

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea Triennale in Storia e tutela dei beni artistici e musicali

*“ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit.”
Enea, Anchise e Ascanio. Fonti letterarie e figurative per la fortuna del tema nel Rinascimento.*

Relatore: Prof. Barbara Maria Savy

Laureando: Agrondi Veronica

Matricola: 1201249

Anno Accademico

2021/2022

Indice

Introduzione	pag. 1
1. La fuga di Enea: racconto ed esegesi dell'episodio virgiliano	
1.1. Eneide. Le fonti di Virgilio	pag. 3
1.2. Eneide II, vv.699-725. La fuga da Troia	pag. 7
1.3. <i>Pietas</i> e amore filiale	pag. 9
2. Pius Aeneas. Tradizione letteraria dall'antico al Rinascimento	
2.1. Fonti antiche	pag. 11
2.2. Fonti medievali	pag. 14
2.3. Fonti umanistiche	pag. 16
2.4. Impius Aeneas	pag. 18
3. Enea lascia Troia in fiamme con Ascanio portando Anchise sulle spalle. Fortuna del tema nella tradizione figurativa antica.	
3.1. Pittura vascolare	pag. 21
3.2. Numismatica	pag. 23
3.3. Miniature	pag. 24
4. Raffaello, Incendio di Borgo. Enea, Anchise e Ascanio	
4.1. Incendio di Borgo	pag. 30
4.2. Fonti letterarie	pag. 31
4.3. Fonti figurative	pag. 33
4.4. Analisi gruppo Enea, Anchise e Ascanio. Significati e interpretazioni	pag. 35
5. La fortuna modello raffaellesco durante il Rinascimento	
5.1. Incisioni	pag. 37
5.2. Maioliche	pag. 39
5.3. Emblemata	pag. 41
6. Il 'caso' di Ferrara. La discendenza di Enea e la casata estense	
6.1. La mitica genealogia	pag. 45
6.2. Enea e il ducato di Alfonso I d'Este	pag. 48
6.3. Storie di Enea di Dosso Dossi	pag. 51
6.4. Savoldo tra Ferrara e il mondo fiammingo	pag. 52
Conclusione	pag. 56
Bibliografia	pag. 57

Introduzione

La leggenda di Enea si fonda su radici molto antiche e la tradizione dell'eroe e delle sue imprese si mantiene viva nel corso dei secoli avvolgendo la figura del principe troiano di crescente fama e prestigio.

A contribuire notevolmente alla popolarità del personaggio è, ovviamente, l'*Eneide*, l'opera di Virgilio interamente dedicata alle sue vicende dalla distruzione di Troia fino allo stanziamento nel Lazio. La figura di Enea è molto presente sia in ambito letterario che figurativo, la sua fama è connessa non solo al compimento del suo destino ossia gettare le basi per la fondazione di Roma, ma anche alla celebrazione delle virtù che lo connotano e delle quali è considerato un modello morale. In particolare, ad essere esaltata è la devozione che dimostra per il padre e per gli dèi incarnando il valore romano della *pietas* emblematicamente rappresentato dall'episodio della fuga da Troia in cui il principe reca in salvo i sacri Penati e il padre Anchise portandolo sulle spalle mentre è seguito dal figlio Ascanio.

L'obiettivo di questa trattazione è approfondire il tema del *pious Aeneas* e la sua fortuna attraverso lo studio di fonti letterarie e figurative che mettono in evidenza il ruolo che questo soggetto classico ha rivestito nella cultura europea in particolare durante il Rinascimento.

Il punto di partenza di questo lavoro è la ricerca delle fonti da cui Virgilio può aver attinto per la stesura del poema. In particolare, il momento della fuga di Enea non compare nell'*Iliade*, ma esistono diverse testimonianze antiche che riportano versioni del mito anche discordanti tra loro e solo alcune di queste narrano il salvataggio di Anchise da parte del figlio. Questo è descritto dettagliatamente nel libro II dell'*Eneide* ed è necessario interrogarsi sulle ragioni che portano Virgilio a scrivere un poema sull'eroe troiano attraverso l'esaminazione del contesto augusteo in cui il poeta vive e l'approfondimento del significato della *pietas* in epoca romana.

Successivamente è presa in considerazione la tradizione letteraria del mito, attraverso lo studio delle fonti antiche contemporanee e successive a Virgilio, proseguendo con quelle medievali, fino a giungere a quelle umanistiche. Per una migliore comprensione della diffusione del tema è interessante sottolineare anche la presenza del racconto dell'*impius Aeneas* che si sviluppa parallelamente e che alcuni autori hanno cercato di smentire.

Dopo la tradizione letteraria, occorre soffermarsi su quella figurativa, attraverso l'osservazione di tre differenti classi di opere: la pittura vascolare, la numismatica e la miniatura.

In seguito, è fondamentale esaminare l'innovativa iconografia dell'episodio proposta da Raffaello nell'affresco dell'*Incendio di Borgo* per le Stanze Vaticane, mediante la ricerca delle possibili fonti utilizzate e l'analisi del gruppo del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio.

La raffigurazione dell'Urbinata diviene il punto di riferimento per molti artisti soprattutto grazie alla realizzazione di numerose incisioni che permettono una grande diffusione dell'iconografia che viene riproposta in diverse rappresentazioni ad esempio nelle maioliche. Il modello raffaellesco diviene popolare al punto da

essere consacrato quale emblema della *pietas filiorum in parentes* negli Emblemata di Alciato.

Un ultimo approfondimento è riservato al caso particolare della città di Ferrara governata dalla casata degli Este che rivendica la sua discendenza da Ettore ed Enea. Per legittimare e fortificare il loro potere, i duchi di Ferrara commissionano ai letterati della corte di redigere una genealogia fantastica che attesti le loro mitiche origini, come appare nell'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo e nell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Nella corte ferrarese l'immagine del principe troiano è spesso richiamata, anche implicitamente, nella raffigurazione delle opere d'arte. In particolare, il duca Alfonso I d'Este nel suo progetto di mecenatismo commissiona la realizzazione del Camerino delle Pitture in cui venne realizzato da Dosso Dossi il fregio delle *Storie di Enea* composto da dieci scene, tra cui l'episodio della fuga da Troia. Inoltre, in quel periodo le opere dei pittori del Nord Europa che ritraggono incendi assumono grande popolarità e diventano il modello di molti artisti alcuni dei quali lavorano per la corte estense come Giovanni Girolamo Savoldo che nelle *Tentazioni di San Girolamo* non omaggia soltanto l'arte fiamminga, ma cita esplicitamente, rivisitandolo, il gruppo di Enea e Anchise di Raffaello.

1. La fuga di Enea: racconto ed esegesi dell'episodio virgiliano

1.1 Eneide. Le fonti di Virgilio ¹

Nel poema epico *Opere*, inizio VII secolo a.C., il poeta greco Esiodo racconta la storia umana che attraversa cinque età: età dell'oro, età dell'argento, età del bronzo, età degli eroi e età di ferro. L'età degli eroi è l'epoca della guerra troiana e della saga di Edipo; gli eroi sono uomini, generalmente figli di una divinità e di un mortale, destinati ad una vita eccezionale spesso preannunciata da profezie o sogni premonitori.

Enea è un eroe nel senso pieno del termine: appartiene all'esercito che ha combattuto la guerra di Troia ed è figlio della dea Afrodite e del mortale Anchise.

La sua prima apparizione omerica avviene nel secondo libro dell'Iliade in cui viene menzionato fra i capi dell'esercito troiano:

Comanda i Dardani il nobile figlio di Anchise,
Enea, che generò ad Anchise la divina Afrodite,
unitasi ad un mortale nelle valli dell'Ida.

Come è proprio di un eroe epico, Enea è subito caratterizzato dalla sua provenienza e dalla sua ascendenza.

Il mito della nascita di Enea non viene descritto in quanto già noto ai lettori dell'Iliade grazie all' "*Inno di Afrodite*" una ampia composizione che gli antichi attribuivano a Omero. L'Inno racconta l'unione tra la dea e il mortale e illustra le origini della famiglia di Anchise, il quale appartiene alla dinastia di Dardano da cui discende anche il sovrano di Troia, Priamo. La narrazione continua spiegando che, per volontà della dea, Anchise porterà Enea a Ilio in quanto destinato a regnare sulla città; secondo la tradizione antica Enea non fugge da Troia, ma diviene il capostipite della casata regnante come profetizza Poseidone nel ventesimo libro dell'Iliade:

Adesso che il figlio di Crono ha preso in odio la stirpe di Priamo,
la forza di Enea regnerà sui Troiani
e i figli dei suoi figli e quelli che verranno dopo.

Poseidone spiega che la sopravvivenza di Enea alla guerra è necessaria e chiarisce quale sarà il destino della sua stirpe: regnare sui Troiani per generazioni. Queste parole della divinità, nei secoli, verranno interpretate, riprese e modificate da poeti e storici e saranno il punto di partenza della narrazione delle vicende di Enea dopo l'incendio di Troia. Un importante problematica relativa alla profezia di Poseidone è esposta dal geografo e storico Strabone, contemporaneo di Augusto, che nella sua opera *Geografia* la cita e la discute nella sezione dedicata all'Asia Minore. Nel descrivere Scepsi, una località sul monte Ida, parla delle sue fonti secondo cui sulla città regnarono i discendenti di Scamandrio, figlio di Ettore, e di Ascanio osservando l'incompatibilità di

¹ Per la trattazione delle origini del mito di Enea in fonti letterarie si veda in particolare Bettini Maurizio e Lentano Mario. *Il mito di Enea: immagini e racconti della Grecia a oggi* (Einaudi 2013) e De Luna Maria Elena, *Il mito di Enea da una prospettiva "periferica": elementi della tradizione epica* edizioni TORED srl 2016

questa versione con la tradizione secondo cui il figlio di Enea sarebbe divenuto il progenitore dei Romani. Tuttavia, Strabone pare trovare una soluzione ricordando che, secondo alcune versioni le parole di Poseidone assumono un significato diverso: l'espressione *Aineíao bíē*, "la forza di Enea", veniva sostituita da *Aineíao génos* spostando il soggetto della profezia da Enea alla sua discendenza, inoltre, la stirpe dell'eroe non avrebbe regnato "sui Troiani" (*Tróessin*), ma "su tutti gli uomini" (*pántessin*).

Strabone non era l'unico a rilevare l'incongruenza fra i versi di Omero e gli sviluppi successivi del mito, un suo contemporaneo, Dionigi di Alicarnasso, riporta altre due proposte che circolavano in Asia Minore per risolvere il problema. Secondo alcuni l'Enea sbarcato in Italia era un omonimo del figlio di Anchise, invece, secondo altri dopo essere giunto nel Lazio avrebbe fatto stanziare i Troiani che lo avevano seguito per poi ritornare in patria per regnare su Troia.

Si tratta di consapevoli manipolazioni del testo omerico create per sanare l'incoerenza tra un'opera autorevole come l'Iliade e la tradizione dell'arrivo in Italia dell'eroe. Omero assume la veste di sapiente che, mediante la sua opera, preannuncia il dominio dell'Impero Romano sul Mediterraneo.

Virgilio utilizza a sua volta le parole di Poseidone nella profezia del dio Apollo ai Troiani approdati nell'isola di Delo in cui li invita a cercare "l'antica madre":

Duri Dardànidi, quella terra che prima del ceppo
vi produsse degli avi, lei stessa nel seno felice
vi accoglierà di ritorno. L'antica madre cercate.
Qui avrà dominio su tutte le terre la casa di Enea
e i figli dei suoi figli, e i figli poi nati da quelli.

Le ultime parole della divinità sono riprese da quelle pronunciate da Poseidone, ma profetizzano un dominio "su tutte le terre". Virgilio si rifà all'Iliade connettendo le sue parole con quelle di Omero, ma utilizza una traduzione in senso filoromano a noi nota dalla testimonianza nel testo di Strabone.

L'Eneide è una tra le versioni più autorevoli di un mito molto articolato che, con il passare del tempo, è stato alterato e arricchito da numerose varianti che emersero per strategie politiche, legittimazioni, interessi di una città a vantare un fondatore prestigioso e scelte letterarie. Si tratta di un poema epico scritto da Virgilio nel suo ultimo decennio di vita, 29-19 a.C., probabilmente su sollecitazione di Augusto. L'età augustea è caratterizzata da un'eccezionale densità di capolavori letterari ad opera non solo di Virgilio, ma anche di Orazio, Tibullo, Propertio e Ovidio. Gli scrittori erano spesso legati alla figura di Mecenate che sceglieva le giovani promesse e le incoraggiava a comporre grandi opere per competere i grandi autori della Grecia come Omero e Callimaco.

L'obiettivo di Virgilio con l'Eneide è creare un poema epico che abbia a Roma la stessa centralità culturale che Omero ha avuto per i Greci. L'intenzione è quella di imitare e superare Iliade e Odissea: Enea ripete tanto le esperienze di Odisseo, affrontando un viaggio travagliato dopo la fuga da Troia, quanto le imprese eroiche e sanguinarie dell'Iliade a seguito del suo stanziamento nel Lazio. L'Eneide continua e conclude quanto i due poemi omerici lasciavano in sospeso attraverso il compimento della missione che il Fato affida a Enea: la

costruzione di una nuova Troia che renderà possibile la fondazione di Roma e la sua salvezza per mano di Augusto. Molte leggende italiche rintracciavano l'origine di Roma nella città di Albalonga costruita dal figlio di Enea Ascanio, detto Iulo, da cui si vantava di discendere la gens Iulia, la famiglia di Ottaviano Augusto.

Virgilio legittima la tradizione mitica della famiglia Giulia facendo coincidere la storia di Roma, fin dalle sue origini, con quella della famiglia che regnante sulla città e su tutto l'impero: nel VI libro la discesa di Enea negli Inferi è un'occasione per celebrare Augusto attraverso la sfilata dei suoi antenati e prevedendo la gloria del suo impero: “*l'Augusto Cesare, figlio del Divo, che fonderà il nuovo secolo d'oro nel Lazio, per i campi regnati un tempo da Saturno*” (Eneide VI vv. 792-794).

Segue, dunque, la versione secondo cui la discendenza di Enea sarà destinata al “dominio su tutte le terre”: nella Roma augustea erano diffuse numerose testimonianze di questa variante del mito da cui l'autore può aver recuperato informazioni.

La *Tabula Iliaca Capitolina*, scolpita da Theodorus alla fine del I secolo a.C. presenta una serie di iscrizioni tra cui, nella parte centrale, una scritta in caratteri maggiori rispetto alle altre: Τρωικός “(ciclo) troiano”, un insieme di poemi epici greci che narrano le vicende della guerra di Troia e il suo seguito.

I due fregi inferiori raffigurano scene che illustrano quanto riportato dal poeta greco Arctino di Mileto, VIII secolo a.C., nel suo poema *Etiopide* e nel poema cronologicamente successivo nel Ciclo Troiano *Piccola Iliade* di Lesche Pirreo, figura leggendaria vissuta probabilmente intorno al VII secolo a.C. La Tabula ci è giunta mutilata, ma è ragionevole credere che vi fosse raffigurato anche l'altro poema di Arctino da Mileto *Iliou persis*, le cui vicende sono successive a quelle della *Piccola Iliade*: inizia con la discussione dei Troiani in merito al cavallo acheo, mentre Laocoonte cerca di persuaderli a non farlo entrare in città, in seguito Enea assisterà alla punizione che Poseidone afflisce al sacerdote e presagendo cosa succederà si allontana con i suoi da Troia. Il quadro centrale raffigura, come dice l'iscrizione, la scena della “Distruzione di Troia secondo il racconto di Stesicoro”. Stesicoro è un poeta lirico siciliano, vissuto alla fine del VII-prima metà del VI sec. a.C. e della sua opera, *Iliou persis*, è distinguibile, in uno dei riquadri della Tabula, la figura di Enea seguita da Miseno e Ulisse mentre sale su una nave. La Tabula Iliaca Capitolina testimonia la conoscenza, in età augustea, di almeno due opere che confermano la fuga dell'eroe.

Un'altra importante testimonianza è quella fornita dallo storico Dionigi di Alicarnasso, contemporaneo di Virgilio, che in *Antichità Romane* ripercorre la storia romana dalle origini alla prima guerra punica. Lo storico riporta un frammento della tragedia perduta del drammaturgo ateniese Sofocle, V secolo a.C., *Laocoonte*, in cui rievoca la fuga di Enea:

Ora sulle porte compare Enea il figlio della dea
Che regge sulle spalle il padre cui scivola lungo
Lungo il dorso colpito dal fulmine il mantello di bisso,
in cerchio tutta la schiera dei domestici.
Lo accompagna una moltitudine quale non crederesti,
di quanti fra Frigi aspirano a questa colonia.

L'autore informa il lettore che questi versi sono pronunciati da un messaggero, figura a cui sono affidate le sezioni più propriamente narrative della tragedia greca, e offre una parafrasi del contesto in cui l'episodio si svolge:

Sofocle il tragediografo nel dramma *Laocoonte* ha rappresentato Enea che si trasferisce sul monte Ida mentre la città sta per essere conquistata, esortato dal padre Anchise, memore di quanto Afrodite aveva raccomandato e fattosi consapevole dell'imminente distruzione della città anche a seguito di questi prodigi di recente abbattuti sui Laocoontidi.

L'ultimo verso di Sofocle a proposito dei compagni di Enea afferma che essi "aspirano a una colonia" non chiaramente identificata. Il frammento fu interpretato come un annuncio della fondazione di Roma che sarebbe dunque nota ai Greci già nel V secolo a.C.

In questa come in altre testimonianze, letterarie e iconografiche, sulla partenza di Enea, la figura dell'eroe è associata a quello del vecchio padre Anchise. Anchise indica la direzione della fuga e viene condotto via da Troia dal figlio che lo regge sulle spalle in quanto non era in grado di camminare perché colpito in precedenza da un fulmine, come riportato anche da Virgilio. Nel mito antico la folgorazione ha un significato religioso ed è spesso la punizione di un sacrilegio: nel caso di Anchise aveva rivelato la sua relazione con la dea Afrodite. Dionigi di Alicarnasso cita la versione del salvataggio di Enea narrata nel *Laocoonte* di Sofocle, tuttavia, dichiara di preferire quella dello storico Ellanico di Lesbo attivo nel V secolo a.C., autore di due opere in cui racconta di Enea: *Troika*, in cui dopo la fuga da Troia giunge nella penisola calcidica, a Pallene, e nella raccolta *Sulle sacerdotesse di Era ad Argo*, in cui l'Italia è l'approdo finale del viaggio di Enea e viene descritta la fondazione di Roma. La ragione della predilezione di Dionigi per il racconto di Ellanico risiede probabilmente nei termini elogiativi che lo storico riserva all'eroe troiano: questi non è fuggito da Troia, come indicava la tradizione nota a Sofocle, al contrario aveva organizzato l'ultima resistenza della città contro gli achei. La fuga di cui parla riguarda donne, vecchi e bambini che Enea aveva messo in salvo, successivamente i Troiani superstiti scelsero di negoziare con gli invasori concordando la resa in cambio dell'incolumità e solo allora l'eroe si sarebbe imbarcato con il padre, i figli e i simulacri degli dèi di Troia.

Un altro autore greco noto all'epoca di Virgilio è Licofrone, tragediografo vissuto nel III secolo a.C. e attivo presso la biblioteca di Alessandria, che scrisse il poema *Alessandra*, altro nome di Cassandra, che contiene una serie di profezie pronunciate dalla profetessa troiana. Cassandra vede l'arrivo in Occidente di uno della sua gente, il figlio di Anchise e di Afrodite, che giungerà in Italia, stringerà accordi con Odisseo e le popolazioni locali e edificherà un tempio ad Atena in cui porre le statue degli dèi di Troia:

Un giorno i discendenti, / trofei da primo premio nelle lance, / renderanno di nuovo illimitata / la gloria dei miei avi,
/ conquistando potere e signoria sulla terra e sul mare. / E tu patria infelice, non celerai, offuscata nella tenebra, / la fama tua, / tali leoncini cuccioli gemelli, / discendenza eccellente per vigore, / lascerà uno della razza mia, / il figlio della dea Castnia Cheirade [Afrodite], ottimo per consiglio, non spregevole / nelle battaglie [...] Di questa coi lattanti / consacrerà un'immagine di bronzo in una delle città / ed eretto un tempio alla dea Mindia Pallade, / vi deporrà le statue degli dèi / della sua terra. / Le onorerà, coperto dal mantello, / col vecchio padre, / non avendo in riguardo moglie e figli, / né altro bene prezioso, / quando i cani guerrieri [i Greci], / inghiottendo ogni cosa della patria, tratta a sorte, / offriranno a lui solo / di prendere e portarsi via da casa l'oggetto che desidera. / E perciò starà a lui, stimato pio sopra ogni altro perfino dai nemici, / porre le fondamenta di una patria / di fama insuperabile nelle azioni di guerra, prospera nei lontani discendenti

Le varie testimonianze greche presenti all'epoca di Virgilio derivano da differenti necessità: se all'epoca di Ellenico il mito rispondeva principalmente ad un interesse di natura antiquaria durante l'età ellenistica, nel contatto con altri popoli e culture, l'elemento greco si mantiene consapevole della propria identità e, in particolare, cerca di salvaguardare la presenza della Grecia all'interno della storia di Roma la cui incidenza era divenuta progressivamente dominante. D'altra parte, gli intellettuali latini fruiscono della tradizione che associava Enea al Lazio e a Roma, rielaborandola, per elevare le proprie origini: indicare l'eroe troiano come progenitore del popolo romano significava, naturalmente, avvalersi di una figura idonea ad attribuire allo stesso una pari dignità rispetto a quello greco. A prescindere che la tradizione associata all'eroe evocasse la rivalità fra Greci e Troiani, la finalità di maggior rilievo dei Romani consisteva nel proprio riscatto dall'essere considerati dei barbari.

Nel *Bellum Poenicum*, il più antico poema epico latino, scritto nel III secolo a.C. la storia di Enea, dalla fuga all'approdo in Italia, è un'ampia digressione all'interno della vicenda principale che tratta la prima guerra punica. Uno dei frammenti pervenutoci racconta Anchise mentre abbandona di notte la città insieme al figlio e alle rispettive mogli; un altro presenta un personaggio che pone domande a Enea sulla sua fuga:

Blande et docte percontat, Aenea quo pacto
Troiam urbem liquerit.

Con gentilezza e tatto va chiedendo a Enea
In qual modo abbia lasciato la città di Troia.

Oltre a Nevio un'altra fonte autorevole è Ennio che nel II secolo a.C. compone gli *Annales*, primo poema latino in esametri che narra la storia di Roma fino ai tempi del poeta. Dei diciotto libri in cui l'opera divisa ci restano 437 frammenti da cui gli studiosi hanno ipotizzato la distribuzione della materia nei libri: in particolare il libro I-II narra la venuta di Enea in Italia e la storia della fondazione di Roma.

Virgilio dispone, dunque, di varie testimonianze della diffusione nel Mediterraneo del mito di Enea come capostipite dei Romani. Utilizza i documenti a lui disponibili modificando a sua volta lo svolgimento della trama attraverso l'inserimento di personaggi d'aiuto o d'ostacolo all'eroe, modificando alcune vicende e conferendo profondità e onore alla figura di Enea: l'uomo destinato da Fato che deve essere disposto a prendere decisioni difficili e dolorose per poter compiere il suo destino.

Per poter sviluppare le numerose vicissitudini dell'eroe troiano è chiaro che per Virgilio è stato necessario estrapolare dalle fonti l'episodio essenziale per l'inizio del peregrinare del figlio di Anchise: la fuga da Troia in fiamme trasportando il padre sulle spalle e accompagnato dal figlio Ascanio.

1.2 Eneide II, vv.699-725. La fuga da Troia

All'inizio del libro II la regina di Cartagine, Didone, invita Enea a raccontare l'ultima notte di Troia: la distruzione della città non approfondita nei poemi omerici e nell'Eneide è riportata dal punto di vista dell'eroe. Dopo dieci anni d'assedio, gli Achei lasciano sulla spiaggia un cavallo di legno e fingono di essere partiti; i

Troiani festeggiano la vittoria, ma Laocoonte, sacerdote di Apollo cerca di convincerli a distruggere il dono sostenendo che si tratti di un inganno, ma non viene creduto e viene ucciso con i figli, da due serpenti marini inviati da Poseidone. Durante la notte i guerrieri escono dal cavallo e inizia l'assedio, nel mentre Enea vede in sogno l'ombra di Ettore, che lo invita ad abbandonare la città. Si sveglia e si reca a combattere la battaglia, dopo aver assistito alla morte di Priamo gli appare Venere che rivela che gli dèi sono scesi in campo contro Troia, dunque, la città è destinata alla distruzione. La dea esorta il figlio a seguire il proprio destino, e a mettere in salvo il padre Anchise, il figlio Ascanio e i Penati. Enea riesce a portare in salvo Anchise ed Ascanio, ma non la moglie Creusa, che scompare. Enea torna indietro per cercarla, ma appare l'ombra della donna che lo convince a rassegnarsi al dolore e ad accettare il volere degli déi: fondare una nuova Troia e dar vita a una nuova gloriosa discendenza.

Hic vero victus genitor se tollit ad auras,
affaturque deos, et sanctum sidus adorat:
"Iam iam nulla mora est: sequor, et, qua ducitis, adsum.
Di patrii servate domum, servate nepotem:
vestrum hoc augurium, vestroque in numine Troia est.
Cedo equidem; nec, nate, tibi comes ire recuso."
Dixerat ille: et iam per moenia clarior ignis
auditur, propiusque aestus incendia volvunt.
"Erga age, care pater, cervici imponere nostrae:
ipse subibo humeris, nec me labor iste gravabit.
Quo res cumque cadent, unum et commune periculum,
una salus ambobus erit; mihi parvus Iulus
sit comes, et longe servet vestigia coniunx. [...]
Tu, genitor, cape sacra manu, patriosque Penates;
me bello e tanto digressum, et caede recenti
attrectare nefas, donec me flumine vivo
abluero."
Haec fatus, latos humeros, subiectaque colla
veste super, fulvique insternor pelle leonis,
succedoque oneri: dextrae se parvus Iulus
implicuit, sequiturque patrem non passibus aequis:
pone subit coniunx, ferimur per opaca locorum:
et me, quem dudum non ulla iniecta movebant
tela, neque adverso glomerati ex agmine Grai,
nunc omnes terrent aerae, sonus excitat omnis
suspensum, et pariter comitique onerique timentem.

Allora davvero il padre vinto si alza verso il cielo
e parla agli dèi e adora la santa stella.
"Nessun indugio mai più; vi seguo e dove guidate ci sono
o dèi patrii: salvate la casa, salvate il nipote.
questo presagio è vostro e Troia sotto la vostra protezione.
Vengo senz'altro, figlio, né rifiuto di venirti compagno."
Egli aveva parlato e già per le mura si sente più chiaro
il fuoco, e più vicino gli incendi lanciano vampe.
"Su via, caro padre, mettimi al nostro collo:
io mi sottoporro con le spalle né questa fatica mi peserà.
Comunque accadranno le cose, uno e comune il pericolo,
unica salvezza ci sarà per entrambi: mi sia compagno il
piccolo Iulo, e dietro la sposa segua le orme. [...]
Tu, padre, prendi in mano le cose sacre ed i patrii Penati;
è sacrilegio che io uscito da sì grande guerra e strage
recente li tocchi, finché con i fiume vivo mi
sarò lavato."
Detto questo, mi ricopro sopra le larghe spalle ed i colli
curvati d'una pelle di biondo leone,
e mi sottopongo al carico: il piccolo Iulo si attaccò alla destra
e segue il padre con passi non uguali;
dietro viene la sposa. Ci portiamo per luoghi oscuri, a me,
che nessuna arma scagliata poco prima impauriva,
né i Grai riuniti con schiera avversa,
ora tutti i soffi mi atterriscono; ogni suono mi agita
perplesso ed ugualmente titubante per il compagno e il carico.

Con queste parole Enea racconta alla regina di Cartagine la fuga dalla città in fiamme: l'eroe cerca di convincere il padre a scappare da Troia, ma Anchise inizialmente è restio e chiede un segno a Giove; le sue parole sono seguite da un forte tuono e dalla caduta dal cielo di una stella così l'anziano si convince a seguire il figlio. L'eroe, seguito da moglie e figlio, carica sulle spalle il padre a cui affida i sacri patrii Penati in quanto ha da poco terminato di combattere e non è lecito che li tocchi prima di essersi purificato.

Il fulcro dell'episodio della fuga è il rapporto tra Anchise ed Enea: la dedizione dell'eroe nel rispetto e nella cura della figura paterna si manifesta nella volontà di portarlo in salvo cercando di persuaderlo alla fuga e nella decisione di caricarlo sulle proprie spalle.

Nel corso dell'Eneide la profonda devozione che il troiano nutre nei confronti del padre avrà un ruolo decisivo sulle scelte che dovrà prendere nel corso del suo viaggio, anche dopo la morte del padre. Lo sviluppo della figura di Anchise e l'importanza della relazione con il figlio sono presenti solo in produzioni successive a quelle di Omero: nell'Iliade è citato solo in quanto amante di Afrodite e genitore di Enea, non compare in prima persona e non svolge un ruolo rilevante né sul campo di battaglia né come figura autorevole. Il suo ruolo diviene decisivo dal momento in cui nel racconto di Enea si parla di un allontanamento dell'eroe dalla città. Se in alcune versioni continua a non essere attribuito un valore particolare al rapporto tra Enea e il padre, diversamente accade in altri racconti in cui la scelta dell'eroe di trarre in salvo l'anziano padre diviene centrale per la sua salvezza e quindi per il compimento della sua missione. Secondo Diodoro Siculo, *Biblioteca*, Enea propose agli Achei una tregua e gli avversari diedero la possibilità ai Troiani di lasciare la città portandosi via tutto ciò che riuscivano a trasportare con sé, ma, a differenza dei compagni che scelsero beni di valore, l'eroe si presentò dinanzi al nemico con il padre sulle spalle e gli viene quindi concesso di scegliere di portar via qualcos'altro, scelse di salvare i Penati e a quel punto i vincitori, ammirati da tanta devozione, permisero a Enea e ai suoi compagni di mettersi in salvo.

Anchise svolge nell'Eneide un compito importante per la spedizione troiana: riveste un ruolo di direzione e di guida per Enea coerentemente con il modo in cui la cultura romana pensa la relazione filiale: la *patria potestas*, l'autorità che il padre esercita sui figli è percepita dai Romani come un elemento fondante del proprio codice culturale. Sino alla morte del padre un figlio anche adulto, anche se padre a sua volta, resta comunque soggetto "di diritto altrui" ed è quindi sottoposto all'autorità dell'unica figura dotata di piena autonomia giuridica, quella del *pater*. La posizione di Enea nei confronti di Anchise è la medesima che avrebbe ricoperto a Roma un uomo il cui padre fosse ancora in vita: la sua figura è l'esempio di *vir* in cui ogni uomo romano dovrebbe riconoscersi.

1.3 Pietas e amore filiale

La devozione dell'Enea virgiliano incarna una delle virtù fondamentali per i Romani ed è quindi caratterizzato dall'epiteto *pius*: nel prologo è definito *insignem pietate virum*, un uomo di eccezionale *pietas*.

La *pietas* è una delle qualità fondamentali del *mos maiorum* ossia dell'insieme dei valori fondamentali della tradizione romana, si tratta del bagaglio culturale, etico, religioso, morale, sociale e politico in cui ogni uomo

romano si identificava: è il legame con le proprie radici, il modello di comportamento a cui aspirare.

Il concetto di *pietas* esprime il rispetto e i doveri dell'individuo verso i propri familiari e verso gli dèi; ha carattere non solo etico e razionale, ma anche sentimentale e affettivo. Cicerone lo definisce sia *voluntas grata in parentes*, consapevole gratitudine per i genitori (*Pro Plancio*, 80), sia *iustitia adversus deos*, giustizia nei confronti degli dèi (*De natura deorum*, 1,116); questa compresenza è dovuta all'antico concetto di famiglia, ricondotto alla sfera religiosa, e alla sacralità del legame fra congiunti, vivi e defunti. Cicerone in scritti successivi la indicherà anche come il senso di dovere del cittadino verso la patria.

Nel corso dell'epoca imperiale il concetto di *pietas* è largamente utilizzato: Tiberio fece coniare monete con la scritta *Pietas Augusta*; quando più imperatori sono al governo, la *pietas* indica la buona armonia che regna tra loro; la *pietas* delle iscrizioni militari esprime l'attaccamento delle varie legioni all'imperatore, *Pietas legionis*; nelle monete la *Pietas* è rappresentata spesso con una cicogna a fianco, perché questo animale era ritenuto assai premuroso verso i suoi, *ciconia pietatis cultrix*.

La *pietas* di Enea è indirizzata sia alla sfera familiare sia a quella divina: decide di sottostare al volere delle divinità rinunciando ai suoi desideri per un progetto provvidenziale più ampio ossia fondare una nuova Troia. Porta con sé i Penati, le divinità protettrici della famiglia, ma le sue mani sono sporche del sangue dei nemici e devono essere lavate e purificate perciò li affida ad Anchise, il *senex* depositario della memoria e della tradizione. Il rispetto di Enea per l'autorità paterna continua anche dopo la sua morte: quando il troiano si lega alla regina di Cartagine, il loro rapporto d'amore rischia di compromettere la missione e dunque Anchise appare in sogno al figlio sollecitandolo a partire. Enea rinuncia all'amore per Didone come in precedenza rinunciò a Creusa durante l'incendio di Troia, deve sottostare alla volontà del Fato: dare vita a una nuova stirpe. Enea in nome della sua dedizione alla famiglia, agli dèi e alla patria è disposto a compiere dei sacrifici sofferti, ma necessari per compiere il suo destino.

La *pietas*, secondo la tradizione, è il tratto caratterizzante di Enea, ma stando ad alcuni studiosi nel *Bellum Poenicum* di Nevio questa virtù appartiene già ad Anchise: in un frammento del poema compare un *senex* che "forte della sua pietas" si rivolge al dio Nettuno. Quella che nell'opera di Nevio è una supposizione diviene certezza negli *Annales* di Ennio nei quali Anchise è esplicitamente definito *pius*. La *pietas* di Anchise non è che un ulteriore legame con la cultura romana secondo cui le virtù di una stirpe si trasmettono lungo la discendenza nel passaggio di padre in figlio. I Romani erano persuasi della propria eccellenza nella *pietas*, superiore a quella di qualsiasi altro popolo; il poeta Propertio ricorda come "la nostra potenza si fonda in pari misura sulle armi e sulla *pietas*" (*Elegiae*, III, 22, vv 21-22).

Enea è il capostipite della *gens Iulia* e dunque la virtù della *pietas* diviene nella tradizione propria degli imperatori: Augusto e i suoi successori sono indicati come pii in quanto regnanti illuminati, attenti ai bisogni del popolo seguendo il modello del *pater familias* che si estende a quello di *pater patriae*.

2. Pius Aeneas. Tradizione letteraria dall'antico al Rinascimento

2.1 Fonti antiche

Virgilio è, già in vita, un personaggio di spicco, la sua fama di grande poeta è precedente alla stesura della sua opera più illustre, l'Eneide. Si dedica all'opera di Enea negli ultimi dieci anni della sua vita e quando morì, il 21 settembre del 19 a.C., chiese ai suoi amici di bruciare il poema che ritiene incompiuto. Si trattava, però, di un'opera ormai apprezzata da molti, anche dall'imperatore, essendo state diffuse alcune parti prima del suo completamento; Augusto seguì in prima persona lo sviluppo di questo lavoro, e decide di affidare a Vario, amico di Virgilio, il compito di rivedere e pubblicare il poema. L'opera ha un successo immediato: diventa presto un classico adottato come libro scolastico ed è oggetto di studio di molti letterati, molti poeti minori iniziano ad imitare e analizzare vari aspetti del testo virgiliano e delle altre produzioni del poeta.

L'immediato successo dell'Eneide è dovuto, almeno in parte, all'importanza del soggetto del poema all'interno contesto socioculturale dell'età augustea: il *pius* Enea è colui che, adempiendo al proprio destino, porterà alla fondazione di Roma, dall'eroe discende la stirpe romana che sarà destinata a regnare su tutti i popoli. Enea è il capostipite delle *gens Iulia* da cui discende Augusto colui che porterà un periodo di pace e prosperità nell'impero, la *pax augustea*, ma per riuscire ha dovuto combattere per vendicare la morte del padre adottivo Cesare e per consolidare il suo potere nella guerra civile contro Antonio: l'agire del princeps è legato al modello di Enea che è chiamato a fondare la stirpe romana e per farlo è disposto a condurre una guerra contro i Rotuli. L'epoca di Ottaviano è percepita come una nuova età dell'oro caratterizzata dal ritorno delle antiche virtù romane: il princeps in occasione dei *ludi saeculares* nel 17 a.C. incarica il poeta Orazio di comporre un carmen che celebrasse la grandezza di Roma e del suo imperatore Augusto e che fosse una preghiera verso gli dèi affinché preservino lunga vita e prosperità ai Romani e la potenza dell'impero, il *Carmen Saeculare*.

Protagonista della gloria di Roma è Augusto di cui si celebrano le virtù come il valore in guerra, la volontà di pace e la *pietas* che gli derivano dal suo prestigioso antenato Enea: il ricordo della saga troiana e l'approdo in Italia dell'eroe troiano legittimano la sacralità dell'imperatore e del suo operato.

Se Roma è opera vostra e milizie
troiane occuparono il lido etrusco,
impegnate a mutare città, casa,
solcando in salvo il mare;
se, scampato alla strage, il pio Enea
aprì ai suoi un varco che potesse
salvarli in mezzo alle fiamme di Troia,
per donargli di più;
o dei, date virtù ai nostri giovani,
date dolce riposo alla vecchiaia
e alla gente di Romolo potenza,
figli e tutta la gloria.

(*Carmen saeculare*, 37-44)

Il *Carmen saeculare* viene scritto due anni dopo la pubblicazione del poema di Virgilio ed è presumibile che Orazio in alcuni passaggi del suo carme abbia guardato all'opera del contemporaneo: nel passaggio citato sono ribaditi la *pietas* di Enea e il suo merito per la salvezza dei suoi compagni e, successivamente, per la fondazione di Roma. L'eroe è centrale nella narrazione della grandezza di Augusto e dell'impero e, per merito del lustro che il poema virgiliano gli conferisce, l'interesse per la sua figura continua a essere forte sia nei contemporanei di Virgilio che nei pensatori dei secoli successivi.²

*Antichità Romane*³ è un'opera scritta dallo storico e retore greco Dionigi di Alicarnasso durante la sua permanenza a Roma dal 30 a.C., fu pubblicata nell'8 a.C. e ripercorre la storia romana dalle origini alla prima guerra punica. Il libro I si apre con la presentazione del tema dell'opera, la storia di Roma, e inizia la sua narrazione con la descrizione delle prime migrazioni greche in Italia seguite dalla discussione sulla figura di Enea nei capitoli 45-64.

In quel tempo i Troiani, fuggiti insieme ad Enea dalla città di Ilio, che era stata catturata, giunsero a Laurento, lido degli Aborigeni non lontano dalle foci del Tevere. Ricevuto dagli Aborigeni del terreno in cui abitare e quanto ritenevano necessario per vivere, costruirono su una collina un po' discosto dal mare una città, che chiamarono Lavinio.

(*Antichità romane* I, 45)

Dionigi vive a Roma durante il principato augusteo ed è quindi presumibile che conoscesse l'Eneide, ma presenta la storia di Enea in maniera differente, rispetto alla narrazione di Virgilio, ripercorrendo le varie tappe del suo viaggio. Lo storico racconta le peregrinazioni dei Troiani precedenti al loro insediamento in Lazio attingendo una notevole quantità di testimonianze antiche alcune delle quali risultano perdute fatta eccezione per i frammenti citati nell'opera. Il confronto delle diverse fonti solleva molte questioni difficilmente risolvibili sulla sorte che toccò all'eroe al termine della guerra di Troia. Si tratta di una storia raccontata da alcuni storici in modo discordante da altri, occorre quindi fare ordine. La tesi da cui parte Dionigi è che Enea sia approdato in Italia, perciò, fa riferimento alle fonti più attendibili sulla partenza dell'eroe da Troia e sul viaggio che lo condurrà fino al Lazio; lo storico definisce la versione di Ellanico di Lesbo "il più credibile dei racconti relativi alla fuga di Enea": nei Troici l'eroe giunge con il padre a Pallene, nella raccolta *Sulle sacerdotesse di Argo* è menzionato il suo arrivo in Italia. Una delle fonti autorevoli da cui Dionigi attinge è la tragedia perduta *Laocoonte* di Sofocle in cui è raccontata la fuga dell'eroe troiano dalla città in fiamme:

Ora sulle porte compare Enea il figlio della dea
Che regge sulle spalle il padre cui scivola lungo
Lungo il dorso colpito dal fulmine il mantello di bisso,
in cerchio tutta la schiera dei domestici.
Lo accompagna una moltitudine quale non crederesti,
di quanti fra Frigi aspirano a questa colonia.

² Per contesto augusteo e fortuna Virgilio vedere Conte Gian Biagio e Penezzola Emilio, *Il libro della letteratura latina. La storia e i testi* Le Monnier 2021, pp. 319-341

³ Bettini Maurizio e Lentano Mario. *Il mito di Enea: immagini e racconti della Grecia a oggi* Einaudi 2013

I versi citati ritraggono la fuga seguendo la tradizione del *pius* Enea che trae in salvo l'anziano padre trasportandolo sulle spalle; l'ultimo verso è interpretato come annuncio della fondazione di Roma dato che i compagni "aspirano a una colonia" non chiaramente identificata.

All'interno della produzione augustea che esalta l'importanza l'eroe della *pietas* nella storia dell'impero si inseriscono anche autori come Tito Livio che nella sua opera storiografica *Ab urbe condita* narra la storia di Roma dalle sue ormai consolidate origini mitiche. Un altro poeta è Ovidio che nei *Fasti* illustra gli antichi miti e costumi latini seguendo la traccia del calendario romano. Più volte all'interno dell'opera viene fatto riferimento alla *pietas* di Enea:

Tutti voi presenti che venerate i penetrali della casta Vesta,
rendete grazie e ponete incenso sui fuochi di Ilio.
Ai titoli innumerevoli che Cesare preferì meritare
si è aggiunto l'onore del pontificato.
I numi dell'eterno Cesare vegliano su fuochi
eterni: tu vedi congiunte le garanzie dell'impero.
Divinità dell'antica Troia, preda degnissima per chi vi portava,
carico della quale Enea fu sicuro dai nemici,
un sacerdote disceso da Enea tocca numi che gli sono parenti:
tu, Vesta, proteggi il capo di chi ti è parente.

(*Fasti*, III 417-426)

Mi sbaglio o le armi risuonano? Non m'inganno, le armi risuonavano:
sopraggiunge Marte, e venendo ha dato segnali di guerra.
Vendicatore discende egli stesso dal cielo ai suoi onori
e al suo ammirevole Foro di Augusto.
Grande è il dio, e grande quell'opera:
Marte doveva abitare non altrimenti che nella città del figlio.
Questo tempio sarebbe degno dei trofei dei Giganti,
ed è giusto che qui Marte muova le sue aspre guerre,
sia che ci provochi un empio dalle terre d'oriente,
oppure che vi sia qualcun altro da domare negli spazi del sole del tramonto.
L'armipotente guarda i fastigi della grande costruzione,
e si compiace che gli dèi invitti ne abitino la sommità;
guarda sulle porte dardi di varia forma, e
armi di ogni contrada vinte dai suoi soldati.
Da una parte vede Enea gravato dal diletto peso
e tanti avi della nobile stirpe Giulia;
dall'altra vede il figlio di Ilia che porta sul dorso le armi di un capo,
e le illustri imprese effigiate sotto gli eroi allineati.

(*Fasti*, V 549-566)

In questi due passaggi è presentato il duplice significato della *pietas* di Enea: nel libro III è presente la devozione verso le divinità dimostrata da Enea portando in salvo gli dei Penati, protettori di Roma e del popolo romano, da cui discende Augusto; nel libro V il riferimento è all'amore filiale ed è testimoniata la presenza di fronte al tempio di Marte Ultore di un gruppo scultoreo raffigurante il pio Enea che porta sulle spalle Anchise come celebrazione della grandezza della dinastia dell'imperatore e delle radici di Roma nel Foro di Augusto. Alla morte di Augusto nel 14 d.C. si incrinano i rapporti tra cultura e potere: manca la mediazione di imperatori

illuminati e di mecenati; grande è la rilevanza di autori come Orazio, Ovidio e Virgilio e a confronto gli intellettuali dell'epoca sono consapevoli di ricoprire un ruolo marginale, asservito al potere: la sensazione è che ogni genere abbia già trovato il suo autore.

Seneca è tra le figure di spicco del periodo, è tutore dell'imperatore Nerone, ma con il deteriorarsi del suo governo, si ritira gradualmente dalla scena per dedicarsi agli studi e alla scrittura di lavori come il *De beneficiis* tra il 56 e il 64 d.C. L'opera rispecchia l'ideale del sapiente impegnato, interessato alla società e responsabile del benessere comune: tratta degli atti di beneficenza, dei doveri di gratitudine e delle conseguenze per gli ingrati. Tra i modelli a cui l'uomo virtuoso deve far riferimento è doverosa la presenza del *pius* Enea:

Enea conseguì la vittoria sul padre; lui che da bambino era stato un peso leggero e niente affatto pericoloso
Per il padre, ora se lo porta sulle spalle, appesantito dalla vecchiaia, attraverso le schiere nemiche e in mezzo alle rovine della città che gli crollava intorno; ed il pio vegliardo che si portava tra le braccia gli oggetti sacri e gli dèi Penati intralciava col suo grave peso il cammino del figlio; pure, questi lo mise in salvo attraverso le fiamme: cosa non riesce a fare l'affetto filiale? E lo pose così, oggetto della vostra venerazione, tra i fondatori dell'Impero Romano.

La grande autorevolezza di cui gode Virgilio nei secoli successivi alla sua morte è testimoniata dalla raccolta *Appendix Vergiliana*, titolo che fu attribuito nell'Umanesimo a otto piccoli componimenti attribuiti a Virgilio, ma che la critica contemporanea è quasi unanime nel ritenere apocrifi e risalenti al sec. I d.C.; probabilmente si tratta di esercizi di imitatori o componimenti di scuola.

Nel II secolo d.C. inizia una fervente attività di esegesi virgiliana: le ricerche dei filologi confluiscono progressivamente in veri e propri commenti estesi all'opera del poeta.

2.2 Fonti medievali

Uno dei grandi commentatori di Virgilio è il grammatico Servio⁴ vissuto tra IV e V secolo d.C.: i suoi scritti sono stati ampiamente letti e consultati nel corso della tarda antichità, del Medioevo e del Rinascimento come guida all'interpretazione di *Bucoliche*, *Georgiche* e *Eneide*. Si tratta per la maggior parte di annotazioni contenenti indicazioni relative a questioni di grammatica, lessico e pronuncia, probabilmente con lo scopo di insegnare il latino, ma presenta anche argomenti di storia, mitologia e usanze latine. L'autore fa riferimento ai modelli letterari alla base dei testi virgiliani consapevole della rielaborazione e contestualizzazione delle fonti. In *Commentarii in vergilii aeneidos libros* si interroga sul motivo per cui Virgilio si discosti dalla versione del mito secondo cui Anchise sarebbe giunto in Italia. Servio ritiene opportuna la scelta dell'autore di rimuovere la figura paterna: quando Enea giunge a Cartagine e si innamora della regina Didone è il padre in sogno a rimproverare il figlio per questo amore esortandolo a ripartire per compiere la sua missione. La grande devozione dell'eroe per il pater non si estingue con la sua morte, Enea rispetta la *patria potestas* e lascia Cartagine: la *pietas* vince sull'*amor*.

⁴ Canetta Isabella, "Diversos secutus poetas". Riuso e modelli nel commento di Servio all'Eneide

L'emergere a Roma del Cristianesimo segna un passo decisivo nella fortuna di Virgilio: lo sforzo di assimilare la letteratura pagana alla cultura cristiana porta all'interpretazione allegorica dei testi virgiliani. Il grammatico Fulgenzio Planciade tra il V e il VI secolo scrisse *Expositio Virgilianae continentiae* un'interpretazione allegorico-moralista dell'Eneide: il poema non è considerato come un prodotto pagano da respingere e condannare, ma appare carico di significati morali affini all'etica cristiana. I significati etici dell'Eneide vengono spiegati all'autore dallo stesso, Virgilio: l'opera è l'allegoria dell'intera esistenza umana attraverso le varie età, ciascuna destinata al conseguimento di una particolare virtù. Dalle numerose riletture e interpretazioni dell'opera in chiave allegorica si sviluppa nella cultura medioevale l'immagine di Virgilio come un sapiente, un mago, un profeta.

Nel corso del Medioevo il poema di Virgilio è il modello di poesia epica a cui i poeti fanno riferimento e l'Eneide è oggetto di numerosi rimaneggiamenti, riduzioni e imitazioni. Si diffonde una rivisitazione in chiave cortese dell'epico eroe classico privilegiando momenti come le battaglie dell'eroe troiano e la storia d'amore tra Didone ed Enea e quella tra Enea e Lavinia, riletti in un'ottica cavalleresca. Un esempio di rilettura in ambito cortese è il *Roman d'Énéas*⁵ un poema francese databile intorno al 1160 di autore ignoto appartenente ai cosiddetti "romanzi francesi di materia antica" una raccolta di testi che eleggono a riferimento un autore latino per poi attualizzarlo e creare un'opera altra. Il poema virgiliano è seguito fedelmente nelle sue linee principali, ma viene modificata la missione di Enea che non è più il *pius* eroe che assume su di sé il peso del destino che dovrà compiere, ma è un uomo guidato dalla madre Venere verso un non meglio definito orizzonte: se in Virgilio la dinastia di Enea nasce per volontà del Fato, nel *Roman d'Énéas* la discendenza dell'eroe nasce da una libera scelta, dall'amore che il troiano prova per Lavinia. Questo poema testimonia come la popolarità della figura di Enea, anche se a volte alterata in alcuni aspetti, non scompaia mai nel corso dei secoli non solo nella cultura italiana, ma anche in quella europea: il *Roman d'Énéas* viene letto e tradotto in tutta Europa un esempio è il suo rifacimento tedesco, l'*Eneit* del poeta Enrico di Veldeke nel 1190.

L'autorità di Virgilio e la grandezza della sua opera sono fortemente riconosciute da Dante: legge l'*Eneide* come la massima celebrazione dell'Impero Romano in grado di comunicare un profondo insegnamento morale che anticipa l'insegnamento cristiano, al sommo poeta era ben nota l'opera di Fulgenzio.

Nella *Divina Commedia* Virgilio è la guida di Dante nel suo viaggio attraverso Inferno e Purgatorio e rappresenta la Ragione, è il saggio colui che possiede tutta la sapienza antica. Nel canto I dell'inferno è Virgilio stesso che si presenta a Dante attraverso la sua opera maggiore:

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

(*Inferno*, I 73-75)

L'eroe troiano si trova tra gli "spiriti magni" del Limbo (*Inferno*, IV, 122), accanto a Ettore e a Cesare e

⁵ Punzi Arianna, *Il Roman d'Eneas o la riscrittura dell'epos*, 2003

compare in diversi canti dell'opera dantesca in cui viene esaltato il suo ruolo nella gloriosa storia dell'impero: Giustiniano nel canto VI del *Paradiso* lo cita come “l'antico che Lavinia tolse” come colui che portò l'aquila imperiale da est a ovest, da Troia a Roma. L'interesse di Dante nei confronti di Virgilio va di pari passo con l'interesse per Enea che viene citato anche in altre opere del sommo poeta, ad esempio, nel secondo trattato del *Convivio*:

Poi, com'è detto, comanda quello che far dee quest'anima ripresa per venire lei a sé, e lei dice:
Mira quant'ell'è pietosa e umile:

ché sono proprio rimedio alla temenza, della qual pareva l'anima passionata, due cose, [e] sono queste che, massimamente congiunte, fanno della persona bene sperare, e massimamente la pietade, la quale fa risplendere ogni altra bontade col lume suo. Per che Virgilio, d'Enea parlando, in sua maggiore loda pietoso lo chiama.

(*Convivio* II, x, 5)

2.3 Fonti umanistiche

Durante l'Umanesimo con la fioritura delle lettere e della filosofia gli intellettuali recuperano e emulano gli stili dell'antichità e rimaneggiano i testi classici per perfezionarli e reinterpretarli. Dal XIV secolo, con l'ampliarsi della conoscenza del latino, compaiono le prime traduzioni in volgare dell'Eneide ad opera di Ciampolo di Meo degli Ugurgieri (XIV secolo), di Lodovico Dolce (1567-68) e Annibale Caro (1581).

La riflessione poetica dell'Umanesimo trasforma l'opera di Virgilio in uno stabile canone di riferimento esplorandone minutamente le qualità. La tradizione secondo cui l'Eneide è un'opera che deve essere letta in un'ottica cristiana come allegoria di un'esemplare trasformazione di vita dell'uomo virtuoso devoto a Dio, cominciata nel V secolo d.C. nei Commentari di Fulgenzio⁶, permane per tutto il Medioevo e continua nel XV secolo nelle interpretazioni neoplatoniche dell'umanista Cristoforo Landino. Intorno al 1475 compose le *Disputationes Camaldulenses* un'opera divisa in quattro libri in cui, attraverso un dialogo tra Leon Battista Alberti, Ficino e Lorenzo de' Medici, riflette sul rapporto conflittuale tra vita attiva e vita contemplativa, tra *otium* e *negotium*. La tensione tra doveri civili e contemplazione è una problematica largamente discussa nel Quattrocento data la rivendicazione della vita civile, dell'agire umano rivendicato dall'Umanesimo: il primo libro è dedicato a Federico da Montefeltro, signore di Urbino colui che racchiude in sé abilità nelle armi e cultura. Nei libri Alberti utilizzando un linguaggio allegorico dà voce all'argomentazione platonica di Landino in favore della vita contemplativa senza però negare quella attiva che è sottoposta alla prima. L'allegoria avvicina filosofia e poesia, Platone e Virgilio, la poesia è la rivelazione velata di verità difficili da esprimere tramite il *logos*: i poeti procurano diletto, ma in primo luogo scrivono per mostrare il *summum bonum*. Nel terzo e quarto libro dimostra che Virgilio nei primi sei libri dell'*Eneide* allegorizza platonicamente in Enea

⁶ Petris Loris, *Vita contemplativa ed apologia della poesia nella prima parte delle Disputationes Camaldulenses di Cristoforo Landino* 2003

l'uomo che, attraverso la conoscenza dei vizi, arriva al compimento della sua perfezione. All'inizio del terzo libro Landino chiarisce che Enea fu creato da Virgilio secondo il suo piano di istruzione etica come un uomo che “gradualmente purgò da numerosi e grandi vizi e poi adornato di virtù straordinarie, alla fine raggiunse ciò che è il summum bonum dell'umanità e che nessuno può raggiungere se non è un sapiens”. Enea è un riferimento per i principi filosofici piuttosto che una guida per il loro raggiungimento realistico: se confrontato con le figure mitologiche e semi-mitologiche usate altrove nel testo, si erge come meno reale perché i primi sono usati come esempi concreti per l'orientamento morale piuttosto che possedere un significato interamente allegorico da solo. Enea fornisce un'illustrazione astratta e paradigmatica dei principi filosofici della virtù e del vizio applicati al comportamento umano e alla psicologia: uno emerge dall'umanesimo e dalla cultura retorica costruita su di esso, l'altro dalla tradizione principalmente platonica del commento Virgilio.

Se la popolarità di Virgilio e dell'Eneide non cessa nel corso dei secoli, la celebre “fuga da Troia” conobbe un periodo di poca fortuna dato che la tradizione si concentra prevalentemente su una lettura cortese o cristiana dell'opera, ma non si può comunque parlare di vero e proprio oblio grazie alla circolazione di manoscritti miniati con soggetto l'Eneide.

Nel 1531 viene pubblicata *Emblemata* di Andrea Alciato una raccolta di soggetti allegorici e di simboli, riprodotti mediante incisione, dei quali è dato in alcuni versi latini il significato, che si traduce per lo più in un insegnamento morale. Tra gli emblemi compare una delle più immagini di fedeltà più popolare nel Rinascimento: Enea che fugge da Troia in fiamme trasportando il padre Anchise sulle spalle: l'interpretazione dell'episodio è la Pietà filiale e il motto dell'incisione recita “*pietas filiorum in parentes*”.

Gli *Emblemata* avranno un immediato successo e verranno realizzate numerose edizioni di vari autori oltre alle traduzioni in inglese, tedesco, francese e spagnolo dell'opera. Una delle versioni inglesi degli *Emblemata* era certamente nota a William Shakespeare: *Choice of Emblemes and other Devices*⁷ di Geoffrey Whitney del 1586. Si tratta di un libro di emblemi in cui, come nella versione di Alciato, l'immagine di Enea che trasporta sulle spalle l'anziano padre è emblema della *pietas* filiale a cui ogni figlio dovrebbe ispirarsi. All'interno delle opere shakespeariane un richiamo all'episodio della fuga di Enea da Troia è presente nel dramma storico *Henry VI* nella scena in cui il giovane Clifford trova il corpo del vecchio padre, ucciso da York e decide di portarlo via sollevandolo sulle sue spalle:

Come, thou new ruin of old Clifford's house:
As did Aeneas old Anchises bear,
So bear I thee upon my manly shoulders;
But then Aeneas bare a living load —
Nothing so heavy as these woes of mine.
(*Henry IV*, V. II 61-65)

⁷ Doebler John, *When Troy Fell: Shakespeare's Iconography of Sorrow and Survival*

2.4 Impius Aeneas

Nel corso dei secoli è stata tramandata l'immagine di Enea come l'eroe della *pietas* la cui sopravvivenza è voluta dal Fato, ma esiste un altro mito, quello dell'*impius Aeneas*⁸ che avrà grande vitalità soprattutto nella cultura medievale. La diffusione della tradizione di Enea *proditor* è presente nel mondo antico ed è principalmente legata a motivazioni ideologiche antiromane; è presumibile che Virgilio ne fosse a conoscenza e che abbia scelto di fare affidamento testimonianze che esaltavano le virtù dell'eroe.

Nella stessa Eneide sono presenti dei passaggi in cui sia allude alla cattiva reputazione di Enea: quando Turno annuncia al re Latino la sua volontà di duellare con Enea per la mano di Lavina definisce ignavi gli Eneadi alludendo al fatto che i Troiani hanno gli stessi tratti del guerriero troiano; successivamente Enea viene etichettato come *desertor Asiae* definendolo un disertore che è scappato dalla patria. Dalle parole di Turno emerge una lettura della fuga da Troia molto diversa dalla versione che l'eroe racconta a Didone. Quanto detto dal Rotulo getta un'ombra sulla virtù del troiano e Servio, nel suo commento all'Eneide, giustifica questi passaggi dicendo che la presenza di malelingue sulle virtù di Enea è il motivo per cui Virgilio si sofferma attentamente sulla fuga nel secondo libro e nel quarto fa dire all'eroe che se avesse potuto scegliere il suo destino sarebbe rimasto a Troia. Il motivo della *proditio Troiae*, del tradimento alla città è presente in fonti antiche come i poemi del "ciclo troiano". Nel poema di Arctino da Mileto, *Iliou persis*, Enea si allontana da Troia in quanto dopo aver assistito alla morte di Laocoonte viene avvertito dalla madre Venere dell'imminente massacro che sta per avvenire quindi la fuga avviene prima della distruzione della città. Questa versione è interpretata da alcuni letterati come una diserzione dell'eroe dettata dal desiderio di sottrarsi alla morte; la medesima interpretazione fu data al frammento del *Laocoonte* di Sofocle riportato da Dionigi di Alicarnasso che specificare come alcuni autori abbiano maldestramente cercato di giustificare l'assenza di Enea dalla città affermando che fosse in missione per conto di Priamo o che fosse lontano per una non ben nota motivazione. Un riferimento a Enea traditore è presente anche nel *Carmen saeculare* di Orazio in cui al verso 41 il poeta precisa che l'eroe passò *sine fraude* attraverso Troia in fiamme: i commentatori tardoantichi individuano una possibile allusione all'accusa di tradimento confutata attraverso il *sine*. In età tardo-antica il motivo del tradimento è di grande interesse per i letterati e la testimonianza più celebre è Servio. Il commentatore ricava una possibile intenzione apologetica di Virgilio rispetto al tradimento di Enea nel secondo libro dell'Eneide in cui viene spiegato che la casa di Anchise sorge in un punto appartato e nascosto della città quindi il rumore dell'assedio giunge in ritardo motivo per cui Enea non si trova nel mezzo del combattimento. Un'altra analisi in merito alla questione è sollevata dal verso 242 del libro I dell'Eneide Venere si lamenta con Giove delle difficoltà che il figlio è costretto ad affrontare, a differenza di Antenore al quale era stato invece concesso fuggire senza difficoltà: il commentatore si chiede la motivazione di questo esempio con Antenore dal momento che ci sono stati molti profughi sopravvissuti. e ipotizza che la scelta di Virgilio sia stata dettata

⁸ Lapini Walter, *Enea e la proditio Troiae (Orazio, Carmen saeculare 41-44)*

dall'immagine che accomuna i due troiani, sono entrambi traditori della patria. Servio si interroga, in forma retorica, su quale sia il motivo un traditore regni mentre un *pius* debba invece errare. L'ipotesi del commentatore è che Virgilio si sia servito dell'esempio di Antenore in quanto opposto di Enea, un personaggio negativo a cui erano stati concessi privilegi maggiori rispetto all'eroe. In Servio sarebbe quindi possibile rinvenire la testimonianza di un dibattito retorico, in merito alla possibilità che Virgilio abbia velatamente accusato Enea di *proditio*. A precedere l'accostamento del tradimento di Enea con quello di Antenore di Servio è Tertulliano, il primo grande autore cristiano, nella sua opera *Ad nationes* composta alla fine del II secolo d.C. Tertulliano sfrutta le informazioni offerte dalla tradizione letteraria che esalta il guerriero per evidenziarne le contraddizioni e per fornirne una lettura negativa come nella fuga con il padre sulle spalle, segno della *pietas* di Enea. L'episodio viene svilito con Anchise ridotto a un anziano decrepito mentre Ascanio è salvo solo in quanto unico figlio dell'eroe, Enea è descritto come colui che ha abbandonato i compagni e che ha tradito il suo re: "Pio, Enea, per via di un unico figlio e di un vecchio decrepito, dopo aver piantato in asso Priamo e Astianatte? Semmai i Romani dovrebbero detestarlo, loro che sono abituati a dichiarare sotto giuramento che rinuncerebbero ai figli, alle mogli e a ogni cosa cara per l'incolumità degli imperatori e delle loro famiglie". Un altro autore cristiano dopo Tertulliano analizza la *pietas* di Enea: Lattanzio nell'opera *Istituzioni divine* all'inizio del III secolo.

Questa, l'ho già detto, non è colpa di Enea, che probabilmente era un illetterato, ma tua, che pur essendo così colto, non sapevi però cosa fosse la *pietas*, e hai ritenuto che proprio ciò che quello ha compiuto in modo disumano e odioso fosse un dovere imposto dalla *pietas*. Evidentemente, l'unica ragione per la quale è chiamato *pius* è che amava suo padre. E che dire poi del fatto che il buon Enea ha massacrato chi gli rivolgeva preghiere che non avrebbe dovuto rifiutare? Supplicato per il padre, e per "la speranza di Iulo che cresce", non risparmiò affatto il nemico, "acceso di furia e di rabbia".

Nonostante i tentativi di canonizzare la versione del *pius* Enea da parte dei commentatori di Virgilio, il tema del tradimento di Enea continua a essere sviluppato nelle opere tardoantiche⁹. Un esempio sono le opere *Diario della guerra di Troia* di Ditti Cretese e la *Distruzione di Troia* di Darete Frigio in cui i due autori si presentano come testimoni oculari della guerra rispettivamente sul fronte acheo e su quello troiano: si considerano portatori del racconto autentico dei fatti essendo stati vissuti in prima persona. In realtà si tratta presumibilmente di versioni latine da originali greci risalenti rispettivamente al IV e al V-VI secolo d.C. Darete presenta Enea con tratti ambivalenti: l'eroe insiste nel chiedere la pace agli Achei poiché consapevole dell'inadeguatezza dell'esercito troiano scontrandosi con il re Priamo e l'iniziativa del tradimento è attribuita ad Antenore, ma il salvataggio del padre non è descritto come un atto di *pietas* filiale. Anchise è incluso nel patteggiamento fra i traditori di Troia e gli Achei, insieme ad Antenore avrebbe dato il segnale ai Greci per irrompere nella città; Enea viene successivamente allontanato anche dagli Achei per aver nascosto Polissena, figlia di Priamo. Il troiano appare come un personaggio ambiguo in quanto infedele sia verso i Troiani che

⁹ Longobardi Concetta, *Il riuso tardo-antico del motivo di Enea traditore*

verso gli Achei, lascia la patria senza gloria. Anche nella versione di Ditti sono presenti lo squilibrio militare dei due eserciti che porta a uno scontro tra Enea e Priamo e alla decisione insieme ad alcuni troiani di ribellarsi e riconsegnare Elena a Menelao in cambio di parte del bottino e l'incolumità della propria famiglia. Terminata la guerra Enea cerca di scacciare Antenore dal trono di Troia, ma fallisce ed è costretto a fuggire.

Accanto all'immagine del *pius* Enea nel Medioevo persiste, quindi, quella di Enea come traditore della patria tanto da essere identificato come Satana nel poema francese del XII secolo *Roman de Troie*.

La tradizione negativa di Enea persiste nei secoli e ne fa uso anche Shakespeare¹⁰ che nel dramma *Henry IV* utilizza l'eroe come emblema della pietas, mentre nel *Julius Caesar* Cassio per manipolare Bruto e convincerlo a tradire il padre cita il paradosso del suo antenato Enea che tradisce la sua patria, ma nella fuga compie un gesto positivo, di fedeltà ed è considerato come un dio.

¹⁰ Doeblen John, *When Troy Fell: Shakespeare's Iconography of Sorrow and Survival*

3. Enea lascia Troia in fiamme con Ascanio portando Anchise sulle spalle. Fortuna del tema nella tradizione figurativa¹¹

3.1 Pittura vascolare¹²

La produzione letteraria in merito a Enea che scappa da Troia con Anchise sulle spalle, precedente a Virgilio, ha lasciato solo pochi preziosi frammenti; quindi, per la ricostruzione dello sviluppo e della diffusione del mito di Enea è necessario servirsi dei reperti archeologici. L'analisi di queste opere permette di comprendere quando e con quali schemi si è sviluppata l'iconografia della fuga da Troia e la sua diffusione prima della lettura augustea dell'eroe come emblema della *pietas*.

La produzione vasi raffiguranti la figura di Enea si sviluppa in un arco di tempo tra i primi decenni del VI e la fine del V secolo a.C. e le più antiche raffigurazioni riguardano soprattutto scene di combattimento.

La raffigurazione di scene che descrivono la fuga di Enea da Troia entra nel repertorio pittorico intorno alla metà del VI secolo a.C. periodo a cui risale l'opera di Stericoro *Iliou persis* in cui è narrata la distruzione della città. Il tema acquista rapidamente popolarità ed è a noi pervenuto in una settantina di vasi quasi tutti attici a figure nere che costituiscono la maggioranza delle immagini legate alla figura di Enea. La concentrazione della loro produzione è rilevata soprattutto tra il 520 e il 480 a.C. proseguendo in numero ridotto fino alla fine del V secolo a.C. La provenienza più consistente è individuabile in due centri dell'Etruria tirrenica: Vulci da cui provengono quattordici vasi e Cerveteri da cui ne provengono quattro. Nelle aree di dominio etrusco nella Campania sono noti cinque vasi da Nola e due da Fratte, in area adriatica sono presenti un vaso proveniente da Bologna e uno da Spina, una rilevante concentrazione è registrata in Sicilia a Gela, Camarina e Agrigento. Generalmente la scena della fuga è isolata e quando occupa un lato di un vaso raramente è accoppiata a scene legate alla saga troiana: a volte e ripetuta su entrambi i lati altre è accostata a scene con opliti e guerrieri, a rappresentazioni di divinità, soprattutto apollo, e a temi dionisiaci.

Salvo alcune eccezioni, l'iconografia della fuga di Enea con Anchise è coerente nelle varie illustrazioni: come è osservabile nell'anfora attica a figure nere Leiden PC 50 (figura 1) si stabilizzano degli elementi ricorrenti. Enea regge il padre Anchise sulle proprie spalle dirigendosi verso destra e la modalità in cui lo trasporta sembra un adattamento del gioco *Ephedrimos* (gioco fanciullesco dell'antica Grecia in cui il perdente deve camminare portando il vincitore sulle spalle il vincitore). Anchise sale sulla schiena del figlio con il braccio avvolto intorno le sue spalle e le sue gambe piegate alle ginocchia, è vestito con un corto chitone e himation e porta uno scettro. Enea indossa un elmo corinzio crestato, corazza, chitone, clamide e schinieri, è armato con due lance e una spada, in alcune raffigurazioni porta uno scudo solitamente quello beota. Tutte le immagini a noi pervenute hanno come fulcro della scena Enea con il padre Anchise sulle spalle, fatta eccezioni per due raffigurazioni: la

¹¹ Warburg Institute Iconographic Database

¹² Beazley John, *The development of attic black-figure*, 1986. Caputo Giacomo, *Vasi attici con Enea ed Anchise*. Pontrandolfo Angela, *Diffusione e ricezione dell'immagine di Enea in Occidente*

lekythos policroma a fondo bianco del pittore di Brygos al Museo di Gela e la metopa 28 del lato nord del Partenone (figura 2). Nel primo, Enea guida lontano da Troia il padre Anchise che lo segue a piedi tendendolo per il polso con la mano destra. Nella metopa l'anziano padre si aggrappa alla spalla destra del figlio che avanza con la spada sguainata mentre protegge il figlio con lo scudo, a sinistra la figura femminile stante è stata interpretata come Afrodite da alcuni studiosi, da altri come Creusa.

Nella maggioranza delle produzioni Enea e Anchise sono insieme ad altri personaggi sullo sfondo, stabilizzato il punto centrale della scena anche le composizioni dei gruppi diventano stereotipate: si tratta di figure di donne, bambini, opliti, arcieri e raramente di vecchi. L'identità delle donne è la più controversa in quanto possono essere identificate come: Afrodite, madre di Enea; Creusa, la moglie di Enea; la sorella di Enea. In una anfora nella collezione Bareiss (figura 3) dietro alla canonica raffigurazione Enea che trasporta Anchise sulle spalle è presente una figura femminile identificata come "bella Afrodite", le braccia della dea sono allungate di fronte a lei in gesto patetico di dolore. In quasi tutti i vasi la donna raffigurata davanti Enea e Anchise corre nella loro stessa direzione guardandosi indietro, un chiaro esempio è Leiden PC 50. La figura femminile in corsa è un motivo iconografico ricorrente: il corpo è contorto nella tradizionale posa di corsa, le sue braccia ruotano o sono piegate intorno al corpo, le pieghe del chitone sono ampiamente aperte per enfatizzare la velocità del movimento. Con il definirsi dell'iconografia in una raffigurazione che presenta una donna stante dietro Enea mentre un'altra in movimento che lo precede, la prima è identificata come Afrodite, la seconda come Creusa; la figura della moglie è, tra le due, la più popolare. L'identificazione di alcune figure femminili al seguito di Enea, però risulta difficile poiché sono in movimento piuttosto che ferme: si tratta di lavori in cui i pittori prevedono le dee al comando e la moglie al seguito, ma un'altra possibilità è che a fuggire sia un altro membro femminile della famiglia di Enea.

Alcune rappresentazioni includono la presenza di uno o più guerrieri: a volte è un oplita e spesso un arciere scita. Le interpretazioni della figura dell'arciere sono varie: il figlio di Enea, in assenza di un bambino; un secondo figlio di Enea; Antenore. Ma queste identificazioni ignorano la storia iconografica del motivo degli arcieri sciti: erano comuni nelle figure nere nell'ultimo quarto del VI secolo a.C. nelle scene sia mitologiche che no, inoltre, sono componenti del contemporaneo esercito attico e quando sono raffigurati in scene mitologiche potrebbe essere utilizzati in quanto asiatici come membri della gens troiana.

In merito alla raffigurazione di Enea che regge sulle spalle Anchise lo schema iconografico è stabile, ma esistono alcune divergenze nel modo in cui Anchise è trasportato. Un esempio è la *kylix* a occhioni di Nikosthenes al museo del Louvre (figura 4) in cui tra gli occhi sul bacino (faccia B) è raffigurato un calvo e barbuto Anchise seduto sulle spalle di Enea, è rivolto nella direzione opposta a quella verso cui si dirige il figlio e regge tra le mani un oggetto identificato come uno scettro. Enea vestito con corazza, chitone e elmo crestato è armato di lance, con un braccio tiene lo scudo mentre l'altro è allungato all'indietro per sostenere l'anziano padre tenendogli le gambe; al suo fianco cammina un'altra figura di cui si intravedono solo le gambe, probabilmente il figlio Ascanio.

Il tema di Enea e Anchise è stato accostato da alcuni studiosi a quella di Aiace che trasporta il corpo di Achille¹³. Le storie di Enea e Achille sono segnate da legami familiari simili: le madri sono divinità, i padri sono uomini anziani e c'è una forte interazione tra la famiglia e la guerra di Troia. Inoltre, l'associazione di questi due

motivi crea un intreccio significati contrapposti: i Troiani sono sconfitti, ma salvi, mentre gli Achei sono vincitori, ma Achille è morto. Il punto di contatto tra i due temi è la raffigurazione di un uomo che trasporta un altro uomo; l'iconografia è simile e spesso è stata confusa, ma pare che progressivamente si sia sviluppata una precisa distinzione nella direzione del movimento: se nel tema di Enea l'eroe si dirige verso destra, in quello di Aiace si muove verso sinistra. In entrambe le raffigurazioni sono presenti figure supplementari: in entrambe c'è un gruppo centrale e una o più figure di donna, questo motivo sembra essere nato per la fuga di Enea e poi adottato per Aiace e Achille. Nella raffigurazione di Aiace che trasporta il corpo di Achille, Teti che nelle prime versioni riceve il corpo del figlio, all'aumentare di popolarità del tema di Enea, trae esempio dalla figura della moglie in corsa per raffigurare la ninfa che precede l'eroe e lo conduce via dal campo di battaglia. Come Afrodite anche Teti può essere anche rappresentata stante dietro il gruppo di Aiace e Achille mentre osserva Peleo ricevere il corpo del figlio.

Questa documentazione archeologica dimostra come nel periodo classico Atene fa proprio il mito di Enea e lo fa con una connotazione positiva: i troiani sono i nemici tradizionali dei greci, ma ad essi sono riconosciute le loro virtù e sono quindi meritevoli di rispetto. Atene consacra la figura di Enea in modo ufficiale raffigurandolo nel monumento principale della città, il Partenone, e permette la diffusione del suo mito in Occidente attraverso l'esportazione dei suoi vasi con la raffigurazione di Enea che regge il padre sulle spalle.

3.2 Numismatica¹⁴

Sia nella letteratura che nell'arte greca e romana Enea è innanzitutto un guerriero e la sua caratteristica militare permane anche nella rappresentazione della fuga da Troia. Nei vasi attici a figure nere l'eroe indossa l'abbigliamento militare che è mantenuto anche nella prima raffigurazione monetale pervenutaci ossia un *tetradramma della città di Aineia* nella Calcidia del 490-480 a.C. Enea barbato indossa la corazza, gli schinieri, l'elmo corinzio e la spada, avanza verso destra con il padre sulla spalla sinistra ed è seguito da Creusa che trasporta un bambino. Una emissione successiva datata dopo il 241 a.C. è quella delle *monete Æ di Segesta* (figura 5) che rappresenta solo Enea, in abiti militari, frontale che avanza verso destra reggendo sulla spalla sinistra Anchise. La spiegazione della produzione numismatica che presenta il tema di Enea e Anchise non è,

¹³ Woodford Susan e Loudon Margot, *Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax carrying the body of Achilles and of Aeneas carrying Anchises*

¹⁴ Chiappini Alessia, *La tradizione di Enea nell'evidenza numismatica degli anni di Antonino Pio.*

Diegi Roberto, *La "pietas" romana.* Perassi Claudia, *I PII FRATRES E IL PIUS AENEAS PROBLEMI CIRCA L'ICONOGRAFIA DI MONETE DELLA SICILIA E DELL'ETÀ REPUBBLICANA ROMANA.* Petrillo Serafin Patrizia, *La pietas di Enea: due monete a confronto*

quindi, solamente legata alla virtù della *pietas*, è necessario contestualizzarla nel periodo storico-culturale in cui le monete vengono emesse. Il *pius Aeneas* è una figura di grande interesse per la celebrazione della nascita e del destino di Roma secondo la volontà divina e per l'esaltazione delle virtù del popolo romano derivanti dal suo progenitore. Si tratta di conii monetari con valore politico molto importante, certamente erano noto a Virgilio: l'iconografia di Enea che porta Anchise sulle spalle rimarca la discendenza della *gens Iulia* dall'eroe troiano e ne legittima il potere. Il noto *denario di Cesare* (figura 6) raffigura sul recto il profilo destro della testa di Venere e sul verso Enea con il Palladio nella mano destra mentre regge il padre Anchise sulle spalle, a sinistra dell'eroe la scritta CAESAR. La scelta di rappresentare la dea Venere non è casuale, ma rimarca l'origine divina di Cesare essendo la madre di Enea. Un importante elemento da osservare è il Palladio, posto in rilievo e di notevole grandezza rispetto a Enea e Anchise, che è sorretto dalla mano destra dell'eroe protesa in avanti. Il Palladio non è un elemento accessorio, ma mette in rilievo la *pietas* di Enea che non è solo nei confronti dei suoi doveri verso il padre, ma anche in quelli verso gli dèi: il *pius* è il protettore del culto della città. Attraverso la coniazione di questa moneta Cesare rivendica le sue origini e quindi le sue virtù di custode dello Stato. A conferma di questa lettura politica c'è l'ipotesi che l'emissione sia avvenuta a seguito della battaglia di Farsalo, si tratterebbe allora di un tentativo di giustificazione della guerra che vede schierati romani contro romani: come Enea, Cesare è costretto a combattere per adempiere il suo destino e per proteggere lo Stato. Il tema è ripreso pochi anni dopo da Ottaviano a seguito della formazione del II Triumvirato nell'*aureo di Livinius Regulus* (figura 7): sul recto è raffigurato il profilo destro del volto di Ottaviano, nel verso è raffigurato Enea con Anchise sulle spalle. La moneta appartiene all'ambito di emissioni per i "III viri RPC" come segnato sia sul recto che sul verso. Nel recto è abbandonata la figura della divinità per il volto di Ottaviano manifestando l'intento autocelebrativo del successore di Cesare. Nel verso è ripreso il tema di Enea, ma non è presente il Palladio il motivo è da ritrovarsi nell'intento di Ottaviano di rafforzare il legame con il padre adottivo per rivendicare il suo diritto dinastico al potere. L'obiettivo è divenire il favorito tra i triumviri raccogliendo il consenso dei sostenitori di Cesare attraverso l'emissione di una moneta che simboleggia la sua devozione alla figura paterna. L'iconografia del mito di Enea quindi si concentra sulla *pietas erga parentem* mettendo in risalto il salvataggio di Anchise da parte del figlio. In un periodo di pace e concordia con Antonio e Lepido, Ottaviano con fine propagandistico afferma se stesso come il continuatore dell'opera di Cesare. Nel 148 d.C. ricorre il nono centenario della fondazione di Roma e l'imperatore Antonino Pio per commemorare l'impero ordina una delle più solenni emissioni monetarie. L'imperatore Antonino era fortemente legato alla figura di Enea con cui condivide l'epiteto di *pius* che gli viene conferito in quanto con insistenza riesce a ottenere la divinizzazione del padre Adriano da parte del Senato che si era mostrato restio, inoltre durante il suo impero si distingue per la profonda religiosità. In occasione del *dies natalis Romae* vengono emessi aurei (figura 8) e sesterzi in cui per la prima volta nell'iconografia monetale romana compare Enea, che stringe i *sacra* di Troia, con il padre sulle spalle e con Ascanio per mano. Includere il figlio dell'eroe troiano significa seguire fedelmente il testo dell'Eneide e alludere alla fondazione di Roma.

3.3 Miniature

La fama che circonda la figura di Virgilio ha permesso la conservazione delle sue opere attraverso la tarda antichità ed il Medioevo in numerosi manoscritti¹⁵. Un ristretto numero di manoscritti virgiliani pervenutoci è arricchito da un apparato illustrativo miniato, le raffigurazioni sono generalmente adattate al gusto del momento in cui vengono prodotte e all'interpretazione fornita dai commentatori.

Tra i manoscritti miniati più antichi si conservano il *Virgilio Vaticano* (Vat.lat.3225) prodotto probabilmente a Roma all'inizio del V secolo e il *Virgilio Romano* (Vat.lat.3867) prodotto a Ravenna un secolo più tardi: il primo presenta quarantuno miniature che illustrano il testo dell'Eneide, il secondo dieci. I due manoscritti antichi vengono conservati sin dall'epoca carolingia e esercitano un forte ascendente sulla miniatura del periodo.

Nel corso del X e XII secolo continuò la produzione di illustrazioni miniate a manoscritti virgiliani nell'Italia meridionale, in Germania, in Francia e in Inghilterra, ma nei due secoli successivi, l'iconografia virgiliana sembra limitarsi a pochi manoscritti italiani.

Il ritorno dell'interesse per i manoscritti virgiliani è merito, agli inizi del XIV secolo, di Francesco Petrarca con il *Virgilio Ambrosiano* di cui è celebre frontespizio allegorico, miniato da Simone Martini.

Uno dei manoscritti più noti della collezione di Federico da Montefeltro è *Urb. lat. 350* (figura 9) attorno al quale si è creato un vivace dibattito critico. Il manoscritto comprende le tre opere virgiliane Bucoliche, Georgiche e Eneide; la paternità dell'antiporta all'Eneide è attribuita a Guglielmo Giraldi, coinvolto anche in altri manoscritti federiciani e definito dal signore di Urbino "mio minatore". Nell'antiporta è raffigurata la Fuga di Enea da Troia e l'iscrizione capitale riporta il verso 289 del libro II: HEU FUGE NATE (sic) DEA TEQUE/ HIS AIT ERIPE FLAMMIS, "Ah. Fuggi, figlio di dea, dice, e togliti da queste fiamme". La rappresentazione dell'episodio è narrata su più piani: sullo sfondo è visibile una moderna città di Troia, con torri e edifici in mattoni, circondata da una cinta muraria, le fiamme divampano e all'interno delle mura è possibile notare il cavallo acheo; segue un paesaggio collinare in cui sono inseriti i Troiani, vestiti secondo la moda dell'epoca, mentre scappano, portando i Penati, verso le navi pronte a salpare. In primo piano, a capo del gruppo di fuggitivi è raffigurato Enea che porta sulle spalle il padre Anchise e stringe la mano del figlio Ascanio, Creusa, invece, sparisce in una cavità della roccia. La costruzione in primo piano è stata interpretata come il tempio di Cibele indicato da Virgilio come luogo di raduno di Enea e i suoi compagni prima della partenza.

Un altro importante manoscritto miniato è quello realizzato dal celebre miniatore Apollonio di Giovanni per la corte medicea nel 1463, il *Virgilio Riccardiano* (figura 10). Si tratta di un testo corredato da numerose miniature, una per pagina nella sezione dedicata all'Eneide. Nelle miniature è evidente il clima dell'epoca

¹⁵ Panizon Ermanna, *Ascanio e Creusa nelle rappresentazioni pittoriche della fuga di Enea: il caso dell'affresco di Ludovico Carracci in Palazzo Ratta a Bologna*

segnato Concilio di Firenze del 1439 e della caduta di Bisanzio nel 1453 nelle citazioni architettoniche, negli abiti all'orientale e precisi richiami alle cronache coeve. Nella miniatura della Fuga da Troia sullo sfondo sono raffigurate le coste di Ilio e le navi che stanno per salpare, sul lato destro è visibile la cinta muraria della città di Troia da cui è possibile intravedere l'incendio che divampa. In primo piano sono presenti in abiti orientalizzanti Enea che porta sulle spalle Anchise il quale porta nella mano destra i Penati, l'eroe sorregge con il braccio il braccio destro il padre mentre con la mano sinistra afferra il braccio di Ascanio. Il figlio di Enea si volta a guardare la madre verso la quale tende il braccio sinistro, Creusa è ferma appena fuori le mura e osserva la loro fuga con sguardo sereno consapevole del suo destino. Apollonio con l'interazione tra Ascanio e la madre crea una scena di commiato e a parte questa eccezione segue fedelmente il testo virgiliano raffigurando Enea che indossa la pelle di leone e affidando ad Anchise il trasporto dei Penati.

Alcuni episodi virgiliani sono stati rappresentati anche in altri testi come l'*Ovide moralisé* che include un Eneide, ampiamente illustrata con le sue moralizzazioni.

Le varie raffigurazioni di Enea in fuga da Troia realizzate in età antica e medievale hanno permesso a questo soggetto di non andare perduto, ma a segnare la popolarità dell'immagine del *pius Aeneas* è l'innovativa iconografia proposta da Raffaello nell'affresco dell'*Incendio di Borgo* realizzato per le Stanze Vaticane.

Figura 1



AUTORE: gruppo di Leagros attribuito da Beazley

AMBITO: Attica, gruppo di Leagros attivo tra 525 e 500 a.C

DATAZIONE: 510- 500 a.C.

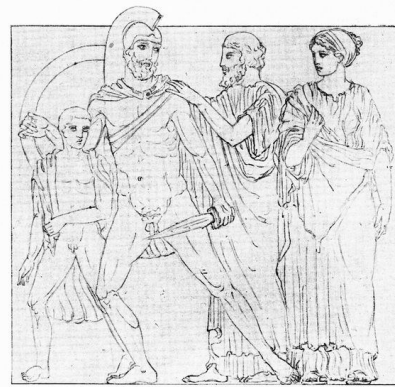
PROVENIENZA: Etruria, Vulci

COLLOCAZIONE: Leida, Rijksmuseum van Oudheden

MATERIA: terracotta

MISURE: 43,7 cm

Figura 2



AUTORE: Fidia

AMBITO: Attica. Periodo classico, dal sec. V a.C. fino alla morte di Alessandro Magno (323 a.C.)

DATAZIONE: 445-440 a.C.

PROVENIENZA: Atene, Acropoli

COLLOCAZIONE: Museo dell'Acropoli di Atene

MATERIA: marmo di Penteli

MISURE: Altezza: 1.345 m, Lunghezza 1.33 m. Larghezza 0.22 m

Figura 3



AUTORE: gruppo di Leagros attribuito da Beazley

AMBITO: Attica, gruppo di Leagros attivo tra 525 e 500 a.C

DATAZIONE: 510 a.C.

COLLOCAZIONE: Malibu, The J. Paul Getty Museum
collezione Bareiss

PROVENIENZA: Grecia, Atene

MATERIA: terracotta

MISURE: 41 × 26.5 cm

Figura 4



AUTORE: Nikosthenes

AMBITO: Grecia, periodo arcaico VII-VI secolo a.C.

DATAZIONE: ultimo quarto del VI secolo a.C.

COLLOCAZIONE: Museo del Louvre, Dipartimento
Delle antichità greche, etrusche e
romane

PROVENIENZA: collezione di Gianpietro Campana

MATERIA: terracotta

MISURE: Altezza 11.5 cm
Larghezza 41.8 cm
Diametro 33.5 cm

Figura 5



moneta di Segesta, 241 a.C. ca.

Figura 6



denario di Cesare, 47-46 a.C.

Figura 7



aureo di Livinius Regulus, 42 a.C.

Figura 8



aureo di Antonino Pio, 148 d.C. ca

Figura 9



AUTORE:

AMBITO: Firenze/ Urbino XV secolo

DATAZIONE: 1451-1482

COLLOCAZIONE ORIGINALE: collezione di Federico da Montefeltro

COLLOCAZIONE ATTUALE: Biblioteca Apostolica Vaticana

TECNICA: miniatura

Figura 10



AUTORE: Apollonio di Giovanni

AMBITO: Firenze XV secolo

DATAZIONE: 1463 ca.

COLLOCAZIONE: Firenze, Biblioteca Riccardiana

PROVENIENZA: Grecia, Atene

TECNICA: miniatura

4. Raffaello, Incendio di Borgo. Enea, Anchise e Ascanio

4.1 Incendio di Borgo



Raffaello. Stanze Vaticane, *Incendio di Borgo*, 1514 Musei Vaticani. Affresco 500×670 cm

Alla morte di Papa Giulio II l'11 marzo 1513 viene eletto il nuovo pontefice: Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, che prende il nome di Leone X. I contemporanei lo descrivono come il paladino della pace, buon diplomatico e amante delle arti, vedono in lui il portatore di una nuova età dell'oro.

Con il pontefice prosegue il programma decorativo delle Stanze vaticane, iniziato da Giulio II, e realizzato da Raffaello e i suoi collaboratori. Per esaltare la grandezza del suo pontificato, nella *Stanza dell'Incendio di Borgo* sceglie come tema decorativo la celebrazione dei grandi Papi che avevano portato il suo nome: Leone III e Leone IV. I due pontefici erano venerati in quanto avevano compiuto azioni mirabili che ben si adattano all'immagine che Leone X vuole dare di sé; già nella *Stanza di Eliodoro* nella scena dell'incontro tra Papa Leone I e Attila, fece inserire il suo ritratto al posto di quello di Giulio II.

Dei quattro episodi affrescati il più celebre è quello da cui la Stanza prende il nome ossia l'*Incendio di Borgo* realizzato da Raffaello tra il 1514 e il 1515.

Il soggetto riguarda lo scoppio di un incendio nel quartiere di Borgo, antistante la Basilica di San Pietro, nell'847 che fu miracolosamente spento grazie all'intervento di Leone IV che impartì una benedizione solenne dalla Loggia delle Benedizioni e salvò la basilica e la popolazione.

L'episodio è calato in un ambiente classico strutturato come la messa in scena di una tragedia. Le architetture laterali fanno da quinte teatrali, mentre il centro è aperto, questo vuoto permette di vedere sullo sfondo parte della facciata della Basilica costantinopolitana di San Pietro e la loggia da cui si affaccia Leone IV per la

benedizione. Nonostante la piccola dimensione rispetto alle figure in primo piano, l'attenzione dell'osservatore è guidata verso il pontefice dalla gestualità delle figure centrali che implorano un suo intervento.

Sulla sinistra un tempio in rovina attraverso un arco il divampare delle fiamme, dalla parete si cala un uomo nudo mentre una donna, anche lei nuda, porge il figlio a un altro uomo per salvarlo; in primo piano un giovane porta sulle spalle un anziano ed è seguito da un bambino e da una donna. A destra, in un tempio di ordine ionico, un gruppo di donne si affretta a portare vasi pieni d'acqua per domare le fiamme; al centro una serie di donne con bambini si rivolge verso il pontefice e supplicano il suo aiuto.

4.2 Fonti letterarie

Raffaello nell'elaborazione della composizione dell'*Incendio di Borgo* si serve di varie fonti letterarie per recuperare l'episodio che fa da soggetto all'affresco, per l'ideologia alla base della raffigurazione, per la costruzione della scena, per la realizzazione delle figure e degli elementi architettonici.

Papa Leone X è riconosciuto come un uomo colto amante dell'arte e della letteratura che alla sua corte si circonda di alcuni degli intellettuali più autorevoli dell'epoca come Angelo Colocci, Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione che si dedicano a traduzioni, a emulazioni e a canonizzazioni di selezionati testi classici in un'ottica di recupero filologico. In questo periodo la forte connessione tra letteratura e arte è legata all'autorevolezza del principio oraziano "*ut pictura poesis*" secondo cui la pittura è in grado di restituire il testo poetico e la scrittura è capace di rendere visibile in forma scritta, attraverso l'immaginazione, l'opera d'arte. Emerge la volontà di rielaborare i principi del mondo classico per formulare un linguaggio nuovo che corrisponde alle diverse esigenze culturali. È presumibile, quindi, la presenza di un letterato, secondo alcuni Baldassarre Castiglione, di supporto all'artista nella progettazione dell'iconografia dell'Incendio.

I fatti relativi all'incendio sono raccontati nel *Liber Pontificalis*, raccolta delle vite dei pontefici tratte a varie fonti manoscritte, epigrafiche, monumentali e composte in diversi periodi storici da diverse mani. L'incendio scoppiò nel Burgus Saxonum, il quartiere dei Sassoni e dei Longobardi, nel 847 ed è così descritto:

... si propagò nel quartiere dei Sassoni un violento incendio, che per la forza delle fiamme incominciò a bruciare rapidamente ogni cosa; lì si radunò una gran folla di popolo che cercava di spegnere le fiamme dell'incendio. Ma a causa del soffiare del vento le fiamme si propagavano sempre più alte nell'aria, bruciando e distruggendo tutto, tanto da avvicinarsi sempre più alla basilica del beato Pietro, principe degli Apostoli, bruciando ed abbattendo le abitazioni dei Sassoni, e dei Longobardi ed il portico. Udito ciò, il beatissimo pontefice in persona giunse lì di corsa, e si parò davanti alla forza dell'incendio. Iniziò a pregare il Signore affinché estinguesse le fiamme dell'incendio; e facendo il segno della croce con le proprie dita, il fuoco non poté estendere oltre le sue fiamme; non riuscendo a resistere alla potenza del beato pontefice, le fiamme estinguendosi furono ridotte in cenere.

Kurt Badt in Raphael's "*Incendio del Borgo*" legge la costruzione degli spazi e il progetto architettonico dell'affresco come una scena tragica. L'evento è interpretato come una tragedia e Raffaello si è quindi servito di fonti antiche come il *De Architectura* di Vitruvio per gli edifici e la *Poetica* di Aristotele per le figure. La costruzione della tragedia si basa sul libro V nel sesto capitolo: "nella scena tragica si concretano colonne e fastigi e statue e altre cose regali". È noto che Raffaello conoscesse Vitruvio, in una lettera datata 15 agosto

1514, anno di inizio dei lavori alla *Stanza dell'Incendio di Borgo*, in cui racconta a Marco Fabio Calvo di aver ricevuto una copia in italiano del trattato.

Raffaello intende l'episodio come una tragedia nel senso antico e nel mostrare elementi di diversi ordini architettonici amplifica la drammaticità dell'accaduto. L'affresco è quindi il palcoscenico della tragedia e le figure rappresentate sono gli attori.

La *Poetica* è un'opera dimenticata nel Medioevo e nota solo in alcune parti delle edizioni revisionate nel primo Rinascimento: una versione abbreviata in latino fu pubblicata a Venezia nel 1481 e Poliziano ne possiede una integrale in greco. La rilevanza del testo nella letteratura italiana cresce a partire dalla seconda decade del XVI secolo; negli anni in cui Raffaello dipinge l'*Incendio di Borgo* l'opera faceva parte della collezione di libri letti e analizzati dal circolo di intellettuali attorno alla figura di Leone X.

La scena dell'Incendio è considerata come una tragedia, perciò, per far comprendere la grandezza del miracolo compiuto da Papa Leone IV l'obiettivo è mostrare elementi che suscitino compassione e terrore per l'accaduto. Nel nono capitolo della *Poetica* Aristotele sostiene che: "Nella tragedia invece si attengono a nomi esistenti e la causa ne è che è credibile quel che è possibile, e mentre per le cose che non sono accadute non ci fidiamo ancora che siano possibili, è manifesto che sono possibili quelle accadute; ed infatti non sarebbero accadute se fossero state impossibili.". Per rendere un avvenimento sconosciuto probabile è consigliabile inserire figure note dalla tradizione e all'interno dell'*Incendio di Borgo* le figure utilizzate sono Enea, Anchise e Ascanio nella drammatica scena della fuga da Troia. Inoltre, i fuggiaschi troiani corrispondono ai quattro principi che devono essere applicati per la caratterizzazione dei personaggi individuati da Aristotele: devono essere buoni essendo difficile provare compassione per i cattivi; devono essere appropriati alle loro azioni, il comportamento deve essere in linea con il personaggio e il fisico deve essere idoneo all'azione; devono ricordare un modello tradizionale per essere universalmente compresi; devono essere coerenti nel carattere e nelle azioni, quindi, non devono mostrarsi esitanti nell'agire.

Nella progettazione dell'affresco è evidente l'importanza dell'*Eneide* in cui, nel libro II, è raccontata la presa della città di Troia e la fuga dell'eroe con Anchise e Ascanio:

"Erga age, care pater, cervici imponere nostrae:
ipse subibo humeris, nec me labor iste gravabit.
Quo res cumque cadent, unum et commune periculum,
una salus ambobus erit; mihi parvus Iulus
sit comes, et longe servet vestigia coniunx. [...]
Haec fatus, latos humeros, subiectaque colla
veste super, fulvique insternor pelle leonis,
succedoque oneri: dextrae se parvus Iulus
implicuit, sequiturque patrem non passibus aequis:
pone subit coniunx"

"Su via, caro padre, mettiti al nostro collo:
io mi sottoporò con le spalle né questa fatica mi peserà.
Comunque accadranno le cose, uno e comune il pericolo,
unica salvezza ci sarà per entrambi: mi sia compagno il
piccolo Iulo, e dietro la sposa segue le orme. [...]
Detto questo, mi ricopro sopra le larghe spalle ed i colli
Curvati d'una pelle di biondo leone,
e mi sottopongo al carico: il piccolo Iulo si attaccò alla destra
e segue il padre con passi non uguali;
dietro viene la sposa."

Con l'emergere dell'interesse per i testi classici, durante il Rinascimento, sono state pubblicate diverse traduzioni del poema virgiliano che circolavano al momento della stesura del programma iconografico. L'*Eneide* è studiata nelle maggiori corti d'Italia come in quella di Firenze, città natale di Papa Leone X, in cui

il padre Lorenzo il Magnifico aveva dato vita a uno dei circoli di intellettuali e artisti più importante del XV secolo. All'interno della cerchia del Magnifico è presente anche il poeta e filosofo umanista Cristoforo Landino che nel 1475 compose un'interpretazione allegorica dell'Eneide, le *Disputatione Camaldunes*, in cui sostiene che Enea rappresenta il modello etico di uomo che gradualmente si allontana dai vizi fino al raggiungimento delle virtù, del *summum bonum*. Dato il florido contesto culturale in cui è cresciuto è naturale presumere che Papa Giovanni de' Medici conoscesse accuratamente il poema e le interpretazioni cristiane ad esso attribuite.

Un ulteriore fonte letteraria sembra essere l'opera ovidiana I Fasti in cui nei versi 549-566 in cui *Fasti* in cui il poeta cita la presenza vicino al tempio di Marte Ultore¹⁶ una statua raffigurante l'eroe troiano Enea che porta sulle spalle il padre Anchise seguito dal figlio Ascanio; certamente il testo era noto a Raffaello, infatti, ne possiede un'edizione

Angelo Colocci il segretario di Leone X. Al momento della realizzazione dell'Incendio erano in corso numerose indagini archeologiche e furono effettuate numerose ristampe di trattati topografici: nel 1513 Andrea Fulvio presenta a Leone X l'opera *Antiquaria Urbis* in cui descrive in versi le antichità di Roma, tra cui il tempio di Marte Ultore costruito per volontà di Augusto. Secondo molti

studiosi Raffaello e non ebbe rapporti diretti con l'intellettuale fino al 1519, ma nella lettera a Marco Calvo, considerata da alcuni apocrifa, l'Urbinate lo cita come figura importante per lo studio delle antichità.



Foro di Augusto, Tempio Marte Ultore

4.3 Fonti figurative

Il Rinascimento è il periodo del recupero e della riscoperta delle opere antiche: la passione per l'arte antica si esplica nel collezionismo antiquario che interessa non solo gli eruditi, ma anche i grandi principi, tra cui il pontefice. Giulio II, il predecessore di Leone X, affida a Bramante nel 1503 il progetto del cortile del Belvedere in cui sono raccolte le statue del Papa che erano state scoperte negli ultimi anni come il *Laocoonte*, la *Venere del Belvedere* e l'*Apollo del Belvedere*. L'allestimento delle statue segue l'idea di creare un giardino delle Esperidi di Venere che si sviluppa intorno ai miti di Enea affermando la discendenza di Giulio II dalla *gens Iulia*; con Leone X il significato cambia e i pomi delle Esperidi diventano le palle medicee. Il pontefice Giovanni de' Medici ha come il predecessore un grande interesse antiquario e nel 1515 nomina Raffaello Commissario delle antichità di Roma. A seguito di questa nomina Raffaello con l'aiuto di Baldassarre Castiglione scrive nel 1519 una lettera a Leone X in cui si avverte la comune esigenza, da parte del Papa e

¹⁶ Beccati Graziella, *L'identificazione del tempio di Marte Ultore nel XVI secolo dall'Incendio di Borgo di Raffaello a Palladio*

dell'artista, di salvaguardare quanto rimane dell'antica Roma partendo da una mappatura del territorio e eseguendo un rilievo degli edifici antichi. Raffaello si dedica a un attento studio delle architetture dell'antica Roma come è riscontrabile nell'esecuzione dell'affresco dell'Incendio realizzato tra il 1514 e il 1515, lo stesso periodo in cui l'artista riceve l'incarico dal pontefice.

Il quartiere di Borgo è antistante la costantiniana Basilica di San Pietro di cui Raffaello dipinge la facciata sullo sfondo ed è un contesto che consente all'Urbinate di citare alcuni edifici antichi nei pressi della Basilica. Dallo studio delle architetture sono emerse molte identificazioni: una delle letture più attendibili riconosce nell'edificio a destra con colonne dal capitello ionico e nella porzione di muro sulla sinistra affiancata da tre colonne dai capitelli corinzi composti rispettivamente il tempio di Saturno, ai piedi del Colle Capitolino, e il tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto. Il Tempio di Marte Ultore rappresentato è molto simile a quanto visibile oggi fatta eccezione per la zona centrale dei capitelli che sembra ispirarsi all'arco di Tito, mentre la cornice aggettante è simile a quella del tempio dei Dioscuri del Foro Romano. Raffaello raffigura tre colonne affiancate ad un muro messo di sghembo che pare faccia riferimento a quello dell'edificio augusteo in cui aveva trovato sistemazione il convento di San Basilio. Come detto in precedenza una prova dell'identità del tempio è riscontrabile nell'opera ovidiana *I Fasti*: gli scavi condotti nella zona del Fori Imperiali hanno rilevato la presenza del gruppo scultoreo citato da Ovidio nell'edera settentrionale del Foro di Augusto e ne hanno rinvenuto alcuni frammenti; dunque, la specifica collocazione nell'affresco del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio in corrispondenza dell'identificato tempio di Marte Ultore non è difficilmente un caso fortuito.

In merito alle fonti iconografiche da cui Raffaello può aver tratto ispirazione per la fuga di Enea, Anchise e Ascanio, stando a Giovanni Becatti, l'artista non disponeva all'epoca di modelli classici scultorei o pittorici, non si conoscevano raffigurazioni come quelle dei vasi attici a figure nere, ma erano conosciute solo alcune monete antiche. Anche Konrad Oberhuber riporta che l'Urbinate si basa su fonti numismatiche, però successivamente decide di elaborare una sua versione che esprima maggiormente lo sforzo dell'eroe nel trasportare il padre tant'è che "lo studio dal vero, oggi custodito all'Albertina, subì nell'affresco tali modifiche che la forza e la fiducia del giovane risultano ancora più accurate."

Un'altra fonte da cui Raffaello sembra essersi ispirato è la pittura michelangiotesca, una citazione all'artista è individuabile già nella Scuola di Atene in cui il suo ritratto è utilizzato per la figura di Eraclito. Nel 1512, Michelangelo aveva terminato la decorazione della volta della Cappella Sistina in cui sono raffigurati numerosi nudi che Raffaello ha avuto certamente modo di studiare. L'osservazione del lavoro michelangiotesco è osservabile sia nel movimento frenetico e vorticoso delle figure sia nella loro plasticità e definizione muscolare; inoltre, la donna vestita di giallo sulla sinistra, identificata come Creusa, ha il volto della Sibilla Libica.



Raffaello, *Giovane che porta un vecchio sulla schiena*, 1514 The Albertina Museum Vienna. Sanguigna 30×17,3 cm

4.4 Analisi gruppo Enea, Anchise e Ascanio. Significati e interpretazioni¹⁷

L'immagine dell'uomo che trasporta sulle spalle un anziano affiancato da un bambino è stata identificata fin da subito con la rappresentazione Enea in fuga da Troia con Anchise e Ascanio. Nella prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari del 1550, l'autore si sofferma a descrivere il gruppo dei troiani:

Da l'altra parte v'è figurato, nel medesimo modo che Vergilio describe che Anchise fu portato da Enea, un vecchio ammalato, fuor di sé per l'infermità e per le fiamme del fuoco; e vedesi nella figura del giovane l'animo e la forza et il patire di tutte le membra dal peso del vecchio abbandonato addosso a quel giovane. Seguitalo una vecchia scalza e sfibbiata che viene fuggendo il fuoco et un fanciulletto gnudo.

Il gruppo di Enea, Anchise e Ascanio corrisponde alle caratteristiche indicate nella *Poetica*: un uomo devoto, di grande forza fisica, avanza affaticato, ma sicuro per scappare dalle fiamme mentre porta in salvo sulle proprie spalle l'anziano padre e cammina al fianco dell'innocente figlioletto.

La scelta di questa scena mitologica ha lo scopo di rappresentare la continuità tra la Roma antica e quella moderna dei Papi che vogliono restituirle il duo antico splendore; non è la prima volta che l'immagine di Enea è utilizzata nella Roma papale, solo qualche anno prima il predecessore di Leone X, Giulio II, aveva avviato

la sistemazione del giardino del Belvedere come un giardino di Venere sviluppato attorno ai miti del troiano. Inoltre, l'episodio virgiliano è un pretesto per celebrare le origini mitiche di Roma e l'incendio spento per mano di Leone IV allude al ruolo di pacificatore tra i regni cristiani del papa Medici, considerato come il nuovo Augusto in grado di portare a una nuova età dell'oro.

Enea avanza da sinistra verso il centro della composizione ed è raffigurato come un uomo vigoroso, dall'aspetto ancora giovanile, che trasporta faticosamente sulle spalle Anchise, un anziano malato, che si affida al figlio, mentre Ascanio porta con sé un vaso e li segue sulla destra, volgendo lo sguardo verso di loro. Le figure sono seminude, coperte solo da un drappo, mettendo in evidenza, soprattutto in Enea, la muscolatura che nel caso dell'eroe è molto evidente data la tensione per lo sforzo di trasportare il padre appoggiato di peso alla schiena del figlio che con il braccio destro gli sorregge la gamba destra mentre con quello sinistro sostiene l'altra e afferra con la mano il braccio destro di Anchise abbandonato oltre la spalla.



Raffaello, *Incendio di Borgo*, dettaglio gruppo Enea, Anchise e Ascanio 1514

¹⁷ Badt Kurt, *Raphael's "Incendio del Borgo"*. Beccati Graziella, *L'Incendio di Borgo: iconografia delle antichità. Precisazioni sulla terza Stanza di Raffaello in Vaticano*. Reilly Patricia L., *Raphael's Fire in the Borgo and the Italian Pictorial Vernacular*

Raffaello non traduce fedelmente i versi di Virgilio probabilmente perché una completa aderenza al racconto, considerando il contesto in cui il gruppo è inserito, sarebbe risultata inappropriata. Se Raffaello avesse dipinto i personaggi in abiti antichi e con i Penati in mano sarebbero risultati una presenza estranea alla scena, così conserva solo quanto necessario per poter cogliere la citazione virgiliana.

Secondo John Shearman è possibile riscontrare una connessione tra l'episodio dei fuggiaschi troiani e Leone X in quanto identifica nei tratti di Anchise Cosimo de' Medici. Enea potrebbe quindi essere Pietro de' Medici o più probabilmente Lorenzo il Magnifico anche se non è individuabile una somiglianza non è immediata. Seguendo questa interpretazione Iulo non altri se non il giovane pontefice che volge lo sguardo verso Cosimo che fu onorato dai fiorentini dal titolo di *Pater patriae*, lo stesso riconoscimento di Augusto. Inoltre, è possibile che il bambino calato dalla madre dal muro può essere identificato come Giulio de' Medici, futuro Clemente VII, figlio illegittimo di Giuliano de' Medici che fu accolto dallo zio Lorenzo il Magnifico, a seguito della morte del padre, che lo affidò ad Antonio di Sangallo il Vecchio. Antonio è quindi l'uomo che prende il bambino e che porta un berretto simile a quello indossato dagli artisti, mentre l'uomo appeso al muro è Giuliano.

L'*Incendio di Borgo* raffigura l'epopea del cristianesimo che nasce dalle rovine del mondo antico, un mondo violento che brucia; se alla luce di questa interpretazione si ipotizza l'utilizzo come fonte della *quarta egloga delle Bucoliche* di Virgilio allora la figura del bambino identificato con Ascanio assume un ulteriore significato. La *quarta egloga* allude alla figura del *puer* che nei secoli successivi verrà interpretata come preannuncio della venuta di Cristo e all'interno dell'affresco dell'Incendio può essere identificato come il figlio di Enea o come il bambino calato dalla madre oltre il muro.

L'invenzione dell'iconografia di Enea in fuga da Troia con Anchise e Ascanio proposta da Raffaello, attraverso la fortunata diffusione a stampa, divenne, seppur con delle modifiche, il modello dominante in tutta Italia e anche in Europa della raffigurazione di questo soggetto.

5. La fortuna modello raffaellesco durante il Rinascimento¹⁸

5.1 Incisioni

I contemporanei di Raffaello colgono subito nel giovane che porta sulle spalle un anziano ed è affiancato da un bambino l'allusione all'episodio dell'Eneide; infatti, iniziano a circolare diverse copie e incisioni di questo gruppo di figure spesso presentate nella didascalia come Enea, Anchise e Ascanio; queste xilografie furono fondamentali per la fortuna del tema secondo il modello dell'Urbinate.

Le prime incisioni sono prodotte negli anni successivi alla realizzazione dell'Incendio di Borgo dai seguaci di Raffaello, primo fra tutti Marcantonio Raimondi¹⁹. Delle poche notizie note sull'organizzazione dello studio di Raffaello, Vasari informa che Raffaello produceva i disegni e Marcantonio si occupava di realizzare dell'incisione di alcuni che venivano poi stampate e vendute. L'abilità di incisore di Marcantonio Raimondi è riconosciuta nell'edizione del 1568 delle *Vite*: “Costui dunque, il quale aveva miglior disegno che il suo maestro, maneggiando il bulino con facilità e con grazia, fece, perché allora erano molto in uso, cinture et



Marcantonio Raimondi. *Enea e Anchise* 1517-1527, British Museum, Londra 15,2 × 11,7 cm

altre molte cose niellate, che furono bellissime, perciò che era in quel mestiero veramente eccellentissimo.”

Sempre Vasari riporta tra sue le incisioni quella di “*Enea che porta in collo Anchise mentre che arde Troia, il quale disegno aveva fatto Raffaello per farne un quadretto*”. Si tratta di un'incisione a bulino realizzata che ha per soggetto è Enea che trasporta il padre Anchise sulle spalle seguito da Ascanio, ma Raimondi si prende delle libertà rispetto all'immagine raffaellesca. Se in Raffaello Anchise è un fragile anziano tenuto per le gambe dalle braccia del figlio su cui si abbandona di peso costringendolo ad afferrargli le braccia per non farlo cadere, in questa incisione è un uomo muscoloso, seduto sulle spalle del figlio che guarda in avanti con sicurezza.

Enea non è rappresentato come una figura che fatica sotto il peso del padre e porta nella mano destra uno dei Penati. Ascanio come nell'*Incendio di Borgo* affianca il padre e il nonno trasportando un vaso, ma non è staccato da loro, si aggrappa alle vesti di Enea quasi a cercare in lui una sicurezza durante la fuga.

Il gesto del fanciullo è l'unico che mostra preoccupazione per quello che sta accadendo, Enea e Anchise non sono raffigurati né sofferenti, né spaventati; da questa incisione non emerge come in Raffaello la tragicità dell'evento, ma risulta solo un'esaltazione dell'episodio classico. Non si tratta di una copia fedele del gruppo dell'Incendio, ma l'affresco raffaellesco serve da modello per il soggetto di Enea, Anchise e Ascanio.

¹⁸ Ariano Anna, *Raffaello e la critica moderna*. Warburg Institute Iconographic Database.

Pon Lisa, *Prints and Privileges: Regulating the Image in 16th- Century Italy*

¹⁹ Lord Carla, *Raphael, Marcantonio Raimondi and Virgil*. Rosand David, *Raphael, Marcantonio and the icon of pathos*

Un'altra incisione citata nelle *Vite* è quella realizzata da Ugo da Carpi²⁰: “*condusse una carta dove Enea porta addosso Anchise, mentre che arde Troia*”. Vasari nel descrivere le abilità dell'incisore si sofferma anche sulla tecnica del chiaroscuro, secondo alcuni inventata dallo stesso Ugo da Carpi, che utilizza anche nell'incisione di Enea e Anchise:

“Feceli di tre pezzi, ponendo nella prima tutte le cose profilate e tratteggiate; nella seconda tutto quello che è tinto accanto al profilo, con lo acquerello per l'ombra; e nella terza i lumi e il campo”.

Si tratta di un'incisione a chiaroscuro in quattro legni, realizzata nel 1518, di altezza doppia rispetto a quelle immediatamente precedenti. Sullo sfondo è visibile la città in fiamme e nel cielo compare un denso fumo che combinato con le figure scure mette drammaticamente in rilievo i soggetti monumentali che occupano la maggior parte del formato in primo piano. Inoltre, il riverbero delle fiamme dell'incendio è enfatizzato dalle ombre marcate che scolpiscono i volti e la muscolatura dei personaggi. La cromia degli inchiostri nella tonalità dei grigi-bruni conferisce ai tre troiani l'aspetto più di statue che di figure dipinte. Come Marcantonio Raimondi anche Ugo da Carpi guarda all'*Incendio di Borgo*, ma rielabora l'iconografia dei tre soggetti. Ascanio nell'affresco trasporta un vaso e avanza a fianco del padre, ma staccato da lui; invece, nella xilografia è ritratto come un bambino piccolo non trasporta un contenitore e si aggrappa alla veste del padre, come in Raimondi. Enea come nell'incisione di Marcantonio Raimondi non appare gravato da peso del padre, ma Ugo da Carpi recupera il gesto di reggere con le braccia le gambe dell'anziano mentre con la mano sinistra tiene il braccio destro del padre. Anchise è seduto sulle spalle del figlio e, come in Rimondi, non è abbandonato di peso sulla schiena del figlio, ma è dritto e muscoloso; in questa raffigurazione è lui a portare in salvo i Penati come descritto nel poema virgiliano.

Nonostante modifichi l'iconografia del gruppo proposta da Raffaello, Ugo da Carpi, a differenza di Marcantonio Rimondi, mantiene la dimensione tragica dell'evento già nella raffigurazione sullo sfondo di Troia in fiamme. Un elemento evidente è la sofferenza nel volto di Anchise marcata dai contrasti chiaroscurali, Ascanio leggermente arretrato rispetto al padre e al nonno e si aggrappa alla veste di Enea quasi nel timore di restare indietro, in più le figure avanzano con maggiore fatica perché il vento soffia nella direzione opposta alla loro.

Su una grossa pietra in basso a destra compare quasi come un frammento di una lapide classica compare la dichiarazione dei diritti d'autore dell'incisore in cui segna la data di esecuzione e il riferimento al lavoro di Raffaello:



Ugo da Carpi. *Enea e Anchise*, 1518
The Albertina Museum 53,2 x 38,6 cm

²⁰ Johnson Jan, *Ugo da Carpi's Chiaroscuro Woodcuts*. Petrucci Alfredo, *Di Ugo da Carpi del "chiaroscuro"*

RAPAHEL VRBINAS / QVISQVIS HAS TABELLAS / INVITO AVTORE IMPRIMET / EX. DIVI. LEONIS.X. AC
ILL / PRI[N]CIPIS. VENETIARVM DE-/CRETIS.
EXCOMVNICATIO-/NIS. SENTE[N]TIA[M]. ET. ALIAS/
PENAS. INCVRRET. / ROMAE. APVD. VGUM. DE. CARPI.
I[M]PRESSA[M] / M.D.XVIII

Le incisioni di Marcantonio Raimondi e Ugo da Carpi non sono completamente fedeli all'affresco dell'Incendio proprio perché l'esempio di Raffaello che devia dal testo dell'Eneide autorizza gli artisti, non solo gli incisori, del Cinquecento modificare l'iconografia della Fuga in alcuni aspetti della raffigurazione. L'incisione diviene rapidamente celebre e ne furono tratte numerose copie in varie tecniche, a testimonianza della fortuna di questo soggetto, tra queste famosa è quella dell'incisore noto come "Meastro B del Dado" in controparte a bulino.

Un'incisione di grande diffusione e più fedele all'iconografia raffaellesca è quella di Jacopo Caraglio realizzata intorno al 1525. In altro a sinistra su un'iscrizione di sei versi è riportato il soggetto: "Quest'e colui che a Troia il padre Anchise trasse del fuoco, et dopo longo errore sotto la ripa Antandra aposar mise."

Enea è raffigurato ricurvo, gravato dal peso di Anchise, il quale si abbandona di peso sulla schiena del figlio che lo sostiene reggendogli le gambe mentre gli tiene con la mano destra il braccio sinistro. La raffigurazione di Ascanio coincide con quella dell'affresco dell'Incendio, avanza al fianco di Enea e Anchise e si volta a guardarli, fatta eccezione per ciò che porta infatti il vaso è sostituito con una lanterna. Un'altra differenza è l'ambientazione che non è una città in fiamme, ma sembra un luogo di campagna.



Jacopo Caraglio. *Enea e Anchise*, 1520-1539
British Museum, Londra 25 × 19 cm

Come nell'immagine raffaellesca e diversamente rispetto alle incisioni di Marcantonio Raimondi e Ugo da Carpi, manca uno dei segni principali della scena della fuga ossia i Penati.

Questa incisione fu largamente diffusa e verrà utilizzata come modello per la realizzazione di maioliche.

5.2 Maioliche

L'iconografia raffaellesca di Enea, Anchise e Ascanio grazie alla diffusione delle incisioni e delle stampe, tra cui una sanguigna dello stesso Raffaello, ha un rapido successo ed è il modello di molte illustrazioni, tra cui le maioliche italiane²¹ in particolare di Urbino la cui fama nel campo della maiolica inizia nel XVI secolo con una serie di anonimi maestri che si specializzarono nella decorazione "a grottesche", festoni, "a trofei", mascheroni, "a raffaellesche". Il successo e la fortuna delle botteghe urbinati derivano soprattutto dal loro stile "istoriato", generato sulla spinta del "raffaellismo" grazie alle numerose stampe dei lavori dell'Urbinate.

²¹ Ravanelli Guidotti Carmen, *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana nei secoli XV-XVI dalla raccolta del museo statale dell'Ermitage*. Sunderland Wethey Alice, *A historied majolica serving platter*

Le botteghe ricevevano commissioni non solo dal duca di Urbino Guidobaldo della Rovere II, ma anche da molte illustri famiglie come gli Strozzi e i Gonzaga.

Tra le maioliche prodotte nel corso del XVI secolo, un piatto della bottega Fontana è decorato seguendo l'immagine reversa dell'*Incendio di Borgo*; se confrontata però con la scena dell'affresco emergono alcune differenze a partire dai colori che nella maiolica che sono molto più accesi e vivaci. Raffaello raggruppa la maggior parte delle figure in primo piano e oltre queste figure sono visibili i gradini che conducono alla Loggia delle Benedizioni e alla Basilica costantiniana di San Pietro su cui si trovano dei fedeli che invocano l'aiuto del pontefice. La maiolica presenta una distribuzione spaziale della profondità più marcata con improvvise regressioni: il gruppo centrale di figure inginocchiate per invocare l'aiuto di Leone IV dal primo piano viene spinto in su un piano più profondo lasciando un ampio spazio centrale vuoto con al lato sinistro il gruppo di donne che trasporta vasi piena d'acqua e al lato destro il gruppo di Enea, Anchise e Ascanio. Inoltre, le figure centrali stanti sono state staccate e spinte più in fondo e il cielo occupa una parte più ampia della raffigurazione ciò aumenta ulteriormente la profondità della raffigurazione. Risultato di questa retrocessione è il maggior rilievo che assume il gruppo dei troiani fuggiaschi che è il vero protagonista dell'illustrazione. di fatto l'iscrizione sul retro della



Bottega Fontana *The burning of Troy*, 1570-1574
Detroit Institute of Arts diametro 45.8 cm

maiolica riporta "*The Burning of Troy*" quindi il Raffaello è stato interpretato dal realizzatore della maiolica come modello per la scena Virgiliana focalizzandosi soprattutto sul *pius Aeneas*. È facilmente intuibile la committenza di questo piatto dato che nella zona centrale del cielo è raffigurato uno stemma militare: si tratta dello stemma di Guidobaldo II della Rovere, signore di Urbino, e attorno ad esso è presente il collare dell'Ordine del Vello d'Oro conferita al duca dal re Filippo II di Spagna.

Nella produzione di maioliche a Urbino l'utilizzo dell'immagine raffaellesca modificando il soggetto dall'Incendio di Borgo a quello di Troia non è un caso isolato, ma ne esiste una precedente versione simile al Museo Nazionale del Bargello a Firenze denominata "*L'incendio di Troia*". Un'altra raffigurazione dell'incendio di Troia è realizzata sempre ad Urbino da Guido Durantino intorno al 1570 che presenta una composizione molto diversa da quella della bottega Fontana. Sullo sfondo è rappresentato l'incendio della città, in secondo piano Enea è uscito dalla città, indossa un'armatura e cammina faticosamente trasportando il padre sulle spalle seguito dal figlio. L'eroe troiano ricompare in primo piano mentre si lava le mani in un ruscello perché come scritto nell'Eneide, sono sporche di sangue e non è degno di toccare i Penati.

Uno dei primi esempi di maiolica raffigurante il solo gruppo di Enea, Anchise e Ascanio è prodotta intorno al 1530 a Urbino ora al Kunstgewerbemuseum a Colonia. Nella raffigurazione il tema della fuga da Troia di

Raffaello è diverso solo nella figura di Ascanio che trasporta un grande contenitore con all'interno i Penati sulle spalle e non di lato come nell'affresco. Anche questa maiolica presenta un'iscrizione dal titolo "*The Flight of Aeneas from Burning Troy*".

Uno dei pittori di maioliche più famosi, Xanto Avelli, non utilizza come modello solo l'immagine raffaellesca, ma mostra interesse anche per le divergenze figurative degli incisori della scuola raffaellesca in particolare di Jacopo Caraglio. Nel suo piatto ora al British Museum riprende fedelmente l'iconografia del Caraglio, anche nel dettaglio di Ascanio che porta una lanterna e nell'ambientazione fuori dalla città di Troia di cui, a differenza di Caraglio, è visibile la cinta muraria sullo sfondo. Come negli altri casi il soggetto è esplicitato dall'iscrizione sul retro del piatto che indica anche la data di esecuzione:

"1531. Quest è colui che piàse sotto Antandro".

Anche all'interno della produzione della bottega Fontana risultano essere state realizzate maioliche aventi come soggetto il gruppo dei fuggiaschi troiani; in particolare un piatto ora ai Musei Civici di Pesaro riporta una variante del mito di Enea diffusa in epoca rinascimentale grazie al commento all'Eneide di Landino. Probabilmente questa maiolica è parte di un servizio da tavola dedicato alla guerra di Troia, disegnato dal pittore Battista Franco, destinato al duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere.

L'esterno del piatto è decorato con putti, mascheroni e trofei, mentre la raffigurazione interna sembra seguire i modelli degli incisori raffaelleschi come Marcantonio Raimondi nella figura di Anchise che è seduto sulle spalle del figlio e si tiene in equilibrio aggrappandosi alla sua testa e come Jacopo Caraglio nella rappresentazione di Ascanio che tiene una fonte di luce, in questo caso una fiaccola e non una lanterna. Sul lato sinistro è raffigurata Creusa che secondo l'interpretazione di Landino non muore, ma viene rapita dai Coribanti per diventare sacerdotessa della dea Cibele; questa deviazione del mito è dichiarata nell'iscrizione sul retro del piatto: "I CORIBANTI A' ENEA RAPIR CREUSA".



Xanto Avelli, *The burning of Troy*, 1531
British Museum diametro 25.8 cm



Bottega Fontan, *Enea in fuga da Troia*, 1545-1551
Musei Civici di Pesaro diametro 24.6 cm

5.3 Emblemata

L'immagine di Enea che trasporta il padre Anchise sulle spalle proposta da Raffaello e diffusa con alcune variazioni dai vari incisori è riproposta anche nell'opera di Andrea Alciato, *Emblemata* pubblicata nella sua prima edizione nel 1531 ad Augusta. Si tratta di una raccolta di emblemi, soggetti allegorici e simboli,

riprodotti su incisioni realizzate

da vari artisti di cui verranno pubblicate numerose di versioni tradotte in varie lingue come il francese, il tedesco, l'italiano, lo spagnolo; è il capostipite del genere letterario del libro di emblemi che godrà di grande fortuna in tutta Europa e negli anni ci saranno diverse aggiunte, xilografie e commenti.

I soggetti sono tratti principalmente dalla storia, dalla mitologia e dalle favole classiche; generalmente sono accompagnati da versi latini.

Già nella prima edizione del 1531 compare l'emblema *pietas filiorum in parentes* con la raffigurazione di Enea e Anchise. La prima versione ottiene molte critiche per la poca cura nella realizzazione, a riscontrare maggiore successo sono le edizioni francesi del 1534 a Parigi e del 1556 a Lione. Nella



Emblematum Libellus,
pietas filiorum in parentes, Parigi 1534

versione di Parigi l'iconografia della *pietas filiorum in parentes* presenta sullo

sfondo la città di Troia in fiamme, in primo piano Anchise è seduto sulle spalle del figlio e per mantenere l'equilibrio di aggrappa al suo elmo, Enea è vestito con l'armatura e tiene le gambe del padre con le braccia.

La didascalia in latino dell'emblema riporta l'episodio virgiliano:

Quando Enea portava sulle spalle il caro fardello di suo padre in mezzo al nemico, fuori dalle fiamme che distruggevano la sua patria, continuava a dire: Risparmiaci. Portare via un vecchio non ti porterà gloria; ma portare in salvo mio padre sarà per me la più grande gloria

Un libro di emblemi molto conosciuto è il *Choice of Emblemes*²² and other Devices di Geoffrey Whitney pubblicato nel 1586 a Leida. Si tratta di un'opera molto importante per la ricezione degli *Emblemata* di Alciato in Inghilterra e come sappiamo era noto anche a William Shakespeare.

La xilografia presenta sullo sfondo a sinistra la città di Troia e a destra il mare in cui si intravede una nave che si allontana, Enea è vestito con l'armatura e regge con le braccia le gambe di Anchise, il quale cerca appoggio appoggiando le mani sulla testa del figlio. Il motto rimane *pietas filiorum in parentes* ed è presente una didascalia che descrive l'accaduto:



Pietas filiorum in parentes.
Choice of Emblemes, *pietas filiorum in parentes*
Leida 1586

Enea partorì suo padre da Troie,
quando i Greci lo depredarono e saccheggiarono:
suo padre avrebbe potuto godere di un tale figlio,
che per mezzo dei suoi nemici lo portava sulla schiena:
né fuoco né spada, il suo valoroso harte poteva temere,
fuggire via, senza che suo padre fosse caro.

²² Doebler John, *When Troy Fell: Shakespeare's Iconography of Sorrow and Survival*

Il che mostra che i figli devono essere attenti e gentili,
per alleviare i loro genitori in difficoltà:
e durante la vita, che dovere li dovrebbe vincolare, per riverirli,
che Dio i loro giorni mai benedica:
e rimprovera tante migliaia a loro vergogna,
che spesso disprezzano la scorta da cui sono venuti.

Durante il Rinascimento nei comuni italiani le stanze dei palazzi nobili vengono decorate con cicli di affreschi in cui le tematiche mitologiche si fanno tramite di significati allegorici legati all'amore e alle virtù. Il tema di Enea è largamente diffuso in molte corti, un caso particolare è quello del ducato di Ferrara e della casata d'Este legata all'eroe della pietas da una mitica discendenza.

6. Il 'caso' di Ferrara. La discendenza di Enea e la casata estense

Il modello di raffigurazione del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio proposto da Raffaello nell'Incendio di Borgo ebbe una notevole diffusione nei cicli decorativi di numerosi palazzi nobiliari: un caso interessante è quello della corte estense la cui discendenza fantastica era attribuita all'eroe troiano. Il duca Alfonso I d'Este ha una lunga corrispondenza con Raffaello, per la realizzazione di una tela per il *Camerino delle pitture* a Ferrara, da cui emerge una possibile conoscenza a corte del cartone dell'affresco dell'Incendio realizzato dall'artista:

[...]Se li è trovato ancora un'altra Cassetta, col Chartone dentro, quale donò Raphaele da Urbino a vostra excell[en]tia di una historia di Papa Leone IIII, che esso ha dipinta nel salotto del papa di che ne ho riceputo gran dispiacere, perche io pensava che già più mesi la Ex[celle]ntia v[ost]ra avesse avuto l'uno et l'altro; et holle fatto inviare, con commissione siano ambedue consignate al p[re]detto Hercole de Savi, al quale io anchora ho scritto una lettera, et li ho scritto paghi il vetturale ad un bolognino per lib[r]a, perche Raphaele di vitale no[n] ha voluto si paghi qui, alligando che poi in bologna esso vetturale no[n] faria la diligentia di consignarle: il quale assai si è excusato de lo [er]rore accaduto, et imputa li suoi garzoni.[...] Romae (...) Novemb. MDXVII

Si tratta dell'estratto di un'epistola scritta dall'ambasciatore estense Costabili in risposta a due lettere scritte il 15 novembre 1517 dal duca di Ferrara Alfonso I d'Este. Questo documento testimonia la spedizione a Ferrara di un cartone dell'Urbinate raffigurante una storia di Papa Leone IV dipinta in una delle stanze papali: si tratterebbe della *Battaglia di Ostia* o, come in molti studiosi sono propensi a pensare, dell'*Incendio di Borgo*. La presenza del cartone dell'Incendio sarebbe un'ulteriore aggiunta alla raccolta estense di realizzazioni che riprendono il tema di Enea; si tratta non solo di opere figurative, ma anche letterarie destinate all'esaltazione della casata estense mediante il mitico antenato.

6.1 La mitica genealogia²³

Durante il Rinascimento l'importanza dell'eroe troiano nella corte estense cresce contemporaneamente all'interesse e allo studio delle antichità e delle mitiche origini della città di Roma anche attraverso la lettura del poema virgiliano ritenuto uno dei testi antichi di maggior importanza.

Una testimonianza dell'attenzione che la casata d'Este riserva alle antichità e, in particolare, alla figura di Enea emerge nella lettera che l'umanista Biondo Flavio scrive il 13 novembre 1444 al marchese di Ferrara Leonello d'Este in cui racconta una battuta di caccia a cui aveva preso parte il fratello Borso d'Este. Stando alla lettera, la caccia alla volpe organizzata dal cardinale Prospero Colonna si era trasformata in una perlustrazione di antiche rovine romane, tra cui quelle di Albalonga che consentono di rievocare la figura del principe troiano e le leggende sull'origine di Roma. Inoltre, Biondo Flavio scrive di essere rimasto particolarmente colpito da

²³ Farinella V., *Alfonso d'Este. Le immagini e il potere*

una statua frammentaria, nel castello dei Savelli presso Albano, che si riteneva fosse stata eretta sulle rovine del palazzo fondato da Ascanio; l'umanista giudica la scultura superiore a quelle integre presenti a Roma e si sofferma sull'importanza della figura di Enea il cui volto risulta simile a quello dell'imperatore del Sacro Romano Impero, Sigismondo di Lussemburgo. Biondo Flavio ha uno stretto rapporto con Ferrara e la famiglia d'Este e in questa lettera emergono non solo gli interessi antiquari del futuro signore di Ferrara, Borso d'Este, ma anche la crescente importanza e autorevolezza di Enea al punto che il volto della statua ricorda quello di Sigismondo di Lussemburgo per confermare la legittimità del suo titolo di imperatore.

Un esempio della crescente popolarità dell'eroe della *pietas* è il manoscritto Bnf Latin 7939 A, custodito presso la Bibliothèque nationale de France di Parigi, contenente una raccolta delle opere di Virgilio, *Eneide*, *Bucoliche*, *Georgiche*, *Appendix Vergiliana*, *Donatus auctus*, con il commento di Servio. Si tratta della prima versione illustrata moderna del poema virgiliano e, il copista e committente dell'opera, il patrizio Leonardo Sanudo, rappresentante di Venezia a Ferrara, fa realizzare le miniature a Guglielmo Giraldi e Giorgio d'Alemagna, attivi presso la corte di Borso d'Este, tra il 1458 e il 1459. Queste miniature rimasero ben note presso la corte estense in pieno Cinquecento quando Dosso Dossi le utilizzerà come fonte iconografica per il fregio delle *Storie di Enea* per il Camerino delle Pitture di Alfonso I d'Este.

L'importanza di legittimare il proprio potere è il motivo per cui durante gli anni Sessanta del Quattrocento vari intellettuali della corte ferrarese composero opere finalizzate a elaborare la genealogia mitica della casata d'Este riconducendone le origini alla famiglia reale di Troia. Associare la propria famiglia alla figura di Enea significava rivendicare le virtù morali dell'eroe troiano riconducibili soprattutto al signore di Ferrara, Borso d'Este. In suo onore, tra gli anni Sessanta e Settanta, Tito Vespasiano Strozzi scrive il poema encomiastico la *Borsiade* in cui nei primi sei libri viene esplicitamente paragonato a Enea ed è celebrata la sua discendenza troiana tramite il condottiero Ruggiero. Un ulteriore elemento celebrativo della figura del duca sono le scene dipinte a Palazzo Schifanoia sulle pareti del Salone dei Mesi in cui elementi di astrologia araba sono associati a scene e personaggi mitologici. In particolare, nell'affresco del *Trionfo di Vulcano di Settembre*²⁴ compare lo scudo di Enea ornato dalla rappresentazione della lupa che allatta Romolo e Remo ispirandosi ai versi ecfraistici del libro XVIII dell'*Eneide*; in questo caso non c'è un'esplicita raffigurazione di Enea, ma lo scudo allude alla sua figura e risulta come un protagonista assente dalla scena. Borso appare come un nuovo Enea capace di garantire a Ferrara un'epoca di benessere e pace grazie alle armi forgiate da Vulcano.

Come nella *Borsiade*, la discendenza estense è ricondotta alla famiglia reale di Troia anche in un importante scritto dell'epoca: l'*Orlando Innamorato*²⁵. Si tratta di un poema scritto da Matteo Maria Boiardo, poeta e letterato della corte ferrarese, che già si era occupato di tracciare la genealogia estense in un'opera precedente i *Carmina de laudibus Estensium*, una raccolta di quindici componimenti latini in onore della casata d'Este. Il poema cavalleresco scritto da Boiardo e pubblicato, incompiuto, nel 1483 narra le vicende amorose e belliche

²⁴ Rosenberg Charles M., *The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*

²⁵ Micocci Claudia, *Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo*

di vari personaggi, tra cui l'antenato della famiglia estense, a cui l'opera è dedicata, Ruggiero. Il cavaliere unendosi a Bramante darà vita alla casa d'Este e, secondo la genealogia costruita da Boiardo, discende da parte materna da Alessandro Magno mentre per via del padre dal principe troiano Ettore:

18 Ruggiero incominciò, dal primo sdegno
 Che ebbero e Greci, la prima cagione
 Che adusse in guerra l'uno e l'altro regno,
 Quel de Priamo e quel di Agamenone;
 E 'l tradimento del caval di legno,
 Come il condusse il perfido Sinone,
 E dopo molte angosce e molti affanni
 Fo Troia presa ed arsa con inganni.

19 E come e Greci poi sol per sua boria
 Fierno un pensier spietato ed inumano,
 Tra lor deliberando che memoria
 Non se trovasse del sangue troiano.
 Usando crudelmente la vittoria,
 Tutti e pregion scanarno a mano a mano,
 Ed avanti a la matre per più pena
 Ferno svenar la bella Polissena.

20 E cercando Astianatte in ogni parte,
 Che era di Ettore un figlio piccolino,
 La matre lo scampò con cotale arte:
 Che in braccio prese un altro fanciullino,
 E fuggette con esso a la disparte.
 Cercando i Greci per ogni confino,
 La ritrovarno col fanciullo in braccio,
 E a l'uno e a l'altro dier di morte spaccio.

21 Ma il vero figlio, Astianatte dico,
 Era nascoso in una sepoltura,
 Sotto ad un sasso grande e molto antico,
 Posto nel mezo de una selva oscura.
 Seco era un cavallier del patre amico,
 Che se pose con esso in aventura,
 Passando il mare; e de uno in altro loco
 Pervenne in fine alla Isola del Foco. [...]

18 Di questo Polidoro un Polidante
 Nacque da poi, e Flovian di quello.
 Questo di Roma si fece abitante
 Ed ebbe duo filioli, ogniun più bello,
 L'un Clodovaco, l'altro fu Costante,
 E fu diviso quel sangue gemello;
 Due geste illustre da questo discesero,
 Che poi con tempo molta fama apresero.

19 Da Costante discese Costantino,
 Poi Fiovo e 'l re Fiorello, il campione,
 E Fioravante e giù sino a Pipino,
 Regal stirpe di Francia, e il re Carlone.
 E fu l'altro lignaggio anco più fino:
 Di Clodovaco scese Gianbarone,
 E di questo Rugier, paladin novo,
 E sua gentil ischiatta insino a Bovo.

20 Poi se partitte di questa colona
 La nobil gesta, in due parte divisa;
 Ed una di esse rimase in Antona,
 E l'altra a Regio, che se noma Risa.
 Questa citade, come se ragiona,
 Se resse a bon governo e bona guisa,
 Sin che il duca Rampaldo e' soi figlioli
 A tradimento fôr morti con dôli. [...]

21 Là me faceva seguir sempre la traccia
 Di fiere istrane e diversi animali;
 E mi ricorda già che io presi in caccia
 Grifoni e pegasei, benché abbiano ali.
 Ma temo ormai che a te forse non spiaccia
 Sì lunga diceria de tanti mali:
 E, per satisfar tosto a tua richiesta,
 Rugier sono io; da Troia è la mia gesta.

(*Orlando Innamorato* III, v, 18-37)

Nel titolo del libro II Ruggiero è presentato come il capostipite della casata estense “Libro secondo de Orlando Innamorato nel qual seguendo la cominciata istoria, se trata [...] la invenzione de Rugiero, terzo paladino primogenito de la inclita casa da Este.” Invece, all'interno del libro III viene tracciato l'albero genealogico di Ruggiero a partire da Ettore proseguendo fino a Carlo Magno e arrivando al cavaliere che al termine della spiegazione delle sue origini ribadisce “da Troia è la mia gesta”. Enea non è menzionato, ma nel canto I del libro III è raccontato l'assedio di Troia e l'eroe viene ricordato in fuga e in possesso delle armi di

26 Ettor di Troia, il tanto nominato,
Fu la eccellenzia di cavalleria,
Né mai si trovarà né fu trovato
Chi il pareggiasse in arme o in cortesia.
Ne la sua terra essendo assediato
Da re settanta ed altra baronia,
Dece anni a gran battaglie e più contese:
Per sua prodezza sol se la difese. [...]

29 Tal spata Durindana è nominata
(Non so se mai la odesti racordare),
Che sopra a tutti e brandi vien lodata.
Or de l'altre arme vi voglio contare.
Poi che fu Troia tutta dissipata,
Gente da quella se partì per mare
Sotto un lor duca nominato Enea;
Lui tutte l'arme eccetto il brando avea.

45

28 Come fu morto, andò tutta a roina
Troia la grande e consumosse in foco.
Or dir vi vo' di sua armatura fina
Come se trovi adesso in questo loco.
Prima la spata prese una regina
Pantasilea nomata; e in tempo poco,
Essendo occisa in guerra, perse il brando;
Poi l'ebbe Almonte; adesso il tiene Orlando.

30 De Ettorre era parente prossimano
El duca Enea, che avea quella armatura;
E questa fata, per un caso istrano,
Trasse tal duca de disaventura,
Che era condotto a un re malvaggio in mano,
Che 'l tenea chiuso in una sepoltura:
Stimando trar da lui tesoro assai,
Lo tenea chiuso e preso in tanti guai.

(*Orlando Innamorato* III, I, 26-30)

La rivendicazione della discendenza troiana degli Estensi compare anche nel poema cavalleresco di Ludovico Ariosto, l'*Orlando Furioso*, che si propone come continuazione dell'opera di Boiardo. Ariosto scrive il poema durante il ducato di Alfonso I d'Este (1505-1534) che nel corso del suo governo cercò di elevare il prestigio della sua corte, anche mediante la figura di Enea, in un'ambiziosa competizione culturale con il papato.

6.2 Enea e il ducato di Alfonso I d'Este

La prima pubblicazione dell'*Orlando Furioso*²⁶ risale al 1516 e il poema si inserisce all'interno di un ampio progetto di valorizzazione del ducato estense promosso da Alfonso I: nel proemio Ariosto dedica l'opera ai signori di Ferrara, in particolar modo al cardinale Ippolito d'Este, fratello del duca.

Nel poema ariostesco è rivendicata la mitica discendenza estense attraverso il cavaliere Ruggiero, nel canto XXVI l'autore ne rivela le origini familiari attraverso la descrizione del suo scudo:

99 Nel campo azzur l'aquila bianca avea,
che de' Troiani fu l'insegna bella:
perché Ruggier l'origine traea
dal fortissimo Ettòr, portava quella.
Ma questo Mandricardo non sapea;
né vuol patire, e grande ingiuria appella,
che ne lo scudo un altro debba porre
l'aquila bianca del famoso Ettorre.

(*Orlando Furioso* XXVI, ott. 99)

48

²⁶ Jossa Stefano, *Nota e potere: Ariosto, Alfonso I e la rappresentazione del potere. Nota sull'ideologia del furioso*. Maggi Armando, "Lo riconosce all'aquila d'argento": la sublime bellezza di Ruggiero e la coerenza del canto XXXVI dell'*Orlando Furioso*

L'antica origine degli Estensi è successivamente confermata dalla presentazione al canto XXXVI della genealogia di Ruggiero: è il punto più alto dell'esaltazione della casata che attraverso la figura del cavaliere celebra le sue illustri radici. In questo canto la discendenza troiana è ricordata non solo attraverso Ettore, ma viene legata anche ad Enea.

5 Io non parlo di questo né di tanti
altri lor discortesi e crudeli atti;
ma sol di quel che trar dai sassi i pianti
debbe poter, qual volta se ne tratti:
quel dí, Signor, che la famiglia inanti
vostra mandaste lá dove ritratti
dai legni lor con importuni auspici
s'erano in luogo forte gl'inimici.

6 Qual Ettore et Enea sin dentro ai flutti,
per abbruciar le navi greche, andaro;
un Ercole vidi e un Alesandro, indutti
da troppo ardir, partirsi a paro a paro,
e spronando i destrier, passarci tutti,
e i nemici turbar fin nel riparo,
e gir sí inanzi, ch'al secondo molto
aspro fu il ritornare, e al primo tolto.

(*Orlando Furioso* XXXVI, ott. 5-6)

All'interno dell'*Orlando Furioso*, Alfonso I è più volte elogiato sottolineando la sua cultura e la sua umanità: "Alfonso è quel che col saper accoppiare / sí la bontà" (*Orlando Furioso* III, ott.51, vv.5-6).

L'immagine che il duca vuole dare è quella di una nuova età dell'oro a Ferrara nata grazie al suo buon governo che promuove pace e prosperità; per questo motivo rivendica un forte legame con Enea che durante il Rinascimento aveva assunto l'immagine di modello di riferimento del principe virtuoso.

La fama dell'eroe troiano nella Ferrara di Alfonso è confermata da numerose opere con riferimenti espliciti e impliciti alla sua figura, come un ciclo di arazzi brussellesi con *Storie di Enea e il re Latino* e il dipinto *Venere ferita e Marte davanti a Troia* di Garofalo, e da un passo, dedicato a Ercole II, di un'orazione pronunciata il 25 aprile 1524 da frate Matteo Bandello in lode alla città di Ferrara e alla famiglia estense. Fra Bandello esorta il futuro duca a seguire l'esempio del padre Alfonso I attraverso le parole che Enea rivolse ad Ascanio prima del duello con Turno. In particolare, nel citare "ricorda e richiama nell'animo l'esempio dei tuoi: ti siano di sprone tuo padre Enea e tuo zio Ettore" Alfonso è assimilato a Enea e il fratello, il cardinale Ippolito I, a Ettore mentre Ercole II è Ascanio destinato ad ottenere grande valore se seguirà le virtù dei suoi predecessori.

A rivendicare una discendenza dall'eroe non è solo la casata d'Este, ma anche Papa Giulio II che nel corso del suo pontificato si occupò della commissione di numerosi progetti artistici, tra cui il Belvedere, un corridoio che collega la villa di Papa Innocenzo VIII ai Palazzi vaticani. La realizzazione è affidata a Bramante che nel suo progetto raccorda il giardino del Belvedere con la villa attraverso il Cortile delle statue in cui raccolte

antiche sculture di proprietà di Giulio II secondo uno specifico programma iconografico: evocare il giardino delle Esperidi, ossia il giardino di Venere, madre di Enea. All'ingresso è presente la statua di Ercole con il motto della Sibilla Cumana che profetizza il futuro di Roma e l'allestimento del giardino segue i miti dell'Eneide con l'obiettivo di affermare la discendenza del Papa dalla *gens iulia* proponendosi come il nuovo Enea che restituirà grandezza alla Chiesa. Questo grandioso progetto era ben noto ad Alfonso I che si reca personalmente a visitare Roma; i rapporti con il pontefice non erano pacifici in quanto Ferrara si alleò con la Francia contro lo Stato Pontificio e Alfonso venne scomunicato.

La grande ambizione culturale di Alfonso²⁷ è di competere con la Roma pontificia, attraverso un'importante attività di collezionismo e mecenatismo che si concretizza nella realizzazione dello *Studio dei marmi* (1507-1511) e del *Camerino delle pitture* (1511-1529). La collocazione esatta dei due ambienti non è certa dato che con l'estinzione della casata estense i beni ducali sono spartiti tra la Chiesa e la discendenza illegittima e successivamente vengono dispersi, ma è probabile che si trovassero nel Rivellino e nella Via Coperta due corpi di fabbrica che collegano il Castello di San Giorgio al Palazzo Ducale di Ferrara. I due progetti sono parte di un unico programma iconografico fondato sulla passione antiquaria e l'erudizione letteraria, secondo il principio *ut pictura poesis* ossia la capacità dell'arte di restituire il testo letterario e viceversa. L'iconologo Mario Equicola organizza il progetto servendosi della conoscenza di opere d'arte antica e delle descrizioni fornite dai repertori classici e inserisce numerosi riferimenti alla presenza della figura dell'eroe della *pietas* soprattutto nel Camerino.

Nello *Studio dei marmi* il principe troiano non è raffigurato, ma è evocato nel di rilievo marmoreo della *Nascita di Minerva nella fucina di Vulcano*, realizzato da Antonio Lombardo, in cui sulla destra è ritratta la forgiatura delle armi di Enea da parte del dio come raccontato nel libro VIII dell'*Eneide* e che era già stato precedentemente raffigurato a Palazzo Schifanoia.

Il *Camerino delle pitture* era allestito nel registro principale da sei dipinti, secondo il tema dei Bacchanali, tra cui il *Giardino di Venere* di Tiziano che riprende il tema del giardino delle Esperidi realizzato in Belvedere dalle cui statue sono ispirate numerose citazioni antiquarie presenti sia nel Camerino che nello *Studio dei marmi*. Di questi sei dipinti forse uno non venne mai eseguito; infatti, come emerge dai registri di pagamento e dalle corrispondenze ducali, il Trionfo di Bacco in India commissionato a Raffaello ha avuto un percorso travagliato in quanto l'artista tardava a realizzare l'opera per via degli impegni presi con il Papa, tra cui la decorazione delle *Stanze Vaticane*. Tramite le lettere tra Alfonso e il suo rappresentante a Roma siamo a conoscenza che l'Urbinate, per il ritardo nella consegna del dipinto, fece inviare a Ferrara vari cartoni di opere di cui si stava occupando e tra questi probabilmente era presente quello dell'*Incendio di Borgo*. Se il cartone fosse effettivamente giunto ad Alfonso I si sarebbe rivelato molto utile nell'esecuzione di un altro elemento decorativo del Camerino: il fregio a tema *Storie di Enea* di Dosso Dossi.

²⁷ Ballarin A., *Lo studio dei marmi ed Il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este*, Bartoncello 2002
Farinella V., *Alfonso d'Este. Le immagini e il potere*

6.3 Storie di Enea di Dosso Dossi²⁸

Il fregio con *Storie di Enea* è realizzato tra il 1518 e il 1521 ed è composto da dieci scene di cui sono note solo cinque e parte di una sesta, mentre le restanti risultano disperse. Alfonso I commissiona la realizzazione delle dieci storie a Dosso Dossi che all'epoca è il principale artista attivo alla corte ferrarese e per il *Camerino delle pitture* si era già occupato di dipingere l'*Arrivo di Bacco all'isola di Nasso* nel 1515.

Per la realizzazione del fregio la fonte letteraria è certamente l'*Eneide* di cui all'epoca esistevano numerose versioni, tra cui l'edizione a stampa del 1502 delle *Opere* di Virgilio accompagnata da un corredo illustrativo di grande bellezza e curata da Sebastian Brant che ebbe molta fortuna e fu ristampata numerose volte.

Tra le fonti figurative consultate da Dosso certamente è presente l'edizione di Brant oltre all'edizione miniata ad opera di Giraldo e d'Alemagna.

Per quanto riguarda i soggetti delle dieci scene raffigurate un'importante notizia sul fregio è stata scoperta nel *Catálogo de la Galeria de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo, primer Pintor de Cámara de S. M. C., Director de su Real Museo de Pintura y Escultura etc.*, pubblicato a Madrid nel 1856, in cui sotto il nome di "Dosso de Ferrara" vengono descritte le raffigurazioni dei dieci pannelli. Come emerge dal catalogo i dieci episodi sono stati ideati da Mario Equicola come illustrazione solo dei primi sei libri dell'*Eneide* e questa decisione trova spiegazione nelle *Disputationes Camaldulenses* di Landino. L'interpretazione neoplatonica di Landino si concentra sugli episodi dei primi sei libri in cui l'eroe affronta il faticoso viaggio verso l'Italia e si confronta con il padre scendendo negli inferi, nella prima parte dell'*Eneide* affronta un percorso di crescita che gli permette di liberarsi dei vizi e di raggiungere la comprensione del sommo bene. Le dieci scene esaltano le principali virtù del principe troiano e raccontano la sua capacità di sopportare le avversità del fato, lo stesso Equicola nel trattato *Institutioni al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare* scrive:

La Comedia è chiamata specchio della vita humana. La Tragedia le fortune de' gran signori tratta. Vediamo ne' poemi eroici Achille magnanimo, laudato il prudente Ulisse, e vituperato Thersite. Pigliano esempio i Principi dal vergiliano Enea in tolerar le fatiche. Et in honorar forestieri imitino Didone, et Evandro re.

Uno degli episodi raffigurati è l'*Incendio de Troya*, si tratta di una delle tavolette disperse per cui non è possibile analizzarlo, ma ne conosciamo la rappresentazione grazie al catalogo di Madrid:

Enea, portando sulle spalle Anchise, e seguito da Creusa, Ascanio e parecchie persone cariche di effetti, va a una barca in riva al mare. In esso puoi vedere navi piene di persone e a sinistra guerrieri che salvano i loro stendardi.

Stando alla descrizione la fuga di Enea dalla città in fiamme è raffigurata secondo l'iconografia emblematica della *pietas* filiale ossia l'eroe che pone il salvo il padre trasportandolo sulla schiena ed è seguito dal figlio; molto probabilmente Dosso ha seguito il modello proposto da Raffaello nell'Incendio di Borgo.

²⁸ Ballarin A. *Dosso Dossi: la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*. Berzaghi Renato, *Una segnalazione per le "Storie di Enea" di Dosso Dossi*. Finocchi Ghersi Lorenzo, *Dosso Dossi, Giovanni Bellini e Tiziano nei "Camarini" di Alfonso I d'Este*

Dalla scelta degli episodi raffigurati fregio emerge l'immagine che Alfonso I voleva dare di se stesso: mediante l'identificazione con Enea il duca si presenta come fondatore di una dinastia eterna e come garante del glorioso destino della città di Ferrara che con la protezione divina è destinata a vivere una nuova età dell'oro.

Non si tratta solo di uno strumento politico, ma anche di promuovere un ideale etico a cui tendere per un buon governo; questa lettura si applica a tutto il ciclo decorativo del *Camerino delle pitture* che si concentra sul ruolo, sulle virtù morali e sui doveri di un giusto principe: Alfonso si identifica non solo con Enea, ma anche con il dio Bacco racchiudendo in sé i suoi aspetti positivi. L'obiettivo è stupire gli illustri ospiti ammessi nel *Camerino delle Pitture* che dovevano rimanere affascinati dalle erudite citazioni, dall'elevata qualità dei dipinti dai grandi maestri e dalla possibilità di cogliere insegnamento dal passato e dalle storie antiche.

6.4 Savoldo tra Ferrara e il mondo fiammingo

Durante il Cinquecento nell'Italia settentrionale assumono notevole importanza e popolarità i quadri, soprattutto paesaggi, realizzati da pittori fiamminghi²⁹ che diventano molto richiesti costituendo un florido mercato dell'arte. Nella lettera del 2 maggio 1535 il conte Nicola Maffei informa Isabella d'Este, sorella di Alfonso I, di aver acquistato per suo conto circa trecento quadri che l'artista Matteo del Nassaro aveva portato con sé di ritorno da un soggiorno nelle Fiandre. I dipinti sono destinati al figlio di Isabella, Federico II Gonzaga duca di Mantova, che ne seleziona centoventi, tra cui venti raffigurano incendi che Maffei descriverà alla marchesa scrivendo "*pare che brusino le mani approximandosi per toccargli*" enfatizzando il loro grande realismo. Si tratta di opere di varie dimensioni che furono probabilmente inserite in "spalliere" nei nuovi ambienti del castello nel corso dell'allestimento di Giulio Romano e tra gli incendi probabilmente vi era l'*Incendio di Troia* che, come risulta da un documento del 1538, viene sistemato dall'artista nell'appartamento di Isabella in Corte Vecchia. Questi dipinti nel corso degli anni furono divisi e dispersi, ma al loro arrivo lasciano un segno su vari pittori veneti come Giorgione, Tiziano e Savoldo; secondo lo storico dell'arte Kenneth Clark "il fuoco si era appiccicato molto presto anche all'Italia". Ciò che attrae e colpisce i pittori e gli intellettuali italiani è il grande realismo con cui sono resi gli incendi; lo scrittore Lodovico Guicciardini definisce il pittore Lancelot Blondeel "mirabile nel far'apparire un fuoco vivo, & naturale, come l'incendio di Troia", mentre Vasari, forse confondendo Blondeel con *Hieronymus Bosch*, scrive: "eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose somiglianti".

Le raffigurazioni di fuochi e con soggetti infernali proposte dai fiamminghi sono una novità in quanto, rispetto all'Italia dove la luce è un mezzo per illuminare, chiarire e definire la materia, nel Nord Europa le fiamme assumono una funzione visiva differente con effetti stupefacenti: i paesaggi con incendi presentano edifici e figure che si stagliano in controluce su un fondale di rossi, gialli e argenti. Un pittore molto apprezzato nell'Italia settentrionale del primo Cinquecento è *Hieronymus Bosch* che ritrae paesaggi con fuochi

²⁹ Palazzo Grassi, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*

allacciandoli a un mondo fantastico ricco di immagini grottesche come nelle *Tentazioni di San Antonio* e nell'*Inferno*. La fortuna di Bosch è testimoniata anche a Ferrara nell'opera di Dosso Dossi che secondo Ballarin (2007a) avrebbe omaggiato nella *Discesa di Enea agli Inferi* una delle dieci scene del fregio *Storie di Enea* nel Camerino di Alfonso I d'Este. L'atmosfera notturna squarciata da fuochi e bagliori di luce, abitata da mostri grotteschi che applicano torture atroci in una composizione che appare dispersiva richiama molte opere dell'artista neerlandese che probabilmente Dosso ha potuto studiare a Venezia.

Uno dei pittori veneti che trae maggior ispirazione dai lavori di Bosch è Giorgione a cui numerose fonti attribuiscono bellissimi notturni e eccellenti scene d'incendi, ma le opere a noi pervenute sono poche.

A proposito del tema di Enea, nel 1525 Marcantonio Michiel segnala nella collezione veneziana di Taddeo Contarini "la tela a oglio dell'Inferno con Enea e Anchise fu de mano de Zorzi [i.e., Giorgione] de Castelfranco" si tratta dell'*Inferno con Enea e Anchise*³⁰ opera perduta dell'artista veneto. Secondo alcuni studiosi si tratterebbe della "pictura de una notte, molto bella et singulare" di Giorgione nella collezione di Taddeo Contarini che Isabella d'Este richiede di acquistare per il suo studiolo come attestato dalla lettera del 8 novembre 1510 inviata alla marchesa da Taddeo Albano, il suo agente d'arte a Venezia. L'acquisto non avviene e il dipinto è successivamente menzionato nell'inventario del 1556 del figlio di Taddeo, Dario Contarini ed è descritto come "un grande quadro di tela soazado sopra il qual è depento l'inferno".



Giovanni Girolamo Savoldo, *Tentazione di San Girolamo*, dopo 1515
Pushkin State Museum of Fine Arts di Mosca. Olio su tavola, 58×86 cm

L'opera risulta perduta, ma presenta possibili analogie con un quadro di Giovanni Girolamo Savoldo in cui dinnanzi appaiono le figure di Enea e Anchise in fuga da Troia. (Nova, 1998).

³⁰ Schier Rudolf, *Is Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises really lost?*

Giovanni Girolamo Savoldo³¹ è un pittore bresciano di cui non si hanno molte notizie a proposito dei suoi lavori giovanili, ma è noto che entra precocemente nel giro di committenze di Alfonso I d'Este come testimoniato da un documento che l'artista riceve il 2 febbraio 1515 che attesta un pagamento per aver venduto al duca tre figure non meglio specificate. L'artista ha contatti con la corte ferrarese e con molti degli artisti che ci lavorano come Dosso Dossi e Giovanni Bellini, ma svolge la sua attività principalmente a Venezia dove, come molti contemporanei, ha modo di conoscere l'arte fiamminga in particolare quella di Bosch che omaggerà in molte opere come la *Tentazione di San Girolamo* o *Visione di San Gerolamo*.

Nel 1818 il dipinto appartiene alla collezione Pallavicini di Genova ed è ritenuto opera di un maestro fiammingo, in seguito alla vendita nel 1899 raggiunge la sua attuale collocazione nel 1928 e nel 1922 il collezionista e storico dell'arte Karl Eduard von Lipgart ne attribuisce la paternità a Giovanni Girolamo Savoldo.

Sullo sfondo di un paesaggio roccioso in cui sono intravedibili alcune figure in fuga, il santo è ritratto riverso a terra mentre, tormentato da dei mostri, ha una visione del Giudizio Universale: sullo sfondo a destra divampano le fiamme dell'Inferno e sempre a destra in primo piano avanza un uomo anziano che porta sulle spalle una figura con la testa a forma di cranio.

L'identificazione del santo non è univoca, per alcuni si tratterebbe di Sant'Antonio abate, ma la veste che indossa è come da tradizione di color grigio, bruno o nero, ma è di color rosso come il manto cardinalizio, inoltre, l'oggetto legato alla cintola del santo è stato identificato in un calamaio.

L'opera è ricca di citazioni e richiami ai grandi maestri nordici molto noti in quel periodo a Venezia: il grande incendio sulla destra è un omaggio a Bosch, i demoni in trasparenza che attaccano san Girolamo rimandano alle *Tentazioni di Sant'Antonio* incise da Cranach, mentre l'ampio paesaggio fantastico popolato da piccole figure rivela la conoscenza di opere di Patinir come l'*Incendio di Sodoma e Gomorra* e il *San Gerolamo*.

Oltre ai numerosi riferimenti fiamminghi che testimoniano il grande apprezzamento di Savoldo per le loro opere, nelle figure a destra in primo piano è evidente una citazione culturale molto importante all'*Incendio di Borgo* di Raffaello: l'iconografia del gruppo definito di Enea e Anchise è ripresa, con dei tratti grotteschi derivanti dall'opera di Bosch, nell'anziano coperto da un perizoma che trasporta sulle spalle una figura mostruosa con un bucranio al posto della testa.

Il richiamo ad Enea può essere interpretato alla luce della visione del santo: si può scorgere sullo sfondo un gruppo di figure che si allontana dalle fiamme identificabile con la Sacra Famiglia che si reca verso il Regno dei Cieli attraverso un percorso difficile, rappresentato dalle montagne, gli uomini per poter raggiungere la vita eterna devono affrontare un arduo viaggio per seguire la retta via e sia San Girolamo che Sant'Agostino avevano individuato nel viaggio del principe troiano il modello del pellegrinaggio dell'uomo che parte da peccatore per poi giungere al sommo bene. Enea simboleggia l'eroe cristiano ed è rappresentato in uno dei momenti più emblematici della sua impresa in cui dimostra di possedere una virtù fondamentale per un uomo

³¹ Frangi Francesco, *Savoldo. Catalogo completo*

giusto: la *pietas*.

Questa scelta sembra, inoltre, confermare la tendenza ad associare la raffigurazione di un incendio o dell'Inferno al racconto virgiliano come appare anche nel quadro perduto di Giorgione.

Conclusione

La figura del *pius Aeneas* ha una lunga tradizione e assume un'importanza diversa nel corso delle epoche a seconda della finalità con cui viene usata. La leggenda dell'eroe nasce nell'antica Grecia, diviene fondamentale nella narrazione che i latini volevano dare del glorioso Impero Romano e mantiene la sua popolarità nel corso grazie al prestigio attribuitagli. L'immagine di Enea che trae in salvo il padre Anchise evidenzia la principale virtù dell'eroe: è l'emblema della *pietas*, uno dei valori fondamentali della società romana, motivo per cui il principe troiano assume il ruolo di modello a cui l'uomo giusto deve aspirare.

Questo episodio viene celebrato sia in opere letterarie sia figurative che in questo lavoro vengono analizzate partendo dall'età classica proseguendo per quella medievale fino ad arrivare a quella rinascimentale con particolare attenzione al loro utilizzo nella legittimazione del potere papale di Giulio II e in quello della famiglia ducale di Ferrara, gli Este.

Si tratta però di uno studio che si concentra principalmente sulla tradizione dell'episodio in Italia e in alcune specifiche corti e centri culturali, anche se presenta degli accenni alla diffusione europea del mito. Inoltre, le fonti prese in esame sono il risultato di una selezione e dunque sono solo una parte del patrimonio letterario e figurativo che tratta questo tema.

A seguito di questa trattazione emerge come l'iconografia del *pius Aeneas* sia penetrata profondamente nella cultura moderna che si proponeva come rinascita del mondo classico e che, attraverso l'emulazione, ripropone il modello della *pietas*. Il tema gode di grande notorietà e ha subito varie rielaborazioni che lo hanno arricchito di nuovi significati corrispondenti alle diverse esigenze culturali come celebrare la propria casata, fornire un esempio virtuoso per l'uomo cristiano o giustificare il proprio potere.

Bibliografia e sitografia ragionata

1. La fuga di Enea: racconto ed esegesi dell'episodio virgiliano

- Aricò Giuseppe, *Enea o il disagio dell'eroismo* in <<Aevum Antiquum>>, n.s., X, 2010, pp. 55-78
- Bettini Maurizio, Lentano Mario, *Il mito di Enea: immagini e racconti della Grecia a oggi*, Einaudi Torino 2013
- Caenaro Maria Grazia, *Licofrone, le "empie nozze" di Cassandra* in <<Senecio>>, Napoli 2020 pp.1-15
- De Luna Maria Elena, *Il mito di Enea da una prospettiva "periferica": elementi della tradizione epica in Le tradizioni del Peloponneso. Tra epica e storiografia locale* a cura di Valeria Foderà, edizioni TORED srl Roma 2016, pp. 161-187
- Glover T.R., *Virgil's Aeneas* in <<The classical review>>, XVII, 1903, pp. 34-42
- Virgilio, *Eneide II vv. 699-725*

2. Pius Aeneas. Tradizione letteraria dall'antico al Rinascimento

- Conte Gian Biagio, Penezzola Emilio, *Il libro della letteratura latina. La storia e i testi* Le Monnier 2021, pp. 319-341
- Canetta Isabella, *"Diversos secutus poetas". Riuso e modelli nel commento di Servio all'Eneide*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici* a cura di Gioseffi Massimo, Led edizioni, Milano 2010, pp. 53-70
- Doebler John, *When Troy Fell: Shakespeare's Iconography of Sorrow and Survival* in <<Comparative Drama>> XIX, 1985-86, 4 (inverno), pp. 321-331
- Kallendorf Craig, *From Virgil to Vida: The Poeta Theologus in Italian Renaissance Commentary* in <<Journal of the History of Ideas>> LVI 1995, 1 (gennaio), pp. 41-62
- Lapini Walter, *Enea e la proditio Troiae (Orazio, Carmen saeculare 41-44)* in <<Rivista di cultura classica e medioevale>> XXXVIII, 1996, 1 (gennaio-giugno), pp. 155-160
- Longobardi Concetta, *Il riuso tardo-antico del motivo di Enea traditore* in E. Amato, E. Gaucher-Rémond et G. Scafoglio, *"La légendes de Troie de l'Antiquité Tardive au Moyen Âge. Variations, innovations, modifications et réécritures"* numero tematico <<Atlantide>> 2, 2014 pp. 1-10. <http://atlantide.univ-nantes.fr>
- Petris Loris, *Vita contemplativa ed apologia della poesia nella prima parte delle Disputationes Camaldulenses di Cristoforo Landino* in <<Lettere Italiane>> LV, 2003, 4 (ottobre-dicembre) pp. 569-585
- Punzi Arianna, *Il Roman d'Eneas o la riscrittura dell'epos* in <<Francofonia>> XLV, (autunno), pp. 47-58

3. Enea lascia Troia in fiamme con Ascanio portando Anchise sulle spalle.

Fortuna del tema nella tradizione figurativa antica.

- University of California Press, Beazley John, *The development of attic black-figure* 1986 [reprint della I ed. 1951]
- Caputo Giacomo, *Vasi attici con Enea ed Anchise* in <<Bollettino d'Arte>>, serie III, XXXI, 1937, pp. 267-272
- Chiappini Alessia, *La tradizione di Enea nell'evidenza numismatica degli anni di Antonino Pio* in *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, II voll., Roma 2009, pp. 908-912
- Diegi Roberto, *La "pietas" romana* in *Panorama Numismatico* 07-08/2012
- Doebler John, *When Troy Fell: Shakespeare's Iconography of Sorrow and Survival* in *Comparative Drama* XIX, 1985-86, 4 (inverno), pp. 321-331
- Pontrandolfo Angela, *Diffusione e ricezione dell'immagine di Enea in Occidente* in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Giudice F. e Panvini R., L'Erma di Bretschneider, Roma 2005
- Panizon Ermanna, *Ascanio e Creusa nelle rappresentazioni pittoriche della fuga di Enea: il caso dell'affresco di Ludovico Carracci in Palazzo Ratta a Bologna*, in <<PAN Rivista di Filologia Latina>>, 2019 pp. 129-146
- Perassi Claudia, *I Pii frates e il pius Aeneas: problemi circa l'iconografia di moneta della Sicilia e dell'età repubblicana romana* in <<Aevum>> LXVIII, 1997, 1 (gennaio-aprile) pp. 59-87
- Petrillo Serafin Patrizia, *La pietas di Enea: due monete a confronto* in <<Bollettino d'Arte>>, serie VI, 13, 1982pp. 35-38
- Warburg Institute Iconographic Database
https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/results_basic_search.php?p=1&var_1=aeneas&var_2=anchises&var_3=&var_4=&var_5=

- Woodford Susan e Loudon Margot, *Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax carrying the body of Achilles and of Aeneas carrying Anchises* in *American journal of Archeology* vol. 84, n. 1 (gennaio 1980) pp. 25-40

4. Raffaello, Incendio di Borgo. Enea, Anchise e Ascanio

- Ariano Anna, *Raffaello e la critica moderna* in <<Aevum>> XXIX, Fasc. 5/6, 1995 (settembre-dicembre), pp. 504-558
- Badt Kurt, *Raphael's "Incendio del Borgo"* in <<Journal of the Warburg and Courtauld Institutes>> XXII, 1959, 1/2 (gennaio-giugno), pp. 35-59
- Beccati Graziella, *L'identificazione del tempio di Marte Ultore nel XVI secolo dall'Incendio di Borgo di Raffaello a Palladio* in <<Bollettino d'Arte>>, estratto Fascicolo XXI (gennaio-marzo 2014) pp.23-38
- Beccati Graziella, *L'Incendio di Borgo: iconografia delle antichità. Precisazioni sulla terza Stanza di Raffaello in Vaticano* in <<Accademia Raffaello. Atti e studi>> 2011, pp. 9-28
- Reilly Patricia L., *Raphael's Fire in the Borgo and the Italian Pictorial Vernacular* in <<The art bulletin>> XCII, 2010, 4 (dicembre), pp. 308-325
- Taylor Paul, *Julius II and the Stanza della Segantura* in <<Journal of the Warburg and Courtauld Institutes>> LXXII (2009), pp. 103-141
- Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*

5. La fortuna modello raffaellesco durante il Rinascimento

- Ariano Anna, *Raffaello e la critica moderna* in <<Aevum>> XXIX, Fasc. 5/6, 1995 (settembre-dicembre), pp. 504-558
- Doebler John, *When Troy Fell: Shakespeare's Iconography of Sorrow and Survival* in <<Comparative Drama>> XIX, 1985-86, 4 (inverno), pp. 321-331
- Johnson Jan, *Ugo da Carpi's Chiaroscuro Woodcuts* in <<Il conoscitore di stampe>>, vol. III-IV, LVII-LVIII, 1982
- Lord Carla, *Raphael, Marcantonio Raimondi and Virgil* in <<Source. Notes in the history of art>> III, 1984, 2 (inverno), pp. 23-33
- Petrucci Alfredo, *Di Ugo da Carpi del "chiaroscuro" italiano* <<Bollettino d'Arte>>, serie III, 1932, pp.269-281
- Pon Lisa, *Prints and Privileges: Regulating the Image in 16th- Century Italy* in <<Bollettino dei musei d'arte dell'Università di Harvard>> VI, 1998, Due Mostre, 2 (autunno), pp. 40-64
- Ravanelli Guidotti Carmen, *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana nei secoli XV-XVI dalla raccolta del museo statale dell'Ermitage M.I.C. il 29/V/2003*
- Rosand David, *Raphael, Marcantonio and the icon of pathos* in <<Source. Notes in the history of art>> III, 1984, 2 (inverno) pp. 34-52
- Sunderland Wethey Alice, *A historied majolica serving platter* in <<Bulletin of the Detroit Institute of Arts>> LVIII, 1 (1980), pp. 36-45
- Warburg Institute Iconographic Database
https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/results_basic_search.php?p=1&var_1=aeneas&var_2=anchises&var_3=&var_4=&var_5=

6. Il 'caso' di Ferrara. La discendenza di Enea e la casata estense

- Ballarin Alessandro (a cura di) *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, 6 voll., Università di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali, Cittadella (Padova) 2002-2007
- Ballarin Alessandro *Dosso Dossi: la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Regesti e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani, con la collaborazione di Sergio Momesso e Giovanni Pacchioni, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I, 2 voll. Università di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Cittadella (Padova) 1994-1995
- Berzagli Renato, *Una segnalazione per le "Storie di Enea" di Dosso Dossi* in <<Prospettiva. Rivista di storia dell'Arte Antica e Moderna>>, 2010
- Farinella Vincenzo, *Alfonso d'Este. Le immagini e il potere*, Officina Libraria, Milano, 2014

- Finocchi Ghersi Lorenzo, *Dosso Dossi, Giovanni Bellini e Tiziano nei "Camarini" di Alfonso I d'Este* in <<Saggi e Memorie di storia dell'arte>> XXVII (2003), pp. 215-226
- Frangi Francesco, *Savoldo. Catalogo completo*, Firenze 1992, pp. 5-21, 36-37
- Jossa Stefano, *Nota e potere: Ariosto, Alfonso I e la rappresentazione del potere. Nota sull'ideologia del furioso* in <<Filologia e Critica>>, XXVIII (2003) pp. 114-124
- Maggi Armando, *"Lo riconosce all'aquila d'argento": la sublime bellezza di Ruggiero e la coerenza del canto XXXVI dell'Orlando Furioso* in <<Italiana>> XCV, 2018, 1 (primavera) pp. 5-17
- Micocci Claudia, *Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo* in *Letteratura italiana. Umanesimo e Rinascimento* Torino 2007 pp. 185-248
- *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown e Giovanna Nepi Scirè, (Venezia, Palazzo Grassi) 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano 1999 pp. 426-429
- Rosenberg Charles M., *The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara* in <<Bollettino d'Arte>> LXI, 1979, 3 (settembre), pp. 377-384
- Schier Rudolf, *Is Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises really lost?* In <<Vergilius>> LXV (2019), pp. 61-98