

ERMANNIA PANIZON

ASCANIO E CREUSA NELLE RAPPRESENTAZIONI PITTORICHE  
DELLA FUGA DI ENEA: IL CASO DELL’AFFRESCO DI LUDOVICO  
CARRACCI IN PALAZZO RATTA A BOLOGNA

La fuga di Enea da Troia è il tema virgiliano che ha goduto di maggior fortuna nelle arti figurative del medioevo e della prima età moderna<sup>1</sup>. Nonostante l’ampia diffusione di questo soggetto e l’universale celebrità della sua fonte, diverse opere pittoriche del Quattrocento e del Cinquecento presentano la scena della fuga in modo inconsueto e apparentemente non fedele al testo di Virgilio, in particolare per quanto riguarda le figure di Ascanio e Creusa. Allo scopo di indagare queste variazioni del racconto per immagini dei fatti narrati nel libro II dell’*Eneide*, prenderò le mosse da un affresco che solo di recente ha attratto l’attenzione della critica e la cui insolita raffigurazione del tema virgiliano attende ancora uno studio iconografico. Questo dipinto è di grande interesse anche in quanto opera di un artista che, collocandosi alla fine della stagione artistica rinascimentale, ne raccoglie e interpreta la tradizione, ovvero Ludovico Carracci.

Nel 2010 un affresco staccato, che si conserva in una sala del piano nobile di Palazzo Ratta a Bologna, è stato convincentemente identificato come la *Fuga* di Ludovico Carracci di cui parlano le fonti seicentesche<sup>2</sup>, un dipinto che decorava il camino di un’altra sala dello stesso palazzo e che si credeva perduto (fig. 1)<sup>3</sup>.

La *Fuga di Enea*, una scena notturna che si svolge sullo sfondo di una città in fiamme, è un soggetto appropriato alla decorazione di un camino: i bagliori e i crepitii del fuoco acceso nella stanza certamente contribuivano a rafforzare l’illusione di realtà della scena figurata – che doveva apparire in controluce e mossa dall’illuminazione irregolare delle fiamme – mentre il calore, i suoni e gli odori prodotti dal fuoco avrebbero sollecitato i sensi degli osservatori, favorendone il coinvolgimento emotivo nella vicenda della famiglia troiana minacciata dall’incendio.

Nell’affresco Enea incede energicamente verso l’osservatore, come se la meta della fuga si trovasse al di fuori del quadro; così come la presenza del fuoco dentro e fuori la scena dipinta, anche questo accorgimento mira ad annullare il confine tra spazio figurato

<sup>1</sup> Per questo tema iconografico vd. M.R. SCHREDER, *The Legends of Troy in Art and Literature*, New York-London 1963, pp. 190-194; M. FAGIOLO (ed.), *Virgilio nell’arte e nella cultura europea*, catalogo della mostra (Roma: 1981), Roma 1981, pp. 203-210; V. FARINELLA, *Raffigurare Virgilio ‘dolcissimo padre’: dialoghi tra arte e letteratura*, in *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova: 2011-2012), Milano 2011, pp. 27-83; C. RAMMELT, *Flight from Troy in Art*, in R.F. THOMAS, J.M. ZIOLKOWSKI (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, Malden (Ma)-Oxford 2014, vol. II, pp. 489-491. In generale sulla tradizione figurativa dell’*Eneide* vd. F. PICCIRILLO, *La tradizione figurativa*, parte della voce *Eneide*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1984, vol. II, pp. 302-306.

<sup>2</sup> In particolare nella *Felsina pittrice* (1678) e nelle *Pitture di Bologna* (1686) del Malvasia: C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti e altri scrittori*, Bologna 1841, p. 353; Id., *Le pitture di Bologna*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1969, pp. 173-174.

<sup>3</sup> T. MOZZATI, *A rediscovered fresco by Ludovico Carracci in Palazzo Ratta, Bologna*, in «The Burlington Magazine» 112, 2010, pp. 523-527. L’autore data il dipinto al 1586-87 su base stilistica. L’attribuzione e la datazione sono state recepite da A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna 2016, p. 105. Vorrei ringraziare l’Ente Patrimonio dell’ASP Città di Bologna per avermi gentilmente concesso di studiare di persona il dipinto e di fotografarlo e Laura Lambertini per avermi accompagnato nel sopralluogo.



1. Ludovico Carracci, affresco, 1586-1587, Palazzo Ratta, Bologna.

e spazio reale. In apparente contraddizione con il moto di Enea, la meta del suo cammino sembra delinearci a sinistra, dove il pittore ha tratteggiato le colonne di un edificio che potrebbe essere il tempio di Cerere, ovvero il luogo designato come punto di ritrovo per i fuggiaschi troiani, in parte nascosto dall'*antiqua cupressus* che Enea nomina nel discorso ai compagni (*Aen.* 2, 714): Anchise pare infatti rivolgere lo sguardo proprio in quella direzione. Enea sorregge il padre su una spalla sola e si bilancia sollevando entrambe le braccia sopra la testa a fermare le gambe di Anchise. L'eroe sogguarda l'osservatore da sotto il braccio sinistro, come se si fosse accorto all'improvviso della presenza di uno spettatore delle sue azioni. La velocità del moto della figura è percepibile nell'ampia falcata del passo e nello svolazzare delle vesti – in particolare del manto verde che si gonfia pieno di vento.

Se le figure di Enea e del padre corrispondono all'iconografia tradizionale di questo tema, il resto del dipinto di Ludovico se ne discosta decisamente e presenta dunque alcune difficoltà di interpretazione<sup>4</sup>. Nell'affresco di Palazzo Ratta il piccolo Ascanio si

<sup>4</sup> Più tardi, intorno al 1593, Ludovico dipinse di nuovo una *Fuga di Enea* nel ciclo di affreschi a tema eneadico in Palazzo Fava a Bologna. Vd. in merito A. OTTANI, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna 1966, pp. 59-73; *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, con un saggio introduttivo di A. EMILIANI, catalogo della mostra (Bologna: 1984), Bologna 1984, pp. 189-201; A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia (Bo) 2011, cat. 51, pp. 162-165.

gira verso la madre e le prende la mano guardandola negli occhi. Madre e figlio si scambiano l'ultimo saluto: Creusa infatti è presa di forza da un uomo armato che la solleva da terra e la trattiene, interrompendo il movimento della donna che – come segnalano lo svolazzo delle vesti e la posizione dei piedi – seguiva fedelmente i passi del marito. Questa scena di commiato, piena di emozione e movimento, non ha confronti nella tradizione figurativa del tema né trova un'immediata spiegazione nelle fonti testuali. L'artista sembra aver ragionato liberamente sulla vicenda che era chiamato a dipingere e forse gli è parso improbabile che un bambino piccolo avrebbe perso di vista la madre in una situazione di pericolo, tanto da non accorgersi della sua sparizione. Benché la scena drammatica ideata da Ludovico non abbia precedenti, altri artisti prima e dopo di lui hanno raffigurato le azioni di Ascanio durante la fuga in modo indipendente dal racconto virgiliano.

## A. IL RUOLO DI ASCANIO

Un'altra illustrazione del tema della fuga di Enea che presenta Ascanio nell'atto di rivolgersi alla madre si trova nel cosiddetto Virgilio Riccardiano (1463 ca.), il celebre codice manoscritto dell'*Opera omnia* di Virgilio corredato da numerose miniature – una per pagina nella sezione dedicata all'*Eneide* – attribuite ad Apollonio di Giovanni<sup>5</sup>. Nel riquadro miniato relativo alla fuga, il piccolo Ascanio si volta a guardare la madre



2. Apollonio di Giovanni, miniatura del «Virgilio Riccardiano», Ricc. 492, f. 89r., 1463 ca., Biblioteca Riccardiana, Firenze. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali.

<sup>5</sup> E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974, pp. 7-11 e cat. 7, pp. 55-56; C. MARTELLI, *Aggiornamenti sull'iconografia delle miniature del Virgilio Riccardiano*, in *Iconographica* 1, 2002, pp. 162-164; M. CECCANTI, *L'Eneide rinnovata. Persistenze e originalità nel Virgilio Riccardiano*, in G. LAZZI, G. WOLF (edd.), *La stella e la porpora, il Corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano. Atti del Convegno di Studi – Firenze, 17 maggio 2007*, Firenze 2009, pp. 153-159. Sulle miniature medievali e rinascimentali dell'*Eneide* vd. G. MARIANI CANOVA, *Tradizione manoscritta illustrata*, parte della voce *Rinascimento*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1988, vol. IV, pp. 483-490; J. COURCELLE, *Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits, du X<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle*, in G. DUCHET-SUCHAUX (ed.), *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, Paris 1990, pp. 75-90; J.M. ZIOLKOWSKI, M.C.J. PUTNAM, *The Virgilian Tradition. The first Fifteen Hundred Years*, New Haven-London 2008, pp. 438-446.

che si è fermata appena fuori le mura e appare serena e decisa a non proseguire il cammino. Il bambino, trascinato dal padre ignaro, allunga la mano verso Creusa, che lo saluta senza toccarlo (fig. 2).

La serie di miniature dedicate all'*Eneide* di Apollonio di Giovanni segue fedelmente il testo virgiliano in ogni punto. L'artista ad esempio è l'unico – a mia conoscenza – che dipinge Enea vestito di una pelle di leone, particolare tratto dai versi di Virgilio (2, 722). Il gesto che il miniatore attribuisce ad Ascanio non è dunque da intendersi come frutto di un atteggiamento di disattenzione verso il testo. Qui Apollonio ha risposto con la propria fantasia alla questione che il racconto di Virgilio lascia aperta, la stessa che, molti anni più tardi e in modo del tutto indipendente, indurrà Ludovico Carracci a ideare la sua scena di commiato: cosa accade ad Ascanio e Creusa durante la fuga, dal momento in cui escono di casa fino a quando Enea giunge al tempio di Cerere e si accorge dell'assenza della moglie?

Nel poema Enea racconta che Creusa seguiva a breve distanza gli altri membri della famiglia mentre egli stesso teneva per mano il piccolo Ascanio, che a stento riusciva a stare al suo passo. Nonostante l'immagine del bambino che incespica spaventato accanto al padre stringendogli la mano si imprima nella memoria del lettore in modo indelebile, non sempre gli artisti hanno raffigurato Ascanio così come viene descritto nell'*Eneide*. Nell'affresco di Ludovico il bambino stringe con entrambe le mani Creusa e non si può neppure immaginare che si sia appena staccato dal padre in un moto di angoscia, perché, come si è visto, Enea ha bisogno di entrambe le braccia per sostenere Anchise su una spalla sola. Ma Ludovico non è l'unico a prendersi questa licenza.

La più celebre raffigurazione cinquecentesca della *Fuga*, riferimento obbligato per ogni artista che si accingesse a mettere in immagini questo tema, è il cosiddetto 'Gruppo di Enea' dipinto da Raffaello a margine dell'affresco dell'*Incendio di Borgo* nelle Stanze Vaticane<sup>6</sup>: un giovane fugge dalle fiamme portando in salvo un vecchio sulle spalle, mentre un bambino li segue tenendo sotto braccio una scatola e dei panni. Già Vasari riconosceva nella scena un'allusione all'*Eneide*<sup>7</sup> e certamente i contemporanei di Raffaello interpretarono in questo modo le tre figure in cammino, nonostante l'incongruenza dei personaggi virgiliani nella storia illustrata, ovvero il miracoloso spegnimento dell'incendio divampato nel quartiere romano di Borgo

<sup>6</sup> La bibliografia sull'argomento è, ovviamente, sterminata. Mi limito a segnalare i contributi fondamentali per lo studio iconografico e alcune recenti interpretazioni: K. BADT, *Raphael's 'Incendio Del Borgo'*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, 1959, pp. 35-59; K. OBERHUBER, *Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 22, 1962, pp. 23-73; G. DANBOLT, *Roma Invicta. An interpretation of Raphael's Incendio di Borgo in the Vatican*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia Series altera* in 8°, 7, 1989, pp. 97-130; G. BECATTI, *L'Incendio di Borgo: iconografia delle antichità. Precisazioni sulla terza Stanza di Raffaello in Vaticano*, in *Accademia Raffaello. Atti e Studi* 2, 2011, pp. 23-25; C.L. FROMMEL, *Raffaello. Le Stanze*, Milano 2017, pp. 55-57. Sul 'Gruppo di Enea' ha scritto anche lo studioso ricordato nel convegno: M. MARTINA, *L'Incendio di Borgo di Raffaello: il cosiddetto Gruppo di Enea*, in ID., *Scritti di filologia classica e storia antica*, a cura di G. BANDELLI, M. FERNANDELLI, L. GALASSO, L. TONEATTO, Trieste 2004, pp. 329-335.

<sup>7</sup> Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (Giunti) Firenze 1568. Nella vita di Raffaello si legge: "Dall'altra parte v'è figurato, nel medesimo modo che Vergilio descrive che Anchise fu portato da Enea, un vecchio ammalato, fuor di sé per l'infermità e per le fiamme del fuoco"; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. BETTARINI, P. BAROCCHI (ed.), Firenze 1976, vol. IV, p. 193.

nell'847<sup>8</sup>. Si può essere certi che i contemporanei cogliessero l'allusione all'*Eneide*, perché numerose opere figurative cinquecentesche, tra cui diverse stampe, isolano questo gruppo di figure e le presentano chiaramente come Enea, Anchise e Ascanio: il soggetto è infatti spesso dichiarato da una didascalia, nel caso delle stampe, e le figure sono abbigliate e cordate da oggetti che ne manifestano l'identità<sup>9</sup>. Raffaello stesso disegnò una stampa di questo soggetto – incisa poi su legno da Ugo da Carpi e più volte copiata – rielaborando le pose dei tre personaggi dell'*Incendio di Borgo*<sup>10</sup>. Sia l'affresco che le copie e le varianti presentano Ascanio che segue o precede la famiglia libero dalla mano del padre. Nell'affresco al ragazzino è affidato il compito di portare in salvo degli oggetti (possiamo immaginare che la scatola contenga i Penati troiani, ma l'immagine non offre alcun sicuro appiglio a questa interpretazione); nella xilografia di Ugo da Carpi su disegno di Raffaello, Ascanio, raffigurato come un bambino piccolo, si regge alla veste del padre; in un'incisione di Jacopo Caraglio che isola le figure dell'*Incendio di Borgo* – stampa che dobbiamo immaginare molto diffusa, visto il numero di copie e opere derivate giunte fino a noi<sup>11</sup> – l'incisore interpreta l'oggetto portato da Ascanio come una lampada (fig. 3). Quest'ultima variante avrà una certa fortuna, sulla quale torneremo tra poco.



3. Jacopo Caraglio, incisione a bulino, 1525 ca., Metropolitan Museum, New York.

8 Per l'interpretazione del 'Gruppo di Enea' in rapporto alla scena raffigurata vd. la bibliografia citata alla n. 6.

9 Per le versioni a stampa del 'Gruppo di Enea' vd. J. WOOD, *Cannibalized prints and early art history: Vasari, Bellori and Fréart de Chambray on Raphael*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51, 1988, pp. 210-220; pp. 217-218; D. CORDELLIER, B. PY (ed.), *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della Sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma: 1992), Roma 1992, pp. 200-201. Per una rassegna delle incisioni ispirate all'*Eneide*: M. FAGIOLO, F. PICCIRILLO, *arti figurative*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1984, vol. I, pp. 352-354.

10 La stampa è datata 1518. K. OBERHUBER (ed.), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, catalogo della mostra (Mantova-Vienna: 1999), Milano 1999, cat. 2, p. 61; R. SASSI in *Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, M. ROSSI (ed.), catalogo della mostra (Carpi: 2009), Carpi 2009, cat. 20, p. 130-131.

11 J. WOJCIECHOWSKI, *Caraglio*, Marzec 2017, cat. 10, pp. 140-142. L'incisione è stata ripresa (o la sua lastra restaurata) da Michele Lucchese per cui vd. A. ALBERTI, *Contributi per Michele Grechi Lucchese incisore, in Rassegna di studi e di notizie. Castello Sforzesco* 37, 2014-2015, pp. 35-79: p. 74. La stampa è stata copiata anche su un piatto di maiolica, dipinto ad Urbino nei primi anni trenta del Cinquecento e conservato al British Museum: L. SYSON, D. THORNTON, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001, pp. 257-258.

L'esempio di Raffaello autorizza dunque gli artisti del Cinquecento a deviare dal testo dell'*Eneide* in questo particolare aspetto della raffigurazione. Perché Raffaello non abbia per primo tradotto fedelmente in immagini i versi di Virgilio è invece questione più complessa. Si può sostenere che, considerato il valore allusivo del gruppo di figure nell'affresco vaticano, una troppo stringente aderenza al racconto dell'*Eneide* non fosse necessaria, né forse desiderabile, perché se Raffaello avesse dipinto i personaggi proprio come sono descritti nel poema – in abiti antichi, con i Penati in mano e in tutto e per tutto riconoscibili – sarebbero apparsi come un'incongrua presenza nella scena, mentre avendo attribuito loro un aspetto universale (ovvero non storicamente connotato) e avendo conservato della descrizione virgiliana solo quanto necessario perché si potesse cogliere la citazione, Raffaello è riuscito ad integrare le figure in modo naturale nella composizione. Ma questa ipotesi non spiega perché il piccolo Ascanio non tenga la mano del padre nella xilografia ideata da Raffaello e incisa da Ugo da Carpi: qui il soggetto dichiarato è proprio la *Fuga*, ma il bambino si sorregge alla veste di Enea.

È possibile che Raffaello abbia sottoposto la descrizione di Virgilio a una prova di verosimiglianza e abbia deciso di 'correggerla'. Questa ipotesi è suffragata da un disegno a sanguigna di Raffaello che è evidentemente preparatorio del gruppo di Enea dell'affresco vaticano: l'artista ha ritratto due giovani (probabilmente garzoni di bottega) nella posa poi attribuita nel dipinto ad Enea e Anchise<sup>12</sup>. Poiché l'artista ha chiesto a due persone adulte di provare a sorreggersi una sulle spalle dell'altra, ha potuto verificare che è quasi impossibile farlo impiegando un braccio solo. Che questa spiegazione sia sufficiente o meno, ciò che è importante constatare ai fini di questo ragionamento è che l'autorità di Raffaello ha concesso agli artisti del Cinquecento la licenza di 'liberare' Ascanio, non solo dalla mano del padre, ma anche dal ruolo passivo che gli è attribuito nell'*Eneide* durante la fuga.

Infatti in un numero consistente di rappresentazioni pittoriche della seconda metà del Cinquecento, soprattutto di area lombardo-veneta, Ascanio è addirittura presentato nel ruolo di guida della famiglia troiana. Un esempio interessante di ciò è il dipinto su tela di Bonifacio de' Pitati (fig. 4), parte di una serie di otto dipinti di tema antico che formava probabilmente il fregio decorativo di una stanza di Palazzo Pisani a Santo Stefano a Venezia<sup>13</sup>: Ascanio anticipa di qualche passo il resto della famiglia – che già non comprende più Creusa – indica la strada e illumina il cammino con una lampada. Il pittore ha messo in valore la possibilità offerta dal soggetto di indagare i vari effetti delle diverse fonti di luce presenti nella scena: se nella parte destra del dipinto il cielo è acceso dalle fiamme dell'incendio, a sinistra dell'albero che taglia la composizione in due si contrappongono la fonte di luce naturale della luna e la

<sup>12</sup> Vienna, Albertina, Bd. V. 4881. P. JOANNIDES, *The Drawings of Raphael: with a Complete Catalogue*, Berkeley-Los Angeles 1983, cat. n. 36, p. 104; OBERHUBER (ed.), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, cit., cat. 1, p. 60.

<sup>13</sup> L'ubicazione attuale del dipinto è ignota. Il quadro è citato assieme agli altri della serie nell'inventario di Palazzo Pisani: G. PAVANELLO (ed.), *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, Verona 2006, p. 32, n. 6; sul sito della casa d'aste Robert Simon Fine Art è possibile leggere la scheda di catalogo di questi otto dipinti redatta da Peter Humphrey e Philip Cottrell nel 2016 e presentata dalla casa d'aste come in via di pubblicazione in una monografia di questi studiosi su Bonifacio, tuttora, a quanto mi consta, non pubblicata: [www.robertsimon.com/bonifazio](http://www.robertsimon.com/bonifazio). Per gli altri dipinti della serie vd. V. SGARBI, *Giovanni de Mio, Bonifacio de' Pitati, Lamberto Sustris: indicazioni sul primo tempo del manierismo veneto*, in *Arte Veneta* 25, 1981, pp. 52-61: 55-56; S. SIMONETTI, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 15, 1986, pp. 111-112.



4. Bonifacio de' Pitati, olio su tela, 1545-50, ubicazione ignota. Fotografia della Fondazione Zeri di Bologna.

luce artificiale della lampada di Ascanio. L'albero presenta un tronco tagliato nella parte della composizione occupata dalla città in fiamme e un tronco frondoso che si sviluppa piegandosi verso sinistra: è questa un'allegoria consueta nella pittura veneta del Cinquecento per significare la morte – qui corrispondente alla città distrutta – e la resurrezione – ovvero in questo caso la rinascita della nazione troiana<sup>14</sup>. Il piccolo Ascanio, come il tronco frondoso, indica la via della salvezza. Altre opere pittoriche cinquecentesche nelle quali il figlio di Enea guida i parenti nel cammino sono la tela di Paolo Farinati, anch'esso veronese come Bonifacio de' Pitati, conservata alla Pinacoteca di Siena (fig. 5)<sup>15</sup> – il dipinto è un notturno e Ascanio porta una grande fiaccola – e l'affresco staccato di Guercino alla Pinacoteca di Cento,



5. Paolo Farinati, olio su lavagna, 1590-1600, Pinacoteca Nazionale, Siena. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali. Polo museale della Toscana, Pinacoteca Nazionale di Siena.

<sup>14</sup> Questo simbolo è al centro dell'*Allegoria della Virtù e del Vizio* di Lorenzo Lotto della National Gallery di Washington (1505) e appare nel paesaggio che fa da sfondo a numerosi dipinti a soggetto sacro come ad esempio *L'agonia nell'orto* di Andrea Mantegna nel Musée des Beaux-Arts di Tour (1456-9) e la *Pietà Donà delle Rose* di Giovanni Bellini alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1505).

<sup>15</sup> Un'altra versione di questo dipinto appartiene alla collezione del duca di Devonshire a Chatsworth ed era in antico attribuita a Jacopo Tintoretto, vd. D. DOSSI, *Paragoni di Orazio e Paolo Farinati*, in *Paragone* 64, 2013, pp. 22-31: n. 2. Farinati aveva già raffigurato la *Fuga* nel Salone Verde della Villa Nicchesola-Conforti in Valpolicella (1590 ca.) per cui vd. G. MARINI, P. MARINI, F. ROSSI, *Paolo Farinati 1524-1606, Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, catalogo della mostra (Verona 2005-2006), Venezia 2005, pp. 237-241: qui Ascanio si tiene alla veste del padre, come nel chiaroscuro di Ugo da Carpi.

che decorava un sopracamino come il dipinto di Palazzo Ratta, nel quale Ascanio cammina accanto al padre e indica la strada<sup>16</sup>.

Il capostipite di questa variante iconografica potrebbe essere la xilografia che illustra la *Fuga* nell'edizione strasburghese dell'opera virgiliana curata da Sebastian Brant (1502), edizione che ebbe larga fortuna in tutta Europa: qui il piccolo Ascanio è tenuto per mano da Enea ma anticipa il padre di qualche passo e mostra con la mano libera il cammino<sup>17</sup>. Il testo e le illustrazioni del Virgilio strasburghese furono riproposte in diverse edizioni prodotte in tutta Europa (ma specialmente a Venezia) durante il Cinquecento<sup>18</sup>.

Le opere grafiche e pittoriche che presentano questa variante iconografica non sono semplicemente 'infedeli' al testo dell'Eneide, bensì offrono una sorta di chiave interpretativa del racconto. Il figlio di Enea incarna in queste composizioni il futuro della nazione troiana: si può supporre che questi artisti, mostrando Ascanio che apre la strada ai parenti, anticipino nell'immagine il destino finale della progenie di Enea, destino attuato da Iulo in terra laziale.

Il ruolo attivo di Ascanio nella fuga è da leggersi anche sulla scorta dell'interpretazione allegorica diffusa in epoca rinascimentale dei primi sei libri dell'*Eneide*, letti già da Fulgenzio<sup>19</sup>, poi da Bernardo Silvestre<sup>20</sup> e infine da Cristoforo Landino<sup>21</sup> come

<sup>16</sup> Originariamente parte del ciclo di affreschi che decorava casa Pannini (1615-1616), per cui vd. P. BAGNI, *Guercino a Cento. La decorazione di casa Pannini*, Bologna 1984, p. 117; N. TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma 2017, pp. 55-59 e 283.

<sup>17</sup> *Virgilij maro[n]is opera...*, Argentoratum 1502, f. 180r. T. RABB, *Sebastian Brant and the First Illustrated Edition of Virgil*, in *The Princeton University Library Chronicle* 21, 1960, pp. 187-199: 192-193 (per la *Fuga*): l'autore sostiene che l'artista abbia deviato dalla lettera del testo sotto l'influenza del tipo iconografico della *Fuga in Egitto* che presenta Cristo bambino come guida della famiglia in cammino. B. SCHNEIDER, "Virgilius pictus": Sebastian Brants illustrierte Vergil Ausgabe von 1502 und ihre Nachwirkung; ein Beitrag zur Vergilrezeption im deutschen Humanismus, in *Wolfenbütteler Beiträge* 6, 1983, pp. 202-262. Schneider nota l'iconografia inconsueta della scena (p. 213) e la attribuisce a un'incomprensione del testo da parte del disegnatore. L'edizione strasburghese del 1502 e altre undici edizioni pubblicate da questa data fino al 1840 sono consultabili online sul sito <http://daten.digital-sammlungen.de> nell'ambito dell'ecompiabile progetto 'Buchillustrationen zu Vergils Aeneis 1502-1840 (Virgilius pictus digitalis)' del MDZ (Münchener Digitalisierungs Zentrum), cui si deve anche la pubblicazione del manuale W. SUERBAUM, *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben. 1502-1840*, Hildesheim-Zürich-New York 2008.

<sup>18</sup> Sulla prima edizione veneziana che riprende quella strasburghese (1519) vd. U. WILKE, W. SUERBAUM (Hrsgg.), *Der «Venezianische Vergil». Die Holzschnitte zur Aeneis nach der Strassburger Ausgabe von 1502 im Venedig des 16. Jahrhunderts*, in *Vergils Aeneis in vier Zyklen von Buch-Illustrationen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Neukirchen 2014, pp. 5-181. L'autore conta altre 9 ristampe veneziane di questa edizione tra il 1519 e il 1552; per le edizioni che copiano o imitano le illustrazioni dell'edizione di Brant vd. anche RABB, *Sebastian Brant*, cit., pp. 196-197 (ne conta 15 di cui 6 veneziane); SCHNEIDER, "Virgilius pictus", cit., pp. 229-233.

<sup>19</sup> *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales*. Per l'interpretazione allegorica di Fulgenzio vd. ZIOLKOWSKI, PUTNAM, *The Virgilian Tradition*, cit., pp. 660-672.

<sup>20</sup> Edizione consultata: Bernardo Silvestre, *Commento all'Eneide. Libri I-VI*, B. BASILE (ed.), Roma 2008, pp. 60-61 (interpretazione del II Libro); vd. l'utile introduzione di E.G. SCHREIBER, T.H. MARESCA, *Commentary on The First Six Books of Virgil's Aeneid by Bernardus Silvestris*, Lincoln-London 1979, pp. xi-xxxiii; ZIOLKOWSKI, PUTNAM, *The Virgilian Tradition*, cit., pp. 726-737.

<sup>21</sup> Libri III e IV delle *Disputationes Camaldulenses*, per cui vd. A. GRECO, *Landino Cristoforo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1987, vol. III, pp. 109-112; C. KALENDORF, *Cristoforo Landino's Aeneid and the Humanist Critical Tradition*, in *Renaissance Quarterly* 36, 1983, pp. 519-546; ZIOLKOWSKI, PUTNAM, *The Virgilian Tradition*, cit., pp. 793-810. In generale sul topos dell'età dell'uomo nell'allegoresi medievale di



allegoria del percorso dell'anima umana dalla nascita alla conquista della sapienza (che coincide con la discesa negli Inferi del libro VI). L'errare di Enea nei primi sei libri corrisponde dunque allo svolgersi delle età della vita: dall'infanzia (che Fulgenzio e Bernardo Silvestre fanno coincidere con il primo libro, mentre Cristoforo Landino, che considera lo svolgersi cronologico del racconto, identifica con la presa di Troia), all'adolescenza fino all'età matura. Questa interpretazione allegorica non è illustrata in queste opere figurative né alcuno di questi esegeti attribuisce ad Ascanio esplicitamente il ruolo di guida; tuttavia il tema delle età dell'uomo, fondamentale chiave di lettura allegorica dell'*Eneide* durante il Rinascimento, è immediatamente suggerito dall'immagine delle tre generazioni della famiglia in fuga: è un soggetto, questo delle *Tre età dell'uomo*, largamente diffuso nella pittura rinascimentale, specialmente nel Cinquecento e in area veneta. Di norma le tre età sono presentate allegoricamente da tre personaggi – un bambino o un adolescente, un uomo maturo e un uomo anziano – i cui atteggiamenti e le cui azioni manifestano il carattere dell'epoca della vita corrispondente<sup>22</sup>. Se leggiamo la scena della fuga in questa prospettiva, il vecchio Anchise rappresenta il passato, Enea il presente e Iulo il futuro. Tenendo a mente questa cornice interpretativa, la deviazione dal testo virgiliano che si riscontra nel modo di presentare Ascanio in queste opere si rivela ricca di significati.

L'attribuzione di una fonte di luce – fiaccola o lampada che sia – alla giovane guida risponde in parte ad un ragionamento sulle condizioni in cui la fuga avviene (di notte e per *opaca locorum*); potrebbe aver avuto un ruolo nel diffondersi di questa variante l'esempio della celebre stampa di Jacopo Caraglio, di cui si è detto, nella quale l'incisore sembra aver interpretato la scatola portata dal bambino nell'affresco di Raffaello come un lume, identico a quello che Bonifacio de' Pitati metterà in mano al suo Ascanio; si può però supporre che la fiaccola o la lampada alludano anche al miracolo delle fiamme che divampano nei capelli del bambino quando ancora la famiglia di Enea è dentro la soglia di casa, miracolo che convince Anchise a intraprendere la via della fuga (vv. 680-691).

La digressione appena compiuta su questa variante iconografica sarà utile anche a comprendere appieno un'opera fondamentale per l'interpretazione dell'affresco di Ludovico Carracci.

## B. IL DESTINO DI CREUSA

Se i pittori che hanno rappresentato Ascanio libero dalla stretta del padre, o addirittura nel ruolo di guida della famiglia troiana, avrebbero anche potuto seguire la lettera del testo e presentare dunque un quadro del tutto fedele alle immagini evocate dai versi di Virgilio, la raffigurazione del destino di Creusa pone di per sé un problema all'artista. Se infatti il poeta può evitare di nominare il personaggio nelle fasi centrali

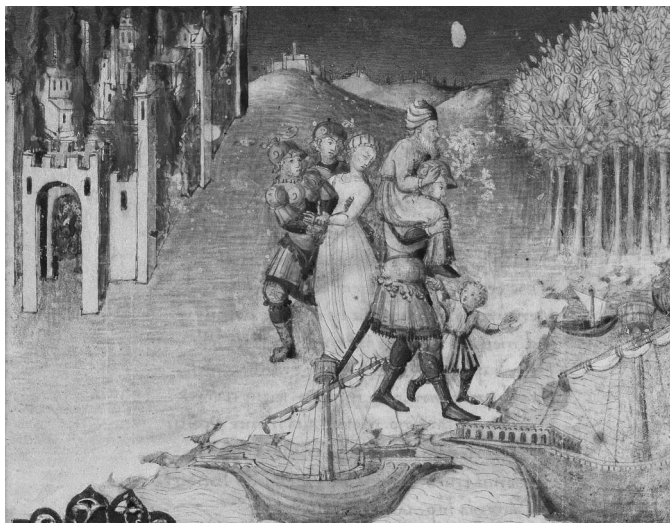
Virgilio vd. *ibidem*, pp. 817-822; D.S. WILSON-OKAMURA, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge 2010, p. 146 ss. sulle interpretazioni allegoriche della caduta di Troia.

<sup>22</sup> Ad es. il dipinto di questo soggetto di Giorgione nella Galleria Nazionale di Palazzo Pitti o quello di Tiziano alla National Gallery di Edimburgo; J. BURROW, *The ages of Man. A study in Medieval Writing and Thought*, Oxford 1988.

della fuga – ovvero da quando la famiglia esce di casa fino all'arrivo al tempio di Cerere – e segnalare ad un certo punto del racconto la sua sparizione, lasciando al lettore il compito di immaginare quando e come questa sia avvenuta, l'artista figurativo, se vuole introdurre nella storia dipinta la parte della vicenda che riguarda la prima moglie di Enea, deve *mostrare* la figura di Creusa e ciò che le accade. Spesso i pittori hanno dipinto la donna in cammino vicino ai famigliari; alle volte, per alludere alla sua sparizione, la moglie di Enea è raffigurata qualche passo indietro rispetto agli altri, come se già stesse per perdere le tracce del marito<sup>23</sup>.

Nell'affresco di Palazzo Ratta Ludovico Carracci propone una soluzione diversa: Creusa non si è persa, è stata rapita. Il dipinto ha da poco richiamato l'attenzione della critica, come si diceva, e dunque ancora non è stato studiato affatto dal punto di vista iconografico. L'autore dell'articolo che ha riconosciuto nell'affresco un'opera di Ludovico Carracci, Tommaso Mozzati, descrive il rapitore semplicemente come “the armed man who grasps Creusa” e non propone un'ipotesi sul significato dell'azione che coinvolge questi personaggi<sup>24</sup>.

Per quanto sia una variante molto rara, ho riscontrato altre opere figurative del Cinquecento e del secolo precedente nelle quali la moglie di Enea è rapita da un soldato. Nel codice dell'*Opera omnia* di Virgilio della Biblioteca Vaticana (Urb. lat. 642), probabilmente composto per Oddantonio da Montefeltro tra il 1443 e il 1444, l'unica miniatura dedicata all'*Eneide* illustra proprio la *Fuga*: qui Creusa è trascinata via da due soldati, uno dei quali le stringe i polsi, mentre il resto della famiglia procede inconsapevole di quanto stia accadendo (fig. 6)<sup>25</sup>.



6. Miniatura dell'*Opera* di Virgilio di Oddantonio da Montefeltro, Urb. Lat. 642, f. 51r., 1443-44, Biblioteca Apostolica Vaticana.

<sup>23</sup> È il caso ad es. dell'affresco staccato di Girolamo Genga (1508-1512), proveniente da Palazzo Petrucci, che si conserva alla Pinacoteca Nazionale di Siena.

<sup>24</sup> MOZZATI, *A rediscovered fresco*, cit., p. 525. Secondo l'autore «The scene of *Aeneas fleeing from Troy* corresponds precisely with the *Aeneid*; book 2, lines 735-44», p. 534, n. 11.

<sup>25</sup> *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, catalogue établi par E. PELLEGRIN (et alii), Paris 1982, vol. II.2, p. 614; MARIANI CANOVA, *La tradizione manoscritta illustrata*, cit., pp. 486-487; M. BUONOCORE (ed.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Roma: 1996-1997), Roma 1996, cat. 89, pp. 365-368.



7a. Su disegno di Battista Franco, maiolica dipinta, 1545-51, Musei Civici, Pesaro. Su gentile concessione del Comune di Pesaro/Servizio Cultura e Promozione del territorio.



7b.

La chiave per comprendere l'origine di questa versione del racconto è offerta da un piatto di maiolica urbinata della metà del Cinquecento (fig. 7a). Il piatto è probabilmente parte di un servizio da tavola dedicato alla storia della guerra di Troia, disegnato da Battista Franco, pittore manierista di origine veneziana, su commissione del duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere<sup>26</sup>. La decorazione ideata da Battista Franco presenta Ascanio secondo l'iconografia discussa nel precedente paragrafo (a guida della famiglia e con la fiaccola in mano), Enea che porta Anchise sulle spalle e Creusa rapita da

una figura maschile barbuta, vestita come un soldato ma senza armatura. Il retro del piatto, come gli altri della serie, reca un'iscrizione dipinta che funge da didascalia della scena: vi si legge "I CORIBANTI A' ENEA RAPIR | CREUSA"<sup>27</sup>.

I rapitori di Creusa raffigurati in queste immagini e nell'affresco di Palazzo Ratta non sono dunque soldati achei ma sono Coribanti, ovvero seguaci della dea Cibele<sup>28</sup>. Per

<sup>26</sup> T. CLIFFORD, J.V.G. MALLET, *Battista Franco as a Designer for Maiolica*, in *The Burlington Magazine* 118, 1976, pp. 386-410. Il piatto è descritto alla scheda 19a. Gli autori identificano come soggetto del servizio "the history of Troy", anche se i piatti sopravvissuti della serie raffigurano episodi quasi esclusivamente tratti dall'*Eneide* (il primo è narrato nell'*Iliade* ma ha per protagonista Enea): Enea combatte per il corpo di Pandaro, i greci entrano nel cavallo di Troia, il cavallo di Troia portato dentro le mura, Pirro uccide Priamo, Venere trattiene Enea dall'uccidere Elena, il miracolo delle fiamme sul capo di Ascanio, la rovina di Troia, la fuga di Enea. Per le raffigurazioni dell'*Eneide* nelle maioliche rinascimentali vd. FAGIOLO (ed.), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, cit., pp. 245-248.

<sup>27</sup> Vd. FAGIOLO, *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, cit., scheda n. 5, p. 248.

<sup>28</sup> BUONOCORE (ed.), *Vedere i classici*, cit., p. 368: l'autore della scheda di catalogo dedicata al manoscritto Urb. Lat. 642, Gian Biagio Conte, nota l'iconografia inconsueta dell'illustrazione della *Fuga*, ma riconosce nei soldati "due guerrieri greci". L'autore così spiega il rapimento di Creusa: «Lo spunto è probabilmente dato dall'incertezza lasciata da Virgilio sulla scomparsa di Creusa [...]. La soluzione figurativa sembra voler eludere razionalisticamente la spiegazione sovranaturale di Servio», per cui vd. *infra*, p. 142.

comprendere le ragioni di questa iconografia, che evidentemente non ha una spiegazione immediata nel testo di Virgilio, bisogna rivolgersi all'esegesi rinascimentale del poema latino.

Il verso dell'*Eneide* che contiene la spiegazione della fine di Creusa (2, 788) è difatti ambiguo e necessita di essere interpretato. Enea, accortosi dell'assenza della moglie, ripercorre il cammino fin dentro le mura di Troia cercando e chiamando a gran voce Creusa; il fantasma della donna gli appare per dissuaderlo dal continuare la ricerca, che sta mettendo l'eroe in grave pericolo di vita; l'*umbra* di Creusa rassicura Enea sul destino di entrambi: per lui è in serbo una nuova compagna in una nuova terra, mentre Creusa stessa non andrà schiava a un capo acheo *sed me magna deum genetrix his detinet oris* (v. 788). Questa dichiarazione può essere interpretata come una perifrasi per significare la morte: la Madre degli dei (ovvero la Terra) mi trattiene in queste regioni (ovvero sono già morta e qui sepolta). Così leggeva il passo Boccaccio nella *Genealogia deorum gentilium*: "Et così viene ad esser manifesto, poscia ch'ella dice non essere stata presa da alcuno ma essere ritenuta dalla madre degli Dei, che è la Terra, ivi esser rimasta morta et sotterrata"<sup>29</sup>. Confermerebbe questa interpretazione il fatto che Creusa appaia sotto forma di fantasma – Enea la chiama *simulacrum* e *umbra* (v. 772) – e che abbia maggiori dimensioni rispetto a quando era in vita (*nota maior imago*, v. 773)<sup>30</sup>.

Due distinte tradizioni di commenti virgiliani rinascimentali offrono invece una spiegazione diversa di questa enigmatica frase di Creusa. La prima nota si trova nel commento all'*Eneide* di Cristoforo Landino, che fu pubblicato per la prima volta nel 1487<sup>31</sup> e incluso poi in molte edizioni successive, tra le quali quella veneziana del 1491 per i tipi di Filippo Pincio Mantovano<sup>32</sup>, il cui apparato (che comprende cinque commenti: Servio, Donato, Calderino, Mancinelli, Landino) è stato ripreso nel già citato volume strasburghese del 1502 di Sebastian Brant<sup>33</sup> e in molte edizioni vene-

<sup>29</sup> Si cita la volgarizzazione di Giuseppe Betussi, molto diffusa nel Cinquecento: *La Genealogia degli Dei de gentili, di M. Giovanni Boccaccio...*, tradotta per M. Gioseppe Betussi da Bassano, Venezia 1574, f. 105r.

<sup>30</sup> Cfr. il commento di R.G. AUSTIN, *P. Vergili Maronis Aeneidos, Liber Secundus*, Oxford 1963, p. 278: «the superhuman stature was conventional in the description of ghosts». L'uso di termini diversi per indicare il 'fantasma' produce una voluta ambiguità secondo N. HORSFALL, *Virgil, Aeneid 2*, Leiden-Boston 2008, p. 533: «here in particular, where he [Virgil] is so careful to avoid explaining just what has become of Creusa, a precise terminology would be particularly unwelcome» (il corsivo è mio).

<sup>31</sup> *Christophori Landini Florentini in P. Vergilii Interpretationes*, Firenze 1487. Ho consultato l'esemplare della British Library: la nota in esame si trova al f. 58r (la numerazione ricomincia all'inizio di ogni opera contenuta nel volume). Per questo commento vd. R. CARDINI in C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, edizione, introduzione e commento a cura di R. CARDINI, Roma 1974, vol. I, pp. 205-210; GRECO, *Landino Cristoforo*, cit., pp. 109-112; C. KALLENDORF, *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*, Hannover-London 1989, pp. 129-171; Id., *Virgil and the Myth of Venice. Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford 1999, pp. 104-110; C. KALLENDORF, *A Bibliography of Venetian Editions of Virgil, 1470-1599*, Firenze 1991, p. 41.

<sup>32</sup> *Vergilius cum quinque commentariis*, Venezia (Philippus Pintius) 1491-1492; vd. G. MABELLI, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze 1954, n. 67, pp. 33-34; E. ESPOSITO, *Edizioni*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1985, vol. II, pp. 169-175; 170; KALLENDORF, *A Bibliography of Venetian Editions*, cit., pp. 40-42.

<sup>33</sup> J. HAMM, *Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants Vergilius pictus (Straßburg 1502)*, in *Intermedialität in der Frühen Neuzeit*, Berlin-Boston 2017, pp. 236-260, spec. 243 ss. (sul rapporto tra l'edizione di Mancinelli, pubblicata da Filippo Pincio, e quella di Sebastian Brant). La nota in questione si trova al f. 181r. dell'edizione di Brant, per cui vd. *supra*, n. 17.

ziane<sup>34</sup>. Questa nota è relativa ad un altro passo del secondo libro dell'*Eneide*, ovvero la frase con cui Anchise, durante la fuga, incita il figlio ad affrettarsi perché sente i nemici sempre più vicini e vede i bagliori dei loro scudi ("*Nate*" *exclamat*, "*fuge, nate; propinquant. | Ardentis clipeos atque aera micantia cerno*", vv. 733-734). La nota di commento a *ardentis clipeos* recita:

*ex hoc fallebat Anchises ut hostes crederet insequi et non esse Corybantes. Figmentum poetae est matrem deorum Cybelem miseratam exilium Creusae misisse Corybantes ministros suos, qui mulierem ad se traducerent suam ministram futuram*<sup>35</sup>.

Secondo Landino dunque il poeta immagina che Cibele, impietosa dal destino che attendeva Creusa, abbia inviato i suoi seguaci a rapire la donna e che Anchise, sentendo il rumore delle armi e vedendo la luce riflessa sugli scudi, abbia pensato che i Coribanti fossero invece soldati greci. Landino dunque interpreta letteralmente la dichiarazione dell'*umbra* di Creusa ad Enea: la dea Cibele la trattiene in Frigia (*bis ori*) come sua sacerdotessa<sup>36</sup>. Simile il commento che si trova nell'edizione dell'opera virgiliana stampata a Venezia nel 1489 da Giorgio Arrivabene in apertura dell'esegesi del passo (vv. 730-744)<sup>37</sup>:

*[Creusam] ereptam autem fingit a Corybantibus, matris deum Cybelis sacerdotibus ad ea ad hoc missis ut ipsa postea manifestabit occurrens in umbris Aeneae.*

Questa interpretazione, declinata nei due commenti, ha origine nella nota di Servio a *propinquant* (v. 733), pronunciato da Anchise e privo di soggetto<sup>38</sup>: *non dicit qui, propter sequentem de Corybantibus oeconomiam*. Sembra che gli esegeti qui sopra citati abbiano così sciolto il laconico commento di Servio: Virgilio non dice chi in effetti stia inseguendo la famiglia troiana, per non anticipare quanto più tardi Creusa rivelerà ad Enea stesso, ovvero il rapimento per mano dei seguaci di Cibele. In merito al destino di Creusa, Servio, spiegando l'espressione *infelix simulacrum*, si limita a dire che

<sup>34</sup> Vd. ad esempio: P.V.M. *Opera cum expositoribus. Servio. Landino. Antonio Mancinello. Donato. Domitio. Annotationes item in Servium suis locis positae*, Venetiis Philippo Pincio Manutano, anno domini 1504 (ho consultato il volume conservato al Warburg Institute di Londra). La stessa nota sui Coribanti qui citata si trova tradotta in italiano nell'edizione del 1575 (e successive ristampe) *L'Eneide del Virgilio Mantuano commentata in lingua volgare toscana da Giovanni Fabrini da Figghine et Filippo Venuti da Cortona...*, Venezia (Giovanbattista Sessa e fratelli) 1575.

<sup>35</sup> Nel testo edito da Brant (vd. n. 17) si legge *traberent* al posto di *traderent*.

<sup>36</sup> Cfr. nel suo commento ad v. E. PARATORE, *Virgilio, Eneide*, Volume I (Libri I-II), a cura di E. PARATORE, traduzione di L. CANALI, Milano 1978, p. 369: «Cibele, il cui culto era originario proprio della Frigia [...]. Creusa è stata assunta tra le sorveglianti non mortali del culto di Cibele sul posto». AUSTIN, cit., ad v. 788: «a vague mysterious phrase of Creusa's new, unearthly 'shore', where she is to be, presumably, Cybele's priestess», p. 284. Vd. anche *supra*, n. 30.

<sup>37</sup> *Opera Virgiliana docte & familiariter exposita: docte quidem Bucolica & Georgica: a Servio Donato & Mancinello: cum adnotationibus Beroaldinis: Aeneis vero ab iisdem praeter Mancinellum...*, Venezia 1489, f. 55v; MABELLI, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, cit., n. 61, p. 32. Se ne conoscono diverse ristampe, tra cui una parigina (1507) e una lionese (1517): vd. FAGIOLO (ed.), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, cit., pp. 112-113.

<sup>38</sup> L'omissione del soggetto per i commentatori moderni ha funzione espressiva: PARATORE ad l. «efficacissima, ad indicare l'ansia, l'omissione del soggetto», cit., p. 361.

la donna è stata assunta tra gli dei: *per 'simulacrum' [...] apotheosin ostendit, quia simulacra deorum sunt, umbrae inferorum*<sup>39</sup>. Che Servio con *propter sequentem de Corybantibus oeconomiam* si riferisse o meno, in effetti, all'affermazione di Creusa in merito alla sua nuova condizione di sacerdotessa di Cibele, certo è che così è stato compreso, ed è evidente che questa interpretazione è anche più antica dei commenti virgiliani nei quali ho potuto riscontrarla, perché la miniatura del manoscritto urbinato della Biblioteca Vaticana risale, come si è detto, agli anni quaranta del Quattrocento.

Si spiega senza dubbio con questo commento la scena del rapimento di Creusa ideata da Ludovico Carracci, il quale dunque non ha integrato di fantasia il racconto virgiliano ma si è affidato a una preesistente tradizione esegetica e figurativa<sup>40</sup>. Non per questo l'affresco deve considerarsi meno originale nella sua concezione, perché solo Carracci ha messo pienamente a frutto il potenziale drammatico di questa versione della storia, coinvolgendo anche Ascanio nella scena e dipingendo Creusa presa di forza e strappata con violenza ai suoi famigliari. Inoltre, il fatto che Enea incontri lo sguardo dell'osservatore, inconsapevole di ciò che accade a poca distanza, intensifica il carattere tragico della scena, perché la distrazione dell'eroe, di cui lo spettatore è in certo senso colpevole (nella finzione pittorica, s'intende), ha conseguenze drammatiche. In effetti, nonostante il rapimento di Creusa sia un'operazione di salvataggio orchestrata dalla dea Cibele, nelle opere figurative che abbiamo osservato non viene mai messa in luce la natura benevola dell'intervento dei Coribanti e la donna appare sempre recalcitrante a seguirli.

Ludovico Carracci non solo inscena l'azione in modo particolarmente drammatico, ma introduce anche due ulteriori personaggi nello spazio tra Creusa e il margine destro del dipinto: una figura femminile di cui appare solo il volto e la parte alta del busto, sotto alla mano sinistra di Creusa, è presa per i capelli da un altro soldato baffuto, simile a quello che rapisce la moglie di Enea. Del soldato vediamo solo il pugno che stringe i capelli della donna, l'elmo e il volto scorciato. Secondo Mozzati questa parte dell'affresco, che versa in condizioni conservative pessime, è frutto dell'invenzione di un restauratore che ha interpretato come poteva i resti della superficie pittorica<sup>41</sup>. Lo studioso sostiene questa ipotesi non solo giudicando l'aspetto deteriorato della pittura, ma anche sulla base del confronto con una stampa, databile alla metà

<sup>39</sup> Anche AUSTIN, cit., nella nota al v. 773: «she has something of the mystery of apotheosis about her». HORSFALL, cit., p. 542: «Creusa's actual deification is not announced, but we are not far short of it». Così commenta anche S. CASALI, *Virgilio, Eneide 2*, Pisa 2017, p. 343: «Creusa è 'trattenuta' in Frigia dalla dea, ma compare come ombra, e quindi è stata presumibilmente trasformata in qualche forma di divinità (sia che fosse viva sia che fosse morta)». In merito al significato di *umbra* e *simulacrum* in Servio vd. anche A. SETAIOLI, *Le vicende dell'anima nel commento di Servio a Virgilio*, Frankfurt am M. 1995, pp. 145-156.

<sup>40</sup> Non è improbabile che altre opere grafiche o pittoriche oggi perdute presentassero la stessa iconografia, visto che la attestano due oggetti molto diversi (una miniatura e una maiolica) e lontani nel tempo. È vero che questi due manufatti hanno in comune la provenienza urbinata e la commissione ducale, circostanza di grande interesse e che meriterebbe un approfondimento ulteriore. Tuttavia, se si considera il grande numero di edizioni virgiliane che portano il commento relativo al rapimento dei Coribanti, si può supporre che anche altri artisti si siano ispirati a questa versione del racconto, consigliati, com'era consueto, da umanisti della loro cerchia o della cerchia del committente.

<sup>41</sup> MOZZATI, *A rediscovered fresco*, cit., p. 525. L'autore descrive il secondo soldato come "a ruffian".

del Settecento, che riproduce l'opera di Ludovico<sup>42</sup>. Nell'incisione in effetti non appaiono né il secondo soldato, né il cipresso dipinto accanto al tempio, che però, come si è visto, è pertinente alla scena in quanto è citato nel discorso di Enea ai compagni e dunque si deve considerare, a mio avviso, parte della composizione originale. Anche se le due figure che appaiono accanto al margine destro sono certamente corrotte da ridipinture, che riguardano soprattutto il personaggio assente nella stampa, ovvero il soldato, la linea inferiore dell'elmo del secondo Coribante è marcata da un'incisione sull'intonaco, paragonabile a quelle che segnano i contorni delle figure principali della scena: queste incisioni pertengono alla fase preparatoria dell'affresco e si riscontrano in tutte le opere murali dei Carracci di questo periodo<sup>43</sup>. Non sembra dunque probabile che il pittore responsabile del restauro abbia del tutto inventato questa parte della composizione, a meno di non voler supporre che quell'incisione delimitasse una forma simile, di tutt'altro significato<sup>44</sup>.

La presenza di un secondo soldato non è inedita nella tradizione iconografica che si è qui presa in esame: anche nella miniatura vaticana i Coribanti che afferrano Creusa sono due. Ciò si spiega senza difficoltà grazie al commento sopra citato: poiché i Coribanti sono, secondo questa interpretazione, il soggetto di *propinquant*, coniugato al plurale, bisogna immaginarsi che questi fossero più di uno. L'identità stessa dei Coribanti è di per sé plurale, perché sono citati nelle fonti letterarie e rappresentati in immagini sempre come gruppo e mai singolarmente<sup>45</sup>. Che il secondo Coribante rapisca un'altra donna è invece del tutto inconsueto e non si spiega né con il racconto virgiliano né con la sua esegesi. Questa scena marginale è di invenzione di Ludovico e sembra rivelare un'incomprensione della variante iconografica del tema della *Fuga* che pur è certamente all'origine di quest'opera.

Ludovico non era un uomo di lettere, ma suo cugino Agostino, stretto collaboratore di Ludovico e Annibale nel periodo in cui l'affresco fu realizzato, secondo le fonti era versato in tutte le discipline. Scrive Malvasia nella biografia dei tre Carracci (Ludovico, Annibale e Agostino): “non vi era scienza ch'a lui [Agostino] fosse nova [...] sapendo di politica, d'istoria e di poesia; componendo sonetti, madrigali e sestine”<sup>46</sup>. In un altro passo, dove descrive il metodo di studio proposto dall'Accademia fondata dai Carracci, Malvasia ricorda che Agostino aveva messo a disposizione degli allievi una consistente collezione di libri e che tra questi aveva visto “un Virgilio, col

<sup>42</sup> La stampa è di Carlo Antonio Pisarri e appartiene alla serie *Raccolta di pitture dipinte sul muro d'Annibale e d'Agostino Carracci* (1750 ca). L'autore della stampa attribuisce l'affresco ad Annibale.

<sup>43</sup> Questo particolare è ovviamente visibile solo osservando l'opera dal vivo.

<sup>44</sup> L'autore della stampa settecentesca sopra citata probabilmente aveva di fronte un affresco di difficile leggibilità e ha dunque eliminato le parti della composizione che gli parevano superflue (il cipresso) o che non poteva riprodurre fedelmente perché troppo rovinate (il soldato).

<sup>45</sup> I Coribanti appaiono nelle arti figurative soprattutto in associazione ai Cureti, con i quali spesso vengono identificati, nelle rappresentazioni dell'infanzia di Zeus: secondo la leggenda essi avrebbero coperto i vagiti del neonato nascosto sul monte Ida con il frastuono delle loro danze guerriere (ed esempio vd. la terracotta invetriata di Bertoldo di Giovanni del 1490 nella Villa medicea di Poggio a Caiano). In epoca rinascimentale era noto un rilievo della prima età imperiale romana (oggi nei Musei Vaticani) che presenta i Coribanti come soldati nudi, dotati di elmo, scudo e spada, intenti in una danza rituale.

<sup>46</sup> MALVASIA, *Felsina*, cit., p. 266.

compendio scrittovi in margine al principio d'ogni canto da lui stesso [Agostino]"<sup>47</sup>. Questa testimonianza dimostra che Ludovico poteva affidarsi al cugino per determinare l'iconografia di un tema virgiliano e, anche se non sappiamo quale edizione del Virgilio avesse studiato e compendiato Agostino, è possibile che il commento che attribuisce la sparizione di Creusa all'intervento di Cibele gli fosse noto<sup>48</sup>. Inoltre Ludovico poteva contare sull'amicizia dei più esperti letterati dello Studio bolognese, che venivano a trovarlo spesso mentre lavorava e con in quali "conferiva Ludovico [...] i suoi pensieri, discorreva le invenzioni, mostrava i quadri, acciò liberamente dicessero il lor parere, non gli lasciassero correre qualche errore, come purtroppo accade a chi di sé stesso troppo si fida"<sup>49</sup>.

Poiché Ludovico poteva contare sull'opinione esperta di tali amici e sulla collaborazione di Agostino, attento lettore dell'*Eneide*, è improbabile che il secondo rapimento dipinto nell'affresco di Palazzo Ratta sia frutto di una cattiva interpretazione della variante iconografica che qui si analizza. Non restano a mio avviso che due possibili spiegazioni della scena marginale.

La prima ipotesi è che la duplicazione del rapimento, benché non necessaria al racconto, abbia lo scopo di amplificare l'effetto emotivo dell'azione principale. La *Fuga* di Ludovico presenta molte rispondenze interne che apparentemente svolgono questa funzione espressiva: i piedi di Enea e quelli di Creusa si muovono all'unisono, così come, in direzione opposta, le loro vesti; lo sguardo che Enea lancia all'osservatore da sotto il braccio è analogo a quello del soldato, il cui volto è seminascosto dal velo di Creusa; entrambe le figure maschili – Enea e il Coribante – tengono un altro personaggio – Anchise e Creusa rispettivamente – con il braccio sinistro in estensione – Enea sopra il volto, il Coribante sotto; anche la posizione dei piedi del soldato ripete quella delle due figure principali. L'analogia tra Enea e il Coribante, suggerita dalla somiglianza dei gesti e dell'abbigliamento di queste figure, è piuttosto marcata e non può dunque essere casuale: forse il pittore ha voluto mostrare che le azioni di questi due personaggi sono simili in quanto entrambe fatali, perché la sparizione di Creusa e la messa in salvo dei Penati sono ugualmente necessarie al compiersi del destino ultimo di Enea, ovvero la fondazione di Roma. Se le azioni delle figure principali racchiudono il nucleo del significato dell'opera, che si svela anche grazie agli echi visivi che legano le parti della scena, il secondo rapimento potrebbe descriversi come una sorta di eco – di valore puramente espressivo – dell'azione principale.

La seconda ipotesi è che il volto e l'elmo del secondo soldato siano originali, mentre si debba considerare di restauro la mano che stringe i capelli della figura femminile. Non c'è dubbio che la mano e la ciocca siano ridipinte, vista la scadente qualità di questo brano di pittura. Se lo stato dell'affresco era in questo punto molto deteriorato, è possibile che il restauratore, mal interpretando i lacerti della composizione di Ludovico,

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>48</sup> L'apparato esegetico che contiene questo commento è stato anche tradotto in italiano, come si è detto *supra*, n. 34.

<sup>49</sup> Malvasia, *Felsina*, cit., p. 336. Più sopra: "Fu la stanza loro il più frequentato ricetto di quanti letterati di que' tempi fiorissero, capitandovi, dopo le loro serie fatiche allo Studio pubblico, l'Aldovrando, il Magini, il Zoppio, il Dempster, l'Achillini, il Lanzoni; riducendovisi il Marini, il Preti, il Rinaldi, oltre i detti Dulcini e il Carli".



abbia attribuito gli stessi ruoli del Coribante e di Creusa, ovvero di rapitore e rapita, alla seconda coppia di personaggi. Una serie di crepe profonde passa proprio sulla parte sinistra del volto e sulla mano del soldato. Anche il viso della donna è in gran parte ridipinto e presenta un'espressione non del tutto convincente, soprattutto a causa del modo incerto in cui sono delineate le sopracciglia e la bocca aperta; la posa statica della testa e del busto della figura non corrisponde inoltre alla violenza dell'atto che il personaggio subisce, soprattutto se si paragona questa apparente imperturbabilità al movimento pieno di pathos attribuito dal pittore a Creusa. Se il secondo Coribante, nelle intenzioni di Ludovico, si limitava a sostenere il rapitore di Creusa, come accade nella miniatura vaticana, la figura femminile a destra potrebbe essere la dea Cibele stessa, supponendo che in origine i tratti del viso fossero atteggiati ad un'espressione più composta. Se così fosse, ne conseguirebbe che il pittore ha distinto nell'atteggiamento i personaggi che compiono azioni fatali da quelli che subiscono il fato: Enea, il Coribante e Cibele guardano fuori dal quadro e intrattengono un dialogo con l'osservatore, mentre Ascanio, Creusa e Anchise (che si può includere in questa categoria in quanto è portato di peso da Enea) appaiono pienamente immersi negli eventi e inconsapevoli dell'osservatore, cui presentano dunque solo il profilo.

Quale sia l'ipotesi corretta potranno rivelarlo solo le analisi scientifiche e le operazioni di restauro che si auspica vivamente siano messe in atto per restituire all'affresco il suo aspetto originale. Entrambe le interpretazioni della scena marginale e la lettura iconografica complessiva del dipinto mostrano in ogni caso che il pittore ha impiegato i mezzi espressivi propri della sua arte come strumenti di esegesi del racconto, in particolare orchestrando i richiami interni alla composizione allo scopo di rivelare il significato degli eventi raffigurati.

Ludovico Carracci e gli autori degli altri dipinti qui analizzati operano infatti non come illustratori ma come interpreti del testo, sia che – come nel caso delle raffigurazioni del rapimento di Creusa – si appoggino ad una tradizione esegetica che mira a completare le parti del racconto che Virgilio ha lasciato indeterminate, sia che – come nella presentazione di Ascanio a guida della famiglia – offrano un commento figurato al testo che amplia l'orizzonte temporale della scena anticipando la destinazione ultima della vicenda narrata.

#### ABSTRACT

Oggetto di questa analisi sono alcune opere figurative del Quattrocento e del Cinquecento che presentano la scena della fuga di Enea da Troia secondo un'iconografia inconsueta e apparentemente 'infedele' al testo di Virgilio, in particolare per quanto riguarda le figure di Ascanio e Creusa. Nel rappresentare in immagini il ruolo di Ascanio nella fuga, i dipinti che deviano dal racconto virgiliano offrono una sorta di commento figurato al testo, ovvero mettono in luce il destino finale della progenie di Enea. La variazione iconografica che riguarda Creusa qui analizzata ha invece origine in una nota esegetica rinascimentale all'*Eneide*, la cui fortuna non è stata finora studiata in rapporto alle arti visive. Ci si occuperà in particolare della lettura di un affresco che solo di recente ha attratto l'attenzione della critica e la cui inconsueta raffigurazione del tema virgiliano attende ancora un'analisi iconografica, ovvero la *Fuga di Enea* di Ludovico Carracci in Palazzo Ratta a Bologna.

This article aims at analysing a series of fifteenth and sixteenth centuries paintings that present the theme of the *Flight of Aeneas* according to an unusual iconography, apparently 'unfaithful' to the text of the *Aeneid*, in particular regarding the depiction of Ascanius and Creusa. The paintings that deviate from the virgilian description of the role of Ascanius during the flight offer a sort of visual commentary to the text, because they anticipate the final destiny of Aeneas' descendants. Whereas, the iconographic variation that involves Creusa stems from an exegetic note, whose influence hasn't been studied yet in connection to the visual arts. I will primarily deal with a fresco painting that has been recently brought to the attention of the critics and whose unconventional treatment of the virgilian theme still awaits a thorough iconographic analysis, that is the *Flight of Aeneas* by Ludovico Carracci in Palazzo Ratta, Bologna.

KEYWORDS: Aeneid; iconography; Carracci; Flight from Troy; Renaissance.

Ermanna Panizon  
Università degli Studi di Trieste  
ermannapanizon@yahoo.it