sono già presenti i termini dell'inganno, non a caso, sanciti dalla profezia di Cassandra, la sacerdotessa cui i Teucri non avevano mai creduto.

Come negli episodi precedenti, la follia non si manifesta subito: in un primo momento le donne rimangono stupefatte di fronte alle parole pronunciate dalla falsa Beroe; solo dopo aver constatato l'immenso arcobaleno tracciato dall'ascesa di Iride al cielo, esse, agitate dal furore, iniziano a bruciare le navi (Verg., *Aen.*, 5.659-663). Anche se non vi sono elementi comprovanti l'atto della possessione, Virgilio presenta la reazione femminile come effetto di un invasamento: le donne, sbalordite dai prodigi e alterate dalle Furie, scagliano fiaccole ardenti contro la flotta dei Teucri e provocano un incendio minaccioso. La costante isotopia ignea – *focis*, *ignem* (5.660); *faces* (5.661); *incensas* (5.665); *favillam* (5.666); *uritis* (5.672) – permette di rappresentare visivamente l'effetto della follia, il cui codice linguistico è strettamente connesso e, a volte, persino coincidente con quello del fuoco.

In Verg., *Aen.*, 5.676-679 le Troiane, come autentiche baccanti, iniziano a fuggire in modo disordinato e, dapprima per paura, poi per vergogna, cercano di nascondersi in luoghi appartati e oscuri. Una volta scossa via Giunone dal petto, però, le donne troiane riacquistano le proprie facoltà psicofisiche e si pentono per i crimini commessi.

Riflessioni conclusive

Lo scenario in cui si svolge l'azione epica è popolato, senza dubbio, da elementi maschili: armi, campi di battaglia e guerrieri mossi dalle mani degli dèi. Tuttavia, non mancano presenze femminili determinanti: donne come Didone e Amata rappresentano una voce, seppur dissonante, all'interno di una società prettamente maschile.

Per imprimere forza e intensità ai personaggi femminili, Virgilio si serve dell'espedito della follia, concepita come possessione da parte di un dio. Egli rappresenta il furore per mezzo di un formulario fisso e stereotipato, ereditato dalla tradizione: le donne in preda alla follia alterano la propria natura; dopo essere state possedute da un dio, assumono connotati quasi ferini, appaiono irrequiete e iniziano a correre, a muovere sconnessamente il capo e a emettere ululati. Nello stato di alienazione, concepito come uno straniamento dal mondo, la donna raggiunge una dimensione propria contrapposta a quella pubblica²⁷. Si tratta di una condizione tipica delle eroine tragiche: nel teatro greco antico, il femminile vive una propria individualità, affrancandosi dal ruolo imposto dalla tradizione e suscitando questioni che fanno riflettere lo spettatore. Durante lo spettacolo una figura specifica avrebbe indossato temporaneamente la maschera di Bacco e sarebbe diventata servitrice del proprio dio dimenticando la propria posizione sociale. E' come se, nell'epica virgiliana, le eroine indossassero le *personae* tragiche e dimenticassero il proprio ruolo²⁸. Virgilio non si limita solo ad attribuire alle figure femminili le caratteristiche proprie delle eroine tragiche, ma, per mezzo dell'invasamento di Didone, di Amata e delle donne troiane, trasforma anche la stessa *Eneide* in un poema di *furor*²⁹.

BIBLIOGRAFIA E NOTE

Bibliografia generale

- AA.VV., *Misoginia e maschilismo in Grecia e a Roma*. Genova, Università di Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1981.
- ARCHER S. - FISCHLER S. - WYKE M. (eds.), *Women in Ancient Societies. An Illusion of the Night*. New York, Routledge, 1994.
- BALSDON J.P.V.D., *Roman Women. Their History and Habits*. The Bodle Haed, London 1962.
- BETTINI M. (a cura di), *Maschile/Femminile*. Bari, Laterza, 1993.
- BODDY J., *Spirit possession revisited? Beyond Instrumentality*. Annu. Rev. Anthropol. 1994; 23: 407-434.
- BUCHHEIT V., *Vergil über die Sendung Roms*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1971.
- BRUNELL R., *Essai sur la confrérie religieuse des Assaona au Maroc*. s.e.. Parigi 1926.
- CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno. La donna nel mondo greco e romano*. Milano, Einaudi Scuola, 1995².
- CANTARELLA E., *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*. Milano, Feltrinelli, 2001².
- CARPENTER T.H.- FARAONE C.A., *Mask of Dionysus*. New York, Cornell University, 1993.
- CONTE G.B., *Saggio di interpretazione dell'Eneide. Ideologia e forma del contenuto*. In: *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.
- DÉTIENNE M., *Dioniso e la pantera profumata*. DE NONNO M. (traduz. a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1987².
- FEENEY D.C., *Vergil's Aeneid*. In: *The Gods in Epic*. New York, 1991, p.167.
- FOSTER J.C.B., *Divine and demonic possession in the Aeneid*. LCM 1977; 2:117-128
- HERSHKOWITZ D., *The Madness in Epic. Reading insanity from Homer to Statius*. New York, Clarendon, 1998.
- KEITH A.M., *Engendering Rome. Women in Latin Epic*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- KRAEMER R.S., *Ecstasy and Possession: the Attraction of Women to the Cult of Dionysus*. Harvard Theological Review 1979; 72:55-80.
- LEFF J., *Psichiatria e culture*. Torino, Sonda, 1992.
- LEFKOWITZ MR.- FANT M. (eds), *Women's Life in Greece and Rome*. London, Duckworth, 1922.

- LYNE R.O.A.M., *Further Voices in Vergil's Aeneid*. Oxford, Clarendon, 1987.
- LORAUX N., *Come uccidere tragicamente una donna*. Roma-Bari, Laterza, 1988.
- MARTIN J., *La famiglia come cornice per i rapporti tra i sessi*. In: BETTINI M. (a cura di), *Maschile/Femminile*. Bari, Laterza, 1993, pp.75-99 (cfr.pp.84-85).
- NATHAN T. - STENGERS, *Medici e stregoni*. Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- PADEL R., *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton, New Jersey, 1995.
- PETTAZZONI R., *Un rombo australiano*. Archivio per l'antropologia e la etnologia, 1911; 41: 257-270.
- PETTAZZONI R., *I misteri*. Cosenza, Giordano, 1997.
- PITRÉ G., *Giochi fanciulleschi*. Palermo, Pedone Lauriel, 1883.
- SCHLESIER R., *Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models*. In: CARPENTER T.H.- FARAONE C.A., *Mask of Dionysus*. New York, Cornell University, 1993, pp.89-114.
- SEAFORD R., *Dionysiac drama and the dionysiac mysteries*. *Classical Quarterly*, 1981; 31: 252-275.
- SEAFORD R., *Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy and the Polis*. In: CARPENTER T.H.- FARAONE C.A., *Mask of Dionysus*. New York, Cornell University, 1993, pp.115-146.
- SWANEPOEL J., *Infelix Dido: Vergil and the Notion of the Tragic*. *Akroterion*, 1995; 40.1: 30-46.
- VERNANT J.P., *Tensioni e ambiguità nella tragedia greca*. In: VERNANT J.P - NAQUET P.V., *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico psicologico*. Torino, Einaudi, 1976, pp.8-28.
- WINKLER J. - ZEITLIN F., *Nothing to do with Dionysos?* Oxford, 1990.
- ZEITLIN F.I., *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*. In: WINKLER J. - ZEITLIN F., *Nothing to do with Dionysos?* Oxford, Oxford 1990, pp.63-96.

1. Per 'metafora dionisiaca' si intende l'intervento esplicito di Dioniso, ossia la presenza di elementi riconducibili a un invasamento bacchico. Per questa accezione, cfr. SEAFORD R., *Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy and the Polis*. In: CARPENTER T.H.- FARAONE C.A., *Mask of Dionysus*. New York, Cornell University, 1993, pp.115-146.
2. Om., *Il.*, 6.369-529 quale antefatto di Om., *Il.*, 22.460-515.
3. *Inno*, 2.

Donne e follia nell'Eneide di Virgilio

4. Per questa visione prospettica, significativa risulta la lettura di SCHLESIER R., *Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models*. In: CARPENTER T.H.-FARAONE C.A., *Mask of...* op. cit. nota 1, pp. 89-114.
5. A questo proposito, cfr. LEFF J., *Psichiatria e culture*. Sonda, Torino, 1992; NATHAN T. - STENGERS, *Medici e stregoni*. Torino, Bollati e Boringhieri, 1996.
6. Per questa specifica interpretazione si veda ZEITLIN F.I., *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*. In: WINKLER J.-ZEITLIN F., *Nothing to do with Dionysos?* Oxford, Oxford 1990, pp.63-96; KRAEMER R.S., *Ecstasy and Possession: the Attraction of Women to the Cult of Dionysus*. Harvard Theological Review 1979; 72: 55-80.
7. Interessante risulta lo studio di BODDY J., *Spirit possession revisited? Beyond Instrumentality*. Annu. Rev. Anthropol. 1994; 23: 407-434.
8. LEFF J., *Psichiatria e...*, op. cit. nota 5, p.149.
9. Per una visione più completa, cfr. AA.VV., *Misoginia e maschilismo in Grecia e a Roma*. Istituto di Filologia classica e medievale, Università di Genova, Genova 1981; ARCHER S.-FISCHLER S.-WYKE M. (eds.), *Women in Ancient Societies. An Illusion of the Night*. New York, Routledge, 1994; CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno. La donna nel mondo greco e romano*. Milano, Einaudi Scuola, 1995²; LEFKOWITZ MR.- FANT M. (eds), *Women's Life in Greece and Rome*. London, Duckworth, 1992².
10. MARTIN J., *La famiglia come cornice per i rapporti tra i sessi*. In: BETTINI M. (a cura di), *Maschile/Femminile*. Bari, Laterza, 1993, pp.75-99 (cfr. pp.84-85).
11. Sulla condizione femminile a Roma, cfr. CANTARELLA E., *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*. Milano, Feltrinelli, 2001²; BALSDON J.P.V.D., *Roman Women. Their History and Habits*. The Bodle Haed, London 1962.
12. KEITH A.M., *Engendering Rome. Women in Latin Epic*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.
13. In verità, anche nel sesto libro dell'*Eneide* si assiste a un invasamento femminile non preso in considerazione in questo contesto: Virgilio descrive le manifestazioni del furore profetico della Sibilla cumana (Verg., *Aen.*, 6.45-80). In tal caso, però, la profetessa si limita a rispondere alle domande di Enea su avvenimenti già predetti da Eleno in *Eneide* 3.374-462.
14. VERG., *Aen.*, 1.664-688. A tale proposito, è interessante notare l'etimologia del sostantivo *venenum* -*venesno-m da *Venus* (WALDE A., *Lateinisches Etymologisches*. Wörterbuch, vol.II, Heidelberg Carl-Universitätsverlag,

- 1965, p.747); la dea Venere sembra suggerire al figlio alato di servirsi di una sorta di filtro d'amore prodotto in casa.
15. Sul rituale bacchico e sulla visione tragica nell'episodio di Didone, cfr. SEAFORD R., *Dionysiac drama and the dionysiac mysteries*. Classical Quarterly 1981; 31: 252-275; SWANEPOEL J., *Infelix Dido: Vergil and the Notion of the Tragic*. Akroterion 1995; 40.1: 30-46.
 16. Degna di nota risulta la scelta del vocabolo *Thyias*, solitamente utilizzato in contesti bacchici; cfr. VERG., *Aen. IV*. AUSTIN R.G. (a cura di), Oxford 1973, p.97.
 17. Cfr. CONTE G.B., *Saggio di interpretazione dell'Eneide. Ideologia e forma del contenuto*. In: *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano, Garzanti, 1984, pp.55-96; VERNANT J.P., *Tensioni e ambiguità nella tragedia greca*. In: VERNANT J.P. - NAQUET P.V., *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico psicologico*. Torino, Einaudi, 1976, pp.8-28.
 18. Orazio riporta l'aneddoto di un uomo di Argo, che credeva di assistere alla rappresentazione di meravigliose tragedie nel teatro vuoto della città, cfr. Hor., *Ep.*, 2.2.128-140.
 19. BRUNELL R., *Essai sur la confrérie religieuse des Assaona au Maroc*. s.e., Parigi 1926, p.323. Per i rituali bacchici significativa risulta anche la lettura dell'introduzione alle *Baccanti* di Euripide di GUIDORIZZI G. (a cura di), Venezia, Marsilio, 1992, pp.9-44.
 20. Didone sceglie la spada come arma per il suicidio, metodologia tipicamente maschile. In genere, la donna si serve dei propri strumenti di seduzione – nastri, cinture, etc.- per impiccarsi. A volte, però, ella preferisce sottrarre il ferro all'uomo e rubargli la morte; cfr. LORAUX N., *Come uccidere tragicamente una donna*. Roma-Bari, Laterza, 1988.
 21. Sulla funzione di Aletto e delle Furie nell'*Eneide* di Virgilio, cfr. LYNE R.O.A.M., *Further Voices in Vergil's Aeneid*. Oxford, Clarendon, 1987; BUCHHEIT V., *Vergil über die Sendung Roms*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1971; FOSTER J.C.B., *Divine and demonic possession in the Aeneid*. LCM, 1977; 2:117-128.
 22. Per le proposte semantiche dell'espressione "attactu nullo" (VERG., *Aen.*, 7.350), cfr. HENRY J., *Aeneidea*. London and Dublin 1873-92.
 23. FEENEY D.C., *Vergil's Aeneid*. In: *The Gods in Epic*, New York 1991, p.167.
 24. Nell'antica Grecia, la trottola (gr. *τόμβος* / lat. *turbo*) era anche uno strumento utilizzato durante i misteri. Essa era costituita da una asticella di legno piatta orizzontale attraversata da un'altra asticella più lunga verticale con un

- foro a una estremità, cui era legata una piccola fune di fibre vegetali, di crini o di pelle di animali, atta a imprimere all'oggetto una roteazione straniante per il suono cupo, monotono e intermittente prodotto dal movimento (ARCHITA, *fr.* 1, in: DIELS, *Fragm. D. Vorsokrat*, 5 ed., 1, p.435). Attualmente, alcune popolazioni dell'Australia, della Melanesia, della Polinesia, dell'Indonesia, dell'Africa meridionale e occidentale, dell'America settentrionale e meridionale si servono di uno strumento simile, tenuto nascosto alle donne e ai fanciulli e mostrato loro solo durante i riti di iniziazione. Nel corso degli anni, la trottola diviene un giocattolo per ragazzi. In verità, già nell'antica Grecia lo era: con il $\rho\acute{o}\mu\beta\omicron\varsigma$, i Titani avrebbero intrattenuto Dioniso fanciullo prima di trucidarlo, come si apprende da un frammento orfico tramandato da Clemente di Alessandria (cfr. *Protrept.*, II, 7, 2 ed. Stählin, 1, p.14). Ancora oggi, in Sicilia, vi è un giocattolo, chiamato *lapuni* (grossa ape) per il ronzio prodotto dal movimento, del tutto simile all'antico strumento dionisiaco. Cfr. PETTAZZONI R., *Un rombo australiano*. Archivio per l'antropologia e la etnologia, 1911; 41: 257-270; PETTAZZONI R., *I misteri*. Cosenza, Giordano, 1997; PITRÉ G., *Giochi fanciulleschi*. Pedone Lauriel, Palermo 1883, p.445.
25. FORDYCE C.J., *Aeneidos VII-VIII*. Oxford, Glasgow 1977, p.113.
26. Per le conseguenze prodotte dal dionisismo, cfr. DÉTIENNE M., *Dioniso e la pantera profumata*. DE NONNO M. (traduz. a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1987², pp.110-112.
27. Per l'associazione follia-alienazione-sfera privata, determinante è la lettura di PADEL R., *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton, New Jersey 1995, pp.13-33.
28. Nietzsche definisce tale fenomeno "*das dramatische Urphänomen*", il fenomeno drammatico originario, ossia "*vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere*", NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*. GIAMETA S. (traduz. a cura di) Milano, Adelphi, 1990¹², p.60.
29. Alla fine del poema, Virgilio ufficializza il *furor* presentando Giove in compagnia delle *Dirae*, di cui il dio si serve nell'azione conclusiva (Verg., *Aen.*, 12.845 e segg.); cfr. HERSHKOWITZ D., *The Madness in Epic. Reading insanity from Homer to Statius*. New York, Clarendon, 1998.

Correspondence should be addressed to:

Totola G., Via Abramo Massalongo 5 – 37121 Verona (Italy)

e-mail: gtotola@lettere.univr.it

