Fig. 7 - Apollonio di Giovanni, Trionfo della Fama (post 1461)
Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. 1129, f. 33v.

Fig. 8 – Zanobi Strozzi, Pannello di cassone con il Trionfo della Fama.
Bologna, Pinacoteca Nazionale

Fig. 9 – Giovanni di Ser Giovanni, detto «Lo Scheggia», Trionfo della Fama. Firenze, Palazzo Davanzati

Fig. 10 – Apollonio di Giovanni, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Med. Pal. 72 f. 84r

Fig. 11 – Apollonio di Giovanni, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Med. Pal. 72 f. 87v

ORIANA MIGNACCA

MODELLI AUGUSTEI PER LE PERSONIFICAZIONI INFERNALI IN SENECA TRAGICO: SPUNTI DI RIFLESSIONE

La personificazione allegorica non ha una presenza molto frequente nel *corpus* tragico senecano; vi sono tuttavia talune specifiche situazioni narrative in cui Seneca si serve in modo particolarmente abile di questa figura: sono infatti i momenti dedicati a descrizioni di scenari infernali quelli nei quali la personificazione trova un più ampio campo di azione e una maggiore significatività, soprattutto se posta in relazione ad alcuni importanti modelli già codificati.

L'intento di queste pagine è dunque quello di fornire alcuni elementi di riflessione relativi alle allegorie infernali proposte nel *corpus* tragico senecano e al loro rapporto con la poesia augustea: sia, brevemente, con il noto modello della catabasi di Enea nel sesto libro dell'*Eneide* virgiliana,[1] sia con quello ovidiano della discesa di Giunone agli Inferi nell'ambito della vicenda della punizione di Ino e Atamante contenuta nel quarto libro delle *Metamorfosi*.

Nos liquit animus: *Enea, Teseo, Creonte e le allegorie infernali*

Sono solamente due, nell'intera drammaturgia senecana, le sezioni propriamente ecfrastiche relative al mondo degli Inferi: il racconto di Teseo che – inframmezzato dalle poche domande rivolte all'eroe da Anfitrione – costituisce sostanzialmente il nucleo

[1] Per l'ascendenza virgiliana dei passi senecani sulle personificazioni infernali e per il legame con la riflessione morale di Seneca cfr. Petrone 1986-1987, 131 e 139.

più corposo del secondo atto dell'*Hercules furens* (vv. 657-829)[2] e la scena di necromanzia che un incredulo Creonte riferisce al re Edipo nel corso del secondo atto dell'omonima tragedia (vv. 530-658).[3] In entrambi questi momenti riscontriamo la significativa presenza di passioni e concetti personificati: che, a buon diritto, possono collocarsi nel tetro universo infernale e che assumono le spaventose sembianze di mostri inquietanti. Per la scelta delle personificazioni Seneca attinge ad un repertorio già divenuto convenzionale: quello derivante dalla celebre scena della catabasi di Enea in *Aen*. 6, 273-281.[4]

Proviamo a porre a confronto i tre passi in questione:

---

[2] Cfr. Guastella 2001, 20s. e Aygon 2004, 198ss. Lo studioso fa riferimento ad un «simple-Tartare» che ospita personificazioni tradizionali «figures qui sont plus spécifiquement et directement liées à la mort par des relations de cause ou de conséquence, et non au *furor* at au crime» differente dall'«ultra-Tartare», il luogo in cui si trovano le personificazioni infernali enumerate nel prologo da Giunone (204). Delle personificazioni presenti nella sezione prologale dell'*Hercules furens* ci occuperemo più specificamente nella seconda parte di questo contributo.

[3] Cfr. Maggiulli 2007, 60: «il catalogo dei mali inferi dell'*Oed*. è fedele a quello di Virgilio nell'ordine di successione delle voci: *Luctus*, *Morbus*, *Senectus*, *Metus*. Non appartengono al catalogo virgiliano *Funus*, *Pavor*, *Pudor* e *Dolor*, ma *Funus* potrebbe essere una *variatio* di *Letum*, anche se ha una valenza più circoscritta, in quanto *Funus* si riferisce a morte violenta». Per un ampio commento al passo cfr. anche Boyle 2011, 249s. Boyle, oltre a citare il modello virgiliano, fa riferimento alla tragedia romana arcaica, a Ovidio (*met*. 4, 484-89) e anche a Omero *(Il*. 4, 440 e 11, 37).

[4] Per il commento del passo e alcuni riferimenti alle fonti cfr. Norden 1957, 213ss. Lo studioso individua la presenza di talune di queste entità personificate a partire dalla *Teogonia* esiodea sino a Cicerone (*nat. deor.* 3, 44) e a Lucrezio (1, 852 e 2, 67), notando fra l'altro l'enorme fortuna di queste personificazioni nella letteratura europea (cita in particolare l'inferno dantesco e Milton). Cfr. inoltre Paratore 1995, 252: «comincia lo squadernamento delle simboliche immagini luttuose. Poiché il regno di Dite è quello dei morti, queste figure che affollano l'atrio come i *clientes* del *patronus* sono la personificazione dei malanni che pesano sull'umanità e che spingono quindi gli uomini alla morte costringendoli ad affollare l'Averno». Per il passo virgiliano, cfr. Pianezzola 1980, 65: riguardo alle personificazioni presenti nell'Ade virgiliano, lo studioso parla di «pure astrazioni appena temperate da qualche elemento descrittivo». Per ciò che concerne infine il confronto con la νέκυια di Odisseo si rimanda all'*Appendix B* del commento al sesto libro dell'*Eneide* di Fletcher 1941, dal titolo: *The visit of Odysseus to Hades*.

Aen. 6, 273-81:

Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci
Luctus *et ultrices posuere cubilia* ***Curae****,*
pallentesque habitant ***Morbi,*** *tristisque* ***Senectus****,*
et ***Metus*** *et malesuada* ***Fames*** *ac turpis* ***Egestas****,*
terribiles visu formae, ***Letum****que* ***Labos****que;*
tum consanguineus ***Leti Sopor*** *et* ***mala mentis Gaudia****, mortiferumque adverso in limine* ***Bellum****,*
ferreique Eumenidum thalami et ***Discordia*** *demens*
vipereum crinem vittis innexa cruentis.

Herc. F. 689-96

Horrent opaca fronde nigrantes comae
taxum imminentem, qua tenet segnis ***Sopor****,*
Fames*que maesta tabido rictu iacet*
Pudor*que serus conscios vultus tegit.*
Metus Pavor*que,* ***Funus*** *et frendens* ***Dolor aterque Luctus*** *sequitur et* ***Morbus*** *tremens*
et cincta ferro ***Bella;*** *in extremo abdita*
iners ***Senectus*** *adiuvat baculo gradum.*
avidumque ***Pestis*** *Ogygii malum –*
nos liquit animus;

Oed. 586-595

saeva prosiluit cohors
et stetit in armis omne vipereum genus,
fratrum catervae dente Dircaeo satae
Tum torva Erinys sonuit et caecus ***Furor***
Horror*que et una quidquid aeternae creant*
celant tenebrae: ***Luctus*** *avellens comam*
aegreque lassum sustinens ***Morbus*** *caput,*
gravis ***Senectus*** *sibimet et pendens* ***Metus***

Metus, *Luctus*, *Morbus* e *Senectus* sono le allegorie presenti in entrambe le descrizioni senecane: derivate, tutte e quattro, dal folto elenco virgiliano e scelte per il legame di causa-effetto che presentano con il tema della morte e fors'anche per il maggior grado di genericità che le caratterizza.

Oltre alla scelta delle personificazioni si può riscontrare, almeno per quanto concerne l'*Hercules Furens*, una qualche analogia con Virgilio anche per ciò che riguarda il contesto e l'atmosfera d'insieme in cui vengono presentate queste entità. Sotto questo aspetto, e per una ragione ben precisa, le personificazioni infernali presenti nell'*Oedipus* si differenziano in maniera abbastanza netta rispetto agli altri due testi.

La scena virgiliana è ambientata nel vestibolo dell'Inferno, all'inizio della discesa di Enea, nello spazio che Virgilio definisce *in primis faucibus Orci*. I verbi utilizzati in relazione alle personificazioni poste in questo spazio – *posuere* e *habitant* – sono indice di un certo immobilismo, di un ruolo e una posizione fissa da cui queste essenze spaventose accolgono le sventurate creature appro-

date nel regno di Dite. Un'immagine alquanto simile a questa ci viene proposta da Teseo nella sua descrizione. Esasperando in certa maniera la fissità delle personificazioni virgiliane, Seneca dà vita ad un'immagine che potremmo definire plastica, dipingendo una scena volutamente inquietante, proprio nella sua apparente oziosa immobilità. Il Sonno viene rappresentato pigramente disteso su di un tasso nella lugubre foresta che si staglia al di là del Cocito; lì *iacet* anche la Fame con il suo orribile ghigno. Dietro di loro il Pudore nasconde il suo volto, mentre tutti gli altri personaggi di questo lugubre scenario si accalcano alle sue spalle. La fissità dell'immagine nulla toglie all'orrore suscitato da questa visione nell'eroe. Un sentimento del tutto simile nascerà nell'animo di Creonte dall'incontro con quella che il re definisce una *saeva cohors*, una orribile schiera di mali personificati che emerge dall'immenso baratro che squarcia il regno infernale per lasciare comparire Laio e, con lui, la verità. L'immagine suscitata dalla descrizione di Creonte è però questa volta quella energica di una schiera compatta, disposta in assetto da guerra, proprio come una vera coorte, o meglio – come suggerisce il v. 588 – come *catervae* barbariche pronte all'assalto e alla distruzione. Queste minacciose apparizioni dell'*Oedipus* hanno una funzione perturbante non dissimile da quella dell'immobile scena tratteggiata da Teseo nell'*Hercules furens*.

Ad accrescere l'orrore di entrambe le situazioni è inoltre il modo in cui Seneca raffigura ciascuna personificazione. Sebbene anche Virgilio si fosse servito di una serie di aggettivi – quali *pallens*, *tristis*, *turpis*, *terribilis*, *mortiferus* – allo scopo di fornire un'immagine cupa e spaventosa di queste entità, l'operazione messa in atto da Seneca va oltre, nell'intento di suscitare un senso di terrore nel lettore/spettatore. Egli infatti non connota le sue personificazioni semplicemente mediante l'aggettivazione, ma rende per così dire vive e agenti le allegorie che sceglie di rappresentare. Così, nel racconto di Teseo, mentre la Fame digrigna i denti in uno spaventoso ghigno, il *Pudor*, vinto dalla vergogna, si nasconde; e all'immagine tremebonda della Malattia corrisponde quella stanca della Vecchiaia, che si trascina, inerte, aiutata da un bastone.[5] Alla

[5] A tal proposito, in relazione all'*Hercules furens*, cfr. Fitch 1987, 300: «in Vergil's list the personifications have a single adjective or none; Sen. adds more color by describing a characteristic activity of three of his figures: *Fames*, *Pudor* and *Senectus*».

descrizione operata da Teseo e finalizzata a trasmettere un senso di angosciosa inquietudine nei confronti della morte e del suo spaventoso seguito fa eco quella di Creonte, tesa a suscitare vero e proprio orrore: il Lutto viene rappresentato nell'atto di strapparsi i capelli; la Malattia, stremata, fatica a tenere in bilico il capo; la Vecchiaia, non è più *iners*, come era descritta nell'*Hercules furens*, ma piuttosto rabbiosa e *gravis sibimet*, odiosa a se stessa; la Paura infine, trasale, come intimorita da tutto ciò che la circonda.

Se il racconto di Teseo giunge alla fine della sua perigliosa impresa infernale, e pertanto ha il solo scopo di porre in rilievo il coraggio e il valore di chi l'ha affrontata, la scena infernale dell'*Oedipus* giunge invece al principio di una missione altrettanto difficile: risvegliare dal sonno eterno il re Laio e conoscere la verità sulla sorte di Tebe. I ritratti delle allegorie infernali proposti da Creonte hanno quindi uno scopo ben differente: creare un clima adatto alla comparsa di Laio – descritta a partire dal v. 623 con toni particolarmente crudi e con il consueto indulgere sui particolari più macabri: il volto coperto di sangue, i capelli incrostati di fango e la voce rabbiosa con cui proferisce parole impietose nei confronti della sua stirpe – e alla terribile verità che il vecchio re dovrà riferire.

Il vero elemento di originalità contenuto nell'*Oedipus* in merito alle personificazioni allegoriche si trova tuttavia nel prosieguo della tragedia, dove ricorrono altri due momenti che vedono la significativa presenza di alcune entità personificate.[6] Nel primo caso ci troviamo ancora in un contesto infernale, dal momento che è proprio il fantasma di Laio evocato da Creonte ad evocare a sua volta alcune inquietanti allegorie. Auspicando per Edipo – colpevole di crimini di una straordinaria gravità – un infelice esilio dalla sua città, il vecchio re afferma che, allontanandosi da Tebe, il figlio porterà con sé tutti i mali che sino a quel momento l'avevano colpita:

> ***Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor***
> *comitatus illo dignus, excedent simul*[7]

La maledizione scagliata dall'ombra di Laio sembra misteriosamente giungere alle orecchie del figlio che nei versi conclusivi

[6] A proposito di questi passi cfr. Boyle 2011, 289s.
[7] Sen. *Oed.* 651s.

del dramma, allontanandosi ormai solo e cieco dal suo regno, in perfetta ottemperanza alla condanna invocata dal padre – che lo immaginava nell'atto di abbandonare Tebe *incertus viae* e *baculo senili triste praetemptans iter* (656 s.) – invoca al suo fianco un *comitatus* alquanto simile a quello sperato per lui da Laio:

> *Violenta* ***Fata*** *et horridus* ***Morbi*** *tremor*
> ***Macies****que et atra* ***Pestis*** *et rabidus* ***Dolor,***
> *mecum ite, mecum. Ducibus his uti libet.*[8]

Sono questi gli unici passi contenuti nell'intera drammaturgia senecana nei quali delle personificazioni allegoriche siano poste sulla terra anziché nel consueto spazio infernale. Questa scelta non pare però casuale, quanto piuttosto portatrice di un significato pregnante: essendosi Edipo macchiato, seppur involontariamente, degli orribili crimini svelati da Laio, egli sembra aver violato ogni regola mettendo sottosopra l'intero universo e portando sulla terra tutti quei mali abitualmente posti nelle profondità di Dite. La colpa di Edipo trasforma dunque Tebe in un luogo per nulla dissimile dall'Inferno, e la città potrà liberarsi da questa contaminazione solo con l'allontanamento dell'eroe, che infatti porterà con sé il suo rovinoso seguito di mali personificati. Queste figure allegoriche si trovano dunque in rapporto biunivoco con Edipo, giacché è con il suo arrivo che esse sono penetrate nel regno, e solo la sua cacciata potrà allontanarle definitivamente dalla città di Cadmo.

Dunque uno stesso racconto, quello della catabasi di Enea negli Inferi alla ricerca di notizie sul proprio destino, produce due riprese per taluni aspetti – come la scelta delle entità personificate – rispondenti ad un modello riconosciuto e immediatamente riconoscibile e apparentemente abbastanza analoghe anche tra loro. In realtà emergono, anche da una osservazione molto rapida come quella cui mi sono limitata in queste pagine, aspetti di distanza senza dubbio notevoli. Inoltre, sebbene ciascuna delle descrizioni prese in esame sia volutamente ricca di elementi atti a suscitare angoscia e paura, è certamente il trattamento delle figure allegoriche proposto nell'*Oedipus* quello più carico di valenze e significati importanti e, in certa misura, nuovi. Forse per questa ragione Creonte, terminato l'elenco delle personificazioni che popolano il regno di Dite, prima ancora di trovarsi faccia a faccia con la racca-

[8] *Ibidem*, 1059-1061.

pricciante figura del re Laio e di scoprire quale inferno si sia riversato sulla terra, afferma, vinto dal terrore: *nos liquit animus*.

Met. *4, 447-511: la catabasi di Giunone come modello per due scene di personificazioni senecane*

La sezione centrale del quarto libro delle *Metamorfosi* è dedicata al racconto della discesa agli Inferi di Giunone, adirata con Ino – colpevole di aver allevato Dioniso – e decisa a vendicarsi crudelmente della donna servendosi del suo sposo Atamante.[9]

I vv. 447-485 descrivono con dovizia di particolari il percorso effettuato da Giunone che, *caelesti sede relicta*, è disposta persino a scendere nell'oscurità del Tartaro per ottenere la propria sospirata vendetta. È soprattutto il passaggio finale di questo ampio brano a suscitare il nostro interesse: a partire dal v. 473, Tisifone, essenza personificata di una Furia infernale – la cui terribile figura viene sapientemente tratteggiata con pochi ma efficaci pennellate da Ovidio – si rivolge a Giunone per rassicurarla sulla buona riuscita del suo piano e per invitarla a lasciare immediatamente quel luogo di morte. Subito dopo l'Erinni lascia anch'essa gli Inferi, di-

[9] Per alcune interessanti riflessioni su questo passo e sui modelli si rimanda a Segal 2005, LIX: «nel suo continuo odio per Tebe in quanto città delle avventure amorose di Giove, Giunone affligge Atamante e Ino con uno sconvolgimento dionisiaco simile a quello di Penteo […]. Dopo aver stabilito questo forte legame con la narrazione tebana degli episodi precedenti, e in particolare con la morte di Penteo raccontata alla fine del libro terzo, la dea discende nel Tartaro e lascia libera la furia Tisifone (4, 432-511). Ovidio in questo caso attinge abbondantemente alle analoghe azioni compiute da Giunone contro Amata e Turno nel libro settimo dell'*Eneide*, ma la discesa della dea nell'aldilà in 6, 432-66 riecheggia quella di Enea nel sesto libro dell'*Eneide*. Nel suo imparare dal massacro di Penteo, quindi, Giunone sta anche imparando dalla similitudine virgiliana del libro precedente e dal suo contesto nell'*Eneide*; quella che però era una figura retorica alla fine del libro terzo si sviluppa ora in una narrazione dettagliata e precisa della discesa nell'oltretomba. Ovidio in questo modo dimostra la sua abilità nel combinare e nell'adattare materiale di Virgilio in situazioni differenti e mostra la sottigliezza con cui sa tessere insieme dei racconti collegati in narrazioni continue tramite associazioni e riecheggiamenti accuratamente pianificati. Gli orrori del Tartaro sono appropriati alla sanguinosa violenza dei racconti di Penteo e di Atamante-Ino, ma Ovidio sottolinea il progressivo aumento della violenza quando il piccolo cenno intertestuale dell'oltretomba alla fine del libro III diventa una vera e propria immersione nel Tartaro nel libro quarto».

retta alla casa di Atamante e pronta a trascinare al suo interno tutto il suo corteo di mali personificati: *Luctus*, *Pavor*, *Terror*, *Insania* (484-485). Ottenuto il suo scopo la Furia tornerà vincitrice nel suo regno.

Ritengo che questo passo di Ovidio possa aver rappresentato un importante modello per due scene di personificazioni contenute nelle tragedie di Seneca e poste entrambe in posizione incipitaria, giacché situate nelle scene prologali: si tratta dell'evocazione di alcune allegorie infernali attuata da Giunone nel prologo dell'*Hercules Furens* e del dialogo tra l'ombra di Tantalo e la Furia che fa da prologo al *Thyestes* (1-121).

Occupiamoci in prima battuta dell'*Hercules Furens:*

> *educam et imo Ditis e regno extraham*
> *quidquid relictum est: veniet invisum* ***Scelus***
> *suumque lambens sanguinem* ***Impietas*** *ferox*
> ***Error****que et in se semper armatus* ***Furor*** *–*
> *hoc hoc ministro noster utatur dolor.*[10]

Le corrispondenze con la scena ovidiana sono innumerevoli e certamente non casuali.

Saranno in particolare tre gli aspetti di confronto sui quali ci concentreremo: le cause dell'azione della dea; l'obiettivo di tale azione e il mezzo utilizzato per perseguire tale obiettivo. Mentre in relazione ai primi due aspetti citati troveremo una corrispondenza pressoché totale, il terzo si rivelerà foriero di alcuni importanti elementi di contrasto.

La ragione per la quale Giunone sceglie di evocare potenti allegorie provenienti proprio dai regni infernali – benché nel passo ovidiano si assista ad una vera e propria catabasi di Giunone negli Inferi mentre in quello senecano si tratti sostanzialmente di una semplice evocazione – è in effetti praticamente la medesima: l'odio per i figli nati dai tradimenti del suo divino sposo e il desiderio di mettere in atto una vendetta di crudeltà inaudita contro costoro:[11] nell'opera ovidiana il bersaglio è Ino, che aveva allevato

---

[10] Sen. *Herc. F.*, 95-99. Per il confronto fra queste personificazioni e quelle citate da Teseo nel prosieguo del dramma cfr. Aygon 2004, 205s.

[11] Cfr. Maggiulli 2007, 60: «motivo del viaggio della dea non è una nobile causa come quella di Orfeo, di Teseo e Piritoo, di Ercole o come quella di Enea (sono tutti eroi figli di divinità), ma è la vendetta: Giunone cerca Tisifone per istigarla contro Atamante».

Dioniso, figlio di sua sorella Semele; in quella senecana, ovviamente, Ercole.

Anche l'obiettivo della dea, o meglio la modalità scelta per ottenere la soddisfazione della propria ira, ci appare lo stesso: sia Eracle che Atamante divengono vittime di una momentanea follia che li condurrà, inconsapevoli, alla totale distruzione della propria famiglia. Atamante, ormai totalmente fuori di sé (*amens*, 515), si scaglia contro la sposa e i due figlioletti, che, ai suoi occhi allucinati, prendono l'aspetto di una leonessa con i suoi piccoli. Mentre il primo bambino, scagliato con forza dal folle genitore contro una roccia, trova una morte immediata, Ino e il figlio rimasto – divenuti oggetto della pietà di Venere – sono mutati, per opera di Posidone, in due divinità marine, Leucotea e Palemone. Dunque in questa vicenda, nonostante il tentativo di Giunone di abbattere totalmente la famiglia di Ino – punendola con la morte non solo sua ma di tutti i suoi figli e con la follia dello sposo – Ovidio propone un finale non totalmente tragico, salvando la donna dall'ira della divinità.

Un destino assai più crudele si abbatterà invece su Megara e sui suoi figli: Ercole, preda di un delirio visionario e convinto di scagliarsi contro i suoi peggiori nemici – da Lico alla stessa Giunone, colpevole proprio di aver suscitato quel furore – trucida in maniera oltremodo violenta tutti e tre i figli avuti con Megara, e infine, nonostante le preghiere della donna, la sua follia si scaglia, violenta, anche contro la sua stessa sposa.

Nei due passi qui messi a confronto la modalità scelta da Giunone per attuare la sua vendetta – quella di instillare nella mente di due uomini una potente follia omicida contro i propri cari – è dunque assolutamente corrispondente: cambia tuttavia, almeno in parte, la conclusione proposta dai due autori. Tale diversità è naturalmente spiegabile con i diversi obiettivi che la narrazione delle due vicende si proponeva e soprattutto con il diverso genere letterario nel quale tali racconti si inseriscono.

L'ultimo aspetto di confronto che ci eravamo ripromessi di affrontare, quello del mezzo scelto per instillare questa follia, presenta un primo elemento di similarità fra i due testi cui fa seguito un'importante differenza. Come si è già accennato il principale punto in comune fra le due scene – che è anche l'aspetto che maggiormente ci interessa in questa sede – consiste proprio nel fatto che Giunone evochi – nel primo caso recandosi direttamente negli Inferi e nel secondo caso, potremmo dire, a distanza – delle po-

tenze negative provenienti dal mondo ctonio che in entrambi gli autori prendono l'aspetto di personificazioni allegoriche. Gli aspetti di comunanza fra le due scene, tuttavia, si fermano qui, dal momento che, per quanto riguarda la scelta delle allegorie e la loro descrizione, la distanza tra i due testi è notevole. Fra tutte le entità personificate, in effetti, si può riscontrare solamente un elemento in comune, costituito da quella che Ovidio definisce *Insania* e che nel passo senecano – tramite l'utilizzo di un termine assai più caro all'autore – diviene *Furor*. La presenza in entrambi i passi di questa personificazione non è certamente priva di valore, giacché sarà proprio l'*Insania*, e dunque il *Furor* suscitato da Giunone, la causa scatenante e incontrollabile dell'orribile strage di cui i due personaggi si renderanno colpevoli.

Quanto alle altre personificazioni, occorre osservare come quelle scelte da Ovidio si conformino senza dubbio ad un modello più convenzionale – quale poteva già essere quello di Virgilio[12] – giacché il poeta cita il *Luctus*, il *Pavor* e il *Terror*, tutti già presenti, seppur con una minima variazione terminologica, anche nella descrizione virgiliana della catabasi di Enea. Ovidio inoltre, come già aveva fatto Virgilio, non si sofferma a lungo sulla descrizione di queste personificazioni, limitandosi a notare il *trepidus vultus* dell'*Insania*. Le scelte senecane, da entrambi questi punti di vista, ci appaiono alquanto differenti: le allegorie selezionate da Seneca per questo passo non si rifanno al canone tradizionale delle personificazioni infere ma sono, in certa maniera, personalizzate. Giunone in effetti sceglie di far emergere dalle profondità di Dite proprio tutti i sentimenti e tutte le entità che, in questa specifica situazione, possono rivelarsi più rovinose per il nostro eroe: il *Furor* che coglie improvviso Ercole si accompagna infatti a tre allegorie

[12] A questo proposito Jannaccone 1953, 126 aveva già notato il «colore virgiliano» del passo di Ino e Atamante rifacendosi principalmente a *Aen*. 7, 291ss. La corrispondenza, in questo caso, riguarda soprattutto l'evocazione di una Furia vendicatrice – in quel caso si trattava di Aletto – da parte di Giunone. Lo scopo della dea era, in quell'occasione, quello di intralciare il disegno che il Fato aveva stabilito per Enea suscitando contro i Troiani l'odio dei Latini e di Turno: ad essere colpiti dai malefici delle Furia sono infatti Amata, sposa di Latino e madre di Lavinia, e Turno, davanti al quale Aletto si presenta sotto le spoglie di un'anziana sacerdotessa, per incitare l'eroe alla battaglia. Per ciò che concerne il confronto con Virgilio si rimanda anche a Castiglioni 1906, 288; Formicola 2002, 128ss. e, per alcune considerazioni di carattere più generale, a Baldo 1995.

che con esso presentano una stretta connessione: *Scelus*, il delitto, che sarà l'esito più evidente della follia; *Error*, che lo condurrà a non essere più in grado di riconoscere i suoi cari, e infine *Impietas*, che lo renderà sordo alle disperate preghiere della sposa. La volontà di personalizzare questo elenco si può osservare anche nella scelta degli elementi descrittivi. Seneca, fedele e attento ai gusti del suo tempo, indulge con maggior attenzione sui dettagli terrificanti e orrorifici delle sue allegorie inserendo però in aggiunta alcuni aspetti che possono far presagire la sorte che toccherà ad Ercole. Lo *Scelus* viene infatti rappresentato *lambens sanguinem suum* (97) mentre il *Furor*, non senza una certa connessione con le concezioni stoiche del nostro autore, si mostra *in se semper armatus* (98).[13] Queste rappresentazioni non possono non essere poste in relazione con quanto avverrà nel seguito del dramma, dal momento che il delitto di Ercole è rivolto contro i propri consanguinei e che, tuttavia, la vittima più grave della propria follia finirà per essere proprio l'eroe stesso.

Veniamo ora alla trattazione dell'ultimo passo di cui intendiamo occuparci in questa breve e certamente incompleta rassegna di personificazioni allegoriche senecane.

Come era stato già accennato in precedenza, il luogo ovidiano del quarto libro può essere posto a confronto oltre che con il prologo dell'*Hercules Furens* anche con quello del *Thyestes:* ma tale confronto si instaura da un punto di vista alquanto differente.

Sia nel passo ovidiano che nel prologo del *Thyestes*,[14] infatti, si riscontra la presenza di una personificazione molto particolare, che rappresenta un *unicum* nella drammaturgia del nostro autore: quella di una Furia. Benché le Furie siano in primo luogo divinità infernali preposte a punire vari tipi di crimini, esse rappresentano ormai da tempo le personificazioni dei rimorsi che tormentavano la coscienza di chi avesse commesso un delitto o, più semplicemente, dell'odio e del desiderio di vendetta per un *crimen* commesso in ambito familiare. Nel caso del *Thyestes*, come ci ricorda Picone, la Furia «è anche personificazione del desiderio di vendetta da cui

[13] Per la crudezza di queste personificazioni cfr. Aygon 2004, 204.

[14] Cfr. Tarrant 1985, 152 e Picone 1984, 15s. Picone propone alcuni modelli tragici rilevanti per la scena in questione: l'*Eracle* di Euripide (822-874) e l'*Aiace* di Sofocle (51s.). Cfr. anche Marchetta 2008. Per il confronto con Verg. *Aen. 7* si rimanda alle interessanti osservazioni di Schiesaro 2003, 32ss.

Atreo è pervaso»[15] e per tale ragione essa può essere a buon diritto – come quella ovidiana – inserita nella nostra trattazione in qualità di personificazione allegorica. Nelle *Metamorfosi* la Furia cui sovente si rivolge Giunone viene più volte chiamata per nome: si tratta di Tisifone; Seneca, al contrario, sceglie di non dare un nome all'Erinni vendicatrice che risveglierà Tantalo dal suo sonno eterno.[16] Il motivo di corrispondenza più evidente fra i due passi sta nel fatto che in entrambi i casi questo personaggio esce dagli Inferi per mettere in atto una vendetta relativa a dei delitti, o presunti tali, compiuti all'interno di una famiglia.

Il ruolo assunto dalle due Furie è però alquanto differente. Nell'opera ovidiana è Giunone a recarsi negli Inferi per sollecitare Tisifone ad aiutarla a compiere la sua sospirata vendetta ed ella obbedisce sollecita alla dea, conducendo con sé il suo seguito di mali personificati:

madefactam sanguine sumit
inportuna facem fluidoque cruore rubentem
induitur pallam tortoque incingitur angue
egrediturque domo; Luctus comitatur euntem
et Pavor et Terror trepidoque Insania vultu.[17]

---

[15] Cfr. Picone 1984, 34. Di grande interesse, a proposito della figura della Furia nel *De ira* e nelle tragedie di Seneca, è il contributo di Aygon 2004-2005. Lo studioso definisce le Erinni come «un topos emblématique de l'univers tragique sénéquien» e individua quattro tipi di situazioni connesse alla loro apparizione: «I) dans une hallucination, où le locuteur croit les avoir sous les yeux; II) dans une narration ou un discours rapporté, où le locuteur les voit ou bien les a vues réellement; III) dans une simple évocation; IV) sur la scène même» (184). Dopo aver trattato la presenza delle personificazioni di Erinni nel *De ira* (1, 3-4; 2, 35,1-6; 3, 4, 1-4), Aygon individua la loro funzione nelle tragedie (197); si veda inoltre Aygon 2004, 361: «les multiples descriptions des Érinyes dans les tragédies […] possèdent ainsi la valeur d'un symbole: ces divinités représentent les passions humaines et surtout leur plus haut degré, le *furor*». A proposito del significato della presenza delle Furie nel *corpus* tragico senecano appaiono, come di consueto, particolarmente significative anche le riflessioni di Petrone 1984, 43-56, che, partendo dal teatro greco e dalla figura delle Erinni eschilee ed euripidee giunge ad analizzare l'utilizzo di questa figura infernale nella drammaturgia senecana.

[16] Si osservi anzitutto il fatto che è questo il solo caso nel *corpus* tragico senecano in cui vi sia una personificazione, per così dire, parlante.

[17] Ov. *met*. 4, 481-85.

Giunta a casa di Atamante ed Ino, la Furia mette in atto quanto ordinatole da Giunone dapprima scagliando contro di loro i suoi terribili serpenti che, con il loro fiato venefico, sconvolgono le menti dei due sposi, e poi facendo colare nei loro petti terrorizzati un veleno contenente una mistura di tutti i mali più terribili: *errores vagi*; *caeca oblivia mentis*; *scelus*; *lacrimae*; *rabies*; *amor caedis.* Portata a compimento la sua missione, Tisifone torna rapida nel suo regno. Nel dramma senecano, diversamente da quanto osservato in questo passo, la Furia non agisce autonomamente ma anzi sceglie di richiamare per un sol giorno dagli Inferi proprio il capostipite della famiglia che si accinge a punire, Tantalo, chiedendo che sia proprio lui a instillare nella sua stessa stirpe i mali più rovinosi.[18]

La prima reazione che l'ombra reale oppone alla terribile richiesta della Furia è la reticenza a cui fa seguito un rifiuto sempre più netto. Tantalo chiede di poter tornare agli Inferi e sente persino di amare il proprio castigo (per questo motivo, al v. 82, pronuncerà, rivolgendosi agli altri dannati, il celebre: *amate poenas*[19]), vedendo in esso un male ben minore di quelli ai quali è costretto ad assistere nel mondo dei vivi.[20] In seguito alla richiesta della Furia:

> *ante perturba domum*
> *inferque tecum proelia et ferri malum*
> *regibus amorem, concute insano ferum*
> *pectus tumultu.*[21]

---

[18] Cfr. Picone 1984, 18s. Lo studioso afferma a proposito della Furia che «si può dire che ella rivesta un ruolo registico nel prologo del dramma» e, a proposito del ruolo di Tantalo, che «la funzione che egli è chiamato a svolgere è pertanto simile, nella sua specularità negativa, a quella della divinità, mentre i membri del *genus* si pongono in un 'poetico' rapporto di emulazione tra di loro e nei confronti della 'tradizione di famiglia', alla ricerca del *crimen novum* (v. 30)».

[19] Cfr. Marchetta 2008, 1018.

[20] Cfr. Picone 1984, 27ss. In particolare lo studioso si sofferma sul meccanismo dell'inversione: «il primo ed il più immediato risultato dell'evocazione dell'ombra di Tantalo è infatti la singolare inversione di condizione che essa provoca, per cui le pene infernali divengono preferibili alla permanenza tra i vivi […] La logica del rovesciamento governa tutto il passo: il prologo si apre con l'immagine dei cibi che sfuggono dinanzi alla bocca avida di Tantalo e si chiude con la sua fuga davanti alle *dapes* offertegli; l'oltretomba, presentato inizialmente come luogo di orrore, diviene infine rifugio ambito e ospitale» (29). Cfr. anche Marchetta 2008, 1021, 1031 e 1044s. e Schiesaro 2003, 178s.

[21] Sen. *Thy*. 83-86.

Tantalo afferma sgomento:

> *me pati poenas decet,*
> *non esse poenam.*[22]

manifestando così tutto il suo sdegno per una richiesta inconcepibile e mettendo perentoriamente in guardia i suoi dal macchiarsi di delitti e scelleratezze che a lui costarono una pena gravissima[23]. In un certo senso potremmo individuare in queste parole di Tantalo un timore strettamente legato al tema della personificazione allegorica: il capostipite della famiglia di Atreo e Tieste sembra infatti temere di divenire lui stesso una personificazione, quella della *Poena*: facendosi così involontario punitore dei suoi discendenti.

A questo punto la Furia utilizza nei confronti di Tantalo la stessa potentissima arma rivolta contro Atamante: scagliando addosso al re i serpenti avvolti sul suo capo suscita in lui una follia del tutto simile a quella che aveva colpito lo sposo di Ino, come narra, sconvolto e stupito, lo stesso Tantalo:[24]

> *quid ora terres verbere et tortos ferox*
> *minaris angues? Quid famem infixam intimis*
> *agitas medullis? Flagrat incensum siti*
> *cor et perustis flamma visceribus micat.*[25]

La furia dell'Erinni è tale da costringere infine il re ad affermare, sconfitto, *sequor* (v. 100):[26] così come, davanti al severo or-

---

[22] *Ibidem*, 87-88. A questa *sententia* dedica un interessante saggio Marchetta 2008. Cfr. soprattutto 1012-1014 e 1032s.

[23] Sulla coazione a ripetere il delitto nella famiglia di Tantalo cfr. oltre a Picone 1984, anche Caviglia 2000, 61 e 71.

[24] Una scena del tutto simile si ritrovava già in *Aen.* 7, 341-405, quando Aletto scaglia contro Amata uno dei serpenti che le coronano il capo suscitando in lei l'ira contro il marito – colpevole di voler togliere a Turno l'ormai promessa sposa Lavinia – e facendola divenire preda di una sorta di invasamento bacchico che la spingerà nei boschi con la figlia e molte altre donne latine.

[25] Sen. *Thy.* 96-99.

[26] Cfr. Marchetta 2008, 1051s.: «la lotta mortale fra Tantalo e la Furia, raffigurazione della lotta tra il bene e il male nell'animo dell'uomo, costituisce una delle espressioni più potenti e suggestive, nella quale il *sequor* del v. 100 segna il punto estremo oltre il quale si apre l'abisso del *nefas*, la soglia fatale attraverso la quale si accede allo *scelus*: con quel *sequor* infatti Tantalo, sopraffatto dalla parossistica esasperazione dei suoi supplizi (cfr. vv. 96-99), si pie-

dine di Giunone, prima di uscire dalla sua dimora infernale, Tisifone aveva detto: *facta puta, quaecumque iubes* (*met.* 4, 477).

Le due vicende poste in relazione e i ruoli dei personaggi che le popolano, e soprattutto quello della Furia, si compenetrano e si mescolano in maniera alquanto complessa all'interno dei due passi, giacché la Furia senecana veste i ruoli di entrambi i personaggi presenti nel testo ovidiano: ora si prende il ruolo che era stato di Giunone, andando a prelevare dagli Inferi qualcuno che possa venirle in aiuto nel realizzare la sua vendetta, ora si uniforma a quello della Tisifone ovidiana, facendo sorgere nel petto di Tantalo la stessa follia vendicatrice nata in Atamante e raggiungendo lo stesso scopo: la rovina della casa sulla quale la Furia scaglia il suo *furor* vendicatore.

Da questa rapida panoramica sul tema delle personificazioni allegoriche infernali contenute nel *corpus* tragico senecano – certamente incompleta e bisognosa di ulteriori approfondimenti – emerge anzitutto la presenza forse non massiccia ma, ad un attento esame, sempre significativa, delle personificazioni di entità negative provenienti dal mondo sotterraneo nei drammi di Seneca e, in secondo luogo, l'importanza dei modelli osservati dall'autore nel dare vita a queste immagini allegoriche: modelli utilizzati con originali variazioni e adattati alle necessità del genere letterario e del contesto sociale di riferimento.

Bibliografia

Aygon 2004
J.P. Aygon, *Pictor in fabula. L'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles 2004 (Collection Latomus 280).

---

gava a svolgere il ruolo di scatenare ormai irresistibilmente il *furor* sanguinario nel petto di Atreo – dunque Tantalo si induce a farsi *poena* di Atreo in quanto trascinato dalla violenza delle sue personali *poenae*: veniva così a realizzarsi proprio quella saldatura, proprio quella sovrapposizione di pene infernali, nel caso specifico i tormenti tantalici della fame e sete, e di pena interiore, nel caso specifico il travaglio del concepimento del *nefas* nell'animo di Atreo, alla quale dapprima Tantalo aveva cercato disperatamente di opporsi con quell'appassionato, ma anche lucidissimo nella sua fulminante lungimiranza, *me pati poenas decet/non esse poenam* (vv. 86b-87a) –». Cfr. anche Schiesaro 2003, 28.

Aygon 2004-2005
J.P. Aygon, *Torua Erinys: phantasiai de la colère et des Érinyes dans le De ira et les tragédies de Sénèque*, in AA. VV., *Incontri triestini di filologia classica* IV, Trieste 2004- 2005, pp. 181-206.
von Albrecht 1990
M. von Albrecht, *Virgilio e le Metamorfosi di Ovidio*, in M. Gigante (ed.) *Virgilio e gli augustei*, Napoli 1990.
Austin 1977
R.J. Austin (ed.), P. Vergili Maronis *Aeneidos liber sextus*, Oxford 1977.
Baldo 1995
G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi, il codice epico di Ovidio*, Palermo 1995.
Barchiesi 2005
A. Barchiesi (ed.), Ovidio, *Metamorfosi I*, Milano 2005.
Boyle 2011
A.J. Boyle (ed.), Seneca, *Oedipus*, Oxford 2011.
Carena 1971
C. Carena (ed.), Virgilio, Opere, Torino 1971.
Castiglioni 1906
L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 1906.
Caviglia 2000
F. Caviglia, *Thyestes conviva*, in R. Gazich (ed.), *Il potere e il furore, giornate di studio sulla tragedia di Seneca* (Brescia febbraio 1998), Milano 2000, pp. 61-80.
Clark 1979
R.J. Clark, *Catabasis: Virgil and the wisdom tradition*, Amsterdam 1979.
Della Corte 1972
F. Della Corte, *La mappa dell'Eneide*, Firenze 1972.
Fitch 1987
G. Fitch (ed.), *Seneca's Hercules Furens*, Ithaca and London 1987.
Fletcher 1941
F. Fletcher (ed.), *Virgil Aeneid VI*, Oxford 1941.
Formicola 2002
C. Formicola, *Temi virgiliani*, Napoli 2002.
Funaioli 1924
G. Funaioli, *L'oltretomba nell'Eneide di Virgilio*, Palermo 1924.
Grimal 1954
P. Grimal, *Le livre VI de l'Éneide et son actualité en 23 av.j.C.*, «REA», 56 (1954), 40- 60.
Guastella 2001
G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001.
Jannaccone 1953
S. Jannaccone, *La letteratura greco-latina delle Metamorfosi*, Messina-Firenze 1953.

Lafaye 1966
G. Lafaye (éd.), Ovide *Les Métamorphoses*, I, Paris 1966.
Maggiulli 2007
G. Maggiulli, *Per alta nemora. La poesia del mondo vegetale in Seneca tragico* (Quaderni di «RCCM», 9), Pisa-Roma 2007.
Marchetta 2008
A. Marchetta, *Delitto è castigo: il concetto di poena nel Prologo del Thyestes di Seneca*, in L. Castagna, C. Riboldi (eds.), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano 2008, II, pp. 1011-1052.
Marchetta 2010
A. Marchetta, *Vittima e carnefice: l'ambiguità dei ruoli nel Thyestes di Seneca*, Roma 2010.
Monteleone 1991
C. Monteleone, *Il Thyestes di Seneca*, *sentieri ermeneutici*, Bari 1991.
Norden 1957
E. Norden (ed.), P. Vergilius Maro *Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957.
Paratore 1995
E. Paratore (ed.), *Eneide*, III, Libri V-VI, Milano 1995.
Petrone 1984
G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale*, Palermo 1984.
Petrone 1986-1987
G. Petrone, *Paesaggio dei morti paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, «QCTC», 4-5 (1986-1987), pp. 131-143.
Pianezzola 1980
E. Pianezzola, *Personificazione e allegoria. Il topos della contesa*, in D. Goldin (ed.), *Simbolo, metafora allegoria* (Atti del IV convegno italo-tedesco, Bressanone 1976), Padova 1980, pp. 61-72.
Picone 1984
G. Picone, *La fabula e il regno: studi sul* Thyestes *di Seneca*, Palermo 1984.
Schiesaro 2003
A. Schiesaro, *The passions in play.* Thyestes *and the dynamics of Senecan drama*, Cambridge 2003.
Segal 2005
C. Segal, *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, in A. Barchiesi (ed.), Ovidio, *Metamorfosi* I, Milano 2005, pp. XI-CI.
Tarrant 1985
R.J. Tarrant (ed.), Seneca's *Thyestes*, Atlanta 1985.

IDA GILDA MASTROROSA

LA *FORTUNA POPULI ROMANI* E L'ASCESA EGEMONICA DI ROMA FRA TRADIZIONE ANTICA E RILETTURE MODERNE

Fra gli esempi più efficaci per mettere a fuoco l'attitudine ad avvalersi di personificazioni allegoriche che connota la tradizione romana si segnalano le attestazioni riguardanti la *Fortuna populi Romani*. Sebbene riconducibili a quel processo di astrazione peculiare della mentalità religiosa romana, ampiamente sottolineato dagli studiosi,[1] esse denunciano implicazioni significative ben al di là della sfera sacrale, segnatamente in rapporto alla progressiva percezione del ruolo egemonico assunto dall'urbe nel corso dei secoli[2] e alla necessità di fornirne spiegazione.

Quanto al piano della *religio*, gioverà preliminarmente ricordare che la speciale vocazione a tutelare la collettività romana e ad agire in suo favore espressa dal teonimo *Fortuna populi Romani* trova spazio fra numerosi e diversi caratteri attribuiti più in generale alla dea *Fortuna* in ambito romano,[3] puntualmente riflessi nei molteplici epiteti ed appellativi ad essa affiancati nella prassi cultuale ricavabile anche dalle fonti letterarie.[4] Entro tale panorama di valenze plurime, del particolare legame sussistente con il *populus*

---

[1] Fra numerosi interventi, oltre Axtell 1907; Wissowa 1912², 52-55; 327-338; Mattingly 1937; Latte 1960, 234ss.; Lind 1973-1974, si vedano Fears 1981; Fishwick 1987, 455-474 e da ultimo Lipka 2009, 89ss.; Rüpke 2010, 190-191.

[2] Sull'emersione di una riflessione al riguardo dalle fonti letterarie, utili spunti sulle fonti antiche e in prospettiva diacronica in Lind 1972.

[3] Data l'impossibilità in questa sede di fornire indicazioni bibliografiche esaustive, fra le ricerche più recenti anche di taglio interdisciplinare basti rinviare a Champeaux 1982; Ead. 1987; Lichocka 1997; Cellini 2007.

[4] Cfr. Latte 1960, 176-183, in particolare 176 che rimarca quale tratto peculiare dell'interpretazione del *numen* in area latina la sua identificazione nelle differenti vesti di protettore di un singolo popolo, di un singolo soggetto, di una singola località e finanche di una specifica giornata.

Romanus, documentato anche in campo numismatico,[5] si rinviene traccia innanzitutto nei *Fasti Antiates Maiores* che in corrispondenza del 24 maggio attestano la locuzione *For[t(unae)] p(opuli) R(omani) Q(uiritium)*,[6] parzialmente corrispondente con quella riportata da altri calendari per il 25 maggio, sulla cui base si è identificato in quest'ultima data il giorno di celebrazione della festa della *Fortuna Publica Populi Romani Quiritium Primigenia*,[7] il cui tempio, d'altro canto, in seguito al *votum* del 204 a.C. sarebbe stato dedicato il 25 maggio del 194 a.C.[8] Ancora sul versante epigrafico, se escludiamo qualche occorrenza con la forma *Fortuna Publica* che pur se ne considera variante, occorre qui almeno annoverare una dedica di provenienza britannica, collocata a Vindolanda da un centurione della *Legio VI Victrix*.[9]

Al di là della loro natura fattuale, sotto il profilo storico-culturale tali dati contribuiscono comunque a confermare l'interesse riscosso dal profilo specifico della *Fortuna* protettrice del *populus Romanus*, nel quadro del più ampio culto di cui nelle diverse varianti la dea fu oggetto fin dai tempi più antichi, quando fu integrata nell'urbe secondo taluni dall'area laziale,[10] per altri da quella etrusca,[11] consolidandosi presso i Romani nella veste di divinità collegata alla fecondità, erede della *Magna Mater*.[12]

A fronte di una tradizione che denota, dunque, un'attenzione risalente innanzitutto per *Fortuna*, le attestazioni del teonimo *Fortuna populi Romani* inducono a interrogarsi sulle modalità con cui dovette evolversi l'interpretazione della funzione specifica da essa assolta a sostegno dell'urbe, in particolare a studiarne il significato nelle fonti di natura letteraria che ne offrono più ampio riscontro. A tal fine, una prima traccia significativa di tale ruolo peculiare, sebbene espresso con una locuzione non perfettamente coincidente sul piano lessicale, può scorgersi in sede storiografica in un passo

---

[5] Per l'età repubblicana vd. Sydenham 1952, 157, n° 938 (49-48 a.C.) = Crawford 1974, p. 460, n° 440/1 (49 a.C.); Sydenham 1952, 180, n° 1083 (43 a.C.) = Crawford 1974, 522, n° 513/1 (41 a.C.); per l'età imperiale cfr. Sutherland, Carson 1984, 184, n° 49 (68-69 d.C).; Mattingly, Sydenham 1926, 223, n° 5 (96 d.C.); 224, n° 17 (97 d.C.).

[6] Cfr. Degrassi 1963, 11; Champeaux 1987, 7ss.

[7] Si veda la ricostruzione recente del dibattito in Torelli 2002, 90ss.

[8] Per le due notizie cfr. rispettivamente Liv. 29, 36, 8 e Liv. 34, 53, 5-6.

[9] Cfr. Collingwood, Wright 1965, n° 1684.

[10] Cfr. Wissowa 1912², 256; Latte 1960, 176.

[11] Cfr. Kajanto 1981, 503ss.

[12] Cfr. Champeaux 1982, 106.

di Celio Antipatro, autore secondo il grammatico Festo di un riferimento allo speciale rapporto intrattenuto dalla *Fortuna* con la *res publica Romana*, probabilmente sottolineato con disappunto da uno dei Barcidi al fine di sminuire le vittorie dei Romani al tempo dello scontro con i Cartaginesi, a suo avviso riconducibile al favore di forze superiori.[13] Quale che sia il contesto, ovvero che si possa o meno ascrivere l'affermazione in particolare ad Asdrubale, ipotizzandone l'appartenenza ad un'*oratio* con cui questi avrebbe esortato i Romani a confidare con moderazione in tali interventi esterni,[14] la testimonianza lascia comunque intendere che sul finire del II sec. a.C., epoca a cui si può ricondurre il frammento di Celio Antipatro, nella storiografia romana fosse attestata l'idea della posizione di vantaggio garantita all'urbe dall'appoggio di un'entità superiore identificata nella *Fortuna*.

Alla luce di tale elemento, di cui non è agevole stimare in modo continuativo l'influenza sulla tradizione posteriore, procedendo di qualche decennio è interessante un passo della I delle *Catilinarie* nel quale Cicerone, già pronto a considerare la *Fortuna populi Romani* un baluardo capace di attivarsi nelle procedure giudiziarie a favore del corpo civico contro Verre,[15] nonché a identificare Pompeo metaforicamente come un suo emissario in un contesto di carattere più eminentemente politico,[16] non esita d'altra parte ad attribuire all'intervento di quella il fallimento dei disegni criminosi di Catilina, presentatosi nel foro armato e intenzionato ad eliminare i consoli ed altri *principes civitatis*.[17] Si tratta di un riscontro che, se da un canto si attaglia all'arsenale metaforico messo in campo con particolare impegno dall'Arpinate nell'elaborazione di un testo – come è noto – posteriore di circa tre anni all'*oratio* effettivamente pronunciata nel 63 alla presenza dei *patres*, d'altra parte lascia intendere come nel fuoco degli scontri consumatisi a Roma sul finire degli anni '70, nonostante la ripetuta e frequente autopromozione del proprio operato, egli potesse comunque riconoscere figuratamente la *Fortuna* quale forza intervenuta a impedire il declino delle istituzioni repubblicane.

---

[13] Cfr. Cael. Ant. *fr.* 47 Peter.

[14] Per tale proposta di lettura avanzata sulla base del confronto con luoghi di Liv. 30, 42, 15; Diod. Sic. 27, 13-18, vd. Gilbert 1879, 459ss.

[15] Cfr. Cic. *Verr.* 1, 16.

[16] Cfr. Cic. *Manil.* 45.

[17] Cfr. Cic. *Cat.* 1, 15.

Che Cicerone assegnasse una funzione decisiva a questa speciale custode della collettività romana si può ricavare, forse più chiaramente, anche da un riferimento alla *Fortuna populi Romani* inserito all'incirca una decina d'anni più tardi nell'orazione *Pro Milone*, composta a difesa dell'amico accusato nel 52 a.C. per l'assassinio di Clodio, processato nel marzo di quell'anno *de vi* e per altre colpe minori. Come è noto, in tale circostanza l'Arpinate, legato da un vincolo di gratitudine all'imputato le cui bande anticlodiane avevano provocato un clima di tensione utile a indurre Pompeo ad intervenire per la revoca del suo esilio, aveva cercato di addossare propositi omicidi alla vittima Clodio al fine di sminuire i capi d'accusa gravanti su Milone.[18] In particolare, stando ancora una volta alla rielaborazione posteriore del discorso in vista della pubblicazione, dopo aver sottolineato che quand'anche quest'ultimo avesse agito con premeditazione meritava d'essere non punito bensì premiato per aver salvato la patria da un temibile nemico, Cicerone si era spinto a sostenere che l'accusato avesse agito contro Clodio in quanto spronato dalla *Fortuna populi Romani*: un'alleata a suo parere sopraggiunta con altri dèi in soccorso della *civitas* e alla quale si doveva perciò riconoscenza,[19] seppur arrivata dopo esser rimasta a lungo inerte tanto da poter esser definita in un passo successivo spietata e crudele per aver consentito a Clodio di recare danno alla *res publica*.[20] Al di là dei toni magniloquenti, destinati a colpire perfino il reo, che più tardi nel luogo in cui era esiliato avrebbe appreso con stupefatto compiacimento i contenuti del discorso ciceroniano,[21] la testimonianza lascia intendere come l'Arpinate riuscisse a convertire strumentalmente in un'efficace prosopopea l'idea dell'esistenza di un'entità superiore di natura divina deputata a vigilare sul popolo di Roma e a proteggerlo, dando spazio anche sul piano oratorio a quegli schemi sottesi alla mentalità religiosa romana di cui, d'altra parte, meno di una decina d'anni più tardi, intorno al 45-44 a.C., egli sarebbe poi riuscito a render conto entro una speculazione di natura teologica, in un passo del II libro del *De natura deorum*.

In tale contesto, la riflessione si appunta nitidamente sull'attitudine romana a interpretare ogni vantaggio ottenuto dal genere

[18] Cfr. Cic. *Mil.* 72-91.
[19] Cfr. Cic. *Mil.* 83.
[20] Cfr. Cic. *Mil.* 87.
[21] Secondo la testimonianza di Dio X40, 54, 2.

umano quale dono scaturito dalla benevolenza divina nei confronti degli uomini, nonché sull'uso di creare *ex novo* e denominare divinità direttamente collegate a beni o quant'altro si riteneva esse elargissero.[22] Si tratta – a ben vedere – di un'osservazione attribuita allo stoico Lucilio Balbo che in un passaggio iniziale del medesimo II libro del trattato non esita d'altro canto a presentare la progressiva crescita d'attenzione dei Romani per il *cultus deorum* quale fenomeno non immotivato o casuale, bensì derivato dal riscontro delle continue manifestazioni di potenza offerte dagli dèi quasi in persona, prima di ricordarne alcuni interventi risolutivi nel corso di celebri operazioni militari.[23]

Annoverata, dunque, nelle orazioni da Cicerone fra i baluardi garanti della tenuta dell'ordinamento civico, sia pur con una connotazione eminentemente retorica che d'altra parte va valutata entro la prospettiva 'teologica' qui sopra richiamata, capace cioè di prefigurare entità divine operative a sostegno dell'umanità e in particolare, stando a Balbo, decisive per assicurare ai Romani importanti successi in campo bellico, la *Fortuna populi Romani* nell'accezione di strumento di realizzazione dell'ascesa egemonica dell'urbe non sembra tuttavia aver goduto di particolare favore presso le fonti della tarda età repubblicana.

Significativa l'assenza di riscontri relativi ad una sua specifica vocazione in appoggio della collettività romana nell'opera di Sallustio, probabilmente alieno dall'ipotizzarne l'esistenza nella veste benefica di alleata dei Romani anche in ragione della sua adesione all'idea di un declino inesorabile della *civitas*, in rapporto a cui per converso dovette apparirgli molto più congrua l'immagine di una *Fortuna* più genericamente e negativamente intesa quale forza capricciosa, capace di sostenere o abbattere qualunque popolo, che si ricava dalla *Coniuratio Catilinae*.[24]

In una prospettiva opposta, vale a dire analogamente alimentata dalla percezione del processo involutivo in atto, diffusa dopo gli anni delle guerre civili, tuttavia costruttivamente animata dall'inclinazione a guardare alla storia di Roma arcaica come ad un modello da rivitalizzare, si situano alcuni riferimenti restituitici da Tito Livio nei *Libri ab urbe condita*. In tale contesto, che docu-

---

[22] Cfr. Cic. *nat. deor*. 2, 60; vd. inoltre *leg*. 2, 28.

[23] Cfr. Cic. *nat. deor.* 2, 6.

[24] Cfr. Sall. *Cat.* 8, 1; sulla concezione sallustiana della fortuna vd. almeno Stewart 1968.

menta comunque valenze multiple assegnate dall'autore sul piano generale alla *Fortuna*,[25] ai nostri fini merita di esser considerato un passo del I libro[26] dove lo storico sostiene che la durata del regno di Servio Tullio per un intervallo di tempo sufficiente a garantire il consolidamento dei *mores civitatis* sarebbe stato l'esito dell'intervento della *Fortuna populi Romani*. Al di là di tale attestazione, di per sé utile per comprendere che nella prospettiva liviana l'urbe aveva goduto dell'appoggio di una speciale garante fin dall'età monarchica,[27] altri riscontri lasciano emergere che egli tendesse ad attribuire tale accezione forte alla *Fortuna populi Romani* anche in relazione alle vicende storiche altorepubblicane, come al tempo dello scontro con Volsci ed Equi quando sarebbe intervenuta a sostegno dei Romani, portando un aiuto decisivo sul piano squisitamente militare.[28]

Tralasciando in questa sede un esame approfondito delle testimonianze, va comunque notato che ulteriori luoghi della prima pentade in cui si annovera la *Fortuna* intervenuta a favore dell'urbe, sia pur evocandola con una locuzione diversa, giovano a rilevare che per Livio essa avesse svolto in più circostanze un ruolo decisivo a vantaggio di Roma.[29] Indicativa, in proposito, la rappresentazione di Orazio Coclite quale *munimentum* offerto dalla *Fortuna urbis Romanae*, per la prontezza con cui, stando al racconto liviano, aveva incoraggiato i suoi a superare il ponte Sublicio e poi a distruggerlo per impedire il passaggio dei nemici durante lo scontro con Porsenna.[30] Altrettanto eloquente la scelta di immaginare Camillo nell'atto di ascrivere alla *Fortuna populi Romani* il buon esito delle sue imprese,[31] sulla scorta della quale si può ritenere che lo storico riconoscesse l'intervento protettivo di quella anche nelle vicende successive al V sec. a.C. e in particolare che tendesse ad accreditare i successi contro Veio al sostegno di una

[25] Per una disamina sul punto oltre Kajanto 1957, 64-89, in particolare 64-72; Liebeschuetz 1967, 52-53, si veda soprattutto Levene 1993, 30-33; Davies 2004, 105-123

[26] Cfr. Liv. 1, 46, 3-5.

[27] In tal senso si veda anche Liv. 1, 52, 1-3.

[28] Cfr. Liv. 2, 40, 13.

[29] Per ulteriori attribuzioni alla *Fortuna urbis* oltre che agli dèi del soccorso da Roma ottenuto al tempo della guerra condotta contro Volsci ed Equi cfr. Liv. 3, 7, 1; 3, 8, 11.

[30] Cfr. Liv. 2, 10, 2 e in proposito Champeaux 2008, 89.

[31] Cfr. Liv. 5, 21, 15-16.

forza positiva superiore, parimenti associabile al popolo romano nonché al profilo di uno dei più valenti protagonisti della storia altorepubblicana.

Evocata talvolta quale condizione intrinseca alla sopravvivenza dell'urbe, finanche quale entità occasionalmente inadeguata e costretta ad avvalersi di appoggi più concreti, identificati nelle strutture militari,[32] la *Fortuna populi Romani* si profila comunque a più riprese nelle pagine liviane quale ausilio dirimente per ottenere la vittoria, risorsa decisiva, elevata a tratto distintivo della nazione romana, seppur in linea teorica non esclusiva di quella,[33] quasi un carattere identitario percepito come tale perfino dai nemici,[34] all'occorrenza indotti a confidare nell'eventualità che essa potesse vacillare.[35]

Ciononostante, che per Livio si trattasse di un attributo importante ma non univocamente determinante per spiegare l'ascesa di Roma si può evincere da un celebre passo del IX dei *Libri ab urbe condita*.[36] In tale contesto, concepito per porre a confronto Alessandro Magno e i generali romani, nonché le forze su cui essi potevano contare, lo storico non esita ad affiancare all'influenza della *Fortuna* nelle imprese belliche il ruolo altrettanto basilare assunto da fattori quali la consistenza numerica, le capacità delle forze in campo, l'abilità dei comandanti, precisando che da tali aspetti dipese la supremazia dell'*imperium* di Roma, così invitta da lasciar pensare che non avrebbe potuto facilmente soccombere neppure al Macedone. Elaborato col chiaro intento di circoscrivere i meriti di quest'ultimo le cui imprese vittoriose, considerate in parte anche frutto del sostegno della sorte, a giudizio di Livio avrebbero dovuto esser ridimensionate ove comparate con l'impegno militare di Roma protrattosi per otto secoli,[37] il passo offre una testimonianza

[32] Oltre Liv. 6, 30, 6 relativo ad un ulteriore episodio della guerra contro i Volsci consumatosi nel 379 a.C., cfr. Liv. 7, 34, 6 secondo cui al tempo delle guerre sannitiche, verosimilmente nell'anno 343 a.C., un *tribunus militum* avrebbe suggerito al console una manovra diversiva confidando in pari misura nell'aiuto della *Fortuna populi Romani* e nel valore degli uomini romani; per una valenza analoga vd. anche Liv. 38, 46, 4.

[33] Cfr. Liv. 7, 8, 4.

[34] Cfr. Liv. 42, 44, 4.

[35] Cfr. Liv. 42, 50, 7.

[36] Cfr. Liv. 9, 17-19; per l'interpretazione del passo oltre Oakley 2005, 184ss., vd. Muccioli 2007 cui si rimanda anche per una ricognizione sugli studi più recenti (*ibid.* 87-88 n. 3).

[37] Cfr. Liv. 9, 18, 8-9.

preziosa per comprendere la posizione dello storico sulle radici della gloriosa ascesa egemonica dell'urbe. In particolare, consente di notare che, pur ammettendo per la fase repubblicana la funzione determinante assunta dalla *Fortuna populi Romani* in precisi momenti ed eventi, egli non riteneva comunque che si dovesse addebitare prioritariamente a tale entità superiore il merito dell'espansione di Roma e che, per converso, inclinasse piuttosto ad assegnare alla sorte un peso decisivo in rapporto ai successi ottenuti da Alessandro, tanto da immaginare che qualora egli si fosse scontrato con i Romani avrebbe dovuto soccombere di fronte alla loro superiorità.

Della tendenza a delimitare di fatto il ruolo giocato dalla buona fortuna goduta dal popolo romano che sembra ispirare nel complesso le argomentazioni avanzate nel luogo del IX libro appena considerato offre, del resto, riscontro anche un altro passaggio da Livio inserito in veste riepilogativa nel corso del racconto sulle vicende della II guerra punica dove, sottolineata l'incertezza della situazione su entrambi i fronti, romano e cartaginese, egli rileva che la fortuna avrebbe esercitato quasi un'azione equilibratrice.[38]

Cionondimeno, l'orientamento dello storico fin qui succintamente tratteggiato può essere interpretato su un piano più specifico, ovvero alla luce del dibattito sviluppatosi fin dall'età medio-repubblicana a proposito del ruolo da attribuire a *Fortuna* e *Virtus* in rapporto all'avanzata di Roma. Di questo – come è ben noto – reca traccia un luogo del I libro dell'opera di Polibio[39] nel quale, al termine del racconto sulla I guerra punica, l'autore respinge inequivocamente la tesi di quanti avrebbero sostenuto che i Romani avessero realizzato i loro progetti di egemonia universale grazie all'aiuto della Τύχη, insistendo sulla piena legittimità di quella e sui meriti da cui sarebbe lecitamente scaturita. Altrettanto eloquente quanto emerge inoltre da un passo del libro VI,[40] nonché da un altro luogo del libro XVIII, per certi versi speculare a quello del IX libro liviano sopra considerato, dove ponendo a confronto l'armamento dei Romani e dei Macedoni Polibio torna a definire ingiusta l'attribuzione alla fortuna del predominio e delle vittorie dei primi.[41]

---

[38] Cfr. Liv. 26, 37, 9.

[39] Cfr. Polyb. 1, 63, 9 e in proposito Ferrary 1988, 265-276; Walbank 2007, nonché più in generale da ultimo Hau 2011.

[40] Cfr. Polyb. 6, 2.

[41] Cfr. Polyb. 18, 28, 4-5.

Più tardi, un'eco interessante del dibattito si coglie nelle *Antiquitates Romanae* di Dionigi d'Alicarnasso,[42] convinto per parte sua che fossero in errore quanti ritenevano che Roma avesse conseguito la supremazia su tutti gli altri popoli non attraverso il rispetto della *pietas* e della *religio* bensì con l'ausilio della sorte e di una fortuna iniqua, disponibile a recare vantaggio ai più incapaci.

A fronte di posizioni che denotano, dunque, l'inclinazione a circoscrivere i meriti della *Fortuna* in rapporto al buon andamento dell'espansione imperialistica romana, per la fine dell'età repubblicana occorre comunque rilevare che in sede storiografica si registra spesso, per converso, un significativo riconoscimento del ruolo giocato in diverse vicende politiche e militari dalla *Fortuna* di singoli soggetti: basti qui ricordare il rilievo attribuito a quella di personaggi come Silla, Pompeo o Cesare. I riscontri offerti dalle fonti sui successi da essi conseguiti per intervento di una forza superiore, alla quale in alcuni casi avrebbero dedicato culti e attenzione particolare, documentano evidentemente come, oltre a chiamare in causa la *Fortuna populi Romani*, la tradizione assegnasse valore non marginale ad una *Fortuna* concepita quale entità pronta ad indirizzare positivamente anche i destini individuali.[43]

Tuttavia che la prima continuasse a costituire anche al principio dell'età imperiale un *argumentum* di disputa non trascurabile per chiunque intendesse dare una valutazione delle vicende storiche romane è palesemente testimoniato, al di là di riscontri isolati,[44] dalla scelta di Plutarco di dedicare al tema un opuscolo *ad hoc*, vale a dire quel *De fortuna Romanorum* molto probabilmente ascrivibile ad un panorama più ampio di scritti di cui sfuggono i contorni, forse connesso all'ambito scolastico.[45] Scandito fin dalle battute d'apertura dal richiamo all'annosa questione del primato da assegnare alla Ἀρετή o alla Τύχη in relazione ai successi di Roma, rievocata con l'immagine di una contesa giudiziaria che le avrebbe

[42] Cfr. Dion. Hal. *ant. Rom.* 1, 4, 2.

[43] Data l'enorme quantità di contributi riguardanti il tema in rapporto a singole figure, basti qui il rimando alla disamina complessiva di Champeaux 1987, 215-291.

[44] Oltre a Sen. *suas.* 6, 10 il cui carattere scolastico denota l'attestazione della locuzione anche in chiave topico-argomentativa, vd. Sen. *epist.* 51, 11 che ne ricorda l'azione a sostegno di figure come Mario, Pompeo e Cesare.

[45] Cfr. Forni 1991, 15; sull'operetta fra gli altri, vd. soprattutto Swain 1989; Desideri 2005.

viste contrapposte,[46] la trattazione documenta la propensione conciliativa di Plutarco, pronto a ritenere verosimile che a dispetto della loro apparente discordia esse avessero cooperato nel processo di costruzione dell'impero romano, ovvero per realizzare la più bella fra le imprese umane.[47] Cionondimeno l'esposizione lascia al contempo affiorare anche l'inclinazione dell'autore a ritenere la Τύχη una forza capace di incidere con maggior costanza, quasi un'artefice della conservazione dei buoni risultati ottenuti dall'urbe.[48]

Ma al di là della valorizzazione di tale specifica funzione, alcuni luoghi dell'operetta permettono di apprezzare ancor meglio il processo di personificazione sotteso all'interpretazione della *Fortuna* quale forza protettrice di Roma e propulsiva della sua ascesa politico-militare, forse attivatosi con tale specifica valenza già a fine repubblica e nell'alveo di quella tendenza intrinseca al sistema religioso romano riflessa – come si è sopra rilevato – nel passo del *De natura deorum* ciceroniano, di per sé comunque efficace per comprendere come la prosopopea di divinità operanti nelle vicende umane si fondasse sulla genuina convinzione di un reale soggiacere di queste ultime ad una *Providentia* reggitrice del mondo.

Alla luce di tale processo, ben percepito nel I secolo dell'età imperiale anche da Plinio il Vecchio,[49] non stupisce la presenza nel trattatello di Plutarco di ulteriori richiami allegorici alla Τύχη e alla 'Αρετή, fra cui in particolare la rappresentazione della prima nell'atto di muoversi su una sfera in posizione instabile,[50] grazie ad un'immagine di derivazione incerta, respinta dall'autore, ma destinata a sopravvivere nell'iconografia moderna della *Fortuna*.[51] Ancora in un luogo successivo del testo la sua raffigurazione quale controparte intervenuta in una contesa, con accanto figure care alla memoria storica romana quali Numa, Tarquinio Prisco, Lucio

[46] Cfr. Plut. *Fort. Rom.* 1, 316c.

[47] Cfr. Plut. *Fort. Rom.* 2, 316e.

[48] Cfr. Plut. *Fort. Rom.* 1, 316d.

[49] Si veda la critica contro la tendenza a introdurre entità divine e a venerarle sulla base delle esigenze umane in Plin. *nat.* 2, 15.

[50] Cfr. Plut. *fort. Rom.* 4, 317e.

[51] Ne offre riscontro riprendendo tuttavia le fonti che la collocano su una ruota *e.g.* la sezione dedicata da Vincenzo Cartari alla Fortuna nelle *Imagini delli Dei de gl'Antichi* date alle stampe nel 1556: cfr. Cartari 1647 (2004), 237-240; 247-254, in particolare 249; 254; se ne veda la ripresa anche nella *Iconologia* di Cesare Ripa data alle stampe per la prima volta nel 1593, in Ripa 1618 (1988), I, 172.

Emilio Paolo, Cecilio Metello Macedonico e altre fino a Silla,[52] costituisce molto più che una metafora e sembra piuttosto suggerire l'idea di una *Fortuna* capace di associarsi a singoli individui, tuttavia costantemente attiva nel vigilare sull'andamento delle vicende romane, su cui Plutarco appunta l'attenzione prima di riprendere l'immagine del contrasto giudiziario di Τύχη e 'Αρετή e di menzionare una copiosa schiera di personaggi che potrebbero testimoniare a favore del primato della prima.[53] In tale contesto, al di là della rievocazione di illustri figure storiche secondo la tradizione a vario titolo legate al culto della dea *Fortuna*, l'autore non trascura inoltre di annoverare i diversi templi ad essa dedicati fin dall'epoca più antica ponendoli in stretta connessione con le prime fondamenta della città,[54] entro un percorso di carattere storiografico-antiquario che giunge fra l'altro a denunciare i limiti documentari imputabili all'incendio dei Galli sulla scorta di Tito Livio,[55] dal quale è probabile che Plutarco avesse tratto anche la propria convinzione sulla significativa resistenza che Alessandro avrebbe incontrato ad opera dei Romani e del loro poderoso potenziale bellico qualora vi fosse stato uno scontro diretto, espressa in un passaggio finale dell'operetta.[56] Nel complesso, fra immagini e argomentazioni che risentono di apporti desunti da tradizioni multiple, in quest'ultima si affaccia comunque l'idea di una Τύχη considerata coartefice con la 'Αρετή dei trionfi dell'urbe, ma non di meno concepita anche nella veste peculiare di δαίμων fin dalle origini rafforzatosi in concomitanza con l'evoluzione delle vicende politiche di Roma, di fatto identificato quale entità consustanziale alla sua crescente potenza.[57]

Nell'alveo di tale tradizione possono essere inquadrati anche alcuni riferimenti che si rinvengono più tardi nell'*Epitome* di Floro, dove campeggia in apertura un rinnovato cenno alla questione del primato da assegnare alla *Fortuna* o alla *Virtus* in relazione alla supremazia conseguita dai Romani, dall'autore risolta sostenendo che l'avvenuto superamento di fatiche e il compimento d'imprese così rilevanti da parte dell'urbe avrebbe testimoniato che entrambe gareggiarono per sostenerla nell'opera di costruzione del suo im-

[52] Cfr. Plut. *fort. Rom*. 4, 318b-d.
[53] Cfr. Plut. *fort. Rom*. 5, 318d-320a.
[54] Cfr. Plut. *fort. Rom.* 5, 318d-319b.
[55] Cfr. Plut. *fort. Rom*. 13, 326a e in parallelo Liv. 6, 1, 2.
[56] Cfr. Plut. *fort. Rom*. 13, 326c.
[57] Cfr. Plut. *fort. Rom*. 11, 324b.

pero.[58] Caratterizzata da ulteriori richiami generici all'intervento della sorte in circostanze specifiche, l'opera reca comunque traccia della locuzione *Fortuna populi Romani* in due luoghi del II libro di per sé indicativi della convinzione di Floro circa il sostegno particolare offerto al corpo civico romano da una forza esterna superiore. Quanto al primo,[59] trova spazio nel racconto sulla guerra sociale presentata quale scontro di per sé odioso in quanto esploso fra componenti già da tempo intrinseche alla comunità romana, significativamente definite membra di un unico popolo percepito quale organismo unitario dotato di una riconoscibile identità. In particolare, è interessante che in tale contesto, dopo aver rievocato perdite subite in diverse località, l'autore attribuisca all'improvviso riattivarsi della *magna Fortuna populi Romani* la risoluzione decisiva dello scontro, presentandola in veste di entità capace di sopperire alle *defaillances* militari e di farsi valere nei momenti più critici. Venendo al secondo,[60] un richiamo riconducibile al teonimo analizzato in questo contributo figura al principio di una sezione dedicata all'esplodere della guerra civile fra Cesare e Pompeo e denota per certi versi un vero e proprio rovesciamento della sua prevalente interpretazione quale forza positiva capace di intervenire a vantaggio della collettività romana, posto che secondo Floro sarebbe stata la *Fortuna populi Romani* a minare dall'interno la ormai solida struttura dell'impero creato da Roma alla metà del I secolo a.C., suscitando il dissidio nel popolo dominatore delle genti, quasi ne provasse invidia. Superata, dunque, l'immagine univoca di una *Fortuna* perpetuamente impegnata a giovare al popolo romano, tale lettura sembra piuttosto rappresentarla in qualità di forza minacciosa operante dall'interno: un'interpretazione paradossale, con ogni probabilità ascrivibile all'esigenza di enfatizzare metaforicamente gli effetti nefasti della guerra civile intesa quale principio di sgretolamento della potenza romana, un aspetto non a caso sottolineato da un autore capace di visualizzare le diverse fasi della storia dell'urbe con una metafora biologica e di esprimere tramite questa la percezione di un già avviato quanto inesorabile processo involutivo della potenza romana.[61]

---

[58] Si veda Flor. 1, *praef.* 2 e in proposito Bessone 1996, 83ss.

[59] Cfr. Flor. 2, 6, 1 nonché le osservazioni di Christol 2001, 213-215 sull'accezione di *populus Romanus*.

[60] Cfr. Flor. 2, 13, 1.

[61] Come si ricava da Flor. 1, *praef.* 5-8.

Evocata in precedenza anche da Giuseppe Flavio, secondo cui erravano quanti attribuivano al sostegno della sorte i successi romani,[62] la questione del ruolo giocato dalla *Fortuna* e dalla *Virtus* nella costruzione dell'egemonia sovranazionale dell'urbe riemerge inoltre alcuni decenni più tardi nella prospettiva di Tacito che, pur non soffermandovisi appositamente, torna a far riferimento al sostegno della prima in un luogo del III libro delle *Historiae*.[63] In tale contesto, dedicato al racconto delle conflittuali vicende interne occorse nel fatidico anno 69, mettendo a fuoco il clima di contesa civile che l'avrebbe contraddistinto, lo storico ascrive la fortuita presenza di Muciano nell'area danubiana all'intervento benefico della *Fortuna populi Romani*, concedendosi al contempo una puntualizzazione (*ut saepe alias*) troppo sintetica per dedurre che egli le assegnasse in generale un ruolo decisivo in rapporto all'ascesa romana, tuttavia sufficiente per lasciar intendere che a suo avviso essa avesse giocato a favore almeno dei Flavi, nel complesso non marginale se ricordiamo oltre ad alcuni riferimenti all'intervento della *fortuna* in rapporto a Vespasiano[64] anche l'attenzione a partire da quest'ultimo riservata al culto della dea.[65]

Ancora in campo storiografico, due secoli e mezzo più tardi non si rinvengono riferimenti espliciti alla *Fortuna populi Romani* nei libri conservati (XIV-XXXI) dell'opera di Ammiano Marcellino. Ciononostante, un passo del libro XIV[66] consente di rilevare che secondo lo storico il successo di Roma sarebbe stato il frutto di un vero e proprio accordo raggiunto fra *Fortuna* e *Virtus*, stipulato al tempo della nascita dell'urbe. Concepita all'insegna della tradizione anteriore (*e.g.* Livio e Floro), nonché espressa in un contesto in effetti deputato a rimarcare le differenze fra un passato positivo e il declino impostosi negli anni dell'avanzato IV sec. d.C., afflitti dai *vitia* del senato e del popolo romano oggetto d'esame nel passo specifico, la valutazione ammianea si segnala comunque ai nostri fini per la scelta di non ricondurre l'affermazione egemonica di Roma unicamente al favore concesso dalla *Fortuna* al suo popolo,

---

[62] Cfr. Joseph. *bell. Iud.* 3, 5, 1, 71; per un ulteriore accenno al motivo topico vd. *bell. Iud.* 2, 16, 360.

[63] Cfr. Tac. *hist.* 3, 46, 3 e le osservazioni di Kajanto 1981, 545.

[64] Cfr. Tac. *hist.* 2, 81, 3; 2, 84, 2; 3, 43, 1; 4, 81, 3, per una ricognizione sull'interpretazione tacitiana del ruolo della *fortuna* vd. Lacroix 1951, cfr. Kajanto 1981, 544-546.

[65] Cfr. Kajanto 1988; Rausa 1997.

[66] Cfr. Amm. 14, 6, 3.

di per sé significativa se d'altro canto rileviamo che ulteriori luoghi delle *Res gestae* autorizzano comunque a ritenere che Ammiano reputasse la *Fortuna* una forza superiore capace di governare gli eventi umani.[67]

In questo panorama, va altresì notata l'assenza di richiami diretti alla *Fortuna populi Romani* in una trattazione concepita per illustrare i limiti dell'impero creato da Roma pagana come le *Historiae adversus Paganos* di Orosio, convinto anche in ragione della sua prospettiva cristiana che esso avesse dovuto fare i conti con una fortuna sovente capricciosa ma che avesse goduto dell'aiuto di un'entità superiore tuttavia identificabile nella misericordia divina e non nella sorte,[68] comunque non intesa come un'alleata. A fronte di tale posizione, appaiono eloquenti alcune affermazioni formulate in anni assai vicini, ovvero fra il secondo e il terzo decennio del V sec. d.C., nel *De civitate Dei* da Agostino. Pronto a levare dure critiche contro il politeismo dei Pagani e fra l'altro a censurare un sistema religioso capace di venerare la *Fortuna*, una forza non sempre benevola, da lui evidentemente concepita quale casualità, egli non rinuncia a ridicolizzarne il ruolo rievocandola nei panni di una dea soggetta ai poteri di Giove,[69] né d'altro canto a negare recisamente che la causa della grandezza dell'impero di Roma potesse imputarsi all'intervento di quella o al fato, respingendo implicitamente ogni ipotesi di sussistenza di una specifica *Fortuna* custode del popolo romano a favore dell'idea di una provvidenza divina reggitrice di tutti i regni terreni.[70]

Nel solco di questa interpretazione, che va peraltro valutata tenendo conto del fermo ripudio della linea imperialistica romana da Agostino espresso nell'opera, tralasciando in questa sede di considerare l'evoluzione del concetto e dell'immagine della Fortuna tra tarda antichità e alto Medioevo,[71] meritano di essere segnalate alcune osservazioni formulate in età proto-umanistica da Francesco Petrarca. Capace di considerare le vicende dell'impero di Roma come un modello utile anche per trovarvi risposte contro i mali del suo tempo, nella raccolta epistolare delle *Familiares* egli sembra

[67] Cfr. Amm. 15, 5, 1.

[68] Si veda *e.g.* Oros. 4, 17, 11.

[69] Cfr. Aug. *civ.* 4, 18; vd. inoltre 7, 3, 2.

[70] Cfr. Aug. *civ.* 5, 1 e in proposito Zecchini 1997, 156-157; sulla concezione agostiniana dell'impero costruito da Roma vd. inoltre Zecchini 2011, 169-182 con ulteriori rimandi bibliografici.

[71] Per una panoramica sul punto oltre Patch 1927, cfr. Frakes 1988.

riprendere l'annosa questione del ruolo avuto dalla sorte nella costruzione della potenza romana sicché, nonostante l'assenza di riscontri riconducibili all'idea di una fortuna operante in veste di speciale protettrice del popolo romano, occorre notare un richiamo al declino dell'impero romano imprevedibile dati i passati successi, tuttavia indicativo della caducità di una grande fortuna.[72] Significativo anche il riferimento al supporto derivato all'urbe da una forza superiore, comunque intesa in senso cristiano, che si desume da un altro passaggio dove, sia pur opponendosi all'immagine di Roma novella Babilonia letta in Agostino, Petrarca sostiene che il suo impero fu appositamente innalzato dalla divina Provvidenza perché fosse a capo del mondo.[73] Infine, un'altra epistola,[74] dedicata ai mutamenti della fortuna prodotti dal cambiamento dei costumi e soprattutto dell'arte militare, nonché scandita da una serrata rassegna evenemenziale di vicende attestanti rigore e disciplina degli antichi romani, lascia intendere chiaramente che l'Aretino attribuisse ai meriti di questi ultimi l'ascesa dell'urbe e ritenesse che il loro venir meno aveva creato le premesse del declino.

Un secolo più tardi, nella stagione che vide un autentico recupero della tradizione classica riemerge l'idea dell'ausilio recato alla fondazione di Roma da entità superiori, evocate non già in prospettiva cristiana come per l'Aretino, in ciò allievo di Agostino, bensì più chiaramente laica. Indicative in tal senso le testimonianze di due umanisti quali Leon Battista Alberti e Biondo Flavio. Del primo è interessante il rifiuto di assegnare alla *Fortuna* qualunque ruolo nella conquista da parte di Roma di una posizione egemonica in un passo d'apertura dei *Libri della Famiglia*[75] dove il dominio della città eterna sui popoli circostanti è presentato quale frutto di comportamenti esemplari di numerosi eroi della storia repubblicana, modelli di *virtutes* intese quali cardini costitutivi dell'*imperio* costruito dall'antica Roma, la cui salvaguardia ne aveva a lungo garantito la sopravvivenza ponendola al riparo dalla volubilità e volontà della *Fortuna*.

Quanto al secondo, è eloquente un passo iniziale delle *Decades* (1453) dove, prendendo le mosse da un evento epocale quale l'invasione gotica del 410 d.C. e tentando di individuare le possi-

---

[72] Cfr. Petrarca, *Familiarium Rerum* XIV, 1, 28, p. 809 ed. Martelli.
[73] Cfr. Petrarca, *Familiarium Rerum* XV, 9, 9, p. 863 ed. Martelli.
[74] Cfr. Petrarca, *Familiarium Rerum* XXII, 14, p. 1171 ed. Martelli
[75] Cfr. Alberti, *Libri della Famiglia*, prol., p. 6 ed. Tenenti-Furlan.

bili ragioni che avrebbero portato al declino della potenza romana, Biondo Flavio, a ben vedere incline ad accogliere quella spiegazione pluricausale affermatasi solo più tardi nella storiografia moderna, considera non del tutto inaccettabile la tesi di coloro per i quali essa sarebbe stata abbattuta per effetto della medesima *series fatorum* che aveva determinato la fine di tanti popoli e città.[76] Benché annoverata fra le possibili cause della decadenza dell'urbe, tale lettura aiuta a comprendere come alle soglie della modernità la questione del rapporto fra l'impero di Roma e la *Fortuna* potesse trovare in un'opera storiografica incentrata sul tema della *declinatio* una reinterpretazione di segno opposto, fino ad essere intesa non già quale artefice della sua ascesa bensì quale responsabile della sua fine.

Al di là di tale peculiare ricezione, certo lontana dall'immagine di una buona *Fortuna* perpetuamente garante del *populus* romano e più connessa invece all'idea del soggiacere delle vicende umane al volere di una casualità ineluttabile, in effetti ammessa dall'autore solo accanto ad ulteriori ipotesi, nonché all'interno di un discorso – gioverà ripeterlo – più interessato a mettere a fuoco le ragioni della decadenza che a evidenziare i fondamenti dell'ascesa, un'ulteriore riflessione sulla speciale protezione foriera di successi accordata dalla *Fortuna* all'urbe si registra al principio del XVI secolo nell'opera di Machiavelli più fortemente debitrice della tradizione romana, vale a dire nei *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio* (1517). In particolare, in un luogo del II libro,[77] richiamati in veste di assertori del ruolo determinante della *Fortuna* innanzitutto Plutarco, che ne avrebbe tratto la prova dai numerosi templi elevati dai Romani quasi in segno di riconoscenza, nonché Livio, nella cui opera a giudizio del Segretario fiorentino non vi sarebbe luogo in cui esaltandone i meriti militari non si sottolinei contestualmente anche il peso assunto dalla *Fortuna*, Machiavelli ne prende le distanze, adducendo numerosi esempi di operazioni belliche utili a evidenziare come i successi da quelli conseguiti furono frutto di scaltrezza nel saper gestire gli scontri e non effetto dell'intervento della sorte, vale a dire per sostenere che l'egemonia romana fu il

[76] Cfr. Blondus Flavius, *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades, Liber primus*, ed. Basileae 1531, p. 4.

[77] Cfr. Machiavelli, *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio*, II, 1 *Quale fu più cagione dello imperio che acquistarono i Romani, o la virtù o la fortuna*, p. 303 ed. Bausi.

risultato della *prudentia* con cui seppe operare il suo popolo, in ciò destinato a costituire un modello.

Al di là di tale posizione, comunque riconducibile alla ben nota interpretazione machiavelliana del rapporto antitetico fra virtù e fortuna,[78] tralasciando in questa sede qualunque riscontro utile a cogliere l'evoluzione in età moderna del significato e del ruolo riconosciuto in chiave politica alla *Fortuna* in campo storiografico,[79] occorre tuttavia almeno ricordare l'eco dell'antica disputa nelle opere di due autori comunque fondamentali per mettere a fuoco la progressiva sedimentazione di riflessioni e argomentazioni intese a dar conto della straordinaria esperienza rappresentata dall'impero di Roma, vale a dire di Montesquieu e di Gibbon che – come è noto – seppe ereditarne suggestioni su non pochi temi.[80]

Quanto al primo, interessatosi allo studio della civiltà, delle istituzioni e della struttura imperiale di Roma antica fin dalla sua formazione giovanile, si segnalano ai nostri fini alcune osservazioni contenute nelle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734). In tale contesto, traendo evidentemente ispirazione dall'analogo quesito sulle ragioni dell'ascesa di Roma posto da Polibio (*hist.* III, 1, 4-5), sia pure con ottica più decisamente pragmatica, ovvero alla luce della convinzione che in un'epoca caratterizzata dall'equilibrio fra le potenze presenti nel continente europeo potesse essere di qualche utilità analizzare la *Fortuna* dei Romani, prodigiosa quanto inconcepibile, per mettere a fuoco modalità di ascesa e assestamento del modello imperiale in sé, Montesquieu individua un fattore di forza nella equa distribuzione della proprietà terriera, capace nei tempi antichi di accendere l'interesse per la difesa della *res publica* in coloro che avessero potuto beneficiarne senza alcuna discriminazione e, per converso, di provocare con il suo venir meno l'avvio di un processo involutivo analogo a quello verificatosi ai suoi

[78] Basti qui il semplice rinvio al cap. XXV del *Principe*, concernente *Quantum fortuna in rebus humanis possit et quomodo illi sit occurrendum*; più in generale, sull'argomento oggetto di una poderosa bibliografia, si vedano almeno Pocock 1975, 31-48; Nedermann 1999; Hornqvist 2004, 233ss.

[79] Fra i numerosi interventi, oltre Skinner 1978, 94-100; Kiefer 1979, utili spunti e riscontri si ricavano da ultimo da Buttay-Jutier 2008, 373-425.

[80] Per una disamina sul punto, già sottolineato da Giarrizzo 1954, 35, vd. da ultimo Pocock 1999, I 85ss., nonché Thornton 2005.

tempi.[81] Accanto a tale valutazione, di per sé preziosa per comprendere come egli considerasse l'impero di Roma tutt'altro che il prodotto di un'entità esterna identificabile nella *Fortuna*, l'implicita negazione del suo ruolo si ricava anche da alcuni passaggi dedicati a evidenziare la superiorità tecnica dei Romani in campo bellico[82] e a sottolinearne l'abilità nel ricorrere a metodi diversi per assoggettare e poi integrare politicamente anche attraverso la concessione di privilegi ai popoli vinti, così da renderli parte di un corpo unico di cui l'urbe costituiva la testa.[83] Infine, alcuni accenni all'impero costruito da quest'ultima quale prodotto dell'applicazione continuativa di metodi adeguati a originarlo e poi a mantenerlo, altresì scaturito dalla capacità dei Romani di affrontare con la medesima superiorità una sorte benevola o ostile, riuscendo a trarre vantaggio da situazioni favorevoli e a dominare quelle difficili,[84] lasciano intendere che per Montesquieu Roma non avesse sempre goduto del sostegno benevolo di una *Fortuna* intesa in senso esclusivamente positivo, bensì fosse stata costretta a misurarsi con una forza mutevole, talvolta negativa, comunque non lontana da quell'entità evocata da coloro che in ambito antico avevano preferito ascrivere al caso l'ascesa dell'urbe, tuttavia illuministicamente 'ridotta' a un'antagonista da quest'ultima sfruttata a proprio vantaggio, vale a dire vinta anche ove presentatasi nel suo profilo negativo, data la convinzione dell'autore che «n'est pas la Fortune qui domine le monde».[85] Tale rifiuto di concedere un ruolo determinante alla Fortuna sia a livello generale che più specificamente nel processo di costruzione dell'impero di Roma, accompagnato dalla convinzione che essa avesse piuttosto agito quasi come un fattore capace di attivare forze positive per tenerle testa, può forse gettar luce su una precisazione di Montesquieu a proposito della *Fortuna* di Cesare e sulla sua scelta di circoscriverne il significato insistendo sulle qualità dell'uomo, a suo avviso tali da farne co-

---

[81] Cfr. Montesquieu, *Considérations*, III *Comment les Romains purent s'agrandir*, p. 81 ed. Caillois e in proposito Senarclens 2003, 146.

[82] Cfr. Montesquieu, *Considérations,* II *De l'art de la guerre chez les Romains,* pp. 75ss. ed. Caillois.

[83] Cfr. Montesquieu, *Considérations* VI *De la conduit que les Romains tinrent pour soumettre tous les peuples*, p. 108 ed. Caillois.

[84] Cfr. Montesquieu, *Considérations* IX *Deux causes de la perte de Rome,* p. 120 ed. Caillois.

[85] Cfr. Montesquieu, *Considérations* XVIII, *Nouvelles maximes prises par les Romains*, p. 173 ed. Caillois.

munque un vincitore e un soggetto destinato all'ascesa al potere in qualunque repubblica fosse nato.[86]

Venendo al secondo, nel suo *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788), non estraneo a considerazioni sul ruolo della fortuna nel divenire storico,[87] trova spazio un'ulteriore presa di posizione sul tema del rilievo da attribuirle in rapporto all'ascesa di Roma. In tale contesto, occupandosi degli eventi del principio del V secolo, ovvero dell'attacco inflitto a Roma dai Goti di Alarico, dopo aver evidenziato la condotta imprudente dei ministri di Onorio a suo parere responsabili di aver indotto parte delle truppe a passare dalla parte di quello e dopo aver rievocato il degrado dominante fra le *élites* di quel periodo, con abile padronanza delle fonti antiche,[88] Gibbon non rinuncia a menzionare il passo ammianeo sopra considerato (14, 6) per rappresentare la situazione dell'epoca.[89]

Al di là della ripresa della tesi di quest'ultimo a proposito del ruolo pari e complementare svolto da *Virtus* e *Fortuna* nel promuovere l'ascesa dell'urbe, la questione del peso da assegnare alla sorte in rapporto alla creazione della potenza egemonica romana riemerge più chiaramente in un luogo successivo dell'opera.[90] Si tratta di un passaggio in cui soffermandosi a riflettere sulla caduta dell'Impero romano d'Occidente, Gibbon richiama alla memoria dei lettori quei Greci che di fronte all'assoggettamento della loro terra ridotta a provincia di Roma attribuirono i trionfi di quest'ultima non al merito ma alla *Fortuna* della repubblica. Ciò prima di rievocare la dea incostante che, abituata a distribuire e ritirare i propri favori ad occhi chiusi, avrebbe acconsentito a rinunciare alle sue ali, scendere dal globo e stabilire il proprio trono saldo e immutabile sulla rive del Tevere: un'immagine di probabile ispirazione plutarchea,[91] comunque efficace per richiamare il pro-

---

[86] Cfr. Montesquieu, *Considérations* XI *De Pompée et César,* p. 128 ed. Caillois.

[87] Per qualche osservazione al riguardo cfr. Baridon 1977, 719-730

[88] Su questo aspetto rimane ancora fondamentale la valutazione di Momigliano 1954 (1966); vd. inoltre quanto emerge dagli studi raccolti in Ducrey (ed.) 1977.

[89] Cfr. E. Gibbon, *Decline and Fall* XXXI, vol. II, p. 140 ed. Smeaton (Modern Library); Bury; sull'uso e la valutazione di Ammiano in Gibbon vd. tuttavia le utili puntualizzazioni di Womersley 1988, 169-181.

[90] Cfr. E. Gibbon, *Decline and Fall* XXXVIII, vol. II, p. 436 ed. Smeaton (Modern Library); Bury.

[91] Cfr. Plut. *fort. Rom*. 4, 318a.

filo più circoscritto di una *Fortuna* impegnatasi a proteggere unicamente Roma, dunque una garante che ricorda il profilo della *Fortuna populi Romani*. Lungi dal limitarsi ad una dotta prosopopea nel seguito del passo Gibbon non esita a chiamare in causa un *wiser Greek* che a suo dire avrebbe tolto ai propri connazionali l'illusione di poter ascrivere alla *Fortuna* i successi romani e le proprie sconfitte e mostrato loro le «deep foundations of the greatness of Rome». Ma soprattutto non rinuncia a ricordare il rilievo dai Romani conferito a valori quali la *fides,* osservata nei rapporti interpersonali e nei confronti dello stato, nonché coltivata grazie ad un accorto sistema educativo e con il contributo di un forte sentimento religioso, o ancora la virtù e l'onore cui i giovani sarebbero stati spronati attraverso cerimoniali come il trionfo o la costante presenza di immagini degli antenati, o infine l'impegno a servire in campo militare. Tali richiami, se da un canto inducono a identificare nel saggio evocato nel passo lo storico Polibio e nei rilievi attribuitigli le riflessioni contenute nelle pagine del VI libro della sua opera dedicate alla descrizione ammirata dei fondamenti costitutivi della *res publica* romana, d'altra parte inducono a ritenere che per Gibbon (in ciò non lontano da Montesquieu) quell'impero di Roma destinato a cadere anche per effetto della sua grandezza eccessiva, aveva comunque rappresentato un'esperienza eccezionale non in quanto frutto del volere di una Fortuna intesa in veste di casualità, bensì per effetto di fattori dei quali la tradizione antica e segnatamente lo storico di Megalopoli già nel II secolo a.C. si era mostrato lucidamente consapevole, un'esperienza rispetto a cui la *Fortuna Populi Romani* non poteva avere reale diritto di cittadinanza.

In conclusione, il percorso fin qui tratteggiato lascia rilevare che quel teonimo introdotto dagli Antichi per visualizzare un'entità contraddistinta dalla speciale vocazione a tutelare gli interessi del *populus* romano aveva esaurito la sua funzione: messo a punto dalla cultura pagana per visualizzare in modo mirato il ruolo giocato dalla *Fortuna* nel processo di ascesa egemonica di un piccolo centro ampliatosi fino a comprendere e dominare gran parte dell'ecumene, esso aveva progressivamente esaurito il suo significato nella prospettiva dei Moderni, interessati a reinterrogarsi con finalità e strumenti ben diversi su fondamenti e modalità di costruzione dell'impero di Roma.

Bibliografia

Axtell 1907
H.L. Axtell, *The Deification of Abstract Ideas in Roman Literature and Inscriptions*, Chicago 1907.
Baridon 1977
M. Baridon, *Edward Gibbon et le mythe de Rome. Histoire et idéologie au siècle des Lumières*, Paris 1977.
Bessone 1996
L. Bessone, *La storia epitomata. Introduzione a Floro*, Roma 1996.
Buttay-Jutier 2008
F. Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris 2008.
Cartari 1647
V. Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venetiae 1647, rist. Milano 2004.
Cellini 2007
G.A. Cellini, *Aspetti iconografici e ideologici di Tyche nel mondo ellenistico-romano*, «NAC», 36 (2007), pp. 157-190.
Champeaux 1982-1987
J. Champeaux, *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain, des origines à la mort de César.* I *Fortuna dans la religion archaïque*, Rome 1982; II. *Les transformations de Fortuna sous la République*, Rome 1987.
Champeaux 2008
J. Champeaux, *Images célestes de Rome: la Ville et ses incarnations divines*, in P. Fleury, O. Desbordes (éds.), *Roma illustrata*, Caen 2008, pp. 85-96.
Collingwood, Wright 1965
R.G. Collingwood, R.P. Wright, *The Roman Inscriptions of Britain*, I, Oxford 1965.
Crawford 1974
M.H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, I, Cambridge 1974.
Christol 2001
M. Christol, *Rome et le people romain à la transition entre le haut et le bas empire: identité et tension*, in A. Barzanò, C. Bearzot, F. Landucci, L. Prandi, G. Zecchini (eds.), *Identità e valori: fattori di aggregazione e fattori di crisi nell'esperienza politica antica*, Roma 2001, pp. 209-225.
Davies 2004
J.P. Davies, *Rome's Religious History. Livy, Tacitus and Ammianus on their Gods*, Cambridge 2004.
Degrassi 1963
A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae* XIII.2. *Fasti anni Numani et Iuliani*, Roma 1963.
Desideri 2005
P. Desideri, *Impero di Alessandro e impero di Roma secondo Plutarco*, in A. Casanova (ed.), *Plutarco e l'età ellenistica*, Firenze 2005, pp. 3-21.

Ducrey 1977
P. Ducrey (éd.), *Gibbon et Rome à la lumière de l'historiographie moderne*, Gèneve 1977.
Fears 1981
J.R. Fears, *The Cult of the Virtues and Roman Imperial Ideology*, «ANRW», II, 17. 2 (1981), pp. 827-948.
Ferrary 1988
J.-L. Ferrary, *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique, de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Rome 1988.
Forni 1991
G. Forni, *Plutarco. La fortuna dei Romani.* Testo critico, intr., trad. e commento a c. di G.F., Napoli 1991.
Frakes 1988
J.C. Frakes, *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages. The Boethian Tradition*, Leiden 1988.
Giarrizzo 1954
G. Giarrizzo, *Edward Gibbon e la cultura europea del Settecento*, Torino 1954.
Gilbert 1879
O. Gilbert, *Die fragmente des Lucius Caelius Antipater*, Leipzig 1879.
Hau 2011
L.I. Hau, *Tychê in Polybios: Narrative Answer to a Philosophical Question*, «Histos», 5 (2011), pp. 183-207.
Hornqvist 2004
M. Hornqvist, *Machiavelli and Empire*, Cambridge 2004.
Kajanto 1957
I. Kajanto, *God and Fate in Livy*, Turku 1957.
Kajanto 1981
I. Kajanto, *Fortuna*, «ANRW», II, 17. 1 (1981), pp. 502-558.
Kajanto 1988
I. Kajanto, *Interpreting Fortuna Redux*, in D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasiao do seu 85° aniversario*, Tübingen 1988, pp. 35-50.
Kiefer 1979
F. Kiefer, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies» 9 (1979), pp. 1-27.
Lacroix 1951
J. Lacroix, *Fatum et fortuna dans l'œuvre de Tacite*, «REL», 29 (1951), pp. 247-264.
Latte 1960
K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, München 1960.
Levene 1993
D.S. Levene, *Religion in Livy*, Leiden 1993.
Lichocka 1997
B. Lichocka, *L'iconographie de Fortuna dans l'empire romain (Ier siècle avant n.è.-IVe siècle de n.è.)*, Varsovie 1997.

Liebesschuetz 1967
W. Liebeschuetz, *The Religious Position of Livy's History*, «JRS», 57 (1967), pp. 45-55.
Lind 1972
L.R. Lind, *Concept, Action, and Character: The Reason for Rome's Greatness*, «TAPhA», 103 (1972), pp. 235-283.
Lind 1973-1974
L.R. Lind, *Roman Religion and Ethical Thought: Abstraction and Personification*, «CJ», 69 (1973-1974), pp. 108-119.
Lipka 2009
M. Lipka, *Roman gods. A Conceptual approach*, Boston-Leiden 2009.
Mattingly, Sydenham 1926
H. Mattingly, E.A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage* II. *Vespasian to Hadrian,* London 1926.
Mattingly 1937
H. Mattingly,*The Roman Virtues*, «HThR», 30 (1937), pp. 103-117.
Momigliano 1954
A. Momigliano, *Gibbon's Contribution to Historical Method*, «Historia», 2 (1954), pp. 450-463 (poi in Id., *Studies in Historiography*, London 1966, pp. 40-55).
Muccioli 2007
F. Muccioli, *La rappresentazione dei Parti nelle fonti tra II e I secolo a.C. e la polemica di Livio contro i levissimi ex Graecis*, in T. Gnoli, F. Muccioli (eds.), *Incontri tra culture*, Milano 2007, pp. 87-115.
Nedermann 1999
C.J. Nedermann, *Amazing Grace: Fortune, God, and Free Will in Machiavelli's Thought*, «Journal of the History of Ideas», 60 (1999), pp. 617-638.
Oakley 2005
S.P. Oakley, *A Commentary on Livy Books VI-X* III *Book IX*, Oxford 2005.
Patch 1927
H. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge 1927.
Pocock 1975
J.G.A. Pocock, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton-London 1975.
Pocock 1999
J.G.A. Pocock, *Barbarism and Religion* I. *The Enlightenments of Edward Gibbon 1737-1764*, Cambridge 1999.
Rausa 1997
F. Rausa, *La base Farnese CIL VI, 196 e il tema della Fortuna Redux nella propaganda di Vespasiano*, «NAC», 26 (1997), pp. 287-310.
Ripa 1618
C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1618, rist. anast. con ed. a c. di P. Buscaroli, pref. M. Praz, Torino 1988.

Rüpke 2010
G. Rüpke, *Representation or presence? Picturing the divine in ancient Rome*, «ARG», 12 (2010), pp. 181-196.
Senarclens 2003
V. Senarclens, *Montesquieu historien de Rome. Un tournant pour la réflexion sur le statut de l'histoire au XVIIIe siècle*, Gèneve 2003.
Skinner 1978
Q. Skinner, *The foundations of modern political thought*, I, Cambridge 1978.
Stewart 1968
D.J. Stewart, *Sallust and Fortuna*, «History and Theory», 7 (1968), pp. 298-317.
Sutherland, Carson 1984
C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson, *Roman Imperial Coinage* I. *Augustus to Vitellius,* London 1984.
Swain 1989
S.C.R. Swain, *Plutarch's De Fortuna Romanorum*, «CQ», 39 (1989), pp. 504-516.
Sydenham 1952
E.A. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic*, London 1952.
Thornton 2005
J. Thornton, *Sulle orme di Montesquieu: la formazione di Edward Gibbon dal primo soggiorno a Losanna al Decline and Fall of the Roman Empire*, in D. Felice (ed.), *Montesquieu e i suoi interpreti*, Pisa 2005, pp. 277-306.
Torelli 2002
R.M. Torelli, *Benevento romana*, Roma 2002.
Walbank 2007
F.W.Walbank, *Fortune (tychē) in Polybius*, in J. Marincola (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*, I, London 2007, pp. 349-355.
Wissowa 1912[2]
G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer,* München 1912[2] (rist. 1972).
Womersley 1988
D. Womersley, *The Transformation of the Decline and Fall of the Roman Empire,* Cambridge 1988.
Zecchini 1997
G. Zecchini, *Il pensiero politico romano. Dall'età arcaica alla tarda antichità*, Roma 1997.
Zecchini 2011
G. Zecchini, *Ricerche di storiografia latina tardoantica II*, Roma 2011.

KURT SMOLAK

LA CITTÀ CHE PARLA

1. *Appunti sulla città personificata nell'arte figurativa come presupposto della città parlante.*

Sin dai secoli della colonizzazione greca del Mediterraneo, la metafora della città madre, μητρόπολις, era d'uso comune. La parola designava la πόλις da cui i colonizzatori erano partiti.[1] Solo più tardi, quando, finita l'epoca delle libere πόλεις, il mondo greco entrò a far parte di grandi imperi – prima quello dei Macedoni, poi quello dei Romani – la parola μητρόπολις si trasformò in sinonimo di μεγαλόπολις, 'grande città', una parola foneticamente simile, attestata fin da Pindaro.[2]

Oggi, chi usa la parola 'metropoli' certamente non riflette, eccetto in contesti particolari, sulla metafora della madre nutrice che ne è all'origine – a differenza di Bernardo Canaccio, autore dell'epigramma sul monumento sepolcrale di Dante a Ravenna del 1357, che rimprovera Firenze, città di nascita del poeta nazionale italiano, di essere una madre poco amorevole: *quem genuit parvi Florentia mater amoris*. Il potenziale figurativo dell'antica metafora, realizzato nel verso appena citato, era già nell'ellenismo il fondamento di rappresentazioni di grandi città potenti come donne venerabili, che funzionavano da personificazione della relativa città. Esse ne proteggono i figli e provvedono al loro benessere, e perciò sono chiamate *Fortunae*, Τύχαι. È ben comprensibile come queste personificazioni scultoree antropomorfe avessero l'effetto di

---

[1] Le prime attestazioni della parola μητρόπολις si trovano in Pind. *Pyth*. 4, 20 (detto di Thera in rapporto ad altre 'grandi città'); Hdt. 2, 29 (detto di Merope in rapporto agli Etiopi); 7, 51 (detto di Atena in rapporto alle sue colonie).

[2] Pind. *Pyth*. 2, 1 (detto di Siracusa); 7, 1 (detto di Atene).

avvicinare le Fortune delle città alla sfera divina, oppure fossero annoverate tra le stesse divinità.

La più celebre di queste Fortune fu la Τύχη di Antiochia sull'Oronte, opera di Euticide realizzata intorno al 300 a.C. – se il nome è autentico e non derivato dal suo capolavoro.[3] La statua, realizzata come una donna seduta in trono, porta sulla testa una corona di mura, simbolo della sua forza protettrice, e tiene nella mano destra un mazzo di spighe. Sul modello della Fortuna di Antiochia si produssero altre personificazioni di città, per esempio quella di Filadelfia, l'attuale Amman, capitale della Giordania.[4]

Accanto a questa tradizione figurativa ne esisteva un'altra risalente all'unica metropoli il cui nome conteneva quello della sua dea protettrice, cioè Atene. La raffigurazione della dea Atena era canonica già prima della statua colossale dell'Athena Parthenos di Fidia: l'elmo, la corazza e l'egida erano attributi costanti, ma normalmente la dea era corredata anche della lancia e dello scudo. Soltanto l'Athena Parthenos, invece, regge nella mano destra una statuetta della Vittoria alata.[5] A differenza delle Fortune, di solito raffigurate sedute, Atena era rappresentata per lo più in piedi oppure, se in battaglia o in compresenza di altri dèi, nell'atto di camminare.[6]

---

[3] Per un'immagine vd. http://de.wikipedia.org/wiki/Eutychide (12. 08. 2012): copia romana in marmo, Musei Vaticani, e http://www.donnqmed.unina.it/img/vlgr02b.jpg (12. 08. 2012): statua in porfido, Museo Archeologico Nazionale di Firenze; per il simbolismo della statua vd. Fehr 2005, 83-92.

[4] Vd. Riedl 2005, 250-253; Meyer 2006 *passim*; per un'altra rappresentazione scultorea della Fortuna di una città si rimanda a quella di Velia / Elea del Museo di Marina d'Ascea, Dep. Nr. 17431 (2969), descritta in Fabbri, Trotta 1989, 16-108.

[5] Si noti che una riproduzione, dalla presunta misura originale, dell'Athena Parthenos, sulla base della cosiddetta Statuetta Varvakion (II sec. d.C.) del Museo Nazionale di Atene, fu eretta nel 1990 da Alan LeQuire a Nashville, Tennessee (USA).

[6] A titolo d'esempio si rimanda all'Atena in battaglia contro i Giganti, rappresentata sul celebre Altare di Pergamo del Pergamonmuseum a Berlino, ed al bassorilievo della cosiddetta Atena in lutto, opera del 480 a.C. circa, attualmente conservata nel Museo dell'Acropoli di Atene: vd. Kenner 1977, 379-406. La rappresentazione di Atena / Minerva seduta in trono si trova raramente nell'arte greca: in statuette dell'epoca arcaica, su pitture vascolari e su monete; nell'arte romana, invece, la dea seduta è presente nella triade capitolina (vd. *LIMC* II/2 *s.v.* «Athena/Minerva», 289) e si avvicina, in età imperiale, alla Dea Roma (*LIMC* II/2 *s.v.* «Athena/Minerva», 269; 276).

Spettò al calcolo politico di Augusto combinare i due tipi nell'iconografia della Dea Roma.[7] La venerazione di quest'ultima insieme con l'imperatore come forze governanti, l'una maschile, l'altra femminile, mirava ad innalzare il nuovo ordine monocratico dello stato su un piano di sacralità, allo scopo di renderlo accettabile per il popolo. Sulla celebre Gemma Augustea, oggi in possesso del Kunsthistorisches Museum di Vienna, la Dea Roma, vestita da Minerva, siede accanto ad Augusto.[8] Nel tardoantico la Dea Roma appare anche in piedi, come la originaria Atena, e protegge un personaggio politico, come accade nel famoso dittico d'avorio del 541 appartenente all'ultimo console occidentale, Flavio Anicio Fausto Albino Basilio, le cui due parti sono oggi conservate rispettivamente a Firenze, nel Museo Nazionale del Bargello, e nel Museo del Castello Sforzesco di Milano.[9]

Dopo la fondazione della Nuova Roma, cioè della Costantinopoli cristiana come capitale dell'impero, era inevitabile che si creasse anche una Fortuna di questa metropoli, simile a quella dell'antica Roma, ma priva di ogni valenza divina, dal momento che era funzionale soltanto a rappresentare visualmente la città come sede della potenza imperiale. Entrambe le allegorie si trovano sulla cosiddetta *Tabula Peutingeriana*, conservata a Vienna nella Biblioteca Nazionale Austriaca, unico esempio di una pianta stradale dell'impero di epoca tardoantica.[10] Dato che le personificazioni delle Fortune delle città imperiali, in epoca cristiana, erano divenute mere allegorie visuali di un valore politico astratto, cioè della forza dell'impero, non c'è da meravigliarsi del fatto che an-

---

[7] Sulle rappresentazioni della Dea Roma, le cui prime attestazioni risalgono ad un *as* del 269 a.C. e a monete di Locri Epizefirii del 204 a.C., vd. Di Filippo Balestrazzi 1997.

[8] Un'immagine policroma della Gemma Augustea con spiegazioni iconografiche si trova su http://www.gemmarius-sculptor.de/info5.htm (11. 08. 2012); per una descrizione vd. Seipel 2005, 176s.; per un'interpretazione vd. Megow 1987, 130-150; per una – ipotetica, ma possibile – interpretazione vd. Doonan 1997, 25-30.

[9] Per un'interpretazione del dittico di Basilio vd. Cameron, Schauer 1982, 126-145, i quali l'hanno nuovamente assegnato all'ultimo console, a cui era stato attribuito sin dal Settecento, mentre dal 1896 in poi si era pensato, con H. Graeven, che appartenesse a Cecina Decio Massimo Basilio, antenato di Albino Basilio e console del 480. Per un quadro generale delle opere in avorio tardoantiche è ancora utile la monografia di Delbrueck 1929.

[10] Per informazioni sulla *Tabula Peutingeriana* in genere vd. Weber 1976; Id. 1984, 2-8; per una riconsiderazione del suo significato vd. Talbert 2010.

che altre città inserissero le loro Fortune nel contesto di allegorie di virtù politiche.

Nella pratica iconografica, anche dopo il crollo dell'impero occidentale, la Fortuna di Roma si presentava come la più adeguata per rappresentare il potere di una città, soprattutto – in modo a prima vista sorprendente – nell'oriente grecofono. Lo si capisce bene se si tiene presente che in greco la parola ῥώμη significa forza, potere. Interpretare il potere universale dell'impero romano in base alla presunta etimologia del nome di Roma divenne un elemento topico dei panegrici greci dedicati alla capitale. Nel secondo secolo d.C., ad esempio, Publio Elio Aristide nel suo discorso su Roma aveva sfruttato largamente la somiglianza – a suo parere non casuale – tra la parola greca e il nome della città dominante. È molto istruttivo il seguente brano del capitolo 8:[11]

ὥσπερ τις ἀνὴρ πολὺ νικῶν τοὺς ἄλλους μεγέθει καὶ ῥώμῃ οὐκ ἀγαπᾷ μὴ καὶ ἄλλους ὑπὲρ αὑτὸν ἀράμενος φέρειν, ὡς δὲ καὶ ἥδε ἐπὶ τοσαύτης γῆς ᾠκισμένη οὐκ ἀγαπᾷ, ἀλλ᾽ ἑτέρας ἰσομετρήτους ὑπὲρ αὑτὴν ἀραμένη φέρει ἄλλας ἐπ᾽ ἄλλαις. ὡς ἄρα ἐπώνυμον αὐτῇ τοὔνομα καὶ οὐδὲν ἀλλ᾽ ἢ ῥώμη τὰ τῇδε.

Come un uomo che supera di gran lunga tutti gli altri per statura e per forza non si accontenta, se non solleva anche altri oltre a se stesso e li sostiene, così anche questa città, edificata su un territorio tanto ampio, non si accontenta di ciò, ma eleva altre città di uguale grandezza oltre a se stessa e le sostiene. Dunque per essa il suo nome è un eponimo: perché quello che si vede qui, null'altro è che forza.

Con queste parole Elio Aristide, sulla scia dei suoi predecessori, interpreta in modo positivo l'imperialismo romano: l'intenzione di Roma sarebbe quella di far partecipare altre città al suo potere di governo. Tramite una tale interpretazione, altre città potevano sentirsi incoraggiate a far derivare il proprio potere politico, d'altra parte limitato, dalla forza prevalente di Roma. Di conseguenza, per esprimere visivamente questo concetto, ci si poteva servire del tipo

[11] Aristid. *or.* 14,8 Keil. Per un'interpretazione storico-culturale e retorica della *laus urbium* vd. Klein 1981; Id. 1983 e, più recentemente, Fontanella 2007, 83s.; per la pseudo-etimologia del nome di Roma dal greco ῥώμη vd. Opelt 1965, 47-56, dove la studiosa sottolinea la larga diffusione di questo presunto *veriloquium*, che risale al II sec. a.C. Tuttavia, nel 1965 non era ancora possibile estendere la documentazione fino al mosaico di Madaba, che è forse l'unica testimonianza di quel concetto nel campo dell'arte figurativa.

tradizionale della personificazione allegorica della Fortuna di Roma come Minerva.

In questo senso vorrei interpretare un mosaico policromo del sesto secolo, rinvenuto negli scavi di Madaba in Giordania, allora centro culturale e religioso della regione, all'interno della cosiddetta Sala d'Ippolito. Sul mosaico si vedono tre donne del tipo delle Fortune di città, tutte sedute e caratterizate la prima dalla cornucopia, la seconda da un cesto di frutta e la terza da spighe. Le ultime due portano in testa una corona turrita come la *Tyche* di Antiochia; la prima, invece, porta l'elmo di Minerva, come l'antica Dea Roma.[12] Nelle iscrizioni greche apposte, quest'ultima è chiamata ΡΩΜΗ, quella in mezzo ΓΡΗΓΟΡΪΑ e la terza ΜΗΔΑΒΑ – forma antica del nome della città nabatea. L'iscrizione di ΜΗΔΑΒΑ è differente dalle precedenti, perchè effettuata in rosso vermiglio e non, come le altre, in nero. Ciò potrebbe avere un particolare significato. Nella sua breve descrizione inglese del mosaico, l'archeologo italiano Michele Piccirillo parla solo di «personifications of the three cities».[13] Questa interpretazione, però, crea un problema, perché, mentre Roma e Medaba sono nomi di città vere e l'iconografia di Roma è quella tradizionale, non esiste nessuna testimonianza di una città chiamata Gregoria: l'ho potuto verificare servendomi del ricco materiale della *Tabula Imperii Byzantini*, progetto a lungo termine dell'Accademia delle Scienze Austriaca. D'altro canto, però, il sostantivo astratto γρηγορία nel senso di γρηγόρησις, cioè vigilanza, si trova in alcune glosse antiche[14] e in Giovanni Geometra (266,1), autore bizantino del decimo secolo.[15] Queste osservazioni mi hanno portato ad ipotizzare che sul mosaico in questione le due figure allegoriche di ΡΩΜΗ e di ΓΡΗΓΟΡΙΑ rappresentassero due qualità politiche, il potere e la vigilanza, proprie della città di Madaba, che si distacca dalle alle-

---

[12] L'elmo di Minerva distingue la Roma personificata dalla corrispondente allegoria di Costantinopoli su un dittico d'avorio conservato nel Kusthistorisches Museum di Vienna: lì la 'Nuova Roma' porta sulla testa una corona turrita del tipo della Fortuna d'Antiochia. Sul dittico vd. Egger 1968, 45-76.[13] Piccirillo 1993, 25; per un'immagine policroma del mosaico in questione vd. *ibidem*, fig. 10.

[14] Vd. *LSJ s.v.*; il luogo di Giovanni Geometra è indicato in Trapp 2001, *s.v.*

[15] Per Giovanni Geometra (=Kyriotes) come autorità in materia di retorica vd. Hunger 1978, 169 e *passim*.

gorie per mezzo dell'iscrizione in rosso vermiglio. Certo, Madaba non fu mai una vera e propria metropoli, ma che la città sia rappresentata come tale è comprensibile tenendo conto dell'orgoglio dei suoi ricchi cittadini.

2. *Un esempio di città parlante nella letteratura del tardoantico: la Dea Roma in Simmaco, Ambrogio e Prudenzio*

In campo letterario, la rappresentazione figurativa di una città con attributi come elmo o corona turrita trova il suo *pendant* nella prosopopea di una città, e precisamente della sua Fortuna. All'immagine visibile corrisponde il discorso leggibile, preferibilmente ad alta voce, discorso che manifesta l'interiorità del personaggio. Si sa che la prosopopea, non solo di una città, aveva un ruolo preciso nell'educazione retorica.[16] Ed infatti a questo fondamento retorico si riferisce esplicitamente una delle più notevoli personificazioni di figura allegorica nella letteratura latina del tardoantico.

Si tratta del discorso della Dea Roma nella terza *Relatio* di Q. Aurelio Simmaco, diretta agli imperatori nel 384.[17] Simmaco, prefetto di Roma, richiede a nome dei senatori pagani che l'altare ai piedi della statua della dea Vittoria nella *curia*, rimosso dall'imperatore Graziano, venga nuovamente eretto, perché si possa sacrificare un grano di incenso in venerazione della dea protettrice prima delle riunioni del senato.[18] La frase che Simmaco premette al discorso della Dea Roma ci fa capire l'origine retorica di personificazioni del genere; il prefetto dice infatti: «Immaginiamo che la Dea Roma entri in scena e dibatta con voi, imperatori,

[16] Basti citare la testimonianza di Aug. *conf.* 1, 17, dove Agostino descrive come gli scolari di un *grammaticus* avessero dovuto inventare un discorso di Giunone adirata sulla base di un brano del primo libro dell'*Eneide*, e aggiunge: (*verba*) *quae numquam Iunonem dixisse audieram*. Cfr. *Anth. Lat.* 189 Shackleton Bai1ey (= 198 Riese): *Verba Achillis in Parthenone, cum tubam Diomedis audisset*; vd. *ultra* Webb 2001, 289-316.

[17] La più recente edizione del testo è quella di Zelzer 1982; per l'interpretazione e le vicende politico-culturali vd. Klein 1971, *passim*; Id. 1972, *passim*.

[18] Per la varia fortuna della statua vd. Gnilka 1991, 1s.

con le seguenti parole».[19] Questo suona come la proposta di un *thema* da parte del retore ai suoi studenti.[20] Il discorso che segue contiene una mescolanza di appelli ai sentimenti, di esempi storici della benevolenza degli dèi antichi verso i Romani e di argomenti della filosofia stoica popolare, di cui facevano uso anche gli apologeti cristiani: ciò in cui tutti credono, ciascuno a modo suo, sarebbe il medesimo essere divino;[21] non sarebbe possibile raggiungere la somma essenza tramite una sola via; il cielo e il cosmo sarebbero gli stessi per tutti.[22] Per quanto riguarda gli esempi storici, si noti che Simmaco si riferisce esclusivamente ad eventi dell'età repubblicana, e precisamente alla seconda guerra Punica e alla difesa del Campidoglio contro i Senoni.[23] Nel complesso, però, prevalgono i momenti di commozione e di affetto: Roma parla della sua venerabile vecchiaia, dei suoi capelli bianchi, di valori tipici dei Romani del passato che appaiono idealizzati, come la *pietas*, la religiosità e soprattutto la libertà.

In questo appello ai sentimenti la Dea Roma – cioè Simmaco e i senatori pagani che egli rappresenta – inserisce, sempre nei paragrafi 9s., una formulazione molto raffinata, quando chiede la pace per gli dèi indigeni: *diis patriis, diis indigetibus pacem rogamus*.[24]

---

[19] Symm. *rel.* 3, 9: *Romam nunc putemus adsistere atque his vobiscum agere sermonibus*.

[20] Cfr. *e.g.* il carme *Anth. Lat.* 237 Shackleton Bailey (= 244 Riese), dal titolo *Turne, in te suprema salus* (Verg. *Aen.* 12, 53); cfr. anche Coronatus, *Anth. Lat.* 214 Shackleton Bailey (= 223 Riese), *locus Vergilianus: Vivo equidem vitamque extrema per omnia duco* (Verg. *Aen*. 3, 315).

[21] Symm. *rel.* 3, 10: *Aequum est, quidquid omnes colunt, unum putari. Eadem spectamus astra, commune caelum est, idem nos mundus involvit.* Per Athenag. *apol.* 1, 2, invece, Dio non sarebbe del tutto comprensibile, ma sarebbe dimostrabile che i Cristiani abbiano la massima partecipazione alla verità. Per Tert. *apol*. 17, 6, invece, lo sguardo verso il cielo, comune a tutti, avrebbe originariamente insegnato al genere umano il monoteismo.

[22] Symm. *rel*, 3, 10: *uno itinere non potest perveniri ad tam grande secretum*. Con questa asserzione, che esprime la tolleranza verso altre religioni, Simmaco si oppone con forza alla dottrina cristiana di Cristo come unica via verso la verità (cfr. Ioh. 14, 6). Per l'argomentazione di Simmaco e la sua confutazione vd. Gnilka 1990, 9-51.

[23] Symm. *rel*. 3, 9: *haec sacra Hannibalem a moenibus, a Capitolio Senonas reppulerunt*.

[24] Gnilka 1990b affronta un particolare problema del discorso della Dea Roma nella *relatio* di Simmaco, ovvero il suo finale non chiaramente marcato. A mio parere, Simmaco termina il discorso della Roma personificata con la parola *senectutis*: ma, nel seguito, si serve delle forme verbali plurali per

Qui Simmaco rovescia una formula del culto pubblico romano, e precisamente *pax deum* (*i.e. deorum*).[25] Al posto della pace con gli dèi, che garantisce il loro favore per i Romani, il personaggio allegorico parla della pace per gli dèi minacciati dai Romani cristiani, che ne negano la natura divina. Tramite questo appello fittizio, Simmaco sembra riprendere una tradizione letteraria: è infatti estremamente probabile che egli, come ammiratore di Cicerone, alludesse al suo celeberrimo discorso, la prima orazione contro Catilina. Nei capitoli 18 e 27-29 Cicerone introduce l'allegoria della patria, che si rivolge prima a Catilina e poi a Cicerone stesso, esortandolo a salvare la repubblica dalla presunta rivoluzione dei congiurati. In conformità a questo modello Simmaco, anch'egli pronto a salvare l'impero dalla punizione degli dèi pagani offesi, fa uso dello stesso mezzo retorico della prosopopea di un personaggio allegorico. Peraltro, c'è consenso tra i latinisti sul fatto che Cicerone con la prosopopea della patria volesse rimandare al discorso delle leggi contenuto nel *Critone* di Platone.[26]

Ma ritorniamo al tardoantico. Era naturale e quasi inevitabile che Ambrogio, allora vescovo della città imperiale di Milano e sempre ben informato sugli affari politici, riprendesse, nella sua seconda risposta alla petizione di Simmaco (*epist.* 72[27]), il discorso della Dea Roma, modificandolo secondo le proprie esigenze. Egli demolisce gli argomenti della venerabile allegoria punto per punto, servendosi, all'occorrenza, anche di mezzi espressivi degni di una satira di Luciano di Samosata: quando i Senoni, scrive, stavano per salire sul Campidoglio, Giove era evidentemente assente dal suo tempio (è sottinteso: forse perché si trovava in compagnia di una bella donna), oppure s'era trasformato in un'oca e aveva starnazzato dalla gola, come quando si era trasformato in cigno per far l'amore con Leda.[28] Ma c'è di più: Ambrogio interpreta malevolmente il discorso della Dea Roma di Simmaco, leggendolo non

---

trasmettere l'impressione che Roma, lui stesso e tutti i senatori pagani parlino *una voce*. Si confronti, nel campo dell'arte figurativa, il dittico consolare di Basilio citato in precedenza, dove la città personificata e il magistrato costituiscono un'unità, responsabile della salvezza del popolo romano. Questo concetto segue il tipo della Gemma Augustea.

[25] Questa formula si trova Liv. 3,5; 14; 8, 1 etc.; Val. Fl. 4,477.

[26] Vd. *e.g.* Bornecque, Bailly 1950, 15, n. 1 *ad* Cic. *Cat*. 1, 18. Si veda, a questo proposito, il contributo di Gabriella Moretti.

[27] Numerazione secondo l'edizione di Zelzer.

[28] Ambr. *epist.* 10, 72, 5: *Ubi tunc erat Iuppiter? An in ansere loquebatur?*

come un'umile petizione e una preghiera, ma come una querimonia lamentosa. E perciò, prosegue, non è il personaggio allegorico di Roma a lamentarsi, ma piuttosto il popolo romano. Può darsi che egli lo deduca dalla forma plurale dei verbi a partire da *ergo etc.*[29] Quest'interpretazione di Ambrogio è singolare, perché la maggioranza dei Romani della parte occidentale dell'Impero si era già convertita al cristianesimo. Si potrebbe, dunque, ipotizzare che già Ambrogio percepisse l'evoluzione del significato della parola 'Romano', che nell'alto medioevo poteva indicare un pagano: del resto, ci sono tracce di questo mutamento semantico già in Prudenzio e in Draconzio.[30]

Dunque: Ambrogio separa il discorso fittizio di Simmaco dalla sua allegoria e lo trasferisce al popolo romano. Così facendo egli è libero di sostituire la dolente Roma pagana con una Roma rinnovatasi per la fede cristiana. In Ambrogio è soltanto lei che parla, e parla con slancio. A differenza degli esempi storici di Simmaco, Roma riconduce le vittorie in guerra alla sola virtù militare dei generali romani, e le controbilancia con sconfitte di imperatori pagani come Valeriano e Gallieno, aprendo così la prospettiva al passato meno remoto. Questa Roma dice inoltre che i suoi capelli bianchi, di cui ha parlato Simmaco, a causa delle persecuzioni dei Cristiani sono diventati rossi, colorati dal sangue dei martiri. Non il candore dei capelli, però, meriterebbe riverenza e riconoscimento, ma quello del suo carattere, delle sue virtù etiche. Con questa metafora del colore, assunta dal Vecchio Testamento,[31] la Roma di Ambrogio si contrappone alla Dea Roma di Simmaco. Mentre quest'ultima non vuole cambiare le sue abitudini, questa nuova Roma dichiara di non aver avuto vergogna a convertirsi al dio dei Cristiani. Ed infine: mentre la Roma pagana, cioè Simmaco come suo avvocato, finisce il suo discorso con la richiesta di ottenere nuovamente il suo culto tradizionale e con una rinuncia alle dispute filosofiche, la Roma cristiana conclude facendo cenno al discorso di Paolo sull'Areopago rivolto ai filosofi ateniesi, riportato nel capitolo 17 degli *Atti degli Apostoli*. A loro l'apostolo intende svelare

---

[29] Vd. n. 24.

[30] Herzog 1992, 551-569.

[31] *Sap*. 4, 8s.: *senectus enim venerabilis non est diuturna neque numero annorum conputata, cani autem sunt sensus hominis* (*Vet. Lat.* e *Vulg.*); Ambr. *in psalm.* 118, 2, 17, però, offre un testo differente, che corrisponde *ad verbum* alla versione dei *Settanta*: *canities autem est intellectus hominibus, quibus maturitas consilii gravitasque subpetit.*

il dio ignoto, ἄγνωστος θεός, di cui avrebbe visto un altare passeggiando nella città di Atene.[32] Si tenga presente che anche Simmaco, nella *peroratio*, parla di un solo essere divino, ma di un essere divino non facilmente conoscibile, e che inoltre entrambi i discorsi prendono le mosse da un altare.

La conversione della Dea Roma di Simmaco al cristianesimo implica, dal punto di vista cristiano, una nuova nascita, παλιγγενεσία, attraverso una specie di battesimo. Nascere di nuovo significa ringiovanire, ed infatti i neobattezzati escono dal fonte battesimale come neonati, *sicut modo geniti infantes*, secondo la prima lettera di Pietro (2, 2), una delle cui fonti presunte è una catechesi battesimale.[33]

Tutto ciò, che è implicito nella lettera 72 di Ambrogio, viene esplicitato nella rielaborazione poetica di questo testo da parte di Prudenzio nel suo *Contra Symmachum*.[34] Per Prudenzio, Ambrogio era la più importante autorità teologica – e di fatto è assai probabile che il vescovo e il poeta spagnolo si conoscessero, visto che Prudenzio ricoprì una carica di alto rango presso la corte milanese. Nel secondo libro del *Contra Symmachum* (vv. 649-768) anche Prudenzio, proponendo il suo concetto politico di un impero romano cristiano di conio teodosiano, fa uso di una personificazione allegorica della città di Roma. Amplificando il testo di partenza, egli premette al discorso della Roma personificata due sezioni introduttive: prima l'istruzione del 'Romano', cioè di Simmaco, che rappresenta tutti i Romani pagani, nello stile di quella di Enea da parte di suo padre Anchise nel sesto libro nell'*Eneide* (v. 851-53). Prudenzio spiega in dettaglio quello che Virgilio riassume nelle famose parole *paci(que) imponere morem*; quindi, tralasciando il passato cruento dell'espansione dell'impero, sottolinea in una preghiera a Cristo come, grazie alla giurisdizione romana, tutto il mondo sia stato unito in un impero caratterizzato dalla pace, e precisamente da quella pace romana – concetto centrale nella propaganda imperiale sin da Augusto – che sta aprendo la strada all'influenza di Cristo, principe della pace secondo Isaia. Per dimostrare l'ordine ideale dello stato romano contemporaneo, Pru-

[32] *Act*. 17, 23.

[33] Vd. Goppelt 1978, 84.

[34] Per la presente analisi la questione della struttura e della coerenza dei due libri dell'opera – questione estremamente dibattuta – non è rilevante. Basti il rimando a Brown 2003, che si occupa tra altro di questo problema.

denzio adatta l'analogia platonica fra stato e uomo, tramandatagli dal *De re publica* di Cicerone.[35]

Solo al termine delle due premesse, l'istruzione del 'Romano' e la preghiera a Cristo, Prudenzio fa parlare la sua allegoria di Roma, privandola di ogni traccia di divinità e, come aveva già fatto lo stesso Simmaco, sottolineandone il carattere di mero artificio quando scrive *si vocem simulare licet*, *nempe aptior ista / vox Romae est, quam nunc eius sub nomine promam*, «se è consentito fingere una voce parlante, certo a Roma è più adatta questa voce, che sto per emettere in suo nome».[36] A differenza di quella di Ambrogio, la Roma cristiana di Prudenzio apostrofa gli imperatori come quella pagana di Simmaco, ma, come in Ambrogio, si presenta ringiovanita, con i capelli biondi e pronta per una vita nuova. Alludendo alle celebri parole di Giove in Verg. *Aen.* 1, 297, *imperium sine fine dedi*, al verso 2, 660 dice infatti: «ho imparato a disprezzare qualsiasi limite al mio potere», *didici contemnere finem*. Questa Roma richiama anche la sua rappresentazione tradizionale di personaggio allegorico, in veste di Minerva armata, ma non bellicosa: piuttosto veneratrice del Dio vero, adornata con dei rami di ulivo intorno all'elmo e di una ghirlanda verde, che nasconde la cintura della spada. Questi ornamenti, secondo lei, sono simbolo della pace, ed infatti, è la pace romana a renderla autenticamente venerabile.[37] A differenza della Roma di Ambrogio, quella di Prudenzio non enumera le sconfitte degli imperatori pagani, ma elogia i recentissimi successi militari di Onorio e del suo generale Stilicone,[38] allontanandosi così cronologicamente il più possibile dagli esempi di Simmaco, ma anche da quelli di Ambrogio. Per Prudenzio, le sconfitte dei barbari eretici testimoniano il favore del Dio cristiano per i Romani cattolici in genere e per i loro imperatori in particolare.[39]

---

[35] Vd. Smolak 1999, 132s.

[36] Prud. *c. Symm.* 2, 649s.

[37] Prud. *c. Symm.* 2, 661-665. Si noti che Prudenzio trasforma il ramo di ulivo, attributo tradizionale della dea protettrice di Atene, in un simbolo cristiano, che è connesso al racconto del diluvio universale in *gen.* 8, 11 e che veniva spesso adoperato in contesti funerari per indicare che la persona sepolta riposa in pace.

[38] Prud. *c. Symm.* 2, 696-711: in fondo, dice il poeta, fu Cristo a garantire la vittoria al giovane imperatore e al generale.

[39] Per un breve confronto del discorso di Roma in Simmaco, Ambrogio e Prudenzio vd. Roberts 2001, 539s.

È chiaro che dopo il crollo dell'impero occidentale questo concetto politico-religioso di una allegoria non solo della città, ma anche dell'impero, deve essere ripensato. Quel che ne rimane nell'alto medioevo è il ruolo di Roma come centro del cristianesimo occidentale. Di conseguenza, nell'undicesimo secolo, Ildeberto di Lavardin, vescovo di Les Mans, che si era recato nell'Urbe per entrare in contatto col papa, nel suo carme minore 38 finge un discorso della città personificata, ormai priva del potere mondiale del passato. Il personaggio allegorico, però, non si lamenta della perdita del potere politico, ma si gloria del suo presente potere spirituale, che supera quello mondano del passato, dato che Pietro le ha donato più di Cesare: *plus Caesare Petrus*, dice la Roma medievale nella *peroratio* del suo discorso rivolto ad Ildeberto.[40]

Ci resta, però, una domanda: per quale motivo Ildeberto scrisse questo discorso di Roma personificata? Si tratta davvero solo di un esercizio di stile, come si suppone solitamente per molti prodotti poetici latini dell'età medievale? Io non lo credo, e vorrei proporre un'altra ipotesi. Inanzitutto bisogna tener conto del fatto che l'elegia in questione è la seconda di una coppia. Nella prima è Ildeberto stesso che apostrofa Roma personificata, lamentandosi dello stato rovinoso della capitale del mondo antico, i cui palazzi e templi sono andati distrutti con la perdita del potere imperiale, ma che ciononostante supera tutte le meraviglie del presente. A questo pianto del poeta la Roma dell'elegia 38 risponde nel senso appena indicato, sicché le due elegie sembrano essere direttamente connesse l'una con l'altra in un vero e proprio dialogo. La questione, però, si fa più complicata se ci si affida all'ordine dei carmi contenuto in un codice quasi contemporaneo, vergato nel monastero di St. Peter a Gloucester in Inghilterra.[41] In questo testimone, le due elegie sono separate da un elogio dell'Inghilterra e della sua casa reale, composto anch'esso in distici elegiaci. Tenendo presente che Ildeberto visse un certo periodo nell'isola, non sorprende che egli sostituisse al centro del potere mondiale dell'antico impero romano, la cui caduta è l'argomento del carme precedente, il regno britannico. Come si sa, le monarchie medievali di solito erano in cerca di una qualsiasi dipendenza dai Romani per giustificare il proprio potere politico: i Britanni, per esempio, avevano trovato il

[40] Per il rapporto tra l'elegia di Ildeberto e la Roma parlante di Prudenzio vd. Smolak 2002, 376s.

[41] Ms. Dublin, Trinity College B. 2.17.

loro Enea nella persona di Bruto o Brito, dal cui nome deriverebbe la loro denominazione.[42] Se questa ipotesi è giusta, i carmi dal 36 al 38 si presentano come un gruppo unitario di elegie caratterizzato da una successione cronologica e da un crescendo di dignità, che inizia con un pianto lamentoso sul passato e termina con una trionfante prefigurazione del mondo che verrà, l'accesso al quale è nelle mani della Roma papale, mentre il potere politico è rappresentato dal regno britannico, successore dell'impero romano nell'età presente, che sta in mezzo al passato e al futuro, come il carme 37 sta in mezzo al lamento e al trionfo. Da questo punto di vista le tre elegie sono da considerarsi come un duplice panegirico, rivolto al re d'Inghilterra e al papa, che ebbero entrambi un ruolo importante nella vita del poeta medievale. Come in Simmaco, Ambrogio e Prudenzio, anche in Ildeberto la personificazione di Roma avrebbe dunque un fondamento politico, ma anche la funzione di esprimere il sentire personale di un personaggio coinvolto in prima persona nella vita pubblica.

Bibliografia

Bornecque, Bailly 2003
H. Bornecque, E. Bailly (eds.), *Cicéron, Discours X*, Paris 1950.

Brown 2003
M.P. Brown, *Prudentius, Contra Symmachum, Book II. Introduction, Translation and Commentary*, Newcastle 2003 (PhD-Thesis, University of Newcastle).

Cameron, Schauer 1982
A. Cameron, D. Schauer, *The Last Consul and his Diptych*, «JRS», 72 (1982), pp. 126-145.

Di Filippo Balestrazzi 1997
E. Di Filippo Balestrazzi, *s.v.* «*Roma*», in *LIMC* 8 (1997), coll. 1048-1068.

Delbrueck 1929
R. Delbrueck, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte*, 2 voll., Leipzig 1929.

Doonan 1997
O. Doonan, *Gemma Augustea: A New Interpretation*, «RAHAL», 25 (1997), pp. 25-30.

Egger 1968
G. Egger, *Zum Datierungsproblem in der spätantiken Kunst*, «Jahrbuch der kunsthistorishen Sammlungen in Wien», 64 (1968), pp. 46-76.

[42] Geoffrey of Monmouth, *hist. reg. Brit.* (= *De gestis Britonum*) 1.

Fabbri, Trotta 1989
M. Fabbri, A. Trotta, *Una scuola-collegio di età augustea. L'insula II di Velia*, «Archeologia Perusina», 90 (1989), pp. 16-108.
Fehr 1990
B. Fehr, *Lectio Graeca, lectio orientalis. Überlegungen zur Tyche von Antiochia*, «VRel.», 7 (1990), pp. 82-93.
Fontanella, Desideri 2007
F. Fontanella, P. Desideri (eds.), *Elio Aristide. A Roma*, Pisa 2007 (Testi e Commenti 5).
Gnilka 1990a
Ch. Gnilka, *Die vielen Wege und das Eine*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 31 (1990), pp. 9-51 (versione ampliata in *Prudentiana II. Exegetica*, München-Leipzig 2001, pp. 474-521).
Gnilka 1990b
Ch. Gnilka, *Zur Rede der Roma bei Symmachus, Relatio 3*, «Hermes», 118 (1990), pp. 464-470 (= *Prudentiana II. Exegetica*, München-Leipzig 2001, pp. 222-229).
Gnilka 1991
Ch. Gnilka, *Die Statue der Victoria im Senat*, «FMS», 25 (1991), pp. 1-44 (= *Prudentiana II. Exegetica*, München-Leipzig 2001, pp. 263-317).
Goppelt 1978
L. Goppelt, *Der erste Petrusbrief*, Göttingen 1978 (Meyers kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament).
Herzog 1992
R. Herzog, *Rom und Altes Testament. Ein Problem in der Dichtung des Prudentius*, in *De Tertullien aux Mozarabes. Mélanges offerts à Jacques Fontaine*, Paris 1992, pp. 551-569.
Hunger 1978
H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, II, München 1978.
Kenner 1977
H. Kenner, *Die trauernde Athena*, «AAWW», 114 (1977), pp. 379-406.
Klein 1971
R. Klein, *Symmachus. Eine tragische Gestalt des ausgehenden Altertums*, Darmstadt 1971 (Libelli 283).
Klein 1972
R. Klein, *Der Streit um den Victoriaaltar. Die dritte relatio des Symmachus und die Briefe 17, 18 und 57 des Bischofs Ambrosius von Mailand*, Darmstadt 1972 (Texte zur Forschung 7).
Klein 1981
R. Klein, *Die Romrede des Aelius Aristides. Einführung, Text und Übersetzung*, Darmstadt 1981.
Klein 1983
R. Klein, *Die Romrede des Aelius Aristides, heausgegeben, übersetzt und mit Erläuterungen versehen von R. Klein*, Darmstadt 1983.
Megow 1987
W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlin 1987 (Antike Münzen und geschnittene Steine 11).

Meyer 2006
M. Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiochia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit*, Berlin 2006 («Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts». Ergänzungsheft 33)

Opelt 1965
I. Opelt, *Roma = ῥώμη und Rom als Idee*, «Philologus», 109 (1965), pp. 47-56.

Piccirillo 1993
M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, Amman 1993 (American Center of Oriental Research Publications 1).

Riedl 2005
N. Riedl, *Gottheiten und Kulte in der Dekapolis*, Diss. Berlin 2005, pp. 250-253.

Roberts 2001
M. Roberts, *Rome personified, Rome epitomized. Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century*, «AJP», 122 (2001), pp. 533-563.

Seipel 2005
W. Seipel (hrsg.), *Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum*, 4, Wien 2005, pp. 176s.

Smolak 1999[2]
K. Smolak, *Res publica – res populi Dei*, «WHB», 1999[2], pp. 106-134.

Smolak 2002
K. Smolak, *Beobachtungen zu den Rom-Elegien Hildeberts von Lavardin*, in M. Herren, C.J. McDonough (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century*, Turnhout 2002, pp. 371-381 (Publications of the Journal of Medieval Latin 5, 2).

Talbert 2010
R.J.A. Talbert, *Rome's World. The Peutinger Map Reconsidered*, Cambridge 2010.

Trapp 2001
E. Trapp, *Lexikon zur Byzantinischen Gräzität*, vol. 1, Wien 2001.

Webb 2001
R. Webb, *The progymnasmata as practice*, in Y.L. Too (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden 2001, pp. 289-316.

Weber 1976
E. Weber, *Tabula Peutingeriana. Codex Vindobonensis 324, ÖNB*, Graz 1976.

Weber 1984
E. Weber, *Die Tabula Peutingeriana*, «AW», 15 (1984), pp. 2-8.

Zelzer 1982
M. Zelzer (ed.), *Sancti Ambrosi opera X*, Wien 1982 (CSEL 82, 3).

PAOLA FRANCHI

COMMINUS PORTENTA NOTARE. PRETESA DI REALTÀ E CROGIOLO D'IMMAGINARI: IL LABORATORIO ALLEGORICO DELLA *PSYCHOMACHIA*

In un convegno dedicato alla personificazione allegorica nell'antichità, a margine del lavoro di commento che sto conducendo attulmente sul testo, può essere opportuna una riflessione (sia pure in questa sede forzatamente sintetica e a carattere generale) sulla *Psychomachia* di Prudenzio, l'opera che è ritenuta da alcuni capostipite in Occidente della narrativa allegorica, di una narrativa cioè ambientata in spazi e agita da personaggi che sono, allo stato più o meno puro, visualizzazione di *abstracta*. Nel poema è infatti raccontata, secondo forme che riecheggiano e al contempo rivoluzionano quelle dell'epica tradizionale, la battaglia all'ultimo sangue tra due schiere di variopinte entità femminili, mostruose le une, di regale dignità le altre, che l'autore stesso designa come *Vitia* e *Virtutes*: gli impulsi destabilizzanti che attentano all'armonia dell'animo umano (o alla sua santità, preferirebbe forse dire il poeta) e gli atteggiamenti corretti che questa armonia preservano. Certo un'opera simile si presenta come il collettore di tendenze e motivi affioranti a più riprese nella letteratura antica: la tradizione ad esempio di raffigurare il contrasto tra *Areté* e *Kakia* o concetti a loro affini nella forma di una tenzone – verbale o corporale – tra figure femminili;[1] allo stesso modo la pratica di interpretare l'epica come espressione criptata di insegnamenti filosofici e morali, cui fa riscontro l'evolversi dell'epica latina stessa in direzione di una narrativa quasi simbolica, in cui agiscono personaggi-funzione di *virtutes* o di *vitia*; per non parlare della tendenza della religione romana fin dalle sue origini a personificare e divinizzare la proie-

[1] Si rimanda al contributo di Gabriella Moretti in questo volume.

zione di forze, qualità, soggetti socio-politici,[2] o della tendenza dell'arte retorica a fare uso di personificazioni e prosopopee in forme sempre più elaborate.[3] Pure, sarebbe riduttivo liquidare la *Psychomachia* come la mera risultante di questa concomitanza di fattori. Il poema e la sua modalità di creare la figura allegorica costituiscono comunque un fenomeno *sui generis* nella storia letteraria, che vale la pena di considerare nelle sue peculiarità.

Il presente contributo è appunto un tentativo di fornire uno sguardo d'insieme, per necessità ridotto all'essenziale, sui caratteri fondanti dell'allegoria prudenziana, con particolare attenzione a due aspetti: il funzionamento delle personificazioni in sé e nella percezione del lettore e il loro rapporto con la tradizione letteraria.

Occorre preliminarmente prestare attenzione ai segnali che l'autore stesso offre nell'introdurci, tramite il proemio,[4] alla lettura del poema. Nella celebre invocazione d'apertura a Cristo, parafrasi dell'ancor più celebre apostrofe virgiliana ad Apollo – *Christe, graves hominum semper miserate labores* (1) – Prudenzio chiede al Figlio di raccontare con l'aiuto di quali soldati lo spirito possa scacciare i peccati dall'antro del petto: *dissere, rex noster, quo milite pellere culpas / mens armata queat nostri de pectoris antro* (5-6). Abbiamo già qui le informazioni fondamentali: il testo è di tipo narrativo (*dissere*) e il narratore è la divinità stessa, in un curioso ritorno alle origini del genere epico; l'*argumentum* è una battaglia, precisamente la liberazione da un assedio o invasione (*pellere de pectoris antro*); tuttavia, diversamente da un poema epico tradizionale, protagonisti sono da una parte i non ancora specificati *milites* che la *mens* umana ha a disposizione, dall'altra le *culpae*; il luogo dell'azione è il *pectoris antrum*, formula la cui ambiguità tra senso concreto e figurato innesca l'annosa questione interpretativa se il campo di battaglia sia l'interno del corpo umano nella sua fisicità o piuttosto lo spazio spirituale dell'interiorità. Si tratta in ogni caso di una guerra metafisica. Le designazioni esplicite *virtutes* e *vitia* appaiono poco dopo (vv. 12-13), fondamentale è poi la chiusura del proemio: *Vincendi praesens ratio est, si comminus ipsas / virtutum facies et conluctantia contra / viribus infestis liceat portenta notare* (18-20). Queste virtù hanno cioè delle *facies*, un

[2] Si veda il contributo di K. Smolak in questo volume.

[3] Rimando anche in questo caso ai contributi di A. Casamento e A. Bonandini in questa sede.

[4] Prud. *psych.* 1-20.

aspetto visibile, e come i *portenta* che a loro si oppongono (il termine suggerisce già la tipica mostruosità dei *vitia*) si possono 'registrare' da vicino, *comminus notare*. Anzi, dalla possibilità di una descrizione adeguata (*si liceat*) dipende la possibilità stessa di una vittoria nello scontro (*vincendi praesens ratio est*): l'esperimento poetico è caricato di un'enorme responsabilità morale.

A questa impostazione per così dire cinematografica o teatrale, cioè di presunta registrazione visivo-auditiva dei fatti, Prudenzio si atterrà per tutto il poema. La dimensione visiva è assolutamente dominante.[5] La battaglia è una successione di immagini in presa diretta, una sequenza di apparenze e gesti; ciascun personaggio esiste solo nel momento in cui si mostra e tutto il suo spessore consiste nell'atto simbolico che compie. Da parte sua il lettore, come a teatro, non riceve spiegazioni di sorta, conosce soltanto ciò che vede e ascolta e ha il compito di interpretarne il senso cogliendo l'unità sottostante alla pluralità di particolari mostrati.

Vediamo dunque in prima istanza come l'edificio allegorico si offra allo sguardo interrogante del fruitore. Che la *Psychomachia* sia strutturata con molta semplicità come serie di duelli – un vizio contro la corrispondente virtù, per sette volte – è l'osservazione apparentemente più scontata, in realtà foriera di importanti conseguenze a tutti i livelli di analisi. La narrazione è modulare: una stessa formula viene ripetuta *n* volte e variata.[6] Ciò implica che sia le costanti sia le variazioni siano significative. *Virtus* e *Vitium* compaiono *ex abrupto* sul campo; il *Vitium* attacca, talora anche verbalmente, la *Virtus* difende, talora anche verbalmente; il *Vitium* viene ucciso, la *Virtus* trionfa: il lettore è posto davanti al riaccadere quasi di uno stesso rito, e perciò condotto a tenere d'occhio certi parametri. Come si presentano le due avversarie, quale aspetto o attributo iconografico hanno (in teatro diremmo: quale costume e maschera indossano)? Come si chiamano? Quale tecnica di combattimento scelgono? Sono sole o accompagnate? Gli accompagnatori sono di pari grado o subordinati, sono a loro volta figure allegoriche o hanno *status* diverso? La *Virtus* o il *Vitium* parla? Con quale stile, e con quali contenuti? Solo la corretta risposta a tali domande consente l'interpretazione dell'allegoria, sia al microlivello del duello singolo sia al macrolivello del poema nella

[5] Sul senso della dimensione descrittiva in Prudenzio si veda Gualandri 1999.

[6] Bruno 1995.

sua interezza. Sintetizziamo le acquisizioni più importanti da questo punto di vista. Sul piano generale il lettore si accorge di una progressione nell'intensità dei duelli:[7] i primi due, *Fides* contro *Veterum Cultura Deorum* e *Pudicitia* contro *Sodomita Libido*, sono singolar tenzoni di tipo quasi gladiatorio,[8] in cui il *Vitium* è presto spacciato; il terzo, *Patientia* contro *Ira*, e il quarto, *Mens Humilis* e *Spes* contro *Superbia* e *Fraus*, sono una sorta di statica 'guerra di trincea' in cui la *Virtus* sembra maggiormente messa alla prova e in cui – nel secondo caso – le contendenti giocano in squadra; il quinto duello, *Sobrietas* contro *Luxuria*, e il sesto, *Ratio* e *Operatio* contro *Avaritia*, sono esempi di guerra di massa, in cui i *Vitia* sono supportati da un esercito di personificazioni secondarie e le *Virtutes* dall'armata dei *Christicolae*, i fedeli di Cristo; il settimo scontro infine, *Discordia* contro *Concordia*, non ha nemmeno la forma di un duello, bensì di un tradimento interno alle schiere del bene, e come tale raggiunge il massimo grado di pericolosità (*Concordia* è infatti l'unica *Virtus* ad essere ferita, a rischiare realmente qualcosa). Il lettore apprende dunque, tramite la mera ripetizione del modulo del duello, che esistono peccati più o meno temibili e che l'animo che sia riuscito a rintuzzare i più banali, come la Libidine, deve aspettarsi l'assalto dei più potenti, come l'Avidità;[9] oppure che certi vizi e virtù sono interdipendenti (l'Umiltà appunto è completata dalla Speranza, la Superbia si accompagna alla Men-

[7] Nonostante parte della critica abbia negato un qualsivoglia significato all'ordine degli scontri: esemplare e largamente condiviso il giudizio di Lavarenne 1948, radicale quanto privo d'argomentazioni: «Faut-il-voir là une intention de l'auteur? Peut-on supposer qu'il ait procédé par gradation, qu'il ait accordé plus d'importance, par exemple, à la lutte contre le Cupidité qu'à la lutte contre la Luxure? C'est infiniment peu probable», p. 10; similmente Cotogni 1936, Argenio 1960, Smith 1976 e così via; riconoscono invece una progressione tra gli altri Beatrice 1971, Nugent 1985, Corsano 2004 e naturalmente Gnilka 1963, che per primo compiutamente teorizza lo *Steigerungprinzip* come «wichtigste kompositionelle Moment des Gedichtes», p. 74.

[8] James 1999.

[9] È Beatrice 1971 a riconoscere la corrispondenza tra tale schema e la cosiddetta teoria dei demoni dei vizi, attestata per esempio in Origene e che estende la sua influenza fino a Giovanni Cassiano, per cui la lotta tra virtù e vizi è concepita come lo scontro tra intelligenze angeliche e demoniache che prendono concretamente possesso della persona, in ordine di potenza (cioè prima i vizi più leggeri, poi, se questi vengono sconfitti e cacciati, i più gravi). Si esprimono per una natura demonica dei vizi, sulla base di altri argomenti, anche Jauss 1960 e Haworth 1980.

zogna); apprende che le colpe più devastanti hanno anche dolorosi risvolti sociali, seminano smarrimento e destabilizzazione nel popolo di Dio (che per Prudenzio è il popolo *tout court*), il quale per esempio si abbandona al Lusso trascurando i propri doveri o, sotto lo stimolo dell'Avidità, rinnega i legami più sacri come la famiglia; e così via. Sempre sul macrolivello il lettore prende atto di un fattore fondamentale: la presenza degli *exempla* biblici, ovvero, ad uno sguardo più approfondito, la presenza della dinamica figurale quale vero e proprio fulcro della costruzione della *Psychomachia*, trascurando il quale è impossibile afferrare il senso del poema. Accenno qui soltanto alla questione. Ogni episodio è correlato ad almeno un *exemplum* biblico, cioè alla menzione di una vicenda vetero- e/o neotestamentaria, nelle forme più varie: dall'elogio di Davide entro il discorso di *Spes* nel quarto duello all'apparizione di Giobbe in persona sul campo di battaglia, come sorta di scudiero di *Patientia*, nel terzo. In più di un caso la *Virtus* afferma esplicitamente che la storia così evocata è *figura* di ciò che ella stessa sta realizzando nel presente (cioè la sconfitta di un dato *Vitium*), usando talvolta proprio la terminologia tecnica dell'esegesi, come nell'arringa di *Pudicitia* sul cadavere di *Libido*, nel secondo duello: *vindex mea* dice la *Virtus* di Giuditta, *matrona sub umbra legis pugnans, dum tempora nostra figurat* (66-67). La battaglia Virtù-Vizi viene così inserita in qualche modo in quello schema binario anticipazione-compimento, eventualmente ampliabile in quello ternario anticipazione-compimento-proseguimento, che nell'interpretazione patristica è chiave di lettura degli eventi storici entro la vicenda universale della salvezza.[10]

Al microlivello del singolo scontro, invece, l'osservatore è chiamato a tener conto, come si accennava prima, delle seguenti questioni: l'iconografia delle due contendenti, in particolare nel contrasto reciproco; i loro atti, anch'essi considerati nel contrasto reciproco; le loro parole (tutti questi parametri si complicano, naturalmente, nella misura in cui entrano in gioco più di due personaggi); e soprattutto l'unità organica di tutti questi aspetti, che è diversa per ogni duello, ne costituisce la cifra ed è essenzialmente un fatto d'immagini e di linguaggio, ossia propriamente di teoria poetica. Dunque: l'iconografia di una personificazione prudenziana è di so-

[10] Sulla questione della figuralità in Prudenzio si vedano tra gli altri Jauss 1960, Gnilka 1963, Herzog 1966, Beatrice 1971, Smith 1976, Nugent 1985, Charlet 2003.

lito semplice. Nonostante lo stile enfatico dell'autore lo porti spesso a dedicare estese presentazioni alle sue protagoniste, l'ampiezza di queste è data più che altro dalla pedanteria descrittiva e dal gusto per la *variatio* con cui egli si sofferma su un numero in realtà limitato di particolari, che convogliano una, massimo due idee di fondo.[11] Lo sguardo di Prudenzio è altamente selettivo: non sapremo mai come sono gli occhi di *Fides*, ma conosciamo bene il suo corpo scoperto, le sue spalle nude, la chioma sciolta, le braccia libere (*nuda umeros, intonsa comas, exerta lacertos*, 23) con l'immagine di energia, calore e sicurezza di sé che esse trasmettono, cifra del personaggio; viceversa di *Pudicitia* non vediamo il corpo, ma solo gli occhi casti, il sacro viso (*pudibunda lumina* 44, *sacro ab ore* 48), specchio della purezza e luminosità che la costituiscono. Allo stesso modo è importante che *Superbia* sia alta quanto *Mens Humilis* è bassa, e che porti un'acconciatura turrita per sembrare ancor più alta, mentre di *Avaritia* non contano tanto la statura o i capelli quanto le mani adunche, pronte ad arraffare (*unca manu* 456; *ungues aenos* 463), e così via.

Anche gli atti di un *Vitium* o di una *Virtus* sono a ben vedere piuttosto ridotti: normalmente non più di tre gesti, uno con cui si presenta, uno con cui attacca (o para il colpo), uno con cui muore (o trionfa): laddove la morte è determinata da quella legge del contrappasso così ben evidenziata dalla critica, per cui essa è il parallelo o il rovesciamento dell'atto peccaminoso precedente.[12] Così *Libido* arderà negli inferi di quel fuoco che aveva tentato di appiccare al volto di *Pudicitia*; *Superbia*, che aveva voluto innalzarsi ed espandersi, è precipitata in fondo ad una buca e schiacciata dal suo stesso destriero, mentre *Luxuria*, incarnazione tra altre cose della ghiottoneria, spira sentendo il sapore di sangue della propria bocca sfracellata. Ma anche il congedo di una *Virtus* ha sempre forme che rimandano alla sua intima essenza: così da parte di *Pudicitia* il lavacro e la consacrazione della spada, così il volo in cielo di *Spes* o l'elargizione dei tesori di *Operatio*, così nel finale l'appassionato appello alla pace di *Concordia*. Quindi i (pochi) gesti di un personaggio tendono ad essere fortemente coerenti tra loro, non nel senso di una coerenza psicologica di tipo moderno (è il classico rimprovero mosso alle *Virtutes* prudenziane: perché proclamano

[11] Gualandri 1999.
[12] Estesamente teorizzata da Gnilka 1963 («Vergeltungsprinzip»).

valori cristiani e poi uccidono con gioia crudele?[13]), bensì nel senso che esprimono plasticamente diverse sfaccettature di una sola idea – che è poi la stessa espressa dall'aspetto fisico della personificazione, o un completamento di questa. Riepilogando: nella combinazione tra l'aspetto di una *Virtus*, che è fondalmente semplice, i suoi gesti, che lo sono altrettanto, ed eventualmente le sue parole, emerge un'idea di fondo, un'impressione estetica ed emotiva, potremmo dire; questa si intreccia e contrasta con quella del *Vitium* corrispondente; l'insieme organico che ne deriva, e il linguaggio che lo esprime, è l'essenza poetica di quel duello, diversa per ogni episodio. Nel momento in cui si coglie il valore connotativo di tale idea e impressione – operazione assai più intuitiva e meno analitica di quanto ci si aspetterebbe – si è colto nelle linee essenziali il senso dell'allegoria. Un esempio riassuntivo chiarirà l'intero discorso. Il terzo duello, quello tra *Patientia* ed *Ira*, è tutto imperniato sui contrasti polari di stasi contro movimento, pesantezza contro leggerezza, compattezza contro frammentazione. *Patientia* appare immobile in mezzo all'infuriare delle schiere, *Ira* le si contrappone in parossistica agitazione, col volto fremente, gli occhi roteanti; *Ira* strepita e insulta, *Patientia* tace (109-120); *Ira* scaglia freneticamente proiettili di vario tipo, di cui è sottolineata la leggerezza nel vento; questi s'infrangono sempre contro l'impenetrabile armatura e l'elmo di *Patientia*, di cui viceversa si elogiano la pesantezza del metallo e la lavorazione quasi in un unico blocco (121-144); non resistendo alla frustrazione, *Ira* si suicida infilzandosi sul moncone di una lancia infranta, *Patientia* le sta sopra e pronuncia un breve discorso di condanna, poi si allontana lentamente, sospendendo la battaglia ovunque passi (145-173). Scorrendo il testo e osservandone il lessico, si potrebbe notare come veramente questo grappolo di immagini elementari, intrecciate e contrapposte in giochi anche assai raffinati, permeino ogni singolo verso e conferiscano assoluta unità all'episodio – il suo specifico 'colore', per così dire. Tale colore è del tutto diverso per esempio da quello dell'episodio precedente, *Pudicitia* contro *Libido*, giocato sul contrasto luce-tenebre, purezza-sudiciume, luce immateriale bianca-luce di fuoco rossa, o del successivo, *Superbia* contro *Mens Humilis* e *Spes*, che sfrutta le opposizioni alto-basso, ricco-povero, espansione orizzontale-espansione verticale, e così via. Il suo valore associativo e analogico svela, come e più delle

[13] Si vedano in particolare Lavarenne 1933, Schmidt 2007, Rohmann 2008.

spiegazioni sentenziose o degli *excursus* teologici messi in bocca ai personaggi stessi, che cosa quel dato vizio e quella data virtù per l'autore significhino.

Ma passiamo all'altro fondamentale aspetto del processo creativo di Prudenzio, all'altra dimensione da cui l'interprete non può prescindere nel suo approccio al testo: il rapporto con la tradizione letteraria. Di tutto il bagaglio figurativo e gestuale di cui abbiamo trattato – i mattoni, per così dire, con cui sono costruiti gli edifici delle singole personificazioni e del loro interagire - v'è infatti ben poco di cui non si possa rintracciare un precedente nella letteratura classica, in quella patristica o nella Bibbia. Ciò che è originale in Prudenzio, e che merita la massima attenzione, sono le modalità dell'assemblaggio.

L'onnipresenza dell'*Eneide* è naturalmente stata individuata sin dai primordi della ricerca e schedata con scrupolo,[14] procurando all'autore tanto etichette inveterate come «il Virgilio cristiano» (Bentley) quanto, in tempi più recenti, interpretazioni dell'intero poema come aggressione parodica sistematica al poeta mantovano e ai suoi valori estetici ed etici («The assault upon Virgil»[15]). La questione a mio parere è un'altra, afferrabile nel momento in cui si tiene conto della pluralità ed eterogeneità delle citazioni, o delle più vaghe reminiscenze, che generano, mescolandosi, il testo. Il terzo duello, ad esempio, *Patientia* contro *Ira*, che abbiamo appena descritto, è la riproposizione per così dire compattata e messa in movimento di metafore tratte da due opere senecane in prosa, di cui una, il *De ira*, era già stata individuata,[16] l'altra e più rilevante, il *De constantia sapientis*, non era ancora stata – per quanto ne so – messa in luce. Il sapiente stoico che torreggia imperturbabile sui tumulti della storia, invulnerabile ai dardi delle malefatte e delle calunnie scagliati dai suoi nemici – queste le similitudini volentieri adoperate dal filosofo – rivive nella singolare tattica di combattimento della *Virtus* prudenziana, così come la furia barbarica, autolesionista dell'iroso, ritratta da Seneca con estrema concretezza, è riproposta con i medesimi dettagli nell'imperversare del *monstrum*. Ma la forma del suicidio del *Vitium* ha origine diversa: è chiarissima allusione alla morte di Aiace nella sua iconografia più nota; mentre alcuni tratti del volto di *Patientia*, come quelli del suo *pen-*

[14] Mahoney 1936; Schwen 1937; Lühken 2002.
[15] Smith 1976.
[16] Gnilka 1963.

dant biblico Giobbe, riecheggiano piuttosto Tertulliano e la sua personificazione della Pazienza cristiana.[17] La presenza della patristica è appunto a sua volta determinante, sia nell'influenza diretta di singole opere (il *De Abraham* di Ambrogio è per così dire la spina dorsale della *Praefatio* alla *Psychomachia*) sia come filtro che riplasma le riprese bibliche. Queste sono innescate soprattutto dalla dinamica figurale di cui parlavamo prima, per cui la *Virtus* è spesso modellata sul relativo *typos,* gli assomiglia (non dimentichiamo che è appunto l'analogia formale che permette in assoluto di istituire un nesso tipologico tra due episodi: «come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così il Figlio dell'uomo dovrà essere innalzato...»).[18] E *Pudicitia* è armata di spada e decapita la sua nemica come Giuditta decapitò di spada Oloferne; *Mens Humilis* trema, minuta, di fronte alla torreggiante *Superbia* e invoca un aiuto superiore, come fece a suo tempo Davide di fronte al gigante Golia; *Avaritia*, caso interessantissimo, unico vizio che tenta di sfruttare la dinamica figurale dalla parte del male, appellandosi al tradimento per denaro di Giuda, muore strangolata come l'apostolo perduto s'impiccò. Ma la Giuditta o anche il Giobbe che Prudenzio mette in scena non sono quelli descritti dalla Scrittura, bensì quelli rimodellati dall'esegesi tendenziosa di Ambrogio e Tertulliano:[19] una pudica matrona che rintuzza con la violenza le insidie del sesso, un consumato guerriero che ride delle proprie ferite, e così via.

Vi sono infine punti in cui l'ispirazione biblico-patristica e quella classica si fondono, fino a divenire indistinguibili. Gli Inferi in cui *Libido* sarà condannata ad essere squassata in eterno tra nere paludi e vortici di zolfo sono una compiuta sovrapposizione di *Eneide* 6 e *Apocalisse*, tanto da essere chiamati indifferentemente, a più riprese, *Avernus* e *Abyssus*; e l'impetuosa *Fides* con le sue spalle scoperte e i capelli intonsi, che combatte a mani nude, ricorda tanto Camilla ed Eracle quanto Sansone. È arduo cercare di stabilire il grado di intenzionalità insito in tali processi, e può portare – come spesso è accaduto – a forzature interpretative unilaterali: Prudenzio che tenta di demistificare la letteratura classica e

---

[17] Tert. *patient*. 15.

[18] Gv 3, 14.

[19] Ambr. *vid*. 7, 38-39, *off*. 13, 82ss., *Iob* 1, *Iob* 2; Tert. *patient*. 14. Sul rapporto fondamentale con la patristica si vedano anche Beatrice 1971, Charlet 2003, Gnilka 2007.

defenestrare Virgilio,[20] Prudenzio che venera la letteratura classica e intende salvare Virgilio battezzandolo...[21] Io finora credo di aver riscontrato un caso sicuro di impiego mirato e sistematico della citazione virgiliana (ma anche lucanea e staziana) a scopo di critica ideologica: nel terzo duello una serie di atteggiamenti e gesti propriamente eroici, derivanti da modelli epici riconoscibilissimi, sono attribuiti ad *Ira* e stigmatizzati come la sua tattica perdente.[22] Si tratta però di un caso circoscritto. In generale sarà forse più realistico ritenere che Prudenzio come poeta viva del rapporto con una tradizione a lui precedente, eccezionalmente ricca e multiforme – in particolare composta di due filoni di immaginario e di linguaggio di per sé irriducibili l'uno all'altro, quello romano-classico e quello giudaico-biblico; e che egli non possa pensare e scrivere che nei termini di tale tradizione, frammentati però e rimescolati in associazioni nuove, che generano forme imprevedibili – ossia spesso, per il lettore, stranianti.

Un ultimo tema sarebbe necessario accennare per completare la carrellata sulle grosse questioni aperte dal poema prudenziano: quello dello *status* ontologico dei suoi personaggi. La domanda è soprattutto se essi siano o no puri *abstracta* nella concezione del poeta,[23] in quale rapporto si situino con il mondo materiale e con la storia, che fanno continue incursioni nel campo di battaglia a spezzare la dimensione teoricamente metafisica della vicenda – con l'apparizione per esempio di esseri umani 'veri',[24] di luoghi geografici reali come il fiume Giordano che diventa improvvisamente

[20] Smith 1976, come già accennato, in certa misura anche Malamud 1989.

[21] Tra altri Magazzù 1975; più cautamente Mastrangelo 2008. V'è anche la posizione intermedia per cui il poeta, pur prendendo le distanze dalla cultura pagana e dalle sue espressioni letterarie, al contempo riconoscerebbe la potenza estetica delle sue forme e tenterebbe di appropriarsene per i propri scopi: Ludwig 1977.

[22] Soprattutto il personaggio di Turno (ma non egli solo) è riconoscibile in filigrana nei gesti dell'antieroina così come nelle parole che li descrivono: esemplare è il lancio finale della spada che si sbriciola contro l'elmo di *Patientia* (140-149), che riecheggia due momenti successivi del duello tra Turno ed Enea (*Aen.* 12, 731-34 e 740-41).

[23] Jauss 1960.

[24] Come i martiri che formano la 'legione' di *Fides* e vengono da questa incoronati, o Giobbe che combatte al seguito di *Patientia* e l'accompagna nella sua marcia trionfale, o le masse di *Christicolae* che divengono protagonisti del quinto e sesto duello, facendosi irretire da *Luxuria* e pervertire da *Avaritia*.

sfondo del secondo duello;[25] o con la menzione di fatti per così dire di cronaca e l'allusione a problemi politici e religiosi d'attualità;[26] soprattutto con l'inserimento dell'accaduto nella prospettiva figurale, che è una dinamica di tipo storico, riguardante tendenzialmente fatti distanti nel tempo. A ciò si ricollega la scelta dell'epica, che è la narrativa elevata del sistema dei generi antico (perché, ad esempio, non il poema didascalico, se si trattava semplicemente di esporre insegnamenti morali? In altre sue opere esametriche Prudenzio compie quest'altra scelta, e gli inserti di tipo allegorico che pure vi si trovano, funzionano diversamente, sono descrittivi e non narrativi). Né si perda di vista quella pretesa 'cronistica' che abbiamo visto, all'inizio, espressa così nettamente nel proemio: *comminus conluctantia portenta notare*.

Su queste domande il dibattito è del tutto aperto, né in questa sede è possibile tratteggiarne anche solo le linee principali. Ci si accontenti di aver messo a fuoco la questione – che in fin dei conti è la più importante per chi si accosti a questo testo con il desiderio di comprenderlo – e di aver cominciato a gettar le basi per una risposta nell'osservare la complessità delle componenti e delle dinamiche del laboratorio allegorico della *Psychomachia*.

Bibliografia

Argenio 1960
R. Argenio, *La Psychomachia di Prudenzio*, «RSC», 8 (1960), pp. 267-280.

Beatrice 1971
P.F. Beatrice, *L'allegoria nella Psychomachia di Prudenzio*, «Stud Pat», 18 (1971), pp. 25-73.

Bruno 1995
C. Bruno, *L'approccio escatologico nella "Psychomachia" di Prudenzio*, «Pan», 14 (1995), pp. 169-177.

Corsano 2004
M. Corsano, *Sul secondo combattimento della Psychomachia di Prudenzio*, in A.M. Taragna (ed.), *La poesia tardoantica e medievale*, Alessandria 2004, pp. 95-107.

Cotogni 1936
L. Cotogni, *Sovrapposizioni di visioni e di allegorie nella Psychomachia*, «RAL» (1936), pp. 441-461.

[25] Senza preavviso cioè si dice che *Pudicitia* va a lavare la propria spada nelle acque del fiume (98-101).

[26] Argenio 1960, Shanzer 1989, Smolak 2001, Rohmann 2003, Grebe 2009.

Charlet 2003
J.L. Charlet, *Signification de la préface à la Psychomachia*, «REL», 81 (2003), pp. 232-251.
Gnilka 1963
Ch. Gnilka, *Studien zur Psychomachie des Prudentius*, Wiesbaden 1963.
Gnilka 2007
Ch. Gnilka, *Patristische Quellen der «Psychomachie»*, in Id., *Philologische Streifzüge durch die römische Dichtung*, Basel 2007, p. 430-435.
Grebe 2009
S. Grebe, *The end justifies the means: the role of deceit in Prudentius' «Psychomachia»*, in Ch. Flüeler (hrsg.), *Laster im Mittelalter*, Berlin 2009, p. 11-43.
Gualandri 1999
I. Gualandri, *Dio, il bene, il male nella poesia di Prudenzio*, «Cassiodorus», 5 (1999), pp. 103-122.
Haworth 1980
K.R. Haworth, *Deified virtues, demonic vices and descriptive allegory in Prudentius' Psychomachia*, Amsterdam 1980.
Hench 1924
L. Hench, *Sources of Prudentius' Psychomachia*, «CPh» (1924), pp. 78-80.
Herzog 1966
R. Herzog, *Die allegorische Dichtkunst des Prudentius*, München 1966.
James 1999
P. James, *Prudentius' Psychomachia: the Christian arena and the politics of display*, in R. Miles (ed.), *Constructing identities in late antiquity*, London 1999, pp. 70-94.
Jauss 1960
H.R. Jauss, *Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia*, in *Medium aevum vivum. Festschrift für W. Bulst*, Heidelberg 1960.
Lavarenne 1933
M. Lavarenne, *Psychomachie*, Paris 1933.
Ludwig 1977
W. Ludwig, *Die christliche Dichtung des Prudentius und die Transformation der klassischen Gattungen*, in *Christianisme et formes littéraires de l'antiquité tardive en Occident* (Entretiens Hardt, 23), Bern 1977, pp. 303-372.
Luhken 2002
M. Luhken, *"Christianorum Maro und Flaccus": zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen 2002.
Magazzù 1975
C. Magazzù, *L'utilizzazione allegorica di Virgilio nella Psychomachia di Prudenzio*, «BStudLat», 5 (1975), pp. 13-23.
Mahoney 1936
A. Mahoney, *Vergil in the works of Prudentius*, Washington 1936.

Malamud 1989
M.A. Malamud, *A poetics of transformation. Prudentius and classical mythology,* Ithaca 1989.
Mastrangelo 2008
M. Mastrangelo, *The Roman Self in the Late Antiquity. Prudentius and the Poetics of the Soul*, Baltimore 2008.
Nugent 1985
S.G. Nugent, *Allegory and poetics: the structure and imagery of Prudentius' Psychomachia*, Frankfurt 1985.
Rohmann 2003
D. Rohmann, *Das langsame Sterben der Veterum Cultura Deorum*, «Hermes», 131 (2003), pp. 235-253.
Rohmann 2008
D. Rohmann, *Vicious virtues: the aesthetics of violence in Prudentius,* in S. Heilen (ed.), *In Pursuit of "Wissenschaft". Festschrift für W.M. Calder III zum 75. Geburtstag* (Spudasmata 119), Hildesheim-Zürich 2008, p. 379-391.
Schmidt 2007
E.A. Schmidt, *Problematische Gewalt in der «Psychomachia» des Prudentius?*, in V. Panagl (hrsg.), *"Dulce Melos": la poesia tardoantica e medievale. Atti del III convegno internazionale di studi* (Vienna 15-18 novembre 2004), Alessandria 2007, p. 31-51.
Schwen 1937
C. Schwen, *Vergil bei Prudentius*, Leipzig 1937.
Smith 1976
M. Smith, *Prudentius' Psychomachia. A reexamination*, Princeton 1976.
Smolak 2001
K. Smolak, *Die Psychomachia des Prudentius als historisches Epos*, in M. Salvadore (ed.), *La poesia tardoantica e medievale. Atti del I Convegno Internazionale di Studi* (Macerata, 4-5 maggio 1998), Alessandria 2001, pp. 125-148.

ABSTRACTS

GIORGIO VALLORTIGARA, ORSOLA ROSA SALVA

PREDISPOSIZIONI PER IL RICONOSCIMENTO DEGLI OGGETTI ANIMATI ED IL LORO RUOLO NELLO SVILUPPO DELLA PERSONIFICAZIONE

Nel cervello dei vertebrati sembrano riscontrabili dei meccanismi, presenti fin dalla nascita, capaci di distinguere da una parte il dominio degli oggetti inanimati (per inferire un tipo di causalità proprio del mondo fisico) e dall'altra il dominio degli esseri animati (per inferire un tipo di causalità proprio del mondo sociale). Essi includono la risposta e la reazione al movimento biologico, al movimento auto-originato e agli stimoli che assomigliano a dei volti, riscontrabili in animali tanto differenti fra loro come i pulcini e i neonati umani. Individuare infatti la presenza e comprendere le intenzioni di altri esseri animati è cruciale ai fini della sopravvivenza e della riproduzione. Si è ipotizzato allora che i meccanismi atti a individuare la natura animata (e attiva) di altri esseri abbiano conosciuto una sorta di sviluppo ipertrofico nella nostra specie, probabilmente a causa delle necessità e delle conseguenti complessità della nostra vita sociale. Un lungo cammino è intercorso fra i primitivi meccanismi capaci di individuare la vita animata, che possiamo vedere in azione anche nei tipi di cervelli più elementari, e la complessità e le sottigliezze nella capacità di individuare l'azione e nella cosiddetta "teoria della mente" propria degli esseri umani. Tuttavia, l'origine della fede in cose ed esseri soprannaturali sembra avere radici profonde nella storia naturale della capacità di individuazione della vita animata.

Mechanisms seem to be available at birth in the vertebrate brains to distinguish the domain of inanimate objects (for inferring physical causality) and the domain of animated objects (for inferring social causality). These include responses to biological motion, self-propelled motion and face-like stimuli in animals so different as newly-hatched domestic chicks and human newborns. Detecting the presence and understanding the intentions of other agents is crucial in order to survive and reproduce. Mechanisms to detect animacy (and agency) have been argued to undergo a sort of hypertrophic development in our species, likely because of the demands and the consequent complexities of our social life. There has been a long road from the primitive animacy detectors that we can see operating even in simple brains to the intricacies of agency attribution and theory of mind of human beings. Nonetheless, the origins of beliefs in supernatural things seem to be deeply rooted in the natural history of animacy detection.

BERNHARD ZIMMERMANN

LE PERSONIFICAZIONI NELLA COMMEDIA GRECA DEL V SECOLO A.C.

Il contributo approfondisce un fenomeno tipico della Commedia Antica del V secolo: concetti astratti vengono portati sulla scena, divenendo così visibili e comprensibili al pubblico, per mezzo di metafore e di personificazioni. Accanto ad Aristofane, che costituisce ovviamente il punto focale dell'articolo, sono stati esaminati anche poeti comici tramandati in frammenti, come Cratino e altri minori.

This paper deals with a typical feature of Old Comedy of the 5th century BC: abstract concepts are made visible and thus understandable by means of metaphorical language and personification. Aristophanes, the only preserved comic writer, obviously is the focal point of the paper, but Cratinus and other minores are dealt with as well.

OLIMPIA IMPERIO

PERSONIFICAZIONI DELL'ARTE POETICA E METAFORE PARENTALI: LA MATERNITÀ LETTERARIA TRA COMMEDIA E FILOSOFIA

Negli 'eupolidei' delle *Nuvole seconde*, rievocando gli inizi della propria carriera artistica, Aristofane si identifica con una παρθένος che a suo tempo, essendo ancora nubile, dovette 'esporre' la propria 'creatura' (quei *Banchettanti* con cui esordì nel 427 a.C.), la quale venne perciò 'raccolta' da un'altra παῖς (il regista Callistrato) e nobilmente 'allevata' dal pubblico: quel pubblico che – recrimina il poeta – avrebbe, quattro anni dopo, incomprensibilmente ripudiato le *Nuvole prime*. E, nel medesimo contesto, Aristofane passa poi a identificare quest'ultima commedia (nella nuova versione che sta ora andando in scena) con una novella Elettra che si reca sulla tomba paterna sperando di ritrovarvi quel ricciolo di capelli da cui riconoscerà la presenza del fratello Oreste. Per la sua elevata caratura metaforica e allegorica, questo celebre passo parabatico riveste un ruolo del tutto peculiare nell'ambito del canonico repertorio delle personificazioni dell'arte poetica, e in particolare della commedia, riconoscibile nella produzione di Aristofane e di altri autori dell'*archaia*.

In the 'eupolideans' of Clouds II, evoking the beginning of his own artistic career, Aristophanes identifies himself with a παρθένος who, being unmarried, had to 'expose' her own 'creature' (the Banqueters staged by the poet in his first comedy in 427 b.C.), which was 'picked up' by another παῖς (the director Kallistratus) and 'brought up' by the public: the same public that – as the poet claims – inexplicably repudiated Clouds I, four years later. Within the same passage, Aristophanes represents this comedy (in the new version played on stage) as a new Elektra, who goes to her father's grave hoping to find the hair lock that will reveal the presence of her brother Orestes. Due to its high

metaphorical and allegorical value, this parabatic passage plays a very peculiar role in the canonical repertory of personifications of poetry, and particularly of comedy, that can be found in the surviving plays of Aristophanes as well as in the fragments of other authors of the archaia.

GABRIELLA MORETTI

ALLEGORIE DELLA LEGGE. PROSOPOPEA DELLE LEGGI E APPELLO ALLE LEGGI PERSONIFICATE: UN *TOPOS* RETORICO (E LE SUE TRASFORMAZIONI) DAL *CRITONE* PLATONICO ALLA TRADIZIONE DECLAMATORIA

Il contributo esplora a grandi linee la storia della personificazione della Legge nella cultura antica, a partire dalla sua prima apparizione, fugace ma influente, in un celebre passo di Pindaro, fino alle sue riapparizioni e trasformazioni nella letteratura di età ellenistica e imperiale. Un'analisi dettagliata viene dedicata in particolare tanto alla forma letteraria della solenne prosopopea delle Leggi nel *Critone* platonico (che rappresentò certamente, per la tradizione e la dottrina retorica successiva, un indimenticabile paradigma nell'uso della figura della prosopopea), quanto alle differenti modalità retoriche con cui la personificazione del *Nomos* trova anche in seguito nuove e talora inaspettate realizzazioni. Nel passaggio dalla letteratura greca a quella latina il maschile *nomos* diviene quindi il feminile *lex*: e anche tale mutamento di genere non rimarrà senza conseguenze sul piano allegorico. Se da una parte, inoltre, la *sermocinatio* dei *Nomoi* del *Critone* ebbe una straordinaria influenza soprattutto sull'oratoria ciceroniana, di contro un fenomeno apparentemente analogo dal punto di vista retorico – quello dell'allocuzione e dell'appello alle leggi personificate – venne ad assumere di frequente, nel passaggio fra Cicerone e la tradizione declamatoria, un segno e una funzione diametralmente opposti rispetto al modello platonico. Il rapporto fra l'oratore e la legge che la personificazione della *lex* viene in questi casi a delineare può infatti essere spesso un rapporto di contrasto, di contestazione, di violenta ostilità. La Legge personificata – cui ci si rivolge talvolta con ironia, talora con toni drammatici che possono richiamare la tragedia – viene accusata allora di avere comportamenti illogici e di promuovere azioni per cui dovrebbe provare vergogna; la si rimprovera di cecità o almeno di distrazione, e si insinua sottesamente che possa prostituirsi. L'oratoria e la declamazione sperimentano così in ogni possibile direzione – al di là dei tecnicismi giuridici che il discorso declamatorio tende a bandire – la personificazione allegorica come forma di efficace drammatizzazione emotiva e simbolica del rapporto fra l'individuo e la Legge.

This paper explores the history of the personification of the Law in ancient culture, from its first appearance, brief but influential, in a famous passage of Pindar, to its reappearances and transformations in the literature of the Hellenistic and Imperial age. In particular, a detailed analysis is offered of the solemn prosopopoiia of the Laws in Plato's Crito (which was undoubtedly, for the subsequent rhetorical doctrine and tradition, an extraordinary paradigm

for the use of this rhetorical figure), and of the different rhetorical devices by which new and sometimes unexpected personifications of Nomos are created later on. In the transition from the Greek to Latin literature, the masculine nomos becomes the female lex: and also this change of gender will not remain without allegorical consequences. Moreover, the sermocinatio of the Nomoi in Plato's Crito had a remarkable influence particularly on the Ciceronian oratory; but a phenomenon apparently similar to it, from the rhetorical point of view – the apostrophe and the appeal to the personified laws –, came to assume frequently, in the transition between Cicero and the declamatory tradition, a connotation and a function diametrically opposite with respect to the Platonic model. In these cases, the relationship between the orator and the law can often be one of contrast, of dispute, of violent hostility. The personified feminine Law – apostrophized sometimes with humor, sometimes with dramatic tones which can evoke tragedy – is accused of illogical behavior and of promoting shameful actions, and it is reproached of blindness or at least distraction, or even of prostitution. Thus, the oratory and the declamation can experience in every possible direction – beyond the legal technicalities that the declamation tends to banish – the allegorical personification as a form of effective emotional and symbolic dramatization of the relationship between the individual and the Law.

GIANNA PETRONE

PERSONIFICAZIONI E INSIEMI ALLEGORICI NELLE COMMEDIE DI PLAUTO

Nel teatro plautino s'incontrano, in avanguardia, molte personificazioni allegoriche, incaricate di precise funzioni. Innanzitutto questo avviene nei prologhi, che assecondano la tradizione menandrea e ancora prima tragica, che tuttavia viene profondamente rivisitata, così da esprimere istanze profonde della cultura latina, destinate a radicarsi nell'immaginario; come dimostra, ad esempio, il caso di *Luxuria* e *Avaritia* nel *Trinummus*. All'interno delle trame, poi, occorrono spesso intere 'processioni' di figure allegoriche, che introducono idee sinora non abbastanza accettate nel mondo romano, come per esempio il corteo di entità amorose e conviviali nelle *Bacchides*. Oggetto di un confronto, se non di uno scontro, le prosopopee plautine talvolta 'prendono corpo', animando i personaggi che compaiono sulla scena.

In the Plautine theatre we can meet many allegorical personifications, having specific functions. First of all this happens in prologues, according to the Menandrean and the even older tragic tradition, which is however deeply revised in order to express elements of Latin culture that are bound to impress the public's imagination: this is the case of Luxuria and Avaritia in the Trinummus. Within the plots, moreover, whole 'processions' of allegorical figures often appear, introducing ideas not quite accepted yet in the Roman world, as in the case of the parade of personifications concerning love and banquet in the Bacchides. Being object of comparison, if not of clash, Plautine

personifications sometimes come to life, animating the characters appearing on the stage.

ALFREDO CASAMENTO

APPARIZIONI, FANTASMI E ALTRE 'OMBRE' IN MORTE E RESURREZIONE DELLO STATO. *FICTIO*, ALLEGORIA E STRATEGIE ORATORIE NELLA *PRO MILONE* DI CICERONE

Il caso della *Pro Milone* è forse uno tra gli esempi più riusciti dell'altissimo livello letterario cui perviene la scrittura ciceroniana. In ragione del delicato frangente in cui versa la *res publica*, questo testo raggiunge un elevatissimo livello di perfezione formale, in cui occupa un ruolo di primo piano un fitto intreccio di allegorie e personificazioni allegoriche che da una parte sanziona la condotta scellerata di Clodio, cadavere eccellente che fa ancora tremare le fondamenta dello Stato, dall'altro tende a rinsaldare la resistenza delle istituzioni repubblicane. Sotto questo profilo risulta particolarmente elaborata la strategia che sfrutta la personificazione. Essa consente ad esempio all'oratore di evocare sulla scena processuale svariati luoghi, dalla via Appia a monti e boschi resi da Clodio protagonisti dei suoi misfatti. Analogamente efficace si dimostra un particolare tipo di personificazione in cui Cicerone dà voce al suo difeso, presentando in una prospettiva assolutoria il percorso che ha condotto l'uomo a liberare la patria dalla ingombrante presenza clodiana.

The case of the Pro Milone is perhaps one of the most successful examples of the Ciceronian literary writing. Due to the critical situation of the res publica, this text achieves a high level of formal perfection: a dense web of allegories and allegorical personifications has therefore a leading role in the oration, condemning the wicked behavior of Clodius, whose corpse is still shaking the State, and encouraging Republican institutions to resistance. In this respect, the strategic use of personification enables the orator to evoke on the trial 'stage' various places: from the Appian Way to the mountains and woods made by Clodius protagonists, rather than locations, of his misdeeds. Similarly effective is a special kind of personification, by which Cicero gives voice to his client, presenting in an acquitting perspective the way that has driven Milo to liberate the Republic from the cumbersome presence of Clodius.

ALICE BONANDINI

ET ECCE DE INPROVISO AD NOS ACCEDIT CANA VERITAS. LE PERSONIFICAZIONI ALLEGORICHE NELLE *MENIPPEE* VARRONIANE

Il contributo indaga la presenza di personificazioni allegoriche nei frammenti delle *Menippee* varroniane, viste come anello di congiunzione tra la tra-

dizione della letteratura cinica e, in ultima analisi, della commedia (che sarà ripresa anche da Luciano) e gli sviluppi, a carattere prevalentemente dottrinale, del prosimetro tardoantico. Vengono dunque passati in rassegna una decina di frammenti significativi, che permettono di trovare alcune costanti, chiaramente individuabili pur nello stato fortemente lacunoso del testo: dal punto di vista tematico, le personificazioni sono raggruppabili intorno a due nuclei tematici principali, quello morale-filosofico e quello metaletterario; dal punto di vista espressivo, appare rilevante il ricorso a termini di origine greca e alla costruzione di genealogie allegoriche.

The paper explores the presence of allegorical personifications in Varro's Menippean Satires, a work representing the link between the Greek cynic and comic tradition (influencing also Lucian of Samosata) and the doctrinal prosimetric literature of late Antiquity. Analyzing the significant fragments where personifications occur, it is possible to find some constants, clearly identifiable in spite of the fragmentary state of the text: at the level of content, the personifications can be grouped around the two main typologies of the moral-philosophical and metaliterary themes; at the level of expressive form, Varro often employs Greek terminology for his personifications, and uses allegorical genealogies as a personifying device.

RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI

LE CITTÀ PERSONIFICATE NELLA ROMA REPUBBLICANA: FENOMENOLOGIA DI UN MOTIVO LETTERARIO TRA RETORICA E POESIA

Lo studio si concentra sul formarsi a Roma del tema della personificazione di città, ampiamente attestato in Cicerone, molto presente nella letteratura augustea e particolarmente rilevante nel periodo tardoantico. Dopo aver tracciato le linee fondamentali della problematica connessa alle personificazioni di città nel mondo antico, attraverso l'esame di testi di Ennio, della *Rhetorica ad Herennium*, di Cicerone e di coevi testi dell'*Anthologia Graeca*, si enucleano temi comuni e si dimostra la funzionalità retorica di questa figura.

The paper focuses on the topic of the personification of cities and on its Roman development, widely attested in Cicero, present in Augustan literature and especially relevant in late Antiquity. After drawing the guidelines of the issues linked to the personifications of cities in the ancient world, by analysing Ennius' texts, the Rhetorica ad Herennium, Cicero's, and some contemporary texts of the Anthologia Graeca, common themes will be enucleated in order to show the rhetorical function of this figure.

GIANNI GUASTELLA

LA PERSONIFICAZIONE DELLA FAMA: DA VIRGILIO AI *TRIONFI* DI PETRARCA

La personificazione della Fama, intesa come voce, diceria, è un'invenzione di Virgilio, che apparentemente non ha avuto una fortuna iconografica nell'antichità, ma ha cominciato a svilupparsi solo in epoca moderna, a partire dall'illustrazione del testo dell'*Eneide.* Esiste poi un'assai più ampia e nota tradizione iconografica, anch'essa moderna, relativa alla Fama intesa come Gloria. Questa tradizione nasce e si sviluppa fra la fine del XIV e il XV secolo da una serie di illustrazioni del *De viris illustribus* e dei *Trionfi* petrarcheschi, su cui ha anche influito in modo determinante un modello figurativo descritto nell'*Amorosa visione* di Boccaccio. Il saggio si propone di analizzare il processo attraverso cui sono stati selezionati i principali tratti distintivi di questa figura, dall'Antichità alle soglie del Rinascimento.

The personification of Fama as hearsay, rumor, was created by Virgil. An ancient iconography of this character did not apparently exist, but only started to develop in modern times, as an illustration of the text of the Aeneid. A different iconographic tradition of Fama as Glory, much richer and better known, originated in the late fourteenth century, in some illustrations of Petrarca's De viris illustribus, and developed during the following century, mainly to illustrate Petrarca's Trionfi. A possible figurative model of this character can be found in a passage of Boccaccio's Amorosa Visione. This paper aims to analyze the process through which the main features of this figure have been selected from Antiquity to Renaissance.

ORIANA MIGNACCA

MODELLI AUGUSTEI PER LE PERSONIFICAZIONI INFERNALI IN SENECA TRAGICO: SPUNTI DI RIFLESSIONE

La personificazione allegorica non ha una presenza molto frequente nel *corpus* tragico senecano; vi sono tuttavia talune situazioni narrative in cui Seneca si serve in modo particolarmente abile di questa figura: sono i momenti dedicati a descrizioni di scenari infernali, nei quali la personificazione trova un più ampio campo di azione e una maggiore significatività, soprattutto se posta in relazione ad alcuni importanti modelli già codificati. L'intento del contributo è dunque quello di fornire alcuni elementi di riflessione relativi alle allegorie infernali proposte nel corpus tragico senecano e al loro rapporto con la poesia augustea, sia in riferimento al celebre modello della catabasi di Enea nel sesto libro dell'*Eneide*, sia in relazione a quello ovidiano della discesa di Giunone agli Inferi nell'ambito della vicenda della punizione di Ino e Atamante contenuta nel quarto libro delle *Metamorfosi*.

The allegorical personification is not very frequent in Seneca's tragedies. However, Seneca skillfully uses this figure of speech in some specific narrative situations: the use of personification is particularly remarkable in the description of infernal sceneries, especially if compared to some important and already encoded literary models. The aim of this paper is to provide some elements that could stimulate a reflection on the infernal allegories found in the corpus of Seneca's tragedies and on their relation with the Augustan poetry. The analysis has been carried out with reference to the well known model of Aeneas' katabasis in the sixth book of the Aeneid; as well as in relation to the Ovidian model of Juno's descent into the Underworld in the episode of the punishment of Ino and Athamas in the fourth book of the Metamorphoses.

IDA GILDA MASTROROSA

LA *FORTUNA POPULI ROMANI* E L'ASCESA EGEMONICA DI ROMA FRA TRADIZIONE ANTICA E RILETTURE MODERNE

Focalizzando l'attenzione sui riferimenti letterari alla *Fortuna populi Romani*, in particolare su quelli che si rinvengono in contesti storiografici dalla tarda Repubblica alla tarda antichità, si ricava un buon esempio non soltanto dell'inclinazione dei Romani a 'deificare' concetti astratti attraverso personificazioni allegoriche, ma anche della loro tendenza a immaginare e rappresentare una specifica *Fortuna* impegnata a sostenere la collettività romana sia in situazioni di conflittualità civile che, più di frequente, durante scontri militari. D'altra parte, questa concezione del ruolo particolare giocato dalla *Fortuna* a sostegno del popolo romano – che talora richiama tematiche di carattere più generale e tradizionale come quella riguardante l'identificazione delle cause della grandezza romana nonché la determinazione del primato della *Virtus* o della *Fortuna* in relazione all'egemonia romana – sembra sopravvivere con prospettive diverse in età moderna, grazie, fra gli altri, a Machiavelli, Montesquieu, Gibbon. In quest'ottica, oltre alle fonti che attestano che la *Virtus* e la *Fortuna* unirono le loro forze per assicurare l'ascesa al potere di Roma, vi sono passi significativi che lasciano emergere una progressiva riduzione dell'importanza attribuita alla *Fortuna* nel processo di costruzione dell'Impero di Roma, offrendo prova di un ricorso a paradigmi e approcci metodologici diversi nello studio della storia e dell'evoluzione degli imperi, che oltrepassa l'esigenza di spiegare i successi di Roma attraverso l'intervento di entità astratte di carattere religioso, come quella rappresentata dalla *Fortuna populi Romani* di età classica.

By focusing on literary references to Fortuna populi Romani, especially those found in historiographical contexts from the late Republic until late Antiquity, it is possible to detect not merely a good example of the Romans' aptitude to deify abstract concepts through allegorical personifications, but also of their tendency to imagine and represent one specific Fortuna occupied

in supporting the Roman people in both civic and military conflicts. Furthermore, this conception of the particular role played by Fortune in favour of the Roman people – which sometimes recalls more general and traditional topics, such as the identification of the causes of Rome's greatness as well as the determination of the primacy of Virtue or Fortune in relation to Rome's imperial hegemony – seems to survive with different perspectives throughout the Modern Age, thanks, among others, to Machiavelli, Montesquieu, and Gibbon. In this vein, in addition to sources stating that both Virtue and Fortune joined force to assure Rome's rise in power, significant passages can be found showing a progressive reduction of the importance attributed to Fortune in the construction of the Roman Empire, thus demonstrating the use of different paradigms and methodological approaches to the study of the history and the growth of empires, which replace the need to explain the success of Rome as being due to religious abstractions such as the classical Fortuna populi Romani.

KURT SMOLAK

LA CITTÀ CHE PARLA

Il contributo verte sugli aspetti della funzionalizzazione politica delle personificazioni allegoriche di città nella letteratura latina soprattutto tardoantica. Fulcro del discorso è l'analisi e l'interpretazione dei celebri discorsi di Roma nella controversia letteraria dell'anno 384 intorno all'altare di fronte alla statua di Vittoria nella Curia romana: la terza *Relatio* di Simmaco, le lettere di Ambrogio che vi si riferiscono polemicamente e la sua riutilizzazione satirico-polemica in Prudenzio, per cui la forza di Roma, agendo insieme con la *Pax* già divinizzata da Augusto a fini propagandistici, garantisce l'ordinamento attuale del mondo voluto da Dio, ovvero, in concreto, dell'impero cristiano d'impronta teodosiana. L'analisi è contestualizzata da una parte tramite rapidi riferimenti alle origini greche, ma soprattutto ellenistiche, delle personificazioni allegoriche di città, e alla loro ricezione e reimpiego nella prima *Catilinaria* di Cicerone, e dall'altra attraverso un rapido accenno alle elegie su Roma di Ildeberto di Lavardin. Vengono inoltre presentate le corrispondenze concettuali tra le allegorie di città rispettivamente nella letteratura e nell'arte figurativa: oltre ai dittici tardoantichi in avorio, verrà preso in esame anche un enigmatico mosaico del sesto secolo proveniente da Madaba, nell'attuale Giordania.

This paper deals with the political use of allegorical personification of cities in Latin literature, with special reference to late Antiquity. It is focused on the speeches delivered by Rome during the famous debate about the Altar of Victory (384 AD), and it analyses the speech contained in Symmachus' third Relatio, the polemic allusions to it made by Ambrose in his letters, and its satiric reworking by Prudentius. This analysis is inserted in the Greek and Hellenistic tradition of cities' personification and linked to its use in Cicero's first Catilinarian, but also to the surviving of Rome's personification in the

work of Hildebert of Lavardin. Furthermore, literary tradition is confronted with iconography, represented by ivory diptychs and by a mysterious mosaic from Madaba (6th century).

PAOLA FRANCHI

COMMINUS PORTENTA NOTARE. PRETESA DI REALTÀ E CROGIOLO D'IMMAGINARI: IL LABORATORIO ALLEGORICO DELLA *PSYCHOMACHIA*

L'intervento è un tentativo di illustrare in estrema sintesi l'interazione di fattori da cui scaturiscono i singolari personaggi dell'*epos* prudenziano, irriducibili sia alle personificazioni allegoriche del mondo antico, da cui pure essi prendono ispirazione, sia alle successive creazioni medievali, di cui tuttavia costituiscono il remoto modello. Partendo da uno sguardo d'insieme su come *Virtutes* e *Vitia* appaiano, si muovano ed interagiscano sulla scena del testo, si sono analizzati i procedimenti letterari con cui essi sono costruiti, esemplificandoli con elementi tratti soprattutto dal secondo e terzo duello del poema (*Pudicitia* vs *Libido*, *Patientia* vs *Ira*). Particolare rilievo è stato dato ai fenomeni di intertestualità tra la tradizione poetica latina (soprattutto virgiliana) e la Bibbia, filtrata attraverso l'interpretazione patristica: tale intreccio di modelli e di immaginari costituisce infatti uno degli aspetti più complessi e inesplorati dell'arte di Prudenzio e fornisce spesso la chiave per una più approfondita interpretazione dell'allegoria. Si è riflettuto infine sullo *status* ontologico di tali personificazioni e sulla natura che l'autore loro attribuisce a partire dalle sue stesse affermazioni: questione intimamente legata alla domanda sul perché egli abbia scelto il genere epico.

The paper is an attempt to explain the interaction of factors giving life to the peculiar characters of Prudentius' epic: irreducible to either the allegorical personifications of the ancient world, from which nevertheless they are inspired, and to medieval allegorical characters, of which however they are the remote model. The paper starts from a general overview of the way in which Virtutes and Vitia apperar and interact on the 'stage' of the text, coming then to an analysis of the literary construction of characters, exemplified by elements drawn mainly from the second and third duel of the poem (Pudicitia vs Libido, Patientia vs Ira). Particular attention is paid to the intertextuality between the Latin poetic tradition (above all Virgil) and the Bible filtered through the patristic interpretation. The intertwining of models and images is one of the most complex and unexplored aspects of Prudentius' art, and provides the key to a deeper interpretation of his allegorical devices. Finally, the paper reflects on the ontological status of these personifications and their meaning: a problem closely related to the question about the Prudentian choice of the epic genre in this work.

CURRICULA DEGLI AUTORI

Alice Bonandini

Alice Bonandini ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2007 nell'ambito di una convenzione di cotutela fra le Università di Trento e Lille III (relatori Alain Deremetz e Gabriella Moretti); attualmente è assegnista di ricerca e docente a contratto di Letteratura Latina presso l'Università di Trento. I suoi interessi di ricerca riguardano l'*Apocolocyntosis* di Seneca, cui ha dedicato la monografia *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca. Con un commento alle parti poetiche* (2012), e, più in generale, la tradizione antica del genere menippeo. Si occupa inoltre di elegia ovidiana, di teatro latino (collabora al progetto "Dionysos - Archivio digitale del teatro antico", per cui ha redatto un centinaio di schede) e di questioni inerenti la didattica delle lingue classiche. Ha partecipato a convegni internazionali in Italia, in Francia e in Inghilterra con contributi pubblicati e in corso di pubblicazione Nell'ambito di un PRIN coordinato dalla prof.ssa Gabriella Moretti, sta portando avanti un progetto di ricerca riguardante il ruolo della personificazione nella satira menippea di età classica e tardoantica.

Alfredo Casamento

Alfredo Casamento è ricercatore di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università degli Studi di Palermo, dove insegna Lingua e Letteratura Latina e Retorica Latina. I suoi principali interessi di studio vertono sulla declamazione latina e in particolare sull'opera di Seneca il vecchio (*Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, 2002), sulla tragedia senecana (*Seneca, Fedra. Introduzione, traduzione, commento*, 2011), sull'*epos* di Lucano (*La parola e la guerra. Rappresentazioni letterarie del bellum civile in Lucano*, 2005).

Rita Degl'Innocenti Pierini

Rita Degl'Innocenti Pierini è professore ordinario di Letteratura Latina presso l'Università di Firenze, dove, dal 2005, è coordinatore del Dottorato di Ricerca in Filologia Greca e Latina. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la letteratura latina arcaica (Lucilio, Accio), Ovidio (in particolare le *Metamorfosi*, la loro ricezione e le opere dell'esilio) e Seneca, inserito all'interno di una più ampia area di interesse, che comprende alcuni aspetti basilari della produzione letteraria dell'età giulio-claudia sotto il profilo ideologico, mitico, storico e religioso, con particolare riferimento alla tragedia (*Octavia*) e alla letteratura pseudoepigrafica (epigrammi attribuiti a Seneca). È membro del Centro di Studi Ciceroniani, dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria' e dell'Accademia Fiorentina di Papirologia e di Studi sul mondo antico; fa parte del comitato scientifico del Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico, della Société des Amis de Cicéron e delle riviste «Myrtia» e «Prometheus».

Paola Franchi

Ha conseguito la laurea magistrale in Scienze dell'Antichità nel 2008 con la tesi *Ambrogio: un letterato antico di fronte al Cantico dei Cantici*, di cui è stata relatrice Isabella Gualandri. Dal novembre 2008 frequenta la Scuola di Dottorato presso l'Università di Trento (*tutor* Gabriella Moretti) con un progetto di ricerca sulla *Psychomachia* di Prudenzio. Dall'ottobre 2010, all'interno di un programma di cotutela, è dottoranda anche presso l'Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein dell'Hauptuniversität Wien (*tutor* Kurt Smolak). Nel 2010 ha partecipato al simposio internazionale "*Dulce Melos* II. Lateinische und griechische Dichtung in Spätantike, Mittelalter und Neuzeit" (Vienna) con l'intervento *Sorte pudiciciam vicisti. Die Psychomachie des Prudentius und der Satiriker Sextus Amarcius*, che sarà pubblicato negli atti del Simposio. Nel 2011 ha partecipato all'"International Medieval Congress" (Leeds) con l'intervento *Truci subridens ulcera vultu: Patientia vs Ira, or the saint's impassibility*.

Gianni Guastella

Gianni Guastella insegna Lingua e Letteratura Latina presso l'Università di Siena. Le sue competenze vanno dall'antropologia del mondo classico alla storia della tradizione classica. Le sue pubblicazioni riguardano vari aspetti del teatro romano: fra i contributi maggiori sono i volumi *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana* (1988) e *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione* (2001). Nel 2006 ha curato una raccolta di saggi dedicati alla tragedia antica e moderna (*Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*). Attualmente le sue ricerche sono incentrate sulla metrica latina arcaica e sulla preparazione di un volume dedicato alla personificazione della Fama da Virgilio al Medioevo.

Olimpia Imperio

Olimpia Imperio è professore ordinario di Lingua e Letteratura Greca presso l'Università di Bari. Ambiti privilegiati della sua attività di ricerca sono il teatro comico e tragico (in particolare la commedia attica di V-IV secolo) e la ricezione di miti, forme e temi della letteratura greca antica nelle letterature moderne. Fa parte del comitato di redazione di «Dionysus ex Machina – Rivista on line di studi sul teatro antico» e del comitato scientifico della collana «Satura – Testi e studi di letteratura antica». Tra le sue pubblicazioni principali, il volume *Parabasi di Aristofane (Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli)* (2004); i saggi *Odisseo e la ragion di Stato: l'Aiace e il Filottete di Sofocle* (1995); *La figura dell'intellettuale nella commedia greca* (1998); *Gli Aristophanica di R. Porson* (2009); *Il coro nell'ultimo Aristofane: la parodo del Pluto* (2011); *Satira politica e leggi ad personam nell'archaia: Pericle e il Dionisalessandro di Cratino* (2011); *La figura del medico nella tradizione comica antica e moderna* (2012) e la traduzione italiana della *Griechische Metrik* di Dietmar Korzeniewski (1998). Ha attualmente in preparazione, tra l'altro, un commento ai frammenti delle commedie aristofanee perdute e il volume *La commedia greca. Origini, storia, rinascite*.

Ida Gilda Mastrorosa

Ida Gilda Mastrorosa insegna Storia Romana e Antichità Romane e Cultura Moderna all'Università di Firenze. È autrice di contributi e saggi riguardanti il rapporto fra storiografia romana e prassi giudiziaria in Roma imperiale, con particolare riferimento ad aspetti giuridici; l'uso della retorica e nella propaganda politica in ambito romano; il ruolo sociale e lo *status* giuridico delle donne in Roma repubblicana e imperiale; aspetti sociali e culturali della tarda antichità, in rapporto alle risultanze nella storiografia e nelle raccolte epistolari latine; la trattatistica tecnica e l'evoluzione dei saperi enciclopedici; interpretazioni e riletture moderne della storia e delle istituzioni romane. Fra i suoi più recenti contributi vi sono *Biondo Flavio e i militiae Romanae instituta: una lezione 'moderna' su fondamenti e caratteri dell'impero di Roma* (2011); *Préoccupations familiales et stratégies dynastiques dans la correspondance d'Auguste* (2012); *Cassiodoro, Biondo Flavio e la "memoria" dell'Italia teodericiana* (2012).

Oriana Mignacca

Oriana Mignacca ha conseguito la laurea magistrale nel 2005 presso l'Università di Pavia con una tesi dal titolo *Paura al femminile nelle tragedie di Seneca*, di cui è stato relatore Giancarlo Mazzoli. Ha frequentato la Scuola di Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Filologici presso l'Università di Trento, nel cui ambito ha condotto un periodo di studi a Parigi e presso l'Université Lille 3, e nel 2012 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca con la tesi *Fugienda petimus: la Phaedra di Seneca come sistema complesso di antitesi*, sotto la guida di Gabriella Moretti e Alain Deremetz. Ha partecipato alla "Table Ronde International sur le tragédies de Sénèque (Sénèque, un philosophe homme de théâtre?)" (Parigi 2012) con un intervento dal titolo *Est genitor in te totus: les liens de parenté dans la Phédre de Sénèque comme systeme d'antitheses*, in corso di pubblicazione negli atti del convegno.

Gabriella Moretti

Gabriella Moretti insegna Letteratura Latina e Filologia Latina presso l'Università degli Studi di Trento, dove dal 2002 è professore ordinario e responsabile del curriculum classico della Scuola di Dottorato. Accanto

a numerosi lavori critico-testuali ed esegetici soprattutto sulla poesia latina, si è occupata di storia della retorica antica (per le intersezioni fra retorica e filosofia si veda soprattutto il volume *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nella tradizione retorica degli Stoici*, 1995); dei rapporti fra retorica e visualità (si veda in proposito il volume di Atti *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, 2011); di letteratura allegorico-didascalica fra Antichità, Tardoantico, Medioevo e Rinascimento (si veda in particolare il volume *I primi volgarizzamenti italiani delle Nozze di Mercurio e Filologia*, 1995) e di utopie geografiche fra mondo antico e letterature europee (*Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, 1994). Fa parte del comitato scientifico delle riviste *Lexis* e *Maia*.

Gianna Petrone

Gianna Petrone è professore ordinario di Letteratura Latina presso l'Università di Palermo. Ha pubblicato libri su Cicerone (*La battuta a sorpresa negli oratori latini*, Palermo 1971), Plauto (*Morale e antimorale nella commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palermo 1977; *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983), Seneca (*La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984). Oltre ad alcune introduzioni (Cicerone, *La vecchiaia. L'amicizia*, Milano 1990; Plauto, *Le tre dracme*, Milano 1993) ha curato la storia del teatro latino per i tipi della Garzanti (U. Albini - G. Petrone, *I Greci - I Romani*, Milano 1992). I suoi interessi di studio vanno dal teatro comico e tragico all'eloquenza latina (*La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo 2005[2]).

Orsola Rosa Salva

Orsola Rosa Salva ha conseguito nel 2006 la laurea magistrale in Psicologia Sperimentale e Neuroscienze presso l'Università degli Studi di Padova. Ha svolto il lavoro di tesi nell'ambito della Psicologia Animale Comparata sotto la supervisione di Lucia Regolin, con la quale ha proseguito il percorso di studi, conseguendo il titolo di dottore di ricerca nel 2010. È assegnista di ricerca presso il Centro Interdipartimentale Mente e Cervello dell'Università degli Studi di Trento, sotto la supervisione di Giorgio Vallortigara. I suoi principali interessi di ricerca coinvolgono lo

studio comportamentale della lateralizzazione cerebrale e delle predisposizioni sociali precoci nel modello animale costituito dal pulcino di pollo domestico.

Kurt Smolak

È professore di Filologia Classica e Latino Tardoantico e Medievale presso l'Università di Vienna e membro della Österreichische Akademie der Wissenschaften. È vicepresidente del Centro internazionale di studi sulla poesia cristiana greca e latina; membro dell'Academia Latinitati Fovendae e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino; fa parte delle commissioni del *Thesaurus Linguae Latinae* e del *Mittellateinische Wörterbuch*; è *editor* della rivista «Wiener Studien». È autore di 168 articoli pubblicati in tedesco, inglese, italiano e latino su riviste internazionali e miscellanee, nonché dei volumi *Versus Agresti* (1973); *Erasmus, De conscribendis epistolis* (1979); *Christentum und römische Welt* (1991); *Sulpicius Severus, Vita Martini* (1997).

Giorgio Vallortigara

Giorgio Vallortigara è professore ordinario di Neuroscienze e direttore vicario del Center for Mind/Brain Sciences presso l'Università di Trento; è inoltre Adjunct Professor presso la School of Biological, Biomedical and Molecular Sciences dell'Università del New England, in Australia. Ha scritto oltre duecento articoli scientifici su riviste internazionali e libri di carattere divulgativo: *Cervello di gallina. Visite (guidate) tra etologia e neuroscienze* (2005), vincitore del "Premio Pace per la divulgazione scientifica" nel 2006, e *Nati per credere. Perché il nostro cervello sembra predisposto a fraintendere la teoria di Darwin*, con Vittorio Girotto e Telmo Pievani (2008). Fa parte dell'*editorial board* di numerose riviste scientifiche internazionali di neuroscienze, etologia e psicologia comparata, ed è *editor* della rivista «Laterality; Asymmetries of Brain, Body and Cognition». Oltre alla ricerca scientifica, svolge un'intensa attività di divulgazione, collaborando con le pagine culturali di varie testate giornalistiche.

Bernhard Zimmermann

Bernhard Zimmermann, professore ordinario di Filologia Classica presso la Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo, ha studiato filologia classica e storia antica a Costanza e a Londra. È curatore dell'*Handbuch der Altertumswissenschaft* e delle riviste «DRAMA» e «Paradeigmata». Le sue principali pubblicazioni sono *Studien zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien* (1985-87, 3 voll.); *Europa und die griechische Tragödie* (2000); *Die griechische Tragödie* (2005^3); *Die griechische Komödie* (2006^2); *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung* (2008^2); *Handbuch der griechischen Literatur* vol. I (2011).

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito http://www.unitn.it/dsllf/pubblicazioni

100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle* Grundlinien *di Schleiermacher*, 2007.
104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
115 Adriana Anastasia, Ritratto di Erasmo. *Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
116 *Il* Bios *dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.

117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
125 Mirko Casagranda, *Traduzione e* codeswitching *come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'*Apocolocyntosis *di Seneca*, 2010.
131 *L'allegoria : teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
133 Ferruccio Bertini, Inusitata verba. *Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordeglia, 2011.
134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante e W. Nardon, 2011.
136 S. Fusari, *«Flying into uncharted territory»: Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011

138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.

139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.

140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.

141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.

142 Serenella Baggio, *«Niente retorica». Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.

143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.

144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.

145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.

146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.