

VIVENDO VINCERE SAECVLA

Ricezione
e tradizione
dell'antico

a cura di
Marco Fernandelli
Ermanna Panizon
Teresa Travaglia

EUT

DICTI STUDIOVS
RICERCHE SUI TESTI LATINI E LA LORO RICEZIONE



Volume pubblicato con i fondi del Progetto di ricerca “Trasformazioni dell’umano”
(indirizzo: Circolazione, trasmissione, conservazione e critica dei saperi)
del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Trieste

DICTI STVDIOSVS
RICERCHE SUI TESTI LATINI E LA LORO RICEZIONE

Direttore editoriale:

Marco Fernandelli

Comitato scientifico:

Sébastien Barbara (Lille), Alfredo Casamento (Palermo), Sonia Cavicchioli (Bologna),
Mario Citroni (Pisa), Paolo Dainotti (Oxford), Maria Luisa Delvigo (Udine), Maria
Jennifer Falcone (Pavia), Stephen Harrison (Oxford), Marko Marinčič (Ljubljana),
Alexandre Pineiro Hasegawa (São Paulo), Elena Merli (Milano), Valerie Naas (Paris),
Renato Oniga (Udine), David Paniagua (Salamanca), Antonio Ziosi (Bologna)

impaginazione
Elena Tonzar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2022

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-333-5
eISBN 978-88-5511-334-2

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 – 34128 Trieste
eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

VIVENDO
VINCERE
SAECVLA

Ricezione
e tradizione
dell'antico

Atti del Convegno Internazionale
(Trieste, 29-31 gennaio 2020)

a cura di
Marco Fernandelli
Ermanna Panizon
Teresa Travaglia

Sommario

Introduzione ai lavori del Convegno

- 9 *Marco Fernandelli*
Ricevere e tramandare l'antico

Storia, problemi, metodi degli studi di ricezione

- 33 *Marcello Monaldi*
La lettura come ricezione: modelli ermeneutici a confronto
- 45 *Chiara Pasian*
Problematica e *modus operandi* del restauro tra tradizione e ricezione
- 55 *Federica Fontana*
Arianna si risveglia abbandonata: sulla storia di un tema iconografico

Ricerche multidisciplinari, dall'antichità al contemporaneo

- 81 *Anna Zago*
Un'*ars* per tutte le stagioni. Sulla ricezione del grammatico Donato fra tarda antichità e alto medioevo
- 113 *Angelo Arrampato*
Conservazione e trasformazione del mito classico nell'agiografia cristiana medievale: il caso della leggenda di San Giorgio
- 133 *Sébastien Barbara*
'Venere Spinaria'. Fortuna di un motivo leggendario tra Antichità e Rinascimento
- 153 *Ermanna Panizxon*
Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale
- 191 *Moritz Lampe*
Lo scultore Topolino nelle *Vite* del Vasari: un caso di 'goffa' *automimesis*
- 209 *Antonio Ziosi*
Cartagine *come* Troia e Priamo *come* Penteo: una *Ilioupersis* sul Citerone (Ovidio, *Metamorfosi* III e Marlowe, *Dido Queen of Carthage* II)
- 247 *Andrea Landolfi*
Echi dell'Antico nell'*Andreas* di Hofmannsthal

- 259 *Alfredo Casamento*
«... Il tamburo di Lucano». Leopardi lettore della *Pharsalia*
- 277 *Caterina Carpinato*
L'*Oresteia* in scena: qualche osservazione sull'uso di Eschilo nella Grecia moderna
- 291 *Marko Marinčič*
Imperi delle lettere latine all'ombra di Omero: Ennio, Petrarca, Andreas Divus, Ezra Pound
- 311 *Massimo De Grassi*
L'antico in viaggio: la ricezione della classicità nella decorazione dei transatlantici
- 345 *Marco Fernandelli*
Seamus Heaney, "Virgil: Eclogue IX": traduzione e tradizione

La ricezione dell'antico a scuola: due proposte

- 439 *Ermanna Panizon*
Retorica e pittura nel Rinascimento: una proposta di laboratorio interdisciplinare
- 451 *Teresa Travaglia*
A che serve cantare in tempi di violenza? Percorso didattico su Heaney e Virgilio

Cartagine come Troia e Priamo come Penteo: una *Ilioupersis* sul Citerone (Ovidio, *Metamorfosi* III e Marlowe, *Dido Queen of Carthage* II)

Antonio Ziosi

La ‘traduzione’ del II libro dell’*Eneide* nel II atto di *Dido Queen of Carthage* di Christopher Marlowe è stata spesso derubricata come un ardito *tour de force* drammatico. Ma il lungo monologo di Enea, per quanto negletto, si rivela fondamentale per comprendere l’architettura simbolica della tragedia di Marlowe, poiché diviene una potentissima ‘realizzazione’ dei tropi amorosi che incorniciano il libro IV dell’*Eneide*. Attraverso la poesia ovidiana, le fiamme (reali e metaforiche) di Elena che incendiano Troia diventano un’acuta prolessi drammatica della tragedia dell’amore distruttivo di Didone. Ma la finissima rilettura marloviana dell’*ornatus* del libro IV, nella *Ilioupersis* elisabettiana, si spinge addirittura oltre. Anche le similitudini ‘tragiche’ che illustrano il *furor* di Didone vengono infatti rilette e ‘drammatizzate’ da Marlowe nel racconto della morte di Priamo (un brano a sua volta fondamentale nella dinamica tragica dell’*Amleto* shakespeariano). E ancora attraverso Ovidio, nella sua riscrittura metamorfica delle *Baccanti*: una tragedia lontana da Troia, ma vicinissima a Didone. Come spesso accade, tuttavia, questa rilettura rinascimentale ci spinge ad affinare ancor più la nostra comprensione della poesia latina e delle dinamiche allusive che la innervano.

Marlowe’s ‘translation’ of Book 2 of the Aeneid (Aeneas’ lengthy «tale to Dido» in Act 2 of Dido Queen of Carthage) has often been dismissed as a tour de force in the art of dramatic soliloquy. This neglected speech however plays a pivotal role in the symbolic architecture of the play as Marlowe turns the whole tale of the fall of Troy into a most powerful ‘literalisation’ of the love metaphors that frame Aeneid 4 (Virgil’s proper ‘tragedy of Dido’): thus, through Ovid’s elegiac poetry, Helen’s (figurative and literal) flames in Marlowe’s Troy are a proleptic key to interpret Dido’s tragedy of destructive love. However, Marlowe’s play with Virgil’s ornatus in Aeneas’ monologue proves even more intricate than that. There are in fact other literary echoes in the furor imagery of Aeneid 4 that Marlowe subtly manages to reactivate and dramatize in his tale of the death of Priam (a passage that seems to be very important for Hamlet too as he instructs the players at Elsinore). The intertext that serves to twist Virgil’s imagery, this time, comes from a rather unexpected tragedy, one very far from Troy, but very close to Dido, read through the all-important parodic lens of Ovid’s Metamorphoses. But, as is often the case with Marlowe, this makes us reconsider our interpretation of Virgil’s poetry as well and its fundamental role in understanding Ovid’s poetry.

Keywords: Virgil, Marlowe, Ovid, *Ilioupersis*, imagery.

Con la sua prima tragedia, *Dido Queen of Carthage*, Christopher Marlowe (1564-1593) si confronta non solo con Virgilio ma con l'intera storia della tradizione virgiliana medioevale e rinascimentale e, in maniera forse più inattesa, con la poesia di Ovidio¹. Questa tragedia, scritta, verisimilmente attorno al 1586, a Cambridge, dove Marlowe, negli stessi anni, traduce gli *Amores* di Ovidio (*All Ovid's Elegies*) e il I libro della *Pharsalia* di Lucano (*Lucan's First Book*), occupa un posto peculiare nel novero delle tragedie rinascimentali di Didone²: si presenta infatti come una riscrittura drammatica non solo del libro IV ma anche del I e, in maniera ancor più inattesa, del II libro dell'*Eneide*. Ma ancor più peculiare e sorprendente è la profondità della lettura dell'*Eneide* che Marlowe rivela nella sua prima opera teatrale: se a tratti il rapporto fra i pentametri giambici elisabettiani e gli esametri dell'*epos* rasenta la fedeltà di una pregevolissima traduzione³, presto si scopre che il testo dell'*Eneide* viene riletto in maniera, a tratti, molto libera, finemente simbolica, consapevolmente allusiva, e mai neutrale. Quella che, a lungo, la critica ha derubricato come prova giovanile, colto esercizio di *humour* drammatico e palestra mitologica per la formazione del *blank verse* della tradizione teatrale inglese, appare, ad uno sguardo più attento, una acutissima riscrittura palinsestica dell'*epos* virgiliano, capace di cogliere i nessi simbolici (e dunque spesso già 'drammatici') della poesia dell'*Eneide* e di riattivarli in un testo propriamente teatrale. Ma in modo spesso stravolto o straniante, e costitutivamente intertestuale (qui la seconda sorpresa): sulla trama virgiliana si innestano infatti continui richiami all'opera di Ovidio (in particolare *Metamorfosi*, *Heroides* e *Amores*) e, in maniera sporadica, alla tradizione medioevale – già in larga parte 'ovidiana' (o 'anti-virgiliana') – dei 'romanzi di Troia'. In una sorta di rapporto intertestuale multiplo e consapevole, infatti, Marlowe, alla stregua di un poeta della Roma augustea, rilegge attraverso Ovidio (e proprio come Ovidio) il testo dell'*Eneide*, sollevandone le ambiguità e le contraddizioni, e, spesso, proprio grazie all'allusione ovidiana, mostrando nuove corrispondenze simboliche e nuovi significati nel testo virgiliano.

Il luogo in cui questa lettura palinsestica di Virgilio raggiunge i suoi sviluppi più arditi e significativi nel nuovo testo drammatico è – ecco un altro straniamento inatteso – la riscrittura teatrale degli elementi dell'*ornatus* più precipui del 'codice epico' (come le similitudini, il lessico figurato delle

1 Desidero ringraziare Sergios Paschalis e Marco Fernandelli per i preziosi suggerimenti. I testi citati in questo saggio seguono le edizioni di Mynors 1969 per Virgilio, Tarrant 2004 per Ovidio, Bailey 1947 per Lucrezio, Bowers 1981 per Marlowe, Wells-Taylor 2005 per Shakespeare. Per una trattazione più ampia della ricezione virgiliana in Marlowe rimando a Ziosi 2015.

2 Cf. Kailuweit 2005, 105-116; Pease 1935, 68.

3 Fedeltà ribadita dalla vera e propria citazione: ben otto versi virgiliani sono incastonati nell'ultimo atto di *Dido Queen of Carthage*.

immagini, le *ekphraseis*), cornici retoriche che nell'*Eneide* sono investite di uno status ermeneutico particolare: sono infatti il luogo privilegiato per numerose corrispondenze simboliche interne al poema, che si richiamano, di immagine in immagine, spesso anche da un libro all'altro. Nella poesia virgiliana, l'immagine contenuta in una similitudine, in una *ekphrasis*, in una metafora spesso funge da anticipazione simbolica (sovente con il passaggio dal piano figurato del tropo a quello letterale della narrazione) di eventi che l'intreccio epico svela soltanto in seguito e genera dunque, secondo una pratica propria della scrittura teatrale, il meccanismo dell'ironia tragica⁴. Questi momenti di pausa dall'azione, nei quali la parola epica si espande nell'immagine, parrebbero, a prima vista, destinati ad essere negletti in una riscrittura drammatica. Essi acquistano invece un nuovo potere poetico nella scrittura teatrale di Marlowe, fino a diventarne uno dei tratti più distintivi. *Ekphraseis*, metafore e similitudini virgiliane vengono infatti spesso 'tradotte' e amplificate da Marlowe in vere e proprie azioni sceniche, che pure preservano il ruolo simbolico (e già 'drammatico') dell'immagine epica da cui derivano. In questo modo Marlowe riesce dunque a riattivare, nella sua transcodificazione drammatica e con funzione di vera ironia tragica, il sottile gioco di reiterazioni simboliche che innerva la poesia eneidea: queste scene 'epiche', infatti, si richiamano vicendevolmente e, rinnovate di atto in atto nel corso del dramma, riverberano il loro significato simbolico. Solo che – e qui sta lo straniamento inatteso – la riscrittura drammatica dell'immaginario epico virgiliano presuppone, di norma, in Marlowe, l'allusione (parodica e deformante) a Ovidio⁵.

4 La critica novecentesca (e.g. Pöschl 1962; Otis 1963; Putnam 1988; West 1969; Hornsby 1970; Hardie 1986; Lyne 1987 e 1989) ha ben evidenziato un complesso sistema di corrispondenze strutturali nella poesia – e in primo luogo nell'immaginario – dell'*Eneide*: spesso singoli passi e cornici narrative acquistano nuovo significato quando vengono messi in relazione ad altri brani dell'opera, in un gioco di riverberi interni che, non di rado, paiono costituire in filigrana una sorta di narrazione simbolica parallela alla trama principale. E queste immagini dell'*ornatus*, che si richiamano e si rispecchiano nel corso del poema, stabiliscono spesso un gioco di «corrispondenze multiple» (West 1969) con il contesto narrativo che le racchiude. Il valore 'sineddochico' dei riverberi nell'*ornatus* eneideo, come notava Viktor Pöschl, è una cifra stilistica che Virgilio eredita dalla tragedia attica e che consente al testo epico di attivare meccanismi di anticipazione e di ironia tragica. Vd. anche Jackson Knight 1966, 102s.; Rieks 1980; Briggs 1988; Hardie 1998, 92; Perutelli 2000, 90s.; Ferandelli 2002, 187; Ziosi 2020; sull'ironia tragica, in particolare, Muecke 1983, Lyne 1987, 207-217, Quinn 1968, 330-339, in generale, Paduano 1983.

5 L'esempio più significativo di questa pratica è senza dubbio la prima scena della tragedia che ritrae Giove come un amante elegiaco, vittima dei capricci di un petulante Ganimede. Questa *ouverture* simbolica (scritta su un vero e proprio tappeto di allusioni) non solo, infatti, riscrive secondo la 'versione' ovidiana (*Met.* X 143-161) un'*ekphrasis* eneidea (*Aen.* V 249-257), ma – reiterata e ripetuta (in altre forme, ma con le stesse dinamiche e, verisimilmente, gli stessi attori) in nuove scene nel corso del dramma – proietta il suo significato simbolico (il potere distruttivo della passione,

Ricapitolando, nella ‘retorica teatrale’ di Marlowe l’*ornatus* dell’*epos* virgiliano viene spesso espanso in vere e proprie scene, in una sorta di mimesi drammatica della consuetudine poetica (già tragica, poi frequente in Lucrezio e assai cara a Virgilio) della ‘realizzazione’ o letteralizzazione della parola figurata del tropo⁶. Ma in questa genesi per così dire ecfrastrica del teatro di Marlowe si cela anche un’adesione al potere ‘plastico’ e pittorico della parola poetica (propriamente ‘ecfrastrica’) della poesia delle *Metamorfosi* ovidiane: una poesia nella quale è centrale la dimensione «spettacolare» che insiste sull’esibito artificio linguistico per amplificare la tensione tra realtà e illusione sottesa al prodigio metamorfico⁷. Ma questo comporta un paradosso teatrale non indifferente. Risulta chiaro infatti che alcune delle scene drammaticamente e simbolicamente più significative della ‘tragedia’ di Didone di Marlowe non nascono dalla ripresa delle architetture già drammatiche del IV libro dell’*Eneide*⁸, bensì dalla vera e propria drammatizzazione della parola per così dire spettacolarizzata dell’*ornatus* epico. Non sarà un caso se gli effetti di questo ‘teatro della parola’ (che nasce dall’espansione drammatica della parola ecfrastrica dell’*epos*) sono spesso stranianti⁹ e sono stati spesso accostati al *Verfremdungseffekt* teorizzato da Bertolt Brecht, proprio per il suo ‘teatro epico’, che, guarda caso, prende forma con la riscrittura brechtiana di *Edward II*, appunto di Christopher Marlowe.

In questo saggio vorrei dunque portare nuovi contributi a questo discorso per mostrare come, nel momento culminante di una scena dalla capitale importanza simbolica di *Dido Queen of Carthage* (la pirotecnica riduzione

capace di soggiogare – e in forma bestiale – lo stesso re degli dei) sul resto del dramma, fino alla sua conclusione; cf. Ziosi 2015, 77-95. Per il rapporto parodico di Ovidio nei confronti dell’*Eneide* cf. ad es. Galinsky 1975, 185.

6 L’esempio più chiaro (e frequentato) di questo passaggio dal *verbum improprium* al *verbum proprium* all’interno del discorso epico riguarda le metafore amatorie (cf. Pichon 1902, 150 e 302; Pease 1935, 84-87) della ferita e della fiamma, con le quali si apre proprio la ‘tragedia di Didone’ nel IV libro dell’*Eneide* (IV 1s. *At regina gravi iam dudum saucia cura / vulnus alit uenis et caeco carpitur igni*), che si ripresentano in modo ricorsivo nell’immaginario di tutto il libro, sino ad ‘inverarsi’ nella ferita con la spada e nelle fiamme della pira che portano alla morte la regina alla fine del libro (e, in prospettiva, nella profezia storica della distruzione di Cartagine): cf. Hardie 1986, 232s.; Fenik 1959; Ferguson 1970; Newton 1957; Ziosi 2020.

7 Cf. Rosati 2016; Hardie 2002; Ziosi 2015, 72s.

8 Su *Eneide* IV e tragedia, vd. in particolare Heinze 1996, 150-180; Pease 1935, 3-79; La Penna 1985; Conte 2007, 91-142; Wlosok 1976, Muecke 1983; Harrison 1989; Hardie 2019; Fernandelli 2002 e 2003 (con ricca bibliografia).

9 L’effetto straniante doveva risultare viepiù amplificato sul palcoscenico, considerato il fatto che, come recita il frontespizio dell’unica edizione cinquecentesca dell’opera (1594), questa tragedia – di argomento epico e mitologico – fu scritta per una compagnia di attori bambini («The Children of Her Majesty’s Chapel»).

del II libro dell'*Eneide* in un lungo monologo nel II atto, reso celebre dalla parodia cui Amleto lo sottopone nelle 'prove teatrali' di Elsinore)¹⁰, grazie a un'ardita allusione alla poesia ovidiana, tre similitudini del libro IV dell'*Eneide* si espandono in maniera 'metamorfica' nel racconto della caduta di Troia. Con un duplice effetto: uno, per così dire, 'virgiliano' e uno 'ovidiano'. Da un lato, la conferma dell'assimilazione, da parte di Marlowe, dei più sottili artifici della tecnica poetica virgiliana (la tragedia di Marlowe amplifica infatti le corrispondenze, già presenti nell'*Eneide*, tra le immagini dominanti del lessico figurato che legano simbolicamente la fine di Troia e la morte di Didone). Dall'altro, una ulteriore manifestazione della strabiliante conoscenza (da parte di Marlowe) dei meccanismi allusivi che Ovidio dispiega nei confronti della poesia virgiliana. Ma proprio questa raffinatissima intertestualità della poesia di Marlowe, in ultima istanza, ci rivela un'agnizione nelle *Metamorfosi* ovidiane: un'acuta riscrittura 'tragica', nella Tebe euripidea del III libro, dell'*imagery* del IV libro dell'*Eneide*.

1. IL ROGO DI TROIA COME FIAMME D'AMORE

La strategia appena illustrata (lo stravolgimento ovidiano del corredo di immagini dell'*Eneide* e il suo uso simbolico) raggiunge uno dei suoi vertici più eloquenti nel secondo atto di *Dido Queen of Carthage*. Qui Marlowe condensa, in un apparente paradosso (o vero e proprio *tour de force*) teatrale, il racconto virgiliano della *Iliouperis*, ovvero la prima parte del racconto di Enea a banchetto con Didone, corrispondente all'intero II libro dell'*Eneide*. Varrà la pena di rilevare che tale paradosso (che sconcerta molti critici e lettori moderni del dramma) è in realtà un formidabile indizio della finezza interpretativa di Marlowe: la sua scrittura teatrale riconosce e riattiva, infatti, le strutture drammatiche che agiscono in profondità nella poesia virgiliana. È noto infatti che il II libro dell'*Eneide*, oltre ad essere sostenuto da una fitta trama di allusioni alla tragedia attica e latina, presenta nel suo insieme le caratteristiche formali del resoconto del messaggero tragico (ῥήσις ἀγγελική)¹¹. Marlowe dunque non fa che portare davvero in scena quello che Virgilio aveva 'portato in scena' solo in modo allusivo: ovvero il λόγος ἀγγελικός di Enea davanti al 'teatro' dei convitati al banchetto di Didone,

10 Cf. *Hamlet* II.ii e vd. *infra*.

11 Cf. Austin 1964, *ad vv.* 5 e 506; Horsfall 2008, *ad v.* 5; Ussani 1950; De Jong 1991, 30-56; Scafolgio 2001; Fernandelli 1996; 1997; 1999; 2002, 200-211.

come ben appare dai primi versi del II libro dell'*Eneide*¹². Solo che l'uso che Marlowe fa del racconto della caduta di Troia acquista un ruolo simbolico e prolettico ancora più propriamente 'tragico' che in Virgilio. Come ho mostrato altrove¹³, infatti, Marlowe non solo 'traduce' e sfrutta in senso prolettico, per la sua tragedia, il I libro dell'*Eneide*, ma anche, e in maniera ancora più audace, il II. E nell'economia simbolica della transcodificazione drammatica il racconto del rogo di Troia diviene una potentissima letteralizzazione, teatrale, della metafora della fiamma d'amore che apre, innerva e chiude il libro IV dell'*Eneide*. In Marlowe dunque l'*Iliouperis* ha la funzione di una vera e propria prefigurazione sia della tragedia della distruttiva passione di Didone, sia delle vere fiamme della sua pira suicida. In questa luce diviene ancor più significativa la variazione 'anti-virgiliana' operata da Marlowe nel momento e nel modo della morte della sua eroina¹⁴: nell'ultima scena del dramma, infatti, la regina 'si libera' della spada¹⁵ di Enea (e dunque dell'innovazione poetica virgiliana che lega, allusivamente, la morte di Didone a Lucrezia e all'*Aiace* di Sofocle) e si getta direttamente tra le fiamme, in un gesto allusivo di adesione alla 'tradizione' precedente (e successiva) a Virgilio¹⁶.

Ma questa rilettura simbolica dell'intero libro II – ovvero una 'realizzazione' teatrale della metafora della fiamma d'amore di *Aen.* IV 1s. nel racconto della caduta di Troia nel II atto – prende le mosse proprio da una rilettura dell'*ornatus* epico del libro IV. Con un sorprendente risultato interpretativo: la funambolica retorica di Marlowe esplicita infatti in modo eloquente le corrispondenze simboliche già presenti, nell'*Eneide*, tra II e IV libro¹⁷. Già Viktor Pöschl (1962, 87) pareva suggerire un nesso tra il reiterato sviluppo metaforico dell'immagine della fiamma d'amore che 'consuma' la regina nel libro IV e le fiamme che bruciano Troia nel II libro: un fuoco onnipresente nella ὄησις di Enea (della quale Didone è 'spettatrice' privilegiata) e che, come notava Richard Heinze, Virgilio ha reso, in modo originale, una costante quasi pittorica del suo racconto dell'*Iliouperis* sin dall'apparizione in sogno di Ettore (II 289)¹⁸. La chiave per comprendere

12 Cf. Horsfall 2008, 45.

13 Rimando a Ziosi 2015, 99-103.

14 Cf. Ziosi 2015, 103s.

15 Anzi, in modo eloquente, la distrugge proprio, bruciandola, per prima, assieme alle *exuniæ* di Enea (cf. *Dido* Vi.295-297).

16 Cf. La Penna 1985; Lefèvre 1978; Conte 2007, 132ss.; Heinze 1996, 163; Lyne 1987, 8-12; Norden 1957, *ad v.* 469; Hardie 2014; Ziosi 2020, 132-136.

17 Cf. e.g. Knox 1950, Fenik 1959.

18 Cf. Heinze 1996, 54: «nel corso di tutta la (...) narrazione colpisce l'insistenza con la quale Virgilio pone l'accento sull'incendio della città: le case di Deifobo e Ucalegonte bruciano già (310), Panto parla animatamente degli *incendia* (327, 329), come poi anche Enea (353) e il greco Androgeo

la ‘letteralizzazione’ del rogo di Troia in Marlowe si trova proprio nella similitudine che, nell’*Eneide*, illustra gli effetti sulla città di Cartagine della notizia del suicidio di Didone (che è peraltro ‘raccontato’, alla maniera della tragedia attica, ‘fuori scena’, attraverso lo sguardo delle ancelle). In *Aen.* IV 669-671 l’*epos* virgiliano paragona infatti il clamore che si solleva (in un *crescendo*, di bocca in bocca, di casa in casa), la notizia (eloquentemente personificata come *Fama*)¹⁹ che si propaga²⁰ furiosa e incontrollata, i lamenti, i gemiti e le urla delle donne (che fanno tremare le case e scuotono il cielo) all’irruzione violenta dei nemici (che fa «crollare» una città assediata) e alle fiamme «furenti» che si avvoltolano sui tetti di case e templi:

dixerat, atque illam media inter talia ferro
 conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
 spumantem sparsasque manus. it *clamor* ad alta
 atria: concussam bacchatur Fama per urbem.
lamentis gemituque et femineo ululatu
tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether
 non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis
 Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes
 culmina perque hominum uoluantur perque deorum²¹.
Aen. IV 663-671

Le città indicate nell’*illustrans* sono le due città di Didone, ma il lettore ha già ‘visto’ queste immagini nel II libro dell’*Eneide* (anzi la similitudine coglie proprio alcuni elementi peculiari scelti da Virgilio nella sua *Ilioupersis*) ed è

(374), le fiamme terrorizzano non meno dei nemici (337, 431, 505, 600, 632, 664, 705); Enea ha appena lasciato la propria casa con i suoi che già essa è avvolta dalle fiamme che divampano (757). Insomma, la fantasia del lettore, continuamente sollecitata in questo senso, vede la conquista di Ilio come un mare di fiamme: brucia non appena i greci hanno fatto irruzione, crolla su se stessa quando la conquista è ultimata (624), dalle macerie fumanti dei templi i predatori fanno bottino di tutto ciò che si può ancora recuperare (764). Ciò non corrisponde affatto alle rappresentazioni tradizionali dell’*Ilioupersis*: in esse i greci appiccano il fuoco alla città solo poco prima della partenza». 19 Qui si deve immaginare un vero e proprio mostro: il lettore ha ancora negli occhi la celebre raffigurazione allegorica della *Fama* che diffonde la nuova dell’amore tra Enea e Didone (IV 173-197). Cf. Hardie 2012.

20 Letteralmente «impazza», *bacchatur* in latino: un verbo fondamentale nell’economia allusiva della tragedia virgiliana. Vd. *infra*, pp. 232-236.

21 «Questo ebbe detto; e fra tali parole crollare la vedono / le compagne sul ferro, e di sangue schiumare la spada / e tutte asperse le mani. Va agli alti atri il clamore, / per la città sconvolta va imperversando la Fama. / Di lamenti e di gemito e di femminile ululato / fremono i tetti; risuona di un grande percuotersi l’ètere. Non altrimenti che se, irrompendo i nemici, Cartagine / tutta andasse in rovina, o l’antica Tiro, e, infuriando, / fiamme dovunque avvolgessero i tetti di uomini e dèi» (trad., di qui innanzi, Fo 2012; i corsivi nei testi citati sono miei e marciano l’enfasi e i parallelismi).

come se in controtuce vedesse il crollo e il rogo di Troia. Se le immagini non bastassero, i richiami intratestuali confermano questa ‘corrispondenza’ tra la morte di Didone e la caduta di Troia²². Così infatti è descritto, nel II libro, il palazzo di Priamo nel momento in cui Pirro riesce a forzarne l’ingresso:

at domus interior *gemitu* miseroque tumultu
 miscetur, penitusque cauae *plangoribus* aedes
femineis ululant; ferit aurea sidera²³ *clamor*²⁴.
Aen. II 486-488

Gli effetti della paventata (e imminente) irruzione di Pirro nel palazzo di Priamo (una *mise en abîme*²⁵ dell’ingresso rovinoso dei Greci a Troia) corrispondono in modo quasi letterale agli elementi dell’*illustrandum* nella similitudine di *Aen.* IV 669-671: Troia appare dunque in filigrana nelle immagini che dipingono gli effetti della morte di Didone²⁶. Del resto anche l’intertestualità omerica sottesa alla similitudine di IV 669-671 – già lo evidenziava Macrobio – ci ‘riporta’ a Troia: nell’*Iliade* (XXII 410s.) il dolore e i lamenti per la morte di Ettore sono paragonati alla caduta dell’intera città²⁷.

22 Cf. Fenik 1959, 13-20.

23 Il parallelo stringente con IV 665s. rinforzerebbe la tesi, ricordata e scartata da Servio, che intende *aurea sidera* come glossa elevata e poetica per *laquearia* (cf. Austin 1964 e Casali 2017, *ad v.* 488) e non come «conventional, formulaic hyperbole» (Horsfall 2008, 284).

24 «Ma la dimora più interna rimescola pianto e misero / caos, e nel fondo le cave stanze di colpi risuonano / e femminili ululati; il clamore ferisce le stelle / d’oro». Cf. Casali 2017, *ad v.* 487; vd. anche Rossi 2004, 28 per il legame tra la similitudine (e la caduta di Cartagine e Tiro) con il *topos* dell’*urbs capta* per eccellenza, Troia (cf. *Aen.* II 507), e Giusti 2018, 99s. e 248.

25 Illustrata a sua volta dalla celebre similitudine del fiume in piena di II 496-499, su cui vd. West 1969, 41.

26 Quasi ad ulteriore conferma della corrispondenza, Virgilio condensa – con eloquenti richiami intratestuali – il tema della caduta di una città assediata e gli effetti del suicidio di una *regina infelix* (qui Amata) nel XII libro, per molti aspetti un vero e proprio ‘rovesciamento’ del II, nel momento in cui Enea (nuovo Achille) cinge d’assedio Laurentum. Cf. *Aen.* XII 593-608 *Accidit haec fessis etiam fortuna Latinis, / quae totam luctu concussit funditus urbem. / regina ut tectis uenientem prospicit bostem, / incensi muros, ignis ad tecta uolare, / nusquam acies contra Rutulas, nulla agmina Turni, / infelix pugnae iuuenem in certamine credit / extinctum et subito mentem turbata dolore / se causam clamat crimenque caputque malorum, / multaque per maestum demens effata furorem / purpureos moritura manu discindit amictus / et nodum informis leti trabe necit ab alta. / quam cladem miserae postquam accepere Latinae, / filia prima manu flauos Lauinia crinis / et roseas laniata genas, tum cetera circum / turba furit*, resonant late plangoribus aedes. / hinc totam infelix uulgatur fama per urbem. Cf. Tarrant 2012, *ad v.* 607: «the words carry a double backward reference, to the interior of Priam’s palace as the Greeks break in (2.487-8)... and to Carthage reeling from the death of Dido (4.667-8)», e Traina 2004, 156.

27 Vd. Pease 1935, *ad v.* 669 con ulteriori paralleli. Frances Muecke (1983, 153) rileva il legame simbolico di questa similitudine (*Aen.* IV 669-671) con *Aen.* I 673s., dove Venere decide di «cingere di fuoco» Didone perché sia avvinta dall’amore per Enea. Oliver Lyne (1987, 18-20) vede nella

Un modello significativo per la genesi di questa similitudine virgiliana (l'immagine di una città incendiata che proietta sulla storia le fiamme della pira di Didone, figurativamente 'innescate' dalla fiamma d'amore) si trova in un passo del *De rerum natura*, fondamentale per la dinamica retorica della letteralizzazione del lessico figurato (e che ha come fulcro la stessa metafora del fuoco). In Lucr. I 471-477 è infatti il fuoco d'amore di Paride per Elena che «accende» la guerra che porta, in ultima istanza, all'incendio di Troia:

denique materies si rerum nulla fuisset
nec locus ac spatium, res in quo quaeque geruntur,
numquam Tyndaridis forma conflatus amore
ignis Alexandri Phrygio sub pectore gliscens
clara accendisset saeui certamina belli
nec clam durateus Troiiianis Pergama partu
inflammasset equos nocturno Graiiugenarum²⁸

Questo passo viene spesso evocato come parallelo appunto per la consuetudine virgiliana della letteralizzazione del lessico figurato²⁹. Ritengo tuttavia che, considerate le corrispondenze intratestuali (tra *Aen.* II e *Aen.* IV), questi versi lucreziani non forniscano a Virgilio solo un modello retorico, ma addirittura, con una sorta di ardita 'corrispondenza' intertestuale, l'immagine stessa (l'incendio di Troia) per la similitudine che affianca la morte di Didone, il cui *illustrans* (IV 669-671) viene poi, in effetti, 'raffigurato' con i 'colori troiani' (e con le stesse parole) dell'*Ilioupersis* del II libro (486-488). Una similitudine che, in ultima istanza, suggella, con l'immagine in filigrana del sacco di Troia, la realizzazione della fiamma d'amore in pira suicida.

similitudine il punto culminante dell'«erotic military imagery» che inizia appunto con l'«assedio» di Venere a Didone (I 673) e percorre tutta la storia tragica della regina di Cartagine. Per gli effetti iperbolici e le allusioni alla storia futura di Cartagine (e di Roma) in questa similitudine cf. Hardie 1986, 282-285 e Pöschl 1962, 74s. Già nell'antichità del resto la fine di Troia nell'*Eneide* veniva letta come prefigurazione della distruzione della Cartagine storica alla fine delle Guerre puniche: vd. App. *Pun.* II 19-20 con il celebre aneddoto di Scipione che recita *Il.* VI 448s.; cf. Barchiesi 1994, 122s.

28 «Infine, se non fosse esistita la materia dei corpi, / né il luogo e lo spazio dove le cose si producono, / giammai la fiamma d'amore attizzata dalla bellezza di Elena, / crescendo d'intensità nel cuore del frigio Alessandro, / avrebbe fatto divampare le ferventi battaglie della crudele guerra, / né il ligneo cavallo con il segreto parto notturno di guerrieri greci / avrebbe incendiato ai Troiani la rocca di Pergamo» (trad. Canali 2000).

29 Cf. Hardie 1986, 232s. (con ulteriore bibliografia), dove tuttavia l'analisi dell'analogia è tutta interna a *Aen.* IV: la realizzazione della metafora della fiamma sulla pira, che conduce, profeticamente, alla 'vera' distruzione, storica, di Cartagine ha come parallelo il fuoco metaforico di Paride, che, in Lucrezio, accende le fiamme della guerra che portano alla distruzione di Troia. Vd. inoltre Hardie 1991, 33.

Chi di certo coglie questa corrispondenza tra Cartagine e Troia è Marlowe, e in modo via via più esplicito nel corso della sua *Tragedy of Dido*: la *Ilioupersis* di Marlowe è una chiara prolessi simbolica del rogo di Didone, e diviene ipostasi – concreta e reiterata in tutto il suo *corpus* poetico – della potenza distruttiva della bruciante passione d'amore³⁰. Non è da escludere peraltro che, per questo uso simbolico dell'*Ilioupersis*, Marlowe – che conosceva il *De rerum natura*³¹ – rielabori proprio l'*agudeza* lucreziana: per di più il tema di Lucr. I 471-477, l'amore distruttivo per Elena, è al centro del suo ricorsivo immaginario simbolico e mitologico. Ciò che sicuramente, invece, Marlowe aveva sotto gli occhi – si tratta dunque dell'ultima chiave per comprendere la sua ardita letteralizzazione teatrale – è la poesia ovidiana. E proprio nell'epistola di Paride a Elena, la prima delle cosiddette *Heroides* doppie³², Ovidio stravolge, in chiave elegiaca e ironica, la letteralizzazione lucreziana del fuoco d'amore che incendia Troia. In questo gioco parodico l'*Ilioupersis* diventa dunque il mero effetto dell'amore per Elena – un tema che diverrà vera e propria ossessione poetica per Marlowe:

arsurum Paridis uates canit Ilion igni
pectoris, ut nunc est, fax fuit illa mei³³

Her. XVI 49s.

30 Cf. Ziosi 2015, 99-112.

31 Cf. Cheney 2008 (in part. 554, n. 72) con ulteriore bibliografia.

32 Come anticipato, siamo qui nel fulcro mitologico dell'immaginario simbolico di Marlowe (cf. Ziosi 2015, 108-112; Maguire 2009, 142-164) che, in molte istanze, prende forma proprio in *Dido Queen of Carthage*. Le epistole di Paride e di Elena, nella disposizione 'libreria' delle *Heroides*, precedono peraltro la coppia di epistole *Leander Heroni / Hero Leandro*, che Marlowe 'riscrive' nel suo celebre poemetto *Hero and Leander*.

33 «L'indovino vaticina che Ilio brucerà per il fuoco / di Paride; quella era la fiaccola del mio cuore, a giudicare da ora» (trad., di qui innanzi, Rosati 1998). Vd. anche XVI 123-126 «*quo ruis?*» exclamat, «*referes incendia tecum! / quanta per has nescis flamma petatur aquas! / uera fuit uates; dictos inuenimus ignes, / et ferus in molli pectore flagrat amor!*» («“dove corri” grida [Cassandra] “riporterai un incendio con te! Non sai che grandi fiamme vai cercando su queste acque!” Fu profetessa veritiera: ho trovato il fuoco di cui parlava, e un amore indomabile brucia nel mio petto indelicato»). Nell'epistola l'immagine del fuoco ricorre, ossessivamente, ben 27 volte (Sabot 1981, 2613). Sulla lettura metaforica e tendenziosa del fuoco degli oracoli cf. Kenney 1996, 90: «O. makes Paris pun on the literal and metaphorical senses of *ignis* in order to impose his own light-hearted interpretation on the obvious meaning of this ominous response». Vd. anche Rosati 1998, 296s. e Michalopoulos 2006, 134.

Il concettismo ovidiano imperniato sul passaggio da figurato a reale (e incastonato in un raffinato tappeto di figure retoriche)³⁴ si fa ancora più acuminato poco oltre nell'epistola:

flamma rogi flammis finiet una meas³⁵
Her. XVI 164

Ma in quest'ultimo passo ovidiano la *pointe* svela un'allusione dal significato rivelatore. Paride parla delle «fiamme del rogo» di Troia, che richiamano, in primo luogo, la 'personificazione' funebre della città che sprofonda nelle fiamme, come un corpo su una pira, in *Aen.* II 624s³⁶. Ma soprattutto – e lo conferma l'intratestualità con l'epistola di Didone (*Her.* VII 193 *consumpta rogis*) – Paride allude in modo inequivocabile³⁷ alla dinamica della realizzazione del tropo della fiamma d'amore più celebre della letteratura latina. Per chiudere il cerchio, dunque, l'immagine che si staglia dietro al gioco retorico dell'amante elegiaco ovidiano è senza dubbio quella di Didone alla fine del IV libro dell'*Eneide*: il 'rogo di fiamme d'amore' che evoca Paride è la pira di Didone che 'realizza' *l'ignis* di *Aen.* IV 2 e i cui effetti sono paragonati (in IV 669-671) al crollo e al rogo di una città. Ma Paride sta appunto parlando di Troia: l'unione tra fiamme d'amore (di Didone) e rogo di Troia è così completa. E questa epistola ovidiana riveste dunque il ruolo di importantissima – e non solo per Marlowe – «window reference»³⁸ per leggere il finale del libro IV libro dell'*Eneide* alla luce del II.

La conferma dell'importanza di questo intertesto ovidiano, per comprendere appieno l'uso che Marlowe fa dell'*Ilioupersis*, si trova proprio nelle parole che Didone, poco prima di morire, rivolge ad Enea³⁹:

34 Il poliptoto sottolinea il concettoso passaggio da valore figurato a reale di *flamma*: per il frequente gioco ovidiano con il duplice significato della stessa parola vd. anche Sabot 1981, 2589s.

35 «Solo la fiamma del rogo porrà fine alla fiamme del mio amore».

36 *Tum uero omne mihi uisum considerare in ignis / Ilium et ex imo uerti Neptunia Troia*, cf. Austin 1964, *ad v.* 624 (*considerare*): «Troy settled down into the flames like a corpse upon a pyre»; vd. anche Casali 2017, *ad vv.* 624s. con il richiamo di *Aen.* IX 144s. e, ancora, della similitudine di *Il.* XXII 410s. Cf. Kenney 1996, 105.

37 Cauto Michalopoulos 2006, *ad v.* XVI 164, che rileva una possibile allusione a *Aen.* IV 639s.; ma qui non si tratterebbe tanto di allusione verbale, quanto di una vera e propria allusione 'retorica' a tutto il libro IV attraverso l'immagine della similitudine in questione.

38 Secondo la definizione di Richard Thomas (1986, 188), ossia la raffinata pratica allusiva, cara ai poeti augustei e abilmente sfruttata dallo stesso Marlowe (cf. Ziosi 2015, 86-91), nella quale un passo allude contemporaneamente a più intertesti o, addirittura, come nel nostro caso, dove il rapporto tra due (o addirittura più) passi si comprende appieno alla luce di un riferimento a un terzo passo; vd. anche Cairns 1979, 121 («two-tier allusion»); Hinds 1987, 151.

39 Una riscrittura del monologo di *Aen.* IV 305-330, che segue immediatamente, nel testo di Marlowe, la citazione, in latino, di *Aen.* IV 317-319 e 360s. Cf. Ziosi 2015, 315.

Hast thou forgot how many neighbour kings
 Were up in armes, for making thee my love?
 How Carthage did rebell, Iarbus storme,
 And all the world calles me a second Helen,
 For being intangled by a strangers lookes:
 So thou wouldst prove as true as Paris did,
Would, as faire Troy was, Carthage might be sacket,
*And I be calde a second Helena*⁴⁰.

Dido Vi.141-148

Nel suo delirio amoroso la Didone di Marlowe ‘diventa’ una seconda Elena che, nell’iperbole del suo desiderio, esige che Cartagine sia distrutta... per amore. *Come* Troia. Ma questa – nella prima tragedia di Marlowe e proprio grazie all’uso simbolico dell’*Ilioupersis* virgiliana – non è che un’anticipazione (o meglio, l’origine) di una delle immagini simboliche cardinali nella poesia di Marlowe: Elena come ipostasi del potere della passione distruttiva. Nel monologo⁴¹ forse più celebre del teatro marloviano, che contiene una delle immagini più potenti di tutto il teatro inglese, com’è noto, il rogo delle «altissime torri di Troia» è termine di paragone della violenza della passione per Elena, la cui sola bellezza è in grado di scatenare il varo di «mille navi» per la conquista della città: «Was this the face that launcht a thousand ships / and burnt the toplesse Towers of *Ilium*? (*Doctor Faustus* Vi.i.[1768s.])⁴².

In conclusione, le fiamme epiche del II libro dell’*Eneide*, lette da Marlowe attraverso i *topoi* del *sermo amatorius* delle *Heroides*, non sono altro che una letteralizzazione iperbolica della fiamma d’amore del libro IV. Lo riassume in modo epigrammatico un’ulteriore «window reference», questa volta interna alla poesia di Marlowe, ossia un eloquente verso del poemetto *Hero and Leander* («Love kindling fire, to burne such townes as *Troy*», I

40 «Dimentichi forse quanti re vicini / si levarono in armi perché ti ho amato? / Che Cartagine è insorta, Iarba è infuriato, / e il mondo intero mi chiama novella Elena, / catturata dal fascino di uno straniero? / Oh, se solo tu fossi giusto come Paride, / vorrei Cartagine, come Troia, depredata, / ed esser sì chiamata novella Elena!» (trad., di qui innanzi, Ziosi 2015).

41 Ricco di allusioni intratestuali a *Dido Queen of Carthage*, cf. Ziosi 2015, 111.

42 Che l’origine del monologo di Elena in *Doctor Faustus* sia il monologo di *Dido* Vi.i.141-148 – e dunque che questa celeberrima immagine nasca dall’uso simbolico dell’*Ilioupersis* virgiliana – lo conferma l’allusione intratestuale (a *Dido* Vi.i.147) nelle parole di Faustus pochi versi dopo (1175s.): «I will be Paris, and for love of thee, / In stead of *Troy* shall Wittenberg be sack’b».

153)⁴³ incastonato nell'importantissima *ekphrasis*⁴⁴ del tempio di Venere a Sesto, dove nasce l'amore distruttivo tra Ero e Leandro: un'*ekphrasis* e un'opera che, di fatto, si pongono come caso esemplare appunto della tecnica poetica che stiamo esaminando, ossia l'espansione poetica, e in senso ovidiano, di un elemento dell'*ornatus* virgiliano. Il poemetto (non finito) è infatti un'ennesima rilettura 'ovidiana' (attraverso *Heroides* XVIII e XIX, con frequenti allusioni anche alle *Metamorfosi*) del celebre *exemplum* del III libro delle *Georgiche* che illustra gli effetti devastanti del fuoco dell'amore implacabile:

quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem
durus amor? nempe abruptis turbata procellis
 nocte natat caeca serus freta, quem super ingens
 porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant
 aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,
 nec *moritura* super *crudeli funere* uirgo⁴⁵
georg. III 257-263

E, come è noto, attraverso la successiva autoallusione virgiliana, l'*exemplum* si fa, per così dire, prolessi della vicenda di Didone, lei stessa *moritura crudeli funere* (*Aen.* IV 308) e vinta dal *durus amor* (*Aen.* VI 442)⁴⁶.

Anche grazie a questi richiami intratestuali (*Doctor Faustus* e *Hero and Leander*) che hanno valenza simbolica nella poesia marloviana (e questo già dimostra una raffinata appropriazione di una caratteristica fondamentale della poesia virgiliana) e grazie alle allusioni 'a finestra' alla poesia ovidiana, appare manifesta la funzione del 'rogo' di Troia, nel II atto della prima tragedia di Marlowe, quale vera e propria prolessi del rogo di Didone che conclude l'opera. E la funzione drammatica di questa prolessi concorre a spiegare in modo dirimente la presenza della ὄψις del II libro dell'*Eneide* nella *Tragedy of Dido*. Da qui, Troia in fiamme diviene potente ipostasi ricorsiva del potere distruttivo della passione nell'intero *corpus* poetico marloviano.

43 «Fuoco che accende l'amore, per incendiare le città come Troia». Il concettismo sul fuoco dal metaforico al reale (e la stessa *inunctura* «love-kindling fire») sono ripresi da Shakespeare nel *Sonetto* CLIII per designare la torcia di Cupido (v. 3).

44 A sua volta una riscrittura dell'*ekphrasis* ovidiana della tela di Aracne in *met.* VI 103-128.

45 «E allora il giovane, cui amore spietato diffonda / un grande fuoco nelle ossa? Certo nelle acque sconvolte / da improvvise tempeste nuota a tarda ora nella buia / notte; sopra gli tuona immensa la porta del cielo, / ruggiscono le acque infrante sugli scogli; non lo richiamano gli sventurati / genitori né la fanciulla che morrà di crudele morte» (trad. Canali 1983).

46 Cf. anche *Aen.* IV 101 (*ardet amans Dido traxitque per ossa furem*); e vd. Thomas 1988, ad v. III 259; Ziosi 2020, 136 n. 81.

Considerata la raffinatezza della tecnica allusiva di Marlowe, non ci sorprenderà, a questo punto, scoprire che la rilettura simbolica dell'*Ilioupersis* virgiliana, in *Dido Queen of Carthage*, è in realtà ancora più profonda, e svela un sostrato intertestuale ancora più ricco e rivelatore. Dobbiamo però ripartire dall'*ornatus* del IV libro dell'*Eneide*.

2. DIDONE COME PRIAMO E PRIAMO COME PENTEIO

Oltre ad unire allusivamente Cartagine a Troia, la similitudine di *Aen.* IV 669-671 stabilisce un altro tipo di analogia tra II e IV libro, ovvero l'identificazione tra sorte del sovrano e destino della città. Con la fine di Didone, Cartagine, nell'*illustrans*, 'crolla', così come la morte di Priamo sancisce la caduta di Troia: si tratta della cosiddetta «royal metaphor» che identifica il corpo della figura regnante a quello del suo stato⁴⁷. Ma, al pari dell'enfasi sulle fiamme che divorano la *urbs capta*, anche la centralità di questa identificazione metaforica nel racconto dell'*Ilioupersis* (il cui culmine è appunto la morte del re) è una significativa innovazione virgiliana⁴⁸, il cui valore simbolico già era anticipato dalla presenza e dal ruolo di Priamo nell'*ekphrasis* del I libro (le pitture del tempio di Giunone a *Cartagine*, I 466-493)⁴⁹. Con il consueto acume (e con l'amata sillessi) Ovidio coglie icasticamente il valore di questa identificazione⁵⁰ nel verso (XIII 404 *Troia simul Priamusque cadunt*)⁵¹ che dà inizio alla brevissima

47 Vd. Pöschl 1962, 74s., Hardie 1986, 283s., Schiesaro 2007, 55; illuminanti a tale proposito sono poi le parole di Anna, pochi versi dopo: IV 682s. *exstincti te meque, soror, populumque patresque / Sidonios urbemque tuam*. Sulle corrispondenze di *imagery* che legano Priamo e Didone vd. anche Fenik 1959, Knox 1950, Horsfall 1995, 111-117. Già nell'*Iliade* peraltro la morte di Priamo è evocata come simbolo della fine di Troia da Agamennone (IV 164s.), Ettore (VI 449s.) e dallo stesso Priamo (XXII 59-76), cf. Caviglia 1988.

48 Heinze 1996, 62s.

49 Cf. I 456, 461, 487 (e anche la fine del libro, I 750, con Didone *multa super Priamo rogians*), cf. Traina 2004, 63. Sulla centralità di Priamo come punto focale nella 'narrazione' per *imagines* di Enea nell'*ekphrasis* cartaginese di *Aen.* I 441-493 vd. Fernandelli 2012, 509-512. L'importanza del richiamo simbolico interno è prontamente colta da Marlowe che, all'inizio del secondo atto (1-38, poco prima del racconto dell'*Ilioupersis*, che inizia al v. 105 con «Oh Priamus, oh Troy, Oh Ecuba!»), fa di Priamo (ovvero della sua statua) il soggetto della sua riscrittura dell'*ekphrasis* di *Aen.* I 466-493: la volontà 'ovidiana' di Enea, nuovo Pigmalione, arriva persino a dar vita alla statua e a cancellare la distruzione di Troia; cf. Ziosi 2015, 95-98; 269.

50 Uccisione di Priamo e rogo di Troia sono aggiogati nello stesso verso anche in *Aen.* II 581 (*occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni?*) all'interno del discusso 'episodio di Elena', su cui cf. Horsfall 2008, 553-586.

51 Cf. Hardie 2015, *ad loc.* Dante riprende il verso e la sillessi in *Inf.* XXX 15 «'insieme col regno il re fu casso». Vd. anche *Ov. met.* XIII 522 *et vitam pariter regnumque reliquit*.

Ilioupersis nel racconto troiano delle *Metamorfosi* (XIII 399-428): un contesto che sarà fondamentale anche per l'intertestualità nella morte di Priamo in *Dido Queen of Carthage*⁵².

In un atto di ulteriore mimesi delle strutture simboliche virgiliane, anche per Marlowe la morte del re troiano rappresenta il culmine drammatico del II atto. Se ne era accorto anche un lettore intertestuale d'eccezione, Amleto, quando, in uno squisito esempio di allusione parodica, domanda un saggio di bravura al capocomico dei guitti giunti a Elsinore (in *Hamlet* II.ii), ovvero la recita di alcune battute da una tragedia «mai rappresentata, o forse una volta: ché non era piaciuta alle masse»⁵³. Si tratta, con tutta probabilità, proprio di un riferimento alla *Dido* di Marlowe e dunque sia l'«attacco» di Amleto (che ricorda il brano e inizia a recitarlo) sia il «player's speech» vero e proprio sono una parodia del II atto della tragedia e dello stile altisonante di Marlowe (e sono prodromo fondamentale al «play within a play» del III atto della tragedia shakespeariana che mette in moto il meccanismo della vendetta). Il brano (uno «speech», che dunque identifica il lungo monologo del II atto di *Dido*) che più aveva colpito Amleto in questa tragedia è proprio «il racconto di Enea a Didone, e, specialmente quando parla del massacro di Priamo»:

One speech in it I chiefly loved: 'twas Aeneas' tale to Dido; and thereabout of it especially, where he speaks of Priam's slaughter

Hamlet II.ii.447-449

Se ci si ferma al piano letterale delle parole di Amleto, il fatto che Shakespeare descriva come «massacro» (propriamente «macello») l'uccisione di Priamo sottolinea – è la funzione più acuta di ogni gesto parodico⁵⁴ – l'aspetto più evidente della riscrittura marloviana. Il tratto che infatti discosta maggiormente la versione di Marlowe dei *Priami fata* dal dettato virgiliano è la raffigurazione truculenta, che indugia nel dettaglio espressionistico dell'orrore (e che sembra tuttavia rasentare la caricatura⁵⁵, acuita dal confronto con la solennità del modello), dello smembramento del corpo di Priamo nella «scena» del confronto finale con Pirro. Un semplice pezzo di bravura nella piena «maniera» elisabettiana

52 Vd. *infra*, pp. 229.

53 *Hamlet* II.ii.437-439. Vd. Oliver 1968, xxxii; xxxi-xxxiii e Bowers 1981, I 60s.; Thompson-Taylor 2006, 266s.; *contra* Jenkins 1982, 103; cf. Ziosi 2015, 104 (con ulteriore bibliografia) e commento *ad* vv. II.i.53s. e Vi.159.

54 Cf. Conte-Barchiesi 1989.

55 Una caratteristica fondamentale nella tragedia che, acutamente, rilevava T.S. Eliot (2001, 390), il primo grande avvocato novecentesco dell'importanza (negletta) di *Dido Queen of Carthage*.

gonfia del più sanguinolento Senechismo⁵⁶ cinquecentesco? A prima vista potrebbe sembrare. Ma ancora una volta la chiave per leggere la genesi di uno dei momenti apicali (stando quantomeno alla memoria di Amleto) del teatro di Marlowe si trova nell'allusione alle *Metamorfosi* ovidiane⁵⁷ e nell'espansione, sempre più raffinata, dell'*ornatus* virgiliano.

Il massacro di Priamo in *Dido* II.i.213-264 ha come ipotesto principale il racconto dei *Priami fata* in *Aen.* II 506-558. Questo l'intreccio virgiliano: dopo l'ingresso di Pirro nel palazzo, alla vista della caduta della città il re si cinge delle armi desuete e prende in mano la *inutile* (II 510) spada, deciso a morire combattendo; Ecuba, che si è raccolta con le figlie attorno all'altare dei Penati, lo convince a rinunciare alle armi e a rifugiarsi con lei presso l'altare; ma alla vista della fuga e dell'uccisione del figlio Polite, Priamo si rivolge irato a Pirro: gli dèi ripagheranno una tale empietà, non si comportò così Achille quando riconsegnò al padre supplice il corpo di Ettore; il re allora scaglia invano la lancia contro il giovane, il quale, sprezzante, lo trascina agli altari e lo uccide, trafiggendogli il fianco con la spada. Il racconto si chiude con l'enigmatica – e assai dibattuta – immagine del corpo senza nome decapitato e insepolto sul lido, con la quale Virgilio alluderebbe alle due diverse tradizioni della morte del re troiano (e nella quale Servio ravvisa un'allusione alla morte di Pompeo): *iacet ingens litore truncus, / auulsumque umeris caput et sine nomine corpus* (II 557s.)⁵⁸.

La rielaborazione di Marlowe, anche in questo caso consapevole della tecnica allusiva dei suoi maestri augustei, agisce sulla dislocazione di elementi dell'intreccio eneadico e sull'espansione 'interstestuale' del racconto. In primo

56 Come è noto, bagni di sangue, dissezioni corporee, vendette sanguinarie, espressionismo nelle descrizioni orrorose diventano quasi un marchio di fabbrica del teatro inglese tra fine Cinquecento e inizio Seicento: un gusto per il macabro che contempera alcune suggestioni del teatro senecano (e della letteratura latina argentea in senso lato) e, soprattutto, il Senechismo del primo Cinquecento italiano (dove fondamentale è il modello dell'*Orbecche* di Giraldo Cinzio), tradizioni medioevali (come, per Marlowe, in *Tamburlaine*, *Edward II*, *The Jew of Malta*) e l'orrore della realtà 'visiva' della storia contemporanea delle guerre di religione (come in *The Massacre at Paris*, l'ultima opera teatrale di Marlowe, quasi una cronaca per immagini drammatiche del massacro degli Ugonotti nella notte di san Bartolomeo del 1572).

57 Dove peraltro è già fondamentale il tema della violenza sul corpo: vd. e.g. Segal 1971; 1998; 2005; Barkan 1986. Per Lucano (altro autore amato e tradotto da Marlowe), cf. Conte 1988 e Leigh 1997; in generale sullo smembramento nella poesia argentea Most 1992, Schiesaro 1997, 96s., Schiesaro 2003, 200s. Per l'effetto di *unheimlich* nel racconto di dissezione, decapitazione e taglio delle mani vd. Freud 1919, 104s.

58 Sull'interpretazione del passo cf. Austin 1964, 196s., Casali 2017, 257s. e 266s., Horsfall 2008, 389-391, 421-423, Heinze 1996, 65-67, Caviglia 1988; vd. anche Hinds 1998, 8-10, Bowie 1990, Narducci 1973 e 2002, 111-116, Moles 1983, Scafoglio 2012, 104s. L'immagine della testa tagliata dal tronco viene ripresa anche da Henry Petowé per completare *Hero and Leander* di Marlowe, cf. Cheney 2009, 9.

luogo, nella tragedia inglese, l'entrata 'in scena' di Pirro segue immediatamente i tre versi (II.i.210-212)⁵⁹ nei quali Marlowe condensa la 'battaglia notturna di Enea' (corrispondenti a *Aen.* II 336-468): Enea è in strada, non sul tetto del palazzo di Priamo (come in *Aen.* II 453-468)⁶⁰, e vede Pirro irrompere alla testa dei suoi. Ma in modo significativamente prolettico (e macabro) Marlowe 'anticipa' qui gli effetti della fuga di Polite e della sua empia uccisione *ante ora parentum*, stravolgendo la narrazione di *Aen.* II 526-532: Pirro è ritratto con l'armatura grondante sangue, dettaglio che, a sua volta, per così dire, 'anticipa' il «molto sangue del figlio» sul quale, nell'*Eneide*, scivola il re trascinato agli altari per esservi immolato (*Aen.* II 551 *in multo lapsantem sanguine nati*). Polite è dunque stato già ucciso e, in un'apparente variazione sanguinolenta e di gusto medioevale⁶¹ del racconto epico, la sua testa straziata è infilzata sulla picca di Pirro:

At last came Pirrhus fell and full of ire,
His harness dropping bloud, and on his speare
The mangled head of Priams yongest sonne,
And after him his band of Mirmidons,
With balles of wilde fire in their murdering pawes,
Which made the funerall flame⁶² that burnt faire Troy:
All which hemd me about, crying, this is he⁶³.

Dido II.i.213-219

59 «Yet flung I forth, and desperate of my life, / Ran in the thickest throngs, and with this sword / Sent many of their savadge ghosts to hell» («Ma mi buttai fuori e, incurante della morte, / mi gettai nel folto della mischia, e con questa spada / spedii all'inferno molti dei loro feroci fantasmì»).

60 Nell'*Eneide*, il punto di osservazione, dall'alto, di tutta la 'scena' che segue; cf. Heinze 1996, 64. In *Dido* Enea è poi raggiunto e circondato dai Mirmidoni e si salva solo grazie a Venere (II.i.221-223): l'intervento della dea (privato qui di ogni contenuto profetico) precede dunque la morte di Priamo mentre nell'*Eneide* Venere interviene dopo la morte del re (*Aen.* II 589-620, passo al quale Servio e Servio Danielino fanno precedere il notorio 'Episodio di Elena') e invita il figlio ad accettare la fuga. Il motivo del 'miracolo' con il quale Venere salvava Enea dalla distruzione della città è in realtà pre-virgiliano; è attestato per la prima volta dall'annalista Cassio Emiano (II sec. a.C.) e ripreso nei poemi posteriori (ad es. in Triph. 651s. e Q.S. XIII 337-332, cf. Casali 2017, 29): è dunque probabile che Marlowe alluda qui – come molte altre volte – ad una tradizione alternativa a Virgilio.

61 Cf. Seaton 1959, 21, che rileva qui memorie verbali dal romanzo medioevale *Richard Coer de Lyon*.

62 Ulteriore e inequivocabile reiterazione, in Marlowe, del motivo della sovrapposizione rogo di Troia / pira di Didone che 'traduce' in modo funzionale *Aen.* II 476-478; vd. *supra* e Ziosi 2015, 280.

63 «Infine venne Pirro, spietato e gonfio d'ira, / l'armatura grondante sangue e, in cima alla lancia, / la testa straziata del più giovane figlio di Priamo; / lo seguiva la sua banda di Mirmidoni, / negli artigli assassini le palle di fuoco greco / che accesero la pira fatale che arse Troia bella: / mi accerchiarono tutt'intorno, gridando: eccolob».

Sarà bene però evidenziare sin da ora il valore prolettico di questa decapitazione che ricoprirà un fondamentale ruolo allusivo.

Un'altra importante variazione riguarda il nome dell'altare presso cui si rifugiano Priamo ed Ecuba. In *Dido* II.i.225-227 Pirro trova Priamo presso l'altare di Giove, assieme ad Ecuba (che gli si stringe al collo e lo tiene per le mani)⁶⁴. Con la dizione «*Joves altar*» Marlowe, attraverso il racconto dell'*Ilioupersis* ovidiana (*Met.* XIII 409 *Iouis ara*)⁶⁵, recupera infatti il nome della tradizione pre-*virgiliana* (l'altare di *Zeus Herkeios*)⁶⁶ che l'*Eneide* (II 514) aveva 'romanizzato' con un altare dedicato ai Penati (traduzione latina di *Herkeioi*). Si tratta dunque di un'importante ed esibita adesione di Marlowe alla rapida epitome che Ovidio fa del II libro dell'*Eneide*.

Un altro tratto che si discosta da Virgilio è l'atteggiamento di Priamo di fronte a Pirro. Al rimprovero irato, al ricordo di Achille e alla lancia *imbelle* (*Aen.* II 544) scagliata senza forza (e che rimane appesa allo scudo del giovane, *Aen.* II 532-546) Marlowe sostituisce una vera e propria supplica di Priamo⁶⁷ che implora che gli sia risparmiata la vita:

remember what I was,
 Father of fiftie sonnes, but they are slaine,
 Lord of my fortune, but my fortunes turnd,
 King of this Citie, but my *Troy* is fired,
 And now am neither father, Lord, nor King:
 Yet who so wretched but desires to live?
 O let me live, great Neoptolemus⁶⁸.

Dido II.i.232-239

64 «at *Joves Altar* finding *Priamus*, / About whose withered necke hung *Hecuba*, / Foulding his hand in hers».

65 Cf. Hardie 2015, *ad loc.*

66 Così nella *Ilioupersis* di Arcino e nella *Parua Ilias*; cf. Casali 2017, 257, Horsfall 2008 e Austin 1964, *ad v.* 513; vd. anche Heinze 1996, 65s. e 107 n. 63, Caviglia 1988, 267 e cf. Eur. *Tro.* 16s., *Hee.* 23s., Enn. *Androm.* 93s. Jocelyn, Ov. *Ibis* 284, Sen. *Ag.* 448 *sparsum cruore regis Herceum Iouem*, Luc. IX 979 ma anche Paus. IV 17.4; Q.S. XIII 220-250; Tryphiod. 634-639; Dictys V 12; Tzetz. *Posthom.* 732s.

67 Ancora un'adesione a una tradizione alternativa del racconto dell'*Ilioupersis*? Cf. ad es. Q.S. XIII 119-248 (dove Priamo prega, sì, Neottolema, ma di non risparmiarlo, senza avere pietà; e il giovane, sprezzante, proclama che lo ucciderà invece da nemico, per fargli un torto, poiché «nulla agli uomini è più caro della vita»: XIII 240, con Vian 1969, *ad loc.*) o vd. la «lamentosa invocazione» (Caviglia 1988, 265) di Priamo in Tryphiod. 399. Non ci sono tuttavia riscontri che suggeriscano una tale dipendenza nella 'vulgata' dei romanzi medioevali che Marlowe ha spesso sott'occhio (e.g. Lydgate, Caxton e Guido delle Colonne).

68 «figlio d'Achille, ricordati chi fui: / padre di cinquanta figli, ma tutti uccisi, / signore della mia sorte, ma la sorte è mutata, / re di questa città, ma Troia è in fiamme; / e ora non sono né padre, né signore, né re: / ma chi, anche se così misero, non desidera vivere? / Oh, lasciami in vita, grande Neottolema!».

È per l'appunto nella replica a questa supplica che si nasconde la più marcata divaricazione dal testo virgiliano e la più sorprendente allusione a Ovidio:

Not mov'd at all, but smiling at his teares,
This butcher whil'st his hands were yet held up,
Treading upon his breast, strooke off his hands⁶⁹.

Dido II.i.240-242

La domanda più ovvia che il lettore si pone di fronte a questo brano quasi grottesco è donde venga il dettaglio sanguinolento, e all'apparenza gratuito, della mutilazione corporea. Un semplice *transfert* delle mani al posto del capo di *Aen.* II 558 (*auulsumque umeris caput*), già 'spostato' proletticamente da 'padre a figlio' sulla picca di Pirro in II.i.214s.? Un patente omaggio alla moda elisabettiana e al Senecismo orroroso cinquecentesco che ha come archetipo l'*Orbecce* di Giraldo? Quanto a possibili modelli negli altri autori latini tradotti e amati da Marlowe, Lucano, ad esempio, raffigura lo smembramento e il taglio delle mani del nipote adottivo di Mario in *Pharsalia* II 173-185. Ma, a ben vedere, quale ultimo strato della densa filigrana allusiva di questo atto appare un legame inaspettato (ma in realtà gonfio di significato e assai coerente con la 'tecnica epica' di Marlowe) tra il capo «staccato» di *Aen.* II 558 e le mani mozzate del Priamo elisabettiano: un legame che va ben oltre il puro dato – già di per sé significativo come *variatio in imitando* – della mutilazione corporea.

Si tratta di un'altra preziosissima «window reference», che ha come cardine proprio il «capo staccato» di *Aen.* II 558. Il sintagma virgiliano *auulsum caput* viene infatti citato da Ovidio (in *met.* III 727) nella sua versione 'ingannevolmente metamorfica'⁷⁰ della scena di smembramento corporeo forse più celebre della tragedia attica, ovvero l'uccisione di Penteo, il sovrano di Tebe fatto a pezzi dalla madre Agave e dalle altre menadi (tra le quali sua zia Autonoe, madre di Atteone, anch'egli morto smembrato), narrata da Euripide nelle *Baccanti*. Questa la riscrittura ovidiana nella Tebe delle *Metamorfosi*⁷¹:

69 «Per nulla scosso, anzi ridendo alle sue lacrime, / questo macellaio – le mani del re erano ancora levate – / calpestandogli il petto, d'un colpo gli tagliò le mani».

70 O di metamorfosi causata dall'alterazione dei sensi; in *met.* III 714s. Agave 'vede' un cinghiale: si tratta in realtà di suo figlio Penteo che, nella visione estatica delle baccanti, appare in forma animale. Il processo metaforico (o la similitudine) che, in questo caso, sovrappone l'uomo all'animale è già tratto ricorrente nelle *Baccanti* di Euripide e diventa fondamentale nell'illusione della dinamica metamorfica del poema ovidiano (lo stesso processo di metamorfosi e di 'espansione' dell'*ornatus* epico, come stiamo vedendo, è centrale anche nella genesi del teatro di Marlowe). Cf. Barchiesi 2007, 212: «questo tessuto di richiami al mondo animale fa delle *Baccanti* un'anticipazione del poema di Ovidio, un testo in cui è di continuo problematica la distinzione tra metamorfosi, allucinazione, metafora, e similitudine, fra il dire "come un animale" o "diventando un animale" o "essendo percepito come un animale"» e *ibid.*, ad v. III 725.

71 Il racconto occupa la fine di *met.* III, un libro caratterizzato da una insolita unitarietà (Barchiesi 2007, 125) che segue le vicende di Cadmo, il fondatore di Tebe, e quelle, tragiche, della sua genealogia. Questo il riassunto della versione ovidiana delle *Baccanti* (Galasso 2000, 897): «Penteo, figlio di Echione e di Agave,

Monte fere medio est, cingentibus ultima siluis,
 purus ab arboribus *spectabilis undique* campus:
 hic oculis illum cernentem sacra profanis 710
 prima uidet, prima est insano concita cursu,
 prima suum misso uiolauit Penthea thyrsu
 mater et 'o geminae' clamauit 'adeste sorores!
 ille aper, in nostris errat qui maximus agris,
 ille mihi ferendus aper.' ruit omnis in unum 715
 turba furens; cunctae coeunt trepidumque sequuntur,
 iam trepidum, iam uerba minus uiolenta loquentem,
 iam se damnantem, iam se peccasse fatentem.
 saucius ille tamen 'fer opem, matertera' dixit
 'Autonoe! moueant animos Actaeonis umbrae!' 720
 illa quis Actaeon nescit *dextramque precanti*
abstulit; Inoo lacerata est altera raptu.
non habet infelix quae matri braccia tendat,
trunca sed ostendens dereptis uulnera membris
 'adspice, mater!' ait; uisis ululauit Agaue 725
 collaque iactauit *mouitque per aera crinem*
auulsumque caput digitis complexa cruentis
 clamat 'io comites, opus hoc uictoria nostra est!
 non citius frondes autumnu frigore tactas
 iamque male haerentes alta rapit arbore uentus, 730
 quam sunt membra uiri manibus direpta nefandis⁷².

met. III 708-731

figlia di Cadmo, disprezzando le previsioni di Tiresia e in opposizione a quella che è la convinzione di tutti, nega la divinità di Bacco che sta giungendo a Tebe, e comanda di arrestarlo. Il dio sparisce e viene invece catturato uno dei suoi accompagnatori, il tirreno Acete (...). Il re ordina di uccidere il prigioniero con crudeli torture, ma questi è liberato da un miracolo divino. Penteo sale allora sul Citerone dove le baccanti tengono i loro riti. Là viene dilacerato da sua madre Agave e dalle altre menadi che nella loro frenesia lo scambiano per un cinghiale». Com'è noto, le *Baccanti* di Euripide sono l'unica tragedia attica sull'argomento a noi pervenuta integra; da questa – pare – dipendessero, a Roma, il *Pentheus* di Pacuio e le *Bacchae* di Accio.

72 «A metà del monte c'è un piano, circondato dai boschi, / senz'alberi, visibile da ogni parte. / Qui, mentre spia il culto con occhi profani, / per prima lo vede e gli balza addosso di corsa, / per prima colpisce col tirso il suo Penteo / la madre e grida: 'Venite qui entrambe, sorelle! / Devo colpire quel cinghiale enorme che vaga / nei nostri campi'. Tutta la turba furente / si precipita su di lui, tutte insieme lo inseguono, e lui trema, ormai / trema, e dice parole meno aspre, / biasima se stesso e confessa d'aver sbagliato. / Ma colpito lo stesso, grida: 'Aiutami, Autonoe, aiutami, / zia, abbi pietà in nome dell'ombra di Atteone!' / Ma lei non sa più di Atteone e, *mentre prega, gli strappa / la destra, la sinistra gliela strappa Ino. / L'infelice non ha più braccia da tendere* alla madre e, *mostrando / le membra tronche, gli arti straziati*, le dice / 'Guarda mamma!' Agave urla a quella vista, / muove il collo e *scuote i capelli nell'aria, / gli strappa il capo* e, stringendolo fra le mani cruento, / grida: 'Amiche mie, è opera nostra questa vittoria!' / Più presto di come il vento strappa dagli alberi / le foglie toccate dal freddo autunnale e a malapena attaccate, / quelle con mani nefande strappano le membra di Penteo» (trad., di qui innanzi, di G. Paduano [in Galasso 2000]).

Marlowe, alla stregua di un poeta alessandrino, segue il suo eroe intertestuale in una elaboratissima tarsia di allusioni: si comprende presto che lo smembramento di Penteo in Ovidio è un ipotesto fondamentale per tutto il «Priam's slaughter». Questa «window reference» svela infatti il gioco allusivo ingaggiato da Marlowe e sostenuto in maniera coerente in tutta la scena: in *Dido* il «capo mozzato» (non di Priamo, ma di Polite) viene 'spostato' sulla picca di Pirro (*Dido* II.i.214s.)⁷³, ma il riconoscimento dell'allusione, nel Penteo ovidiano (*met.* III 727), al *caput auulsum* di Priamo (di *Aen.* II 558) serve a Marlowe per tratteggiare i contorni più importanti della macabra scena della morte del suo Priamo.

Da Ovidio (*met.* III 719s.), infatti, Marlowe riprende il dettaglio della preghiera (di Penteo ad Autonoe) che fornisce il modello per la supplica di Priamo a Pirro (*Dido* II.i.233-238)⁷⁴ e che introduce la novità più importante (e dirimente nell'allusione), ossia il taglio delle mani levate in preghiera: *Dido* II.i.241s. («This butcher whil'st his hands were yet held up, / Treading upon his breast, strooke off his hands») richiama infatti, inequivocabilmente, *met.* III 721s. (*illa... dextramque precanti / abstulit, Inoo lacerata est altera raptu*).

La reazione dell'Ecuba di Marlowe – lontanissima dal modello eneadico – conferma poi l'elaboratissimo intarsio allusivo con le *Metamorfosi*:

At which the franticke Queene leapt on his face,
And in his eyelids hanging by the nayles,
A little while prolong'd her husbands life⁷⁵
Dido II.i.244-246

Il gesto della regina che si getta con le unghie agli occhi di Pirro è infatti un'allusione scoperta ad un altro passo delle *Metamorfosi*, lontano dal III libro, ma in un contesto assai perspicuo al racconto della caduta di Troia, ovvero la rilettura dell'*Ecuba* di Euripide che si intreccia alla piccola *Ilioupersis* ovidiana: in *met.* XIII 558-562⁷⁶ Ecuba, prima di esser mutata in cagna, si avventa su Polimnestore, il re che le ha ucciso il figlio Polidoro, e gli cava gli occhi con

73 Un'immagine peraltro già 'bacchica' (e che lascerebbe presupporre, per Marlowe, la conoscenza diretta di Euripide): nell'esodo delle *Baccanti* (1165ss.), Agave, ancora inconsapevole dello *σπαργαμὸς* del figlio, entra in scena con la testa di Penteo infilata sul tirso.

74 Il gesto, come si è visto, è altrimenti difficilmente spiegabile in termini allusivi.

75 «Al che, la regina, forsennata, gli balzò al volto / e, avvicinandogli le palpebre con le unghie, / prolungò di un soffio la vita del marito».

76 *spectat truculentam loquentem / falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira / atque ita correpto captinarum agmina matrum / inuocat et digitos in perfida lumina condit / expellitque genis oculos (facit ira potentem)*; cf. Hardie 2015, 301 e vd. anche Sen. *Oed.* 957ss. e Luc. II 184 *ille canis euoluit sedibus orbes* (è il passo sullo smembramento del nipote di Mario richiamato *supra*, 226).

le dita⁷⁷. L'allusione alla metamorfosi di Ecuba conferma peraltro che la breve *Ilioupersis* ovidiana⁷⁸ (che inizia con la sillessi che ci riporta alla similitudine di *Aen.* IV 669-671 e nella quale Ovidio già introduce proletticamente la metamorfosi di Ecuba in cagna)⁷⁹ è dunque fondamentale per tutta quanta la descrizione della scena della morte di Priamo in *Dido*: è da qui, come si è visto, che Marlowe riprende anche il tradizionale nome dell'altare «di Giove» («*Joves Altar*», II.i.225), e, poco oltre, il dettaglio del «poco sangue» versato dal vecchio re (*Dido* II.i.260, «chill cold bloud»)⁸⁰.

Ma tornando al «Priam's slaughter» evocato da Amleto, la riposta di Priamo al truculento gesto di Ecuba ci riconduce, nell'intarsio allusivo della poesia di Marlowe, all'ipotesto del Citerone di *met.* III:

Which sent an echo to the wounded King:
Whereat he lifted up his bedred lims,
And would have grappeld with Achilles sonne,
Forgetting both his want of strength and hands,
Which he disdainig *whisket his sword about,*
And with the *wind thereof the King fell downe.*
Then from the navell to the throat at once,
He ript old Priam⁸¹

Dido II.i.249-256

Con un'ardita sillessi («dimenticandosi della mancanza di forza e delle mani», II.i.252) – degna della poesia ovidiana – il Priamo di Marlowe, variando *Aen.* II 544 (dove il re scaglia un'imbelle lancia contro lo scudo di Neottolemo), «deva le membra impotenti» (II.i.251) per aggredire Pirro, alludendo così al

77 Non è da escludersi che il meccanismo allusivo qui scaturisca per Marlowe anche dall'immagine ovidiana di Agave con la testa di Penteo stretta fra le dita insanguinate (III 727 *digitis complexa cruentis*).

78 *met.* XIII 404-411 *Troia simul Priamusque cadunt. Priameia coniunx / perdidit infelix hominis post omnia formam / externasque nouo latratu terruit auras, / longus in angustum qua clauditur Hellespontus. / Iliou ardebat, neque adhuc considerat ignis, / exiguumque senis Priami Iouis ara cruorem / combiberat, tractata comis antistita Phoebi / non profecturas tendebat ad aethera palmas* («cadono insieme Priamo e Troia; la moglie di Priamo, infelice / dopo aver perso tutto, perdette la forma umana, / e con latrati mai prima uditi atterrì un cielo straniero, / là dove si restringe il lungo Ellesponto. / Troia ardeva e il fuoco non si era ancora spento, / l'altare di Giove aveva bevuto il poco sangue / del vecchio Priamo e, trascinata per i capelli, la sacerdotessa di Apollo / tendeva al cielo le mani senza profitto»).

79 Per l'atetesi (non necessaria) dei vv. 404-407 proposta da molti (incluso Tarrant 2004) vd. Stok 1990, 89 e Galasso 2000, 1459.

80 Sul *topos* vd. Tarrant 1976, *ad* vv. 657s.

81 «ne giunse un'eco al re ferito, / che levò le membra impotenti, / e voleva abbrancare il figlio d'Achille, / dimentico di non aver né forza né mani; / ma quegli, con sdegno, frustò la spada in aria / e, per il vento che ne uscì, il re cadde a terra. / Poi, d'un colpo, dall'ombelico alla gola, / squarciò il vecchio Priamo».

Penteo di *met.* III 723s. (*non habet infelix quae matri brachia tendat, / trunca sed ostendens dereptis uulnera membri*). Subito dopo, un'ultima allusione di Marlowe al testo ovidiano si rileva nel parallelismo che ritrae il brusco gesto nello spazio (e nell'«aria») del carnefice che si oppone all'ultimo tentativo di rivalsa della vittima. Come Agave (in *met.* III 725s.) scuote il collo, agitando i capelli in aria, prima di decollare il figlio, così Pirro (in *Dido* II.i.253s.) frusta la spada nel vuoto e l'aria⁸² sollevata dal fendente dell'arma atterra il vecchio re: è un gesto che assume una valenza straniante e quasi caricaturale, e infatti l'immagine di Priamo che cade per il «vento della spada» è prontamente ripresa e amplificata nella parodia del «player» di *Amleto*: «but with the whiff and wind of his fell sword / Th'unnerued father falls» (II.ii.476s.).

Come si è visto sin qui, tuttavia, questo tipo elaboratissimo di allusione alla poesia ovidiana non è mai gesto gratuito in Marlowe ma si ancora a una rilettura profonda e simbolica del testo virgiliano, e in particolare del suo *ornatus*. E anche in questo caso è l'*imagery* dell'*Eneide* a fornire l'ordito simbolico per questa riscrittura 'doppiamente tragica' della morte di Priamo. Una prima e fondamentale immagine di Priamo che «tende le mani inermi» di fronte ad Achille – qui ritratto in una 'versione empia' (e anti-omerica) che sembra preludere alla *impietas* del figlio Neottolemo in *Aen.* II – che ha fatto strazio del corpo di Ettore⁸³ emerge proprio dall'*ekphrasis* 'troiana' del tempio di Giunone a Cartagine nel I libro, un racconto per immagini il cui 'narratore' è Enea⁸⁴:

ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros
exanimumque auro corpus uendebat Achilles.
tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo,
ut spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici
tendentemque manus Priamum conspexit *inermis*⁸⁵.

Aen. I 483-487

82 «Wind» di *Dido* II.i.254 rappresenta uno dei passi più noti della filologia marloviana: si tratta in effetti di una bellissima emendazione (risalente al 1831) del filologo shakespeariano John Payne Collier, sulla scorta di *Hamlet* II.ii.476s.; il testo dell'in-quarto Q legge «wound», «ferita», probabile errore banalizzante dello stampatore. Cf. Bowers 1981, I, 60s (che accoglie l'emendazione); *contra* Oliver 1968, 32s.; vd. Ziosi 2015, 282s. L'intertestualità con il gesto di Agave in *met.* III 726 toglierebbe ogni dubbio sull'efficacia dell'emendazione 'amletica'.

83 E secondo la versione dei tragici: il dato (non omerico) del corpo di Ettore trascinato tre volte attorno alle mura di Troia è comune a partire da Eur. *Andr.* 107s., cf. Horsfall 2008, *ad v.* 272.

84 Come si è visto, proprio questa *ekphrasis* è 'tradotta' da Marlowe in termini metamorfici, all'insegna di Pigmalione, all'inizio del II atto: cf. Ziosi 2015, 95-98.

85 «E trascinava intorno ai muri di Troia tre volte / Ettore, e il corpo esanime Achille vendeva per oro. Ecco che allora imponente dal fondo del petto dà un gemito, come le spoglie e il carro e il corpo medesimo scorge / dell'amico e Priamo protendere inermi le mani».

Ancora una volta, dunque, è l'*imagery* del testo virgiliano a fornire una sorta di «cue» per lo sviluppo drammatico della poesia marloviana. Ma il gioco di Marlowe si fa qui ancor più sottile. L'allusione alla morte macabra di Penteeo e al 'teatro' ovidiano del Citerone (*met.* III 709 *purus ab arboribus, spectabilis undique, campus*) va ben oltre la preziosità della 'finestra intertestuale' (*auulsum caput, met.* III 727) e la ripresa funzionale della poetica dei corpi smembrati della poesia ovidiana. Ancora una volta, infatti, Marlowe, nella sua riscrittura del II libro dell'*Eneide*, compie una formidabile espansione allusiva e drammatica di un reiterato gioco di immagini che innerva a più riprese il libro IV, rinsaldando così il legame simbolico tra la caduta di Troia e la morte di Didone. Si tratta dell'*imagery* che connota in modo 'bacchico' il *furor* di Didone nel racconto virgiliano, una 'tragedia' che, in termini paradossali, diviene in Marlowe, grazie all'allusione a Ovidio, ancora più scopertamente 'euripidea'.

In uno degli snodi più cruciali dell'architettura drammatica del IV libro dell'*Eneide* (296-303), Didone, presa dalla follia, incrudelisce, fuori di sé, e delira, infuocata, per tutta la città. Ma, com'è noto, lo fa con un verbo 'parlante', *bacchatur*: una chiara allusione al *furor* bacchico e alla stessa tragedia delle *Baccanti* di Euripide.⁸⁶ Tanto più che, nel mirabile gioco di «corrispondenze multiple» della poesia virgiliana, il verbo *bacchor* 'fa scaturire' una celeberrima similitudine che illustra gli effetti del delirio e che 'porta' Didone proprio sul Citerone:

At regina dolos (quis fallere possit amantem?)
 praesensit, motusque exceptit prima futuros
 omnia tuta timens. eadem impia Fama furenti
 detulit armari classem cursumque parari.
 saeuit inops animi totamque incensa per urbem
 bacchatur, qualis commotis excita sacris
 Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
 orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron⁸⁷.

Aen. IV 296-303

86 Cf. Pease 1935, 278s. Su Virgilio e le *Baccanti* vd. Fernandelli 2002, 168-172.

87 «Ma la regina gli inganni (chi può raggirare chi ama?) / presenti, e in anticipo colse il futuro, temendo / pur fra la calma. E a lei folle fu proprio la Fama impietosa / a riportarlo: si armava la flotta, in vista del viaggio. / Senza controllo imperversa, e in fiamme vaga smaniando / per l'intera città, come tiade invasata al destarsi / dei riti sacri, se, al grido di *Bacco!*, le orgie biennali / eccitano e il Citerone notturno fra grida la invita».

Ancora, nella descrizione dei sogni angosciosi di Didone in *Aen.* IV 465-470, il delirio della regina *furens* è paragonato proprio a quello di Penteo «impazzito», con una similitudine che allude ad un preciso passo delle *Baccanti* (918s.)⁸⁸ di Euripide⁸⁹:

agit ipse furentem
in somnis ferus Aeneas, semperque relinqui
sola sibi, semper longam incommitata uidetur
ire uiam et Tyrios deserta quaerere terra,
Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus
et solem geminum et duplices se ostendere Thebas⁹⁰.

Aen. IV 465-470

Siamo dunque ancora una volta nel cuore del processo generativo del teatro di Marlowe, ovvero nell'espansione intertestuale – e drammatica – di similitudini, metafore e lessico figurato (in questo caso il significato proprio e traslato del verbo *bacchor*) dell'*Eneide*. Come dunque nel II atto di *Didone* la *Ilioupersis* diventa una vera e propria letteralizzazione (drammatica) della metafora della fiamma d'amore (attraverso la dilatazione della similitudine di *Aen.* IV 663-671), così anche il momento apicale del monologo drammatico dell'Enea di Marlowe (il massacro di Priamo) diviene – e ancora attraverso il rapporto allusivo con la poesia di Ovidio⁹¹ – una 'letteralizzazione' drammatica degli effetti del *furor*, attraverso un'espansione intertestuale delle similitudini che legano il IV libro alla follia bacchica (introdotta significativamente dal verbo *bacchor*) e alle *Baccanti*. Ma, a testimonianza della profondità della lettura marloviana dei classici latini in questa genesi 'retorica' del gesto teatrale, questo processo ricalca precisamente una delle caratteristiche più tipiche della poesia delle *Metamorfosi*, dove molto spesso è proprio una similitudine a far scaturire una vera e propria metamorfosi che, per gradi di contiguità, 'trasforma' il *comparandum* nel 'nuovo corpo' del *comparatum*⁹². Allo stesso modo, qui, due

88 καὶ μὴν ὄραν μοι δύο μὲν ἡλίουσιν δοκῶ, / δισσοῦσ δὲ Θήβας (è Penteo che parla: «eppure, credo di vedere due soli, e una doppia Tebe», trad. Di Benedetto 2004).

89 O, secondo Servio, di Pacuvio; cf. Austin 1955, 139. Su questa similitudine e sul suo valore 'teatrale' (dunque fondamentale per l'intero meccanismo tragico del IV libro) che ha il suo fulcro nel rapporto tra illusione (e 'visione') e potere evocativo e creativo della parola (che sollecita l'esperienza psicologica dello 'spettatore') vd. il ricchissimo Fernandelli 2002 (in part. 187).

90 «E in sogno lei folle / egli, il feroce Enea, insegue; e lei sempre si vede / sola e lasciata a se stessa, senza compagni per una / via senza fine, e in cerca dei Tiri per terre deserte; / come di Eumenidi schiere scorge Penteo impazzito / e geminato il sole, e doppia mostrarglisi Tebe».

91 Il nesso tra la similitudine di *Aen.* IV 465-473 e le '*Baccanti*' ovidiane si coglie anche in uno scolio di Servio (e di Servio Danielino) che, per riferire la trama euripidea del contesto citato da IV 469s., offre, in realtà, una parafrasi proprio di *Ov. met.* III 511ss.; cf. Fernandelli 2002, 165s.

92 Cf. Barkan 1986, 20 («Ovid frequently uses similes as protometamorphoses») e Hardie 1999.

similitudini virgiliane (attraverso l'allusione ovidiana) diventano, in maniera 'metamorfica', vere scene teatrali.

La sorpresa più raffinata in questo processo di allusioni multiple è, ancora una volta, che l'*illustrans* delle similitudini del IV libro dell'*Eneide* venga 'drammatizzato' nella rilettura del II: l'intera *Ilioupersis* (attraverso Cartagine 'paragonata' a Troia in IV 669-671) diventa l'esito delle fiamme d'amore; la morte di Priamo (come quella di Didone), attraverso Penteo, mette in scena gli effetti laceranti del *furor* menadico (*bacchatur*, IV 301) scaturito dalla potenza di questo fuoco di passioni. Poiché questo è, in definitiva, il significato più profondo delle mani mutilate del re. Anche questo Priamo che 'diventa' Penteo rende manifesto il nesso tragico più intimo di *Dido Queen of Carthage*: il tema (già virgiliano⁹³ e lucreziano) della potenza distruttiva della passione, dell'*amor* come *furor*, che diventerà – condensato nell'ipostasi ricorsiva di Ganimede e di Elena – una vera e propria ossessione poetica nell'intera opera di Marlowe. Grazie al sintagma *auulsum caput* (*Aen.* II 558; *met.* III 727) e attraverso Penteo, questo Priamo (che si fa specchio di Didone e prefigurazione della sua fine, al pari dell'intero rogo di Troia) è dunque sovrapponibile a Orfeo, che nel finale delle *Georgiche* muore decapitato e smembrato per il *furor* (del suo *amor*) e il cui canto, nel X libro delle *Metamorfosi*, è cornice fondamentale per l'immaginario mitologico di Marlowe in *Dido Queen of Carthage*⁹⁴.

Ma – e qui sta forse la conclusione che più interessa noi lettori – le corrispondenze che coglie Marlowe, come spesso avviene nei più importanti casi di 'ricezione', acuiscono anche la nostra comprensione dei poemi di Virgilio e di Ovidio e dei nessi che li legano. Non è un caso che il Penteo che 'illustra' le visioni di Didone sia *demens* (*Aen.* IV 469) e, come sempre, i tratti più peculiari della versione delle storie data da Virgilio non sfuggono a Ovidio.

L'importanza del legame intertestuale tra il III libro delle *Metamorfosi* e l'*Eneide* è da tempo sotto gli occhi degli studiosi. Il 'nostro' sintagma *auulsum caput* (*met.* III 727), con l'allusione a *Aen.* II 558, porta infatti a conclusione un lungo processo di richiami continui all'*epos* virgiliano nella sezione tebana delle *Metamorfosi*. In particolare, l'inizio del III libro, che narra la storia di Cadmo e la fondazione di Tebe, allude in maniera insistita al tema dell'esilio di Enea e al processo di ricerca di una nuova patria per i Troiani, a partire dalla distruzione di Troia (sono molteplici le allusioni alla fine di Laocoonte in *Aen.* II), fino

93 A partire da Coridone e Cornelio Gallo nelle *Bucoliche*, Ero, Leandro e Orfeo nelle *Georgiche*, fino a Didone appunto nell'*Eneide*.

94 Cf. *met.* X 143-161 e Ziosi 2015, 77-83. E proprio in questa luce 'distruttiva' la saga bacchica e il III libro delle *Metamorfosi* figurano anche nel celeberrimo monologo di Elena, il cui potere è paragonato all'immagine di Giove che appare a Semele in *Doctor Faustus* 5.1.(1783s): «Brighter art thou then flaming Jupiter, / When he appear'd to haplesse Semele».

alla fondazione di una nuova città (con il richiamo, in particolare, al racconto di Ercole e Caco in *Aen.* VIII). L'inizio del ciclo tebano, come sottolinea Philip Hardie, si può leggere dunque come una 'prima anti-*Eneide*'⁹⁵ nella quale «Ovidio si proporrebbe di suscitare la riflessione su inquietanti analogie tra storia tebana e storia romana»⁹⁶. Se l'analogia ovidiana presuppone Roma come la nuova Atene dei tragici, all'ombra minacciosa di Tebe si cela però Cartagine⁹⁷: il portato è evidente nelle prime parole di Penteo nel poema.⁹⁸ Un dato che tuttavia sorprende, a prima vista, nella narrazione ovidiana della storia di Penteo, è lo stravolgimento della dinamica tragica delle *Baccanti* di Euripide: se nel suo primo intervento il re condanna il *furor* (III 531) e l'*insania* (536) dei riti bacchici, nel prosieguo del racconto è egli stesso vittima dell'ira e delle passioni⁹⁹, che diventano il motivo scatenante (a differenza delle molteplici e complesse motivazioni che agiscono nel racconto euripideo) della sua 'tragedia metamorfica'¹⁰⁰. Ancora una volta è l'intertestualità a chiarirci le ragioni (e le conseguenze) di questa scelta ovidiana:

ipse
 uadit, ubi electus facienda ad sacra Cithaeron
 cantibus et clara bacchantum uoce sonabat.
 ut fremit acer equus, cum bellicus aere canoro
 signa dedit tubicen pugnaeque adsumit amorem,
 Penthea sic ictus longis *ululatus aether*
 mouit, et *audito clamore* recanduit ira¹⁰¹
met. III 701-707

Il momento in cui Penteo decide di recarsi sul Citerone, dove troverà la morte, viene infatti narrato da Ovidio attraverso la conflazione di due

95 Hardie 1990.

96 Galasso 2000, 862.

97 Cf. Barchiesi 2007, 128: «La tecnica del dualismo tra opposizione e proiezione era anche un importante insegnamento del mito virgiliano di Didone e Cartagine nei suoi rapporti con Roma: Cartagine come anti-Roma e come proiezione di inquietudini romane».

98 *met.* III 531-563, in part. 538s. *uos... senes... qui longa per aequora uecti / hac Tyron, hac profugos posuistis sede penates*; cf. Barchiesi 2007, *ad v.* 538.

99 Cf. Barchiesi 2007, *ad v.* 577s. «un vero filo conduttore di tutta l'azione», *ibid.* 234s. e 237.

100 L'importanza (micidiale) del *furor* (amoroso) nel III libro delle *Metamorfosi* era già peraltro proletticamente sottolineata dalla *nouitas furoris* (350) di Narciso.

101 «ma va lui stesso sul Citerone, scelto per i riti, / che risuonava dei canti, della chiara voce delle baccanti. / Come freme il cavallo focoso, quando il trombettiere / dà il segno con la tromba sonora, smanioso per la battaglia, / così l'etere colpito da lunghi urli stimola Penteo, / e le grida sentite rinfocolano l'ira».

passi¹⁰² del IV libro dell'*Eneide* che oramai conosciamo bene – la follia ‘bacchica’ di Didone che vaga come una menade per la città in preda all’amore e i lamenti muliebri di cui risuona il cielo alla morte della regina – e che sono entrambi introdotti da un’inequivocabile forma verbale (*Aen.* IV 300-304; 665-671):

saeuit inops animi totamque incensa per urbem
bacchatur, qualis commotis excita sacris
 Thyias, ubi *audito* stimulant trieterica Baccho
 orgia nocturnusque uocat *clamore* Cithaeron.
Aen. IV 300-304

it clamor ad alta
 atria: concussam *bacchatur* Fama per urbem.
 lamentis gemituque et femineo *ululatu*
 tecta fremunt, resonat magnis plangoribus *aether*,
 non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis
 Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes
 culmina perque hominum uoluantur perque deorum.
Aen. IV 665-671

Ci si può dunque spingere oltre nella ricerca delle allusioni eneadiche che danno forma al III libro delle *Metamorfosi*: il Citerone di Ovidio è il Citerone dell’*ornatus* di *Aen.* IV, e già porta in sé la ‘memoria’ di Cartagine e di Troia¹⁰³. La fine tragica del Penteo ovidiano non è infatti l’esito di una punizione dionisiaca, ma, attraverso la follia dilacerante delle menadi, essa scaturisce dall’*ira*, e dal *furor* dello stesso re: su di lui (già *demens* nell’*illustrans* di *Aen.* IV 469s.) agisce la figura di Didone con il suo *furor* d’amore (ovvero il *primum comparandum* della stessa similitudine). E questo è senza dubbio il legame più ardito che la tragedia di Marlowe coglie, trasferendo, attraverso Penteo, su Priamo (al culmine dell’*Ilioupersis*, già immagine reificata della fiamma d’amore) gli effetti del *furor* di Didone.

In conclusione, il II atto di *Dido Queen of Carthage* non solo ci aiuta a interpretare ancora meglio le corrispondenze nascoste che legano il IV al II libro dell’*Eneide* ma ci spinge a considerare ancora più a fondo il rapporto intertestuale tra Virgilio e Ovidio: in Marlowe Cartagine è *come* Troia, e –

102 Ripresi anche attraverso *Aen.* VII 395 (*aliae tremulis ululatibus aethera complent*) nel fondamentale contesto bacchico di *Aen.* VII 341-405 dove la nascita del *furor* di Amata e il suo delirio ‘propriamente’ bacchico rispecchiano (anche in via intratestuale) molte dinamiche metaforiche del IV libro.

103 Un altro tema fondamentale che unisce il II e il IV libro dell’*Eneide* al racconto delle *Baccanti* in *met.* III è l’*imagery* della caccia: cf. Fernandelli 2002, 169; Ziosi 2020, 130ss. con ulteriore bibliografia.

attraverso Ovidio – Priamo è *come* Penteo e si fa immagine, come Orfeo, degli effetti distruttivi del *furor* d'amore. Ma il Penteo di Ovidio è già a Cartagine... e conosce la passione lacerante di Didone.

ANTONIO ZIOSI
Università di Bologna
antonio.ziosi@unibo.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Austin 1955

R.G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis Aeneidos *Liber Quartus*, Oxford 1955.

Austin 1964

R.G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis Aeneidos *Liber Secundus*, Oxford 1964.

Bailey 1947

C. Bailey (ed.), Titi Lucreti Cari De Rerum Natura *Libri Sex*, Oxford 1947.

Barchiesi 1994

A. Barchiesi, *Rappresentazioni del dolore e interpretazione dell'Eneide*, «A&A» XL (1994), 109-124.

Barchiesi 2005

A. Barchiesi (ed.), Ovidio, *Metamorfosi*, I, libri I-II, Milano 2005.

Barchiesi 2007

A. Barchiesi, G. Rosati (edd.), Ovidio, *Metamorfosi*, II, libri III-IV, Milano 2007.

Barkan 1986

L. Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven-London 1986.

Bowers 1981

F. Bowers (ed.), *The Complete Works of Christopher Marlowe*, 2 voll., Cambridge 1981².

Bowie 1990

A.M. Bowie, *The Death of Priam: Allegory and History in the Aeneid*, «CQ» XL (1990), 470-481.

Briggs 1988

W.W. Briggs, *Similitudini*, in *EV* IV (1988), 868-870.

Cairns 1979

F. Cairns, *Self-Imitation within a Generic Framework: Ovid, Amores 2.9 and 3.11 and the renuntiatio amoris*, in D. West, A.J. Woodman (edd.), *Creative Imitation and Latin literature*, Cambridge 1979, 121-141.

Canali 1983

Virgilio, *Georgiche*, introduzione di A. La Penna, traduzione di L. Canali, note al testo di R. Scarcia, Milano 1983.

Canali 2000

Lucrezio, *La natura delle cose*, introduzione di G.B. Conte, traduzione di L. Canali, testo e commento a c. di I. Dionigi, Milano 2000².

Casali 1995

S. Casali, *Altre voci nell'Eneide' di Ovidio*, «MD» XXXV (1995), 59-76.

Casali 2017

S. Casali (ed.), Virgilio, *Eneide 2*, Pisa 2017.

Caviglia 1988

F. Caviglia, *Priamo*, in *EV* IV (1988), 264-268.

Cheney 2008

P. Cheney, *Career Rivalry and the Writing of Counter-Nationhood: Ovid, Spenser, and Philomela in Marlowe's "The Passionate Shepherd to His Love"*, «English Literary History» LXV (2008), 523-555.

Cheney 2009

P. Cheney, *Marlowe's Republican Authorship. Lucan, Liberty, and the Sublime*, Basingstoke 2009.

Conte 1988

G.B. Conte, *La Guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino 1988.

Conte 2007

G.B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2007².

Conte-Barchiesi 1989

G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, Roma 1989, 81-114.

De Jong 1991

I. De Jong, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden-New York 1991.

Di Benedetto 2004

V. Di Benedetto (ed.), *Euripide, Le Baccanti*, Milano 2004.

Eliot 2001

T.S. Eliot, *Opere, 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano 2001.

Fenik 1959

B. Fenik, *Parallelism of Theme and Imagery in Aeneid II and IV*, «AJPh» LXXX (1959), 1-24.

Ferguson 1970

J. Ferguson, *Fire and Wound: The Imagery of Aeneid IV.1ff.*, «PVS» X (1970), 57-63.

Fernandelli 1996

M. Fernandelli, *Presenze tragiche nell'Iliupersis virgiliana: su Aen. 2, 768-794 e Eur. Andr. 1231-1283*, «MD» XXXVI (1996), 187-196.

Fernandelli 1997

M. Fernandelli, «*Serpent imagery*» e *tragedia greca nel libro II dell'Eneide*, «Orpheus» XVIII (1997), 141-56.

Fernandelli 1999

M. Fernandelli, *Sic pater Aeneas... fata renarrabat divom: esperienza del racconto e esperienza nel racconto in Eneide II e III*, «MD» XLII (1999), 95-112.

Fernandelli 2002

M. Fernandelli, *Come sulle scene: Eneide IV e la tragedia*, «Quaderni del dipartimento di Filologia, linguistica e tradizione classica 'A. Rostagni'» XIX (2002), 141-211.

Fernandelli 2003

M. Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in L. Cristante, A. Tessier (edd.), *Incontri triestini di filologia classica II - 2002-2003*, Trieste 2003, 1-54.

Fernandelli 2012

M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos: dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York, 2012.

Fo 2012

A. Fo (ed.), Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Torino 2012.

Freud 1919

S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, IX, Torino 1977, 77-118.

Galasso 2000

L. Galasso (ed.), Ovidio, *Opere II, Le Metamorfosi*, Torino 2000.

Galinsky 1975

G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: an Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975.

Gill 1987

R. Gill, *The Complete Works of Christopher Marlowe. Vol. I. All Ovids Elegies, Lucans First Booke, Dido Queene of Carthage, Hero and Leander*, Oxford 1987.

Giusti 2018

E. Giusti, *Carthage in Virgil's Aeneid. Staging the Enemy under Augustus*, Cambridge 2018.

Hardie 1986

P.R. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.

Hardie 1990

P.R. Hardie, *Ovid's Theban History: The First 'Anti-Aeneid'?*, «CQ» XL (1990), 224-235.

Hardie 1991

P.R. Hardie, *The Aeneid and the Oresteia*, «PVS» XX (1991), 29-45.

Hardie 1998

P.R. Hardie, *Virgil*, Oxford 1998.

Hardie 1999

P. R. Hardie, *Metamorphosis, Metaphor, and Allegory in Latin Epic*, in M. Beissinger, J. Tylus, S. Wofford (edd.), *Epic Traditions in the Contemporary World, The Poetics of Community*, Los Angeles 1999, 89-107.

Hardie 2002

P.R. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.

- Hardie 2012
 P.R. Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012.
- Hardie 2014
 P.R. Hardie, *Dido and Lucretia*, «PVS» XXVIII (2014), 55-80.
- Hardie 2015
 P.R. Hardie (ed.), Ovidio, *Metamorfosi*, VI, libri XIII-XV, Milano 2015.
- Hardie 2019
 P.R. Hardie, *Virgil and Tragedy*, in F. Mac Góráin, Ch. Martindale (edd.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 2019², 326-341.
- Harrison 1989
 E.L. Harrison, *The Tragedy of Dido*, «EMC» XXXIII (1989), 1-21.
- Heinze 1996
 R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996.
- Hinds 1987
 S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge 1987.
- Hinds 1998
 S. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.
- Hornsby 1970
 R.A. Hornsby, *Patterns of Action in the Aeneid. An Interpretation of Vergil's Epic Similes*, Iowa City 1970.
- Horsfall 1995
 N. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995.
- Horsfall 2008
 N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 2, A Commentary*, Leiden-Boston 2008.
- Jackson Knight 1966
 W.F. Jackson Knight, *Roman Vergil*, Harmondsworth 1966³.
- Jenkins 1982
 H. Jenkins (ed.), W. Shakespeare, *Hamlet*, «The Arden Shakespeare²», London 1982. Kailuweit 2005
- Kailuweit 2005
 T. Kailuweit, *Dido-Didon-Didone: eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt am Main 2005.
- Kenney 1996
 E.J. Kenney (ed.), Ovid, *Heroides XVI-XXI*, Cambridge 1996.
- Knox 1950
 B.M.W. Knox, *The Serpent and the Flame: The Imagery of the Second Book of the Aeneid*, «AJPh» LXXI (1950), 379-400.

La Penna 1985

A. La Penna, *Didone*, in *EV* II (1985), 48-55.

Lefèvre 1978

E. Lefèvre, *Dido und Aias. Ein Beitrag zur römischen Tragödie*, Wiesbaden 1978.

Leigh 1997

M. Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford 1997.

Lyne 1987

R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford 1987.

Lyne 1989

R.O.A.M. Lyne, *Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989.

Maguire 2009

L.E. Maguire, *Helen of Troy: from Homer to Hollywood*, Chichester 2009.

Michalopoulos 2006

A.N. Michalopoulos (ed.), *Ovid, Heroides 16 and 17*, Cambridge 2006.

Moles 1983

J. Moles, *Virgil, Pompey, and the Histories of Asinio Pollio*, «CW» LXXVI (1983), 287-288.

Most 1992

G.W. Most, *Disiecti membra poetae: the Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, in R. Hexeter, D. Selden (edd.), *Innovations of Antiquity*, New York-London 1992, 391-419.

Muecke 1983

F. Muecke, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, «AJPh» CIV (1983), 133-155.

Mynors 1969

R.A.B. Mynors (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxonii 1969.

Narducci 1973

E. Narducci, *Il tronco di Pompeo*, «Maia» XXV (1973), 317-325.

Narducci 2002

E. Narducci, *Lucano: un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002.

Newton 1957

F.L. Newton, *Recurrent Imagery in Aeneid IV*, «TAPhA» LXXXVIII (1957), 31-43.

Norden 1957

E. Norden (ed.), *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957⁴.

Oliver 1968

H.J. Oliver (ed.), *C. Marlowe, Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, «The Revels Plays», London 1968.

Otis 1963

B. Otis, *Virgil: A study in Civilized Poetry*, Oxford 1963.

- Paduano 1983
 G. Paduano, *Sull'ironia tragica*, «Dioniso» LIV (1983), 61-81.
- Pease 1935
 A.S. Pease (ed.), *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge (MA) 1935.
- Perutelli 2000
 A. Perutelli, *La poesia epica latina*, Roma 2000.
- Pichon 1902
 R. Pichon, *Index verborum amatorium*, Paris 1902.
- Pöschl 1962
 V. Pöschl, *The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid*, Ann Arbor (MI) 1962.
- Putnam 1988
 M.J.C. Putnam, *The Poetry of the Aeneid*, Ithaca-London 1988².
- Quinn 1968
 K. Quinn, *Virgil's Aeneid. A Critical Description*, London 1968.
- Rieks 1980
 R. Rieks, *Die Gleichnisse Vergils*, ANRW 2.31.2 (1980), 1011-1110.
- Rosati 1998
 G. Rosati (ed.), *Ovidio, Lettere di eroine*, Milano 1998².
- Rosati 2016
 G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 2016².
- Rossi 2004
 A. Rossi, *Contexts of War. Manipulation of Genre in Virgilian Battle Narrative*, Ann Arbor (MI) 2004.
- Sabot 1981
 A.F. Sabot, *Les Héroïdes d'Ovide: Préciosité, Rhétorique et Poésie*, ANRW 2.31.4 (1981), 2552-2636.
- Scafoglio 2001
 G. Scafoglio, *La tragedia di Eschilo nel libro II dell'Eneide*, «AC» LXX (2001), 69-86.
- Scafoglio 2012
 G. Scafoglio, *Noctes Vergilianae. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York.
- Schiesaro 1997
 A. Schiesaro, *L'intertestualità e i suoi disagi*, «MD» XXXIX (1997), 75-109.
- Schiesaro 2003
 A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
- Schiesaro 2007
 A. Schiesaro, *Lucretius and Roman Politics and History*, in S. Gillespie, P.R. Hardie (edd.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge 2007, 41-58.

- Seaton 1959
E. Seaton, *Marlowe's Light Reading*, in H. Davis, H. Gardner (edd.), *Elizabethan and Jacobean Studies Presented to F.P. Wilson*, Oxford 1959, 17-35.
- Segal 1971
Ch. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Lugduni Batavorum 1971.
- Segal 1998
Ch. Segal, *Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the Metamorphoses*, «Arion» V (1998), 9-41.
- Segal 2005
Ch. Segal, *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, in Barchiesi 2005, XV-CI.
- Stok 1990
F. Stok, *Le Troiane di Ovidio (met. 13,408-428)*, in L. Nicastrì (ed.), *Contributi di filologia latina*, Napoli 1990, 85-101.
- Tarrant 1976
R.J. Tarrant (ed.), *Seneca, Agamemnon*, Cambridge 1976.
- Tarrant 2004
R.J. Tarrant (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxonii 2004.
- Tarrant 2012
R.J. Tarrant (ed.), *Virgil, Aeneid Book XII*, Cambridge 2012.
- Thomas 1986
R.F. Thomas, *Virgil's Georgics and the Art of Reference*, «HSPH» XC (1986), 171-198.
- Thomas 1988
R.F. Thomas (ed.), *Virgil, Georgics*, Cambridge 1988.
- Thompson-Taylor 2006
A. Thompson, N. Taylor (edd.), *W. Shakespeare, Hamlet*, «The Arden Shakespeare³», London 2006.
- Traina 2004
A. Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino 2004².
- Ussani 1950
V. Ussani Jr, *Eschilo e il libro II dell'Eneide*, «Maia» III (1950), 237-254.
- Vian 1963-1969
F. Vian (ed.), *Quintus de Smyrne, La suite d'Homère*, 3 voll., Paris 1963-1969.
- Wells-Taylor 2005
S. Wells, G. Taylor (edd.), *William Shakespeare, The Complete Works*, Oxford 2005².
- West 1969
D. West, *Multiple-Correspondence Similes in the Aeneid*, «JRS» LIX (1969), 40-49.

Wlosok 1976

A. Wlosok, *Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in H. Görgemanns, E.A. Schmidt (edd.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim am Glan 1976, 228-250.

Ziosi 2015

A. Ziosi, *Didone regina di Cartagine di Christopher Marlowe. Metamorfosi virgiliane nel Cinquecento*, Roma 2015.

Ziosi 2020

A. Ziosi, *Wounds and Flames: Dido and her Sisters*, «Skenè JTDS» VI (2020), 113-153.