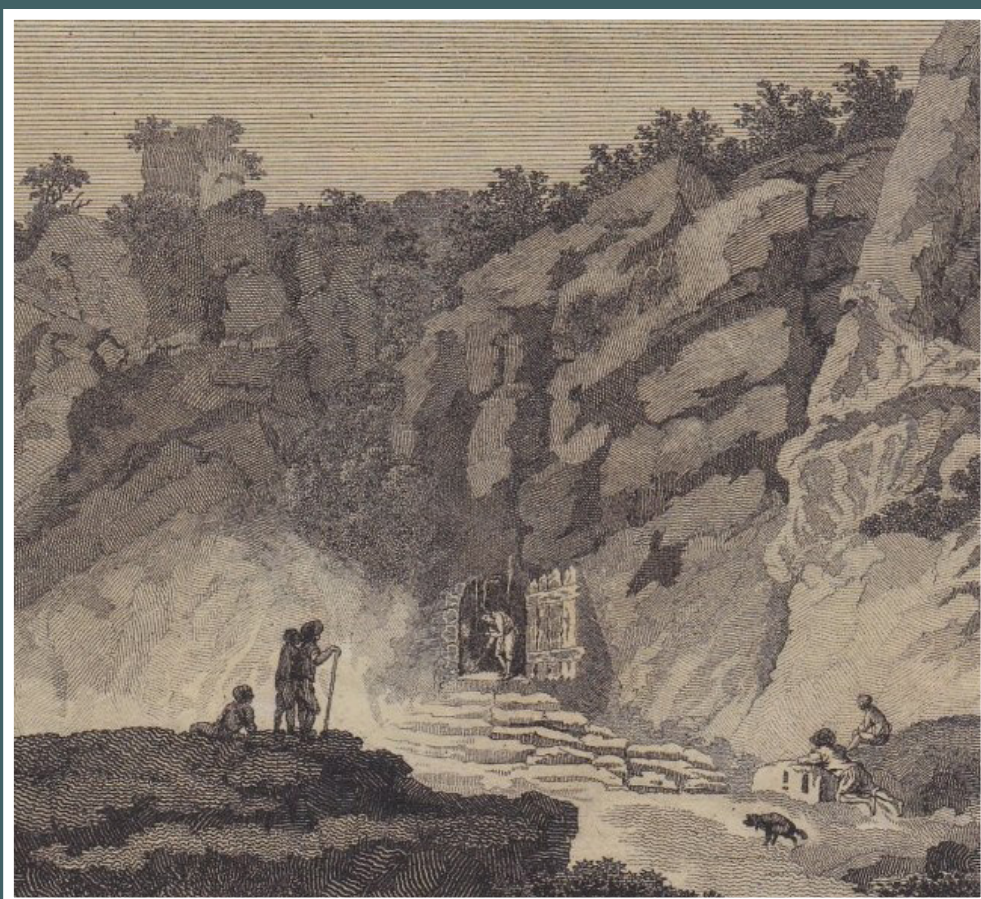


LOCUS HORRIDUS

ANSIE ROMANE VERSO IL MONDO NATURALE

a cura di
MADDALENA BASSANI – RIA BERG



ROMA 2024

LOCUS HORRIDUS

ANSIE ROMANE VERSO IL MONDO NATURALE

a cura di

MADDALENA BASSANI – RIA BERG

Con una riflessione conclusiva di Ermanno Malaspina

LOCUS HORRIDUS

ANSIE ROMANE VERSO IL MONDO NATURALE

a cura di

MADDALENA BASSANI – RIA BERG

Con una riflessione conclusiva di Ermanno Malaspina

Acta Instituti Romani Finlandiae,
rivista internazionale open-access sottoposta a peer review

Acta Instituti Romani Finlandiae,
an international peer-reviewed open-access series

Direttore / *Director*

KALLE KORHONEN, Helsinki

kalle.korhonen@iki.fi

Comitato scientifico / *Editorial board*

KALLE KORHONEN – MARJO KAARTINEN – RIA BERG

Comitato editoriale internazionale / *International editorial advisory board*

JOHN BODEL (Providence, USA), ALFREDO BUONOPANE (Verona), IRENE BRAGANTINI (Napoli),
MICHEL GRAS (Paris), KLAUS HERBERS (Erlangen), SYBILLE EBERT-SCHIFFERER (Roma)

Redazione / *Editorial Coordinator*

TUOMO NUORLUOTO, Roma

Curatela del vol. 52 / *Editors of vol. 52*

MADDALENA BASSANI - RIA BERG

con la collaborazione di MIIKA REMAHL – VIOLA SOFIA NERI

In copertina / *Cover illustration*

Hundsgrotte bei Neapel, Berthucs Bilderbuch, 1805

È vietata la riproduzione delle immagini del libro in qualsiasi forma /
Reproduction of the images of the volume is forbidden

con il contributo / *with the contribution*

Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del Progetto

ISBN 978-88-5491-553-4

ISSN 0538-2270

© Institutum Romanum Finlandiae e gli autori

Roma 2024

www.irfrome.org

Finito di stampare nel mese di novembre 2024

Indice

RIA BERG, Direttrice Institutum Romanum Finlandiae, <i>Prefazione</i>	7
MADDALENA BASSANI – RIA BERG, <i>Introduzione</i>	9
I. LETTERATURA E ARCHEOLOGIA DELLA NATURA INAMOENA	
PAOLO CARAFA, <i>Il mondo naturale nei paesaggi antichi creati dall'uomo</i>	17
ALESSIO AMEDURI, <i>L'eruzione dell'Etna in Virgilio (Aen. 3, 570–84). Una catastrofe 'da manuale'</i>	37
LEAH O'HEARN, <i>Etna in the Breast. Ovid, Volcanoes, and the Violence of Erotic Desire</i>	49
GIUSEPPE LEPORE, <i>Poseidon e le 'terre molli'. Ansie acquatiche e tentativi di stabilizzazione dei terreni paludosi</i>	63
JACOPO TURCHETTO, <i>Inamoena Cappadocia. Luoghi inospitali e acque magiche in Anatolia centrale</i>	75
II LETTERATURA DELLA NATURA HORRIDA	
FRANCESCO BERARDI – MARCO PRESUTTI, <i>La metafora del locus horridus nei manuali retorici tra impressioni visive e percezioni sonore</i>	89
ANTTI LAMPINEN, <i>Lucus horridus. Emotional Responses to 'Northern' Holy Groves in Lucan and Tacitus</i>	101
ELINA PYY, <i>Densa noctis in umbra vi potitur votis. Forest imagery and landscape description in the rape of Deidamia in Statius' Achilleid</i>	117
III INCONTRI HORRIDI	
MADDALENA BASSANI, <i>Un horridus Gerione alle Aquae Patavinae. Nuove ipotesi per il cippo policefalo da Este</i>	133
NATHANIEL FLEURY SOLLEY, <i>Ecological Awe in a Horatian Diptych (Odes 1, 22–1, 23)</i>	157
MIKA REMAHL, <i>Lion Encounters and Hostile Environments in Lucan's Pharsalia and Statius' Thebaid</i>	165
ELEONORA VOLTAN, <i>Iamque adeo scopulos Sirenum. Il mito di Ulisse e le sirene nella pittura parietale romana</i>	181

IV L'HORRIDUS DIETRO CASA

RIA BERG, <i>Bringing the Wilderness into the Domus. Loca horrida in Roman Domestic Decor</i>	197
SIMONE FORESTA, <i>L'orrida assenza e il felice ritorno del princeps. La natura nell'elaborazione augustea tra ansie e rinascite</i>	219
STEPHANIE WYLER, <i>Killer Creepers. The Uncanny of Nature in Dionysiac Roman Images</i>	235
FRANCESCA MERMATI – LUCA DI FRANCO, <i>Domare l'horridus. Il paesaggio flegreo da immaginifica ambientazione sacra ad elemento del luxus</i>	247

V PERMANENZE E RITORNI

MARCO GIGLIO, <i>La Grotta del Cane ad Agnano. Un locus horridus antico?</i>	273
PAOLA ZANOVELLO, <i>Draco e il culto del serpente nel nord Africa romano</i>	283
DIANA SPENCER, <i>Rome's Unquiet Ghost? The Death and Resurrection of Nero in Suetonius and Piranesi</i>	295
ERMANNIO MALASPINA, <i>Epilogue: Horridus/Inamoenus from a Landscape Typology to a Way of Life?</i>	313
<i>Elenco degli autori</i>	325

Prefazione

Gli articoli di questo volume sono il frutto del convegno internazionale *Locus horridus – ansie romane verso il mondo naturale – Roman Anxieties Towards Nature* organizzato a Villa Lante al Gianicolo il 26–27 maggio 2022, dall’Institutum Romanum Finlandiae in stretta collaborazione con l’Università Iuav Venezia, tramite l’amichevole sodalizio tra le nostre due istituzioni e con Maddalena Bassani, che la rappresenta, insieme alla quale è stato ideato e organizzato il presente lavoro sin dall’inizio.

Il tema della relazione uomo-ambiente nel mondo antico, ossia, più precisamente, i modi della convivenza urbana con la natura nell’epoca imperiale romana, è attualmente il fulcro delle ricerche dell’Institutum Romanum Finlandiae. Ogni direttore dell’Istituto crea un gruppo di ricerca che si profila intorno al tema comune: la ricerca del nostro attuale gruppo si focalizza sul rapporto uomo-ambiente tramite l’esempio di una casa pompeiana e i suoi elementi decorativi e strutturali che la legano alla natura e all’ambiente. Intorno a questo tema si ramificano dei seminari e convegni che approfondiscono il tema da altri punti di vista. Lo studio più ampio parte dalla considerazione che la relazione con la natura, sia nelle testimonianze scritte che in quelle materiali, nel mondo antico, può essere proficuamente analizzata sia come esperienza collettiva, sotto il profilo culturale, religioso, urbanistico e sociale, ma anche come esperienza individuale, emotiva e sensoriale. Mentre nella ricerca sulle abitazioni romane è consueto cercare richiami ai piacevoli luoghi ed esperienze della natura, i *loca amoena*, sembra attuale e importante volgere lo sguardo ai *loca horrida*, i precursori del nostro attuale ‘eco-anxiety’, per ampliare le prospettive, e trovare, anche sul suo opposto, la natura come forza spaventosa, sinistra e distruttrice.

Come da tradizione, i lavori dell’Institutum Romanum Finlandiae mettono insieme varie metodologie, dall’epigrafia e dalla filologia all’archeologia classica e alla storia dell’arte ed è in questo spirito di interdisciplinarietà e ampio dialogo che si è voluto inquadrare anche il convegno internazionale corollario al tema, e la conseguente pubblicazione dei suoi atti.

Ringraziamo innanzitutto Mika Kajava e Kalle Korhonen, come caporedattori della serie, per aver accettato il volume per la pubblicazione nella serie degli *Acta instituti Romani Finlandiae*, nonché tutto il personale dell’IRF per assistenza fornita al convegno nelle sue varie fasi di progettazione e svolgimento. Siamo grati per il sostegno economico ricevuto per la pubblicazione alla Fondazione Institutum Romanum Finlandiae, alla *Federation of Finnish Learned Societies*, e all’Università Iuav di Venezia. Ringraziamo sinceramente Miika Remahl e Viola Sofia Neri che hanno lavorato per emendare il manoscritto nelle varie fasi della curatela.

Rivolgiamo, infine, un caloroso ringraziamento a Ermanno Malaspina per il suo contributo importantissimo sia per la riuscita del convegno, sia per le letture del manoscritto in varie fasi e per i numerosissimi e pregevoli commenti, nonché per le correzioni. Ringraziamo, inoltre, i revisori anonimi e tutti i colleghi che con le loro osservazioni hanno contribuito a rendere migliori i testi.

Roma, giugno 2024

Ria Berg, Direttore, Institutum Romanum Finlandiae

Introduzione

MADDALENA BASSANI – RIA BERG

*hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit,
aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis.*
Verg. *Aen.* 8, 347–48.

***Locus horridus* – la natura come fonte di paura**

Nell’immaginario moderno la natura è uno dei principali motivi di ansia dell’uomo in relazione ad imponenti catastrofi naturali e climatiche, o anche all’esaurimento delle risorse vitali per l’umanità. Nell’antichità le ansie connesse con la natura erano diverse, eppure consistenti, cominciando da quelle più primitive, radicate nelle forze sconosciute e incontrollabili del mondo naturale che circondava i primi abitanti: animali feroci, il perdersi nella solitudine delle selve (*horror silvestris*), il buio periurbano popolato da esseri sovranaturali e magici. Più ‘moderne’ e articolate, poi, le preoccupazioni delle scuole filosofiche di pensiero, *in primis*, per il mondo romano, quello stoico, che esprimeva ansie per la sovversione dell’ordine e dell’equilibrio naturale dell’universo da parte degli uomini, i quali, guidati dalla *luxuria* e dall’avarizia, commettono azioni sconsiderate.

Il convegno e, come suo frutto, il presente volume sul *locus horridus* hanno avuto lo scopo di approfondire, analizzare e aggiornare il tema delle ansie, dei timori, delle paure e delle preoccupazioni dei Romani a riguardo della natura selvaggia e delle sue forze indomabili. Parrebbe, forse, che dell’antichità sia stato detto già molto o comunque che di essa le macrocategorie interpretative siano state già sviscerate e analizzate al microscopio, tanto da non lasciare spazio a nuovi orizzonti di indagine. Potrebbe quindi apparire azzardato proporre un tema di studio come quello sviluppato in questo volume: il focus sul *locus horridus* ovvero sulle ansie romane verso il mondo naturale costituisce in effetti un argomento di nicchia, poco indagato dalla comunità scientifica, che potrebbe essere percepito come bizzarro se non aleatorio. Lecite sono infatti domande quali: Sono mai esistiti luoghi realmente orridi e paurosi? Che cosa li rendeva *inamoeni* e generatori di ansie? Quali gli amuleti materiali e mentali per affrontarli nel percorso della vita?

Un importante punto di partenza sono le testimonianze letterarie degli autori antichi relative alle sensazioni di paura e reverenza religiosa connesse con la natura selvaggia, nonché le testimonianze archeologiche sui santuari a tali forze naturali dedicati. Le divinità che le simboleggiano sono ben conosciute e numerose – Nettuno, Vulcano, Nereidi, Naiadi, Satiri, ma molteplici sono anche le manifestazioni personificate delle forze della natura (i venti, i fiumi, i monti). Il dio Pan/*Faunus*, poi, personificava la stessa sensazione di paura che pervadeva l’uomo nel contesto della natura selvaggia, denominato il *timor* o *terror Panicus*.¹ *Faunus* era anche connesso con sogni e incubi: *nox venit et secum somnia nigra trahit. Faunus adest* (Ov.

¹ Cf. BORGEAUD 1988.

fast. 4, 662–63) e cristallizza in sé la sensazione di disagio e paura indefinibile dell'uomo di fronte alla grandezza della natura.

La percezione moderna del mondo antico e segnatamente del mondo romano è stata mediata, nel tempo, da una duplice prospettiva, che per un verso ha subito l'influenza delle pagine scritte dagli autori antichi, se pur a noi giunte in minima parte, e per un altro è stata connotata dalla rifrangenza delle rovine sul contemporaneo – ora monumentali, ora residuali, comunque evocative di un passato glorioso e perduto, utilizzate per costruire nuovi codici costruttivi e artistici, ovvero nuove propagande politiche. Parallelamente, l'imporsi di metodi diagnostici e conoscitivi assai sofisticati ha permesso di acquisire dati sempre più di dettaglio sia sulla quotidianità del vivere e dell'abitare, sia sull'immaginario dei popoli interessati dalla romanizzazione e poi inglobati nell'impero romano. Un impero che ha nutrito di sé e del proprio mito generazioni di studiosi e di appassionati, dando origine a una specializzazione di saperi, i quali si contaminano vicendevolmente grazie alla complessità stessa dell'antico: che non è suddivisibile in settori scientifico-disciplinari, ma che al contrario richiama continuamente la sua natura ibrida, sostanziata dalle infinite sollecitazioni di una società multietnica e multireligiosa quale fu quella romana. E proprio questa molteplicità di caratteri ha costituito l'approccio del workshop sul *locus horridus*, di cui le pagine seguenti raccolgono i risultati: i quali talora sono stati rimeditati e ampliati a seguito della discussione vivace avvenuta in quell'incontro.

Nella gamma dei contributi del convegno e del presente volume gli oggetti di ricerca ricadono prevalentemente su fenomeni extraurbani, che includono boschi, selve, vulcani, paludi, laghi e grotte. Come cornice topica dell'incontro pauroso uomo-natura ben si prestano anche alcuni luoghi naturali iconici infernali, quali il lago di Averno. Ciò nondimeno, sono esaminate anche le manifestazioni della natura selvaggia incapsulate nei contesti urbani e domestici, per esempio tramite iconografie, architetture e decorazioni del giardino delle case. Un ruolo fondamentale in questi discorsi hanno le memorie culturali dei siti e le storie 'mostruose' e 'selvagge' preservate nelle topografie urbane, quali, in riferimento a Roma, la grotta di *Cacus*, il *Lupercal*, e i *luci* sacri rimasti all'interno della città.

***Status quaestionis*: Le emozioni e il paesaggio naturale**

I lavori precedenti rilevanti per il nostro discorso afferiscono a molteplici filoni di studio letterario-filologico cui si intrecciano interpretazioni archeologiche. Il *topos* del *locus amoenus*, da tempo, ha avuto un posto ben affermato negli studi,² che parte dall'analisi degli idilli pastorali e bucolici, ben definiti dagli stessi autori antichi. Le descrizioni dei loro opposti, luoghi naturali più sinistri, variamente denominati nella ricerca *locus horridus*, *locus horribilis* o *locus terribilis*, invece, non erano un canonico *topos* letterario antico e appaiono più variabili e difficili da definire. Essi sono arrivati più tardi al fulcro dell'interesse di studiosi, sì che sono molti i lavori che li menzionano tra le righe o li relegano solamente in pochi accenni posti generalmente alla fine del saggio. Negli ultimi decenni, però, anche questi luoghi non-ameni del paesaggio hanno ottenuto un ruolo importante nell'indagine filologica, offrendo importanti punti di partenza per gli interventi in questo volume.

Tra i lavori qui più citati compaiono i due articoli di Gianna Petrone, il primo, '*Locus amoenus/locus horridus*. Due modi di pensare il bosco' (1988), e il secondo, '*Due modi di pensare la natura*' (1998), nei quali l'autrice discute la dicotomia *locus amoenus/locus horridus*, definendoli come luoghi fondamentalmente simili – boschi con alberi, ombra, grotte, fonti – ma specularmente opposti per significato, carattere

² A partire da Ernst CURTIUS 1948, con il saggio su 'Ideallandschaft' e SCHÖNBECK 1962; vedi anche ARONEN 1981, 3–5; THESLEFF 1981, n. 2; MAURO 2021.

e atmosfera, leggiadro e gioioso l'uno, pericoloso e minaccioso l'altro. Basilari per lo sviluppo dello *status quaestionis* sono i lavori di Ermanno Malaspina, in particolare l'articolo 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione' (1994), che per primo ha definito sistematicamente i diversi generi del paesaggio inameno antico. Anche Malaspina legge il *locus horridus* come diretta controparte speculare del *locus amoenus*, ma aggiunge altri due tipi di *loca inamoena*, "paesaggi non amati e non desiderati",³ ossia 1) il paesaggio dionisiaco, pervaso dal "sacro orrore" per le forze della natura, che comprende "paesaggi (marini e non) in tempesta", i "paesaggi di (alta) montagna" e i "paesaggi ai confini del mondo" e 2) il paesaggio eroico, meno terrificante e più scenografico, contorno teatrale per le avventure degli eroi.⁴ Recentissimo poi il lavoro di Rosa Mauro 'Paesaggi inameni della letteratura latina fino al II sec. d.C.' (2021), che sviluppa ulteriormente le divisioni coniate da Malaspina, proponendo di aggiungere anche una terza categoria dell'inameno: *locus inhospitalis*, ossia deserti caratterizzati da montagne, selve, paludi e condizioni climatiche estreme e popolazioni 'barbare'.⁵ Da menzionare in questo contesto anche i lavori di Jean Trinquier, che ha analizzato l'uso di *locus horridus* come *topos* particolarmente in Apuleio, distinguendone quattro tipi: 1) il paesaggio infernale, 2) il paesaggio che dà accesso agli inferi, 3) il paesaggio dei mostri e 4) il paesaggio-trappola. Pur non essendo essi generalizzabili a tutto il mondo antico, anche questa divisione offre ulteriori interessanti strumenti e spunti per discutere e definire le sfumature del *locus horridus*.⁶

Fondamentale per molti studiosi di questo volume è stato il lavoro di Daniel Garrison, 'The *Locus Inamoenus*: Another Part of the Forest' (1992), che inizia con la constatazione che ai romani la "natura non piaceva cruda",⁷ ricordando che ambienti naturali prediletti dai romani erano altamente acculturati, come i paesaggi-giardini delle ville di ozio. Dopo l'idillio naturale, metafora del regime, cantato dai poeti augustei, Garrison vede già nell'*Eneide* di Virgilio la crescente ombra della paura di spazi naturali.⁸ In Ovidio, poi, assistiamo al moltiplicarsi di passi dove il *locus amoenus* diventa una trappola, una sceneggiatura abituale per violenza, crudeltà e sofferenza.⁹ Arrivati all'età di Nerone, gli scrittori descrivono la paura degli ambienti naturali con toni sempre più sinistri. Diventa un nuovo *topos* nei drammi di Seneca e nei poemi di Lucano la foresta oscura, putrida e invasa dagli spiriti.¹⁰

Tra i discorsi teorici che hanno rilevanza per il nostro tema, collima in particolare la corrente del c.d. 'turn', con lo studio delle emozioni antiche; si aggiunge anche quella dello studio dei paesaggi, come setting mentale, come una costruzione culturale specchio della società che lo guarda, la quale ha trovato rinnovato vigore nell'era della crisi ecologica. È da sottolineare in questo filone di ricerche l'importanza del volume di Diana Spencer, *Roman Landscape: Culture and Identity*, in cui il paesaggio è interfaccia tra il costruito e il naturale. Un volume relativamente recente, infine, curato da Debbie Felton, *Landscapes of Dread in Classical Antiquity*, pone in campo qualcosa che può definirsi 'topografia emotiva' o 'topografia del terrore',¹¹ mettendo in relazione emozioni quali paura ed orrore con il paesaggio. Rispetto al presente volume, l'ac-

³ MALASPINA 1994, 9.

⁴ MALASPINA 1994, 19.

⁵ MAURO 2021, 82–83.

⁶ TRINQUIER 1999; 2004.

⁷ GARRISON 1992, 98, "the Romans never liked their nature raw".

⁸ Illustrato, ad es., dalla descrizione dell'arrivo di Enea a Cartagine, con versi addobbati da definizioni e vocaboli scuri e paurosi: *tum silvis scaena coruscis / desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra* (1, 164–65).

⁹ GARRISON 1992, 99–100.

¹⁰ Ad es. Seneca. *Oed.* 530–49; *Thy.* 650–82.

¹¹ ASPLUND INGEMARK – INGEMARK 2020.

cento è posto sul terrore del sinistro e sul sovrannaturale nel paesaggio, laddove il nostro soggetto, più lieve, si focalizza invece sulla ‘ansia’ e sulla ‘paura’ sia pure endemiche e insistenti verso i fenomeni naturali.¹² Infine, riflessioni che considerano *loca horrida* dal punto di vista ‘ecocritico’ ed ‘ecologico’ sono contenuti nell’articolo di Aneta Kliszcz e Joanna Komorowska, ‘Glades of Dread. The Ecology and Aesthetics of *loca horrida*’: esso si concentra ad analizzare come la foresta scura e minacciosa nel I secolo d.C. diventi un *topos* simbolo della impotenza umana e della civilizzazione davanti alle forze della natura, e come sono percepite nelle selve incoltivate.¹³

La composizione del volume

Il volume ha l’ambizione di proporre un ventaglio di sguardi interdisciplinari su questo tema e di condurre il lettore lungo direttrici non convenzionali: gli articoli sono organizzati per sezioni permettendo di seguire l’analisi di aspetti del *locus horridus* da diverse angolazioni.

La prima sezione tratta della natura *inamoena* osservata mediante le lenti delle fonti scritte e dell’archeologia: Paolo Carafa introduce il tema partendo dalla costruzione del paesaggio mitico della città di Roma e dei suoi confini, che da luogo inospitale diventa sommamente culturale e quindi *amoenus* pur mantenendo al suo interno la memoria dei primordiali indicatori di un habitat selvaggio e terrifico. Dedicandosi a una selezione di pagine virgiliane, prosegue Alessio Ameduri, che esamina le rotte degli esuli troiani verso la Sicilia, i Ciclopi e l’eruzione spaventosa dell’Etna, tra realtà e finzione letteraria. In modo simile Leah O’Hearn rilegge Ovidio proponendo, attraverso il mito della passione di Vulcano, la metafora del desiderio amoroso quale fenomeno pauroso e pericoloso se non domato. Chiudono questo primo nucleo di analisi i contributi di Giuseppe Lepore e Jacopo Turchetto, entrambi dedicati a indagini sul tema dell’inameno da una prospettiva archeologica e topografica, non disgiunta comunque da una attenta disamina delle fonti: il primo rivolto a Poseidon e ai territori da bonificare, il secondo focalizzando lo sguardo sulla Cappadocia e i luoghi connotati da acque ‘magiche’ e curative.

La seconda sezione è dedicata all’indagine attorno alla natura orrida: o come metafora per la costruzione di linguaggi retorici capaci di figurare immaginari, che impressionano per la distanza e la difformità da un vivere placido e sereno nel contributo di Francesco Berardi e Marco Presutti; o come specchio di anfratti naturali nelle lontane province settentrionali dell’Impero romano, richiamati nelle pagine di Lucano e di Tacito attraverso l’analisi di Antti Lampinen, o, infine, attraverso l’evocazione di paesaggi selvaggi desunti dall’*Achilleide* di Stazio nell’articolo di Elina Pyy.

Attorno agli incontri *horridi* verte la terza sessione del volume, in cui, ancora una volta, sono posti a dialogo contributi di matrice marcatamente archeologica con altri di analisi testuale. Maddalena Bassani presenta una nuova analisi del cippo policefalo di Gerione da Este (presso Padova) proponendone la connessione topografica al noto santuario oracolare ai *Patavini Fontes* attestato solo su base letteraria, mentre Nathaniel Solley e Miika Remahl affrontano il rapporto tra gli animali, la natura orrida e l’uomo, rianalizzando la prima le *Odi* oraziane I, 22 e 23 alla luce dell’ambiente non civilizzato di alcune specie animali, il secondo alcuni passi del *Bellum Civile* di Lucano e della *Tebaide* di Stazio, in cui il leone diviene metafora della degenerazione della virtù e del valore militare e morale. Concludono la sessione due contributi, uno di Eleonora Voltan che indaga, su base archeologica e con richiami alle principali testimonianze scritte, l’ico-

¹² FELTON – GILHULY 2018, 4–5.

¹³ KLISZCZ – KOMOROWSKA 2017, 55–57.

nografia delle Sirene nella rappresentazione del mito di Ulisse; Francesca Mermati e Luca di Franco offrono al lettore un efficace approfondimento sulla percezione dei Campi Flegrei da parte degli antichi, dove, accanto alla lussuosa e lussuriosa Baia meta di viaggiatori d'ogni rango, era il *locus horridus* per eccellenza, il Lago di Averno, attorno cui erano i ben noti crateri *mortiferum spiritum exalantes*, per dirla con Plinio.

La quarta sessione propone poi un affondo su come la percezione di luoghi terrifici e orrendi potesse trovare posto anche nella sfera domestica e privata. Ne trattano, da diversi punti di vista, Ria Berg, Simone Foresta e Stephanie Wyler: nel primo contributo di R. Berg vengono esaminate le pitture e le sculture di alcune abitazioni romane che si rivelano essere forti indicatori iconografici del *locus horridus*, a fronte di precedenti interpretazioni che non ne avevano colto la valenza potenzialmente terrificata ma solo decorativa. Nel contributo di S. Foresta le vicende del *Princeps* sono richiamate attraverso il *medium* delle fonti letterarie, tra l'esplicitazione di ansie dovute all'incertezza del ritorno di Ottaviano Augusto dalle più pericolose imprese, e l'acclamazione dell'*adventus* entro una cornice di gioia e di ritrovata serenità. Da ultimo, l'articolo di S. Wyler getta luce sull'evocazione di presenze terrifiche di matrice dionisiaca raffigurate su diversi supporti nei contesti privati romani.

L'ultima sessione raccoglie contributi che portano il lettore a considerare aspetti del *locus horridus* nella sua evocazione anche in epoche recenti. Diana Spencer, mettendo a confronto la lettura di fonti antiche (Svetonio) con altre post-antiche (Piranesi), richiama l'eco della morte di Nerone nella costruzione immaginaria del paesaggio suburbano di Roma, mentre Marco Giglio propone un'attenta disamina dei dati archeologici e documentari inerenti a un luogo di per sé spaventoso come la Grotta del Cane in area flegrea, dimostrando che quello spazio generatore di morte non sembra antico, ma fu un recesso frequentato in epoca moderna capace di veicolare un immaginario legato a luoghi *inamoeni* della Romanità.

Chiude il volume la riflessione di Ermanno Malaspina, tra i primi studiosi ad analizzare la problematica insita nella locuzione di *locus horridus* su un piano letterario, iconografico e contestuale: dalle sue pagine si traggono numerosi spunti per riflettere sui diversi aspetti emersi nei contributi di questo volume, ma si delineano altresì nuove prospettive da cui partire per prefigurare future occasioni di ricerca interdisciplinare su un tema così complesso come quello qui esaminato.

Bibliografia

ARONEN 1981 = J. ARONEN, 'Locus amoenus in Ancient Christian Literature and Epigraphy', *Opuscula Instituti Romani Finlandiae* 1: 3–14.

ASPLUND INGEMARK – INGEMARK 2020 = C. ASPLUND INGEMARK – D. INGEMARK, *Representations of Fear. Verbalising Emotion in Ancient Roman Folk Narrative*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2020.

BORGEAUD 1988 = P. BORGEAUD, *The Cult of Pan in Ancient Greece* (trans. K. Atlass – J. Redfield), Chicago: University of Chicago Press, 1988.

CURTIUS 1948 = E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke Verlag, 1948.

FELTON – GILHULY 2018 = D. FELTON – K. GILHULY, 'Introduction: Dread and the Landscape', in D. FELTON (a cura di), *Landscape of Dread in Classical Antiquity*, London – New York: Routledge, 2018: 1–11.

KLISZCZ – KOMOROWSKA 2017 = A. KLISZCZ – J. KOMOROWSKA, ‘Glades of Dread. The Ecology and Aesthetics of *loca horrida*’, in C. SCHLIEPHAKE (ed.), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, Lanham – Boulder – New York – London: Lexington Books, 2017: 45–60.

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, ‘Tipologie dell’inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione’, *Aufidus* 23: 7–22.

MALASPINA 2007 = E. MALASPINA, ‘Il paesaggio nel mondo antico (dalle Alpi a Capo Passero). II parte: le Alpi, ovvero dei luoghi inameni’, in G.G. COSENTINI (a cura di), *Scritti in onore di Quintino Cataudella*, Ragusa: AICC Del. “Giusto Monaco”, 2007: 34–50.

MAURO 2021 = R. MAURO, ‘Paesaggi inameni della letteratura latina fino al II sec. d.C.’, *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 12: 67–88.

PETRONE 1988 = G. PETRONE, ‘*Locus amoenus/locus horridus*. Due modi di pensare il bosco’, *Aufidus* 5: 3–18.

PETRONE 1998 = G. PETRONE, ‘*Locus amoenus/locus horridus*. Due modi di pensare la natura’, in R. UGLIONE (a cura di), *L’uomo antico e la natura*, Torino: CELID, 1998: 177–95.

SCHÖNBECK 1962 = G. SCHÖNBECK, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg, 1962.

THESLEFF 1981 = H. THESLEFF, Man and *locus amoenus* in early Greek poetry, in G. KURZ – D. MUELLER – W. NICOLAI (a cura di), *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur. Festschrift für Walter Marg zum 70. Geburtstag*, München: Beck, 1981: 31–45.

TRINQUIER 1999 = J. TRINQUIER, ‘Le motif du repaire des brigands et le topos du *locus horridus*: Apulée, *Métamorphoses*, IV, 6’, *Revue de Philologie* 73.2, 1999: 257–77.

TRINQUIER 2004 = J. TRINQUIER, *Loca horrida. L’espace des animaux sauvages dans le monde romain entre la fin de la République et le Haut Empire*, Thèse de doctorat en Langues et littératures anciennes sous la direction de Agnès Rouveret soutenue en 2004 à Paris 10.

I

LETTERATURA E ARCHEOLOGIA DELLA NATURA *INAMOENA*

Il mondo naturale nei paesaggi antichi creati dall'uomo

PAOLO CARAFA

Luoghi che appartengono alla natura e spazi conquistati dagli uomini

La nozione di *locus horridus* o – nella sua declinazione meno desolata e terrificante – *inamoenus*, porta con sé un'accezione prevalentemente, o principalmente, letteraria. Tuttavia, nella cultura antica, anche settori dello spazio reale potevano essere percepiti come relitti di luoghi naturali, 'orridi' oppure non – o non del tutto – configurati dall'azione dell'uomo. Inoltre, le forze della natura (terremoti, eruzioni vulcaniche, tempeste) potevano sconvolgere luoghi pienamente 'civilizzati' temporaneamente o in maniera irreversibile. Si pensi alla Campania *felix* dopo l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.¹ Ma c'è di più, quando la definizione di *locus/loca horridus/horrída* appare in contesti letterari di diverso genere, è generalmente connessa a tradizioni relative alla storia dei luoghi. Il che li rende un elemento culturale nella ricostruzione della memoria.

Tuttavia, fino ad oggi, nel dibattito su questo genere di 'paesaggio spaventoso', non è stata considerata molto la possibilità di chiedersi se, quanto e come sia eventualmente possibile identificare tracce di realtà 'naturali' nei settori di territorio vissuti e modellati dagli Antichi in configurazioni diverse nel corso del tempo o nella memoria che gli Antichi hanno elaborato per rappresentare la loro storia dei luoghi. Come è noto, infatti, lo spazio frequentato dall'uomo cambia continuamente forma con il passare del tempo. Si tratta di modifiche a volte quasi impercettibili, altre volte molto più sostanziali ed estese. In alcuni momenti si generano mutamenti molto lenti, in altri si impongono cambiamenti improvvisi. Si tratta di processi complessi, solo in alcuni casi causati da progetti organici e unitari. Così nascono e si trasformano i paesaggi, prodotti materiali delle intenzioni e dell'agire dell'uomo, realtà multiformi e in costante fluire.

Inizialmente, le costruzioni e le strutture artificiali si inseriscono nella realtà naturale, per lo più adattandovisi. Poi, pian piano, la forma originaria dei luoghi viene sempre più alterata, fino a divenire del tutto irriconoscibile a chi osservi quella parte di territorio in epoche lontane dalla sua prima frequentazione. Lo stesso avviene per i paesaggi creati dall'azione dell'uomo. Gli interventi e le costruzioni successive possono nascondere, conservare, modificare, distruggere realtà che le hanno precedute.

La tradizione antica, e in particolare quella relativa a Roma, ricordava azioni svolte in un ambiente pre- o poco civilizzato poi trasformato dallo sviluppo della città. In alcuni casi, la stessa tradizione connetteva questi avvenimenti (in genere episodi mitici o riti) a luoghi e/o edifici rimasti visibili fino alla fine dell'età imperiale. Il fatto che tali monumenti fossero stati conservati così a lungo, oppure fossero stati attribuiti a

¹ Sono famosissimi i versi di Marziale (Mart. 4, 44) dedicati alla catastrofe provocata dal vulcano. Le sue pendici fino alle città sulla costa, caratterizzate da un paesaggio fertile, bello e ridisegnato dall'uomo per la produzione del vino, fu sommerso improvvisamente da fiamme e cenere. La distruzione fu tanto impressionante che, secondo il poeta, gli stessi dei non avrebbero voluto disporre di un potere così terribile (*Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla: / Nec superi vellent hoc licuisse sibi*).

posteriori a epoche precedenti la città, ci autorizza a verificare se aree urbane o addirittura determinati resti archeologici si possano identificare con il corrispettivo di memorie perpetrate da edifici reali nel paesaggio di Roma.

Inizieremo la nostra analisi ricordando brevemente come sia stato definito e classificato ciò che possiamo definire ‘paesaggio naturale inospitale’ nelle opere letterarie greche e latine per poi considerare ed eventualmente esaminare i possibili corrispettivi archeologici di questi spazi ‘inospitali’.

Il paesaggio non creato dall'uomo: la definizione letteraria

Le parole latine *locus* e *regio* non si adattano alla nostra accezione di paesaggio poiché si riferiscono a determinati luoghi, più o meno estesi, configurati in un determinato modo. Neppure il termine *prospectus* può essere tradotto come ‘paesaggio’ poiché si riferisce piuttosto alla parte di un territorio che rientra nel campo visivo di un osservatore o alla parte visibile di un’area e/o di una costruzione e solo in senso traslato assume il valore semantico di luogo o edificio.²

Tuttavia, gli antichi ci hanno lasciato ‘descrizioni’ (ἐκφράσεις, *descriptiones*): della natura; di luoghi reali che li circondavano rimasti allo stato naturale (o ciò che loro ritenevano fosse uno ‘stato naturale’); di luoghi immaginari che nella ricostruzione letteraria fanno da sfondo all’agire di diversi personaggi nelle sfere temporali remote del mito e della leggenda. Di esse si è scritto già molto.³ Sono state inizialmente considerate tipiche della letteratura dall’età neroniana in poi. In seguito, è stata rilevata la loro presenza già nelle opere di età augustea. Si pensi, a puro titolo di esempio e per limitarci alla sola Eneide, alle famosissime descrizioni dell’ingresso dell’Averno⁴ o della fortificazione allestita da Turno e Camilla sulla cima di un monte con le pendici impervie.⁵ Già dalle ‘rievocazioni’ più antiche di questo genere di luoghi emergono alcuni componenti fondamentali: torrenti o fiumi dal corso impetuoso o bacini di acqua stagnante con acque scure, cascate o anche sorgenti; grotte e anfratti; cime e montagne con un’orografia aspra fatta di rocce e dirupi; boschi e foreste dove non filtra la luce.⁶

Sono rappresentazioni di luoghi ‘costruite ad arte’ per mettere in scena tutto ciò che è opposto ai luoghi ideali ‘amati e desiderati’ (*loca amoena*) a cominciare dagli Inferi, *inamoena regna* per eccellenza.⁷

Per ottenere questo particolare prodotto letterario, non era sufficiente utilizzare le componenti elencate sopra. Infatti, acque, monti, grotte e foreste sono necessari anche per definire un *locus amoenus*. Bisognava dunque stabilire una serie di contrapposizioni basate su diverse caratterizzazioni che rendono antinomici i diversi contesti, come illustrato nella tabella seguente:

² Vedi per tutti questi termini i lemmi relativi nel *Thesaurus Linguae Latinae*.

³ SCHIESARO 1985; PETRONE 1988; MALASPINA 1994; PETRONE 1998; TRINQUIER 1999 e 2004; MALASPINA 2007; BODEI 2008; MCINTYRE 2008; HINDERMAN 2016; KLISZCZ – KOMOROWSKA 2017; MAURO 2021.

⁴ *Spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu, / srupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris, / quam super haud ullae poterant impune volantes / tendere iter pennis: talis sese halitus atris / faucibus effundens supera ad convexa ferebat.* (Verg. *Aen.* 6, 237–41).

⁵ *Est curvo anfractu valles, accommoda fraudi / armorumque dolis, quam densis frondibus atrum / urget utrimque latus, tenuis quo semita ducit / angustaeque ferunt fauces aditusque maligni. / hanc super in speculis summoque in vertice montis / planities ignota iacet tutique receptus, / seu dextra laevaue velis occurrere pugnae / sive instare iugis et grandia volvere saxa* (Verg. *Aen.* 9, 522–29).

⁶ SCHIESARO 1985, in particolare 212–13.

⁷ *Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras / deflevit vates, ne non temptaret et umbras, / ad Stygia Taenaria est ausus descendere porta; / perque leves populos simulacraque functa sepulcro / Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem / umbrarum dominum* (Ov. *met.* 10, 11–16). Si consideri anche Stat. *Theb.* 1, 89 e *silv.* 2, 2, 33; MALASPINA 1994, 9.

<i>LOCA AMOENA</i>	<i>LOCA HORRIDA</i>
grotte ombrose	antri oscuri e orridi
divinità benefiche (Ninfe, Pan, etc.)	divinità selvagge, feroci o infere
albero/i ombroso/i	alberi neri, con rami intricati o marciti
alberi fruttiferi	sterilità della flora
fonte o ruscello di acque chiare che scorre placido	acque nere, stagnanti, ghiacciate, impetuose
canto degli uccelli	silenzio o rumori spaventosi
animali non pericolosi	animali selvatici
eterna primavera, stagione estiva	stagione invernale, presenza di neve
tenue brezza	assenza di vento o tempeste

Si tratta di un tema discusso ampiamente dalla critica che è giunta a proporre vere e proprie tipologie di queste rappresentazioni di luoghi non configurati dall'uomo.⁸

Più in generale suscitano sentimenti forti, o comunque interesse da parte dell'uomo antico, i luoghi connessi o sottoposti ad eventi eccezionali, quali tempeste, eruzioni vulcaniche.⁹ Così che, per definire inospitali alcuni *loca*, può anche essere necessario un ulteriore, particolare intervento della natura (ad esempio il mare in tempesta). Per questa ragione sono stati identificati altri tre diversi 'modelli' di *descriptions* con tratti inediti rispetto all'opposizione *amoenus/horridus* definita in precedenza. Tra i luoghi 'naturali' andrebbero considerati come categorie altre anche i paesaggi: '(marini e non) in tempesta'; 'di (alta) montagna', e quelli 'ai confini del mondo'.¹⁰ Il che ci porta ad una prima riflessione.

I confini 'orridi' del mondo

I luoghi di limite sono considerati sedi per eccellenza di divinità o di esseri tanto mostruosi quanto periferici alla società civilizzata degli uomini fin dalle origini della cultura classica. Allo stesso tempo, tuttavia, in queste epoche così antiche si può rilevare il ruolo che la ricostruzione e la descrizione di questo genere di luoghi hanno svolto nello sviluppo culturale delle società classiche. In una recente e brillante analisi del mondo di Ulisse, Giovanni Cerri ha proposto una definizione della geografia del Mediterraneo centro orientale all'alba dell'età storica, così come sarebbe stata concepita ed espressa

⁸ TRINQUER 1990: "le lieu infernal, le lieu qui communique avec les Enfers, le lieu qui abrite un monstre, le lieu-piège"; MCINTYRE 2008: per la contrapposizione tra *locus amoenus* e *locus horridus* che, soprattutto nei poeti di età flavia "becomes a primary means of articulating a response to a dystopic political landscape" (13) opposto dell' "ottimismo virgiliano" e della fascinazione mostrata da Seneca per l' "orrore"; MAURO 2021: *locus horridus*; paesaggio dionisiaco ("La designazione di questi paesaggi come 'dionisiaci' esula dalla presenza di Dioniso e pone l'accento sul 'sacro orrore' che l'uomo antico avvertiva di fronte al mistero della natura, dal volto terrificante e impenetrabile", MAURO 2021, 61 riprendendo MALASPINA 1994), *locus inhospitalis*, paesaggio eroico. Si vedano anche LAVAGNE 1988, in particolare, 505; KETTEMANN 1999; HINDERMAN 2016.

⁹ Basti qui ricordare (vedi già MAURO 2021, 72) il famoso passo del cosiddetto Anonimo del Sublime (35, 4–5) dove, facendo riferimento proprio ai grandi fiumi, all'Oceano e ai "fiumi di fuoco sotterraneo" dell'Etna, si ricorda che per gli uomini "oggetto di ammirazione è sempre l'eccezionale" (4. ἐνθεν φυσικῶς πῶς ἀγόμενοι μὰ Δῖ οὐ τὰ μικρὰ ρεῖθρα θαυμάζομεν, εἰ καὶ διαυγὴ καὶ χρήσιμα, ἀλλὰ τὸν Νεῖλον καὶ Ἰστρον ἢ Ῥῆνον, πολὺ δ' ἐστὶ μᾶλλον τὸν Ὠκεανόν: οὐδὲ γὰρ τὸ ὑφ' ἡμῶν τοῦτ' ἐπὶ φλογίων ἀνακαίόμενον, ἐπεὶ καθαρὸν σφάζει τὸ φέγγος, ἐκπληττόμεθα τῶν οὐρανίων μᾶλλον, καίτοι πολλάκις ἐπισκοτούμενων, οὐδὲ τῶν τῆς Αἴτης κρατήρων ἀξιοθαυμαστότερον νομίζομεν, ἥς αἱ ἀναχοαὶ πέτρους τε ἐκ βυθοῦ καὶ ὅλους ὄχθους ἀναφέρουσι καὶ ποταμοὺς ἐνίοτε τοῦ γηγενοῦς ἐκείνου καὶ αὐτοῦ μόνου προχέουσιν πυρός. 5. ἀλλ' ἐπὶ τῶν τοιούτων ἀπάντων ἐκεῖν' ἂν εἴπομεν, ὥς εὐτόριστον μὲν ἀνθρώποις τὸ χρεῖῶδες ἢ καὶ ἀναγκαῖον, θαυμαστὸν δ' ὅμως αἰεὶ τὸ παράδοξον). MAZZUCCHI 2010.

¹⁰ MALASPINA 1994, 19; MALASPINA 2007, 665–66.

nell'*Odissea* (canti IX–XII) cioè all'epoca immediatamente precedente la cosiddetta colonizzazione greca in Occidente.¹¹

Nel racconto Ulisse e i suoi compagni lasciano Troia navigando lungo le coste dell'Egeo settentrionale. Giunti incolumi a Capo Malea, sono però sorpresi da un'improvvisa e violenta tempesta che gli impedisce di proseguire il periplo della Grecia fino a Itaca e li spinge alla deriva per nove giorni. Gli Achei approdano così sulla costa della Piccola Sirte e, da qui, si dirigono prima verso Settentrione – raggiungendo il promontorio del Circeo – per ridiscendere poi allo stretto tra Italia e Sicilia e toccare l'Isola delle vacche sacre a *Helios*. Puniti dal dio con l'aiuto di Poseidone, essi sono travolti da una seconda tempesta, tutti i compagni di Ulisse muoiono in mare e l'eroe, muovendo da solo verso Oriente, raggiunge l'isola di Calipso, poi Scheria e infine Itaca.

A queste coordinate geografiche corrispondono delle specifiche identità territoriali, sancite attraverso mitemi che localizzano lungo il percorso una serie di personaggi divini, extra umani o mostruosi.¹² Nella tabella seguente sono elencate le relazioni tra luoghi/regioni, toponimi antichi identificabili ed esseri che li abitavano secondo la tradizione omerica e antica in generale.

LUOGHI	TOPONIMI	ABITANTI
Piccola Sirte	Μένιγξ (Hdt. 4, 177, Str. 17, 3, 17 (C 834))	Lotofagi
Sicilia orientale	<i>Eoia</i> (Hes. fr. 150, 25–29 M.–W.)	Ciclopi
Isola di Lipari		Eolo
Piana di Lentini (oppure Formia: Plin. <i>nat.</i> 3, 89; 59)		Lestrigoni
Promontorio del Circeo (Hes. <i>Theog.</i> 1011–16)		Circe
Campi Flegrei (Ephor. <i>ap.</i> Str. 5, 4, 5 (C 244).)		Cimmeri
Lago di Averno (Str. 5, 4, 5 (C 244); ma già Soph. fr. 682 N.=Radt)	Ade	Ombre dei defunti
		Circe 2
Penisola sorrentina (ma anche mare a Ovest dello Stretto di Messina o di fronte a Catania)		Sirene
Stretto di Messina		Scilla e Cariddi
Peloponneso, Capo Tenaro (Hym. Hom. Ap. 409–13)	νησος Θρινακίη (Isola delle vacche del Sole: <i>Od.</i> 11, 104–15; 12, 127–36; 19, 273–77)	
		Cariddi 2
	Isola in mezzo alle onde dov'è l'ombelico del mare (νησος ἀμφιρύτη, ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης: <i>Od.</i> 1, 50)	Calipso
Corcira (Alc. fr. 441 L.–P.; Acus. F.Gr.Hist. 2 F 4; Hellanic. F.Gr.Hist. 4 F 77 = St. Byz. s.v. 'Φαίαξ'; h. 3, 70, 4; A.R. 4, 982–992; Schol. A.R. 4, 992.)	Scheria	Feaci

¹¹ CERRI 2007.

¹² Dalla fine della tempesta “in poi è un susseguirsi di genti mostruose e personalità dotate di poteri magici, oscillanti tutte tra la condizione divina e quella umana” (CERRI 2007, 14). Prima di Cerri, la possibile definizione del viaggio di Ulisse come circolare e ‘cosmico’ era stata già intuita e proposta da MARINATOS 2010, in particolare 394–408.

Come è noto, l'analisi e la definizione di questa particolarissima rotta suscitarono un serrato dibattito e non poche perplessità almeno fin dal III secolo a.C. con posizioni diverse che oscillavano tra localizzare il ritorno di Ulisse tra la Sicilia e le Isole Ioniche (Polibio e Aristarco) oppure estendere la sua rotta all'Oceano Atlantico e all'Europa del Nord (Cratete di Mallo) o ancora ritenere l'intero viaggio una pura finzione poetica (Eratostene).¹³ Tuttavia, nel racconto di questo fantastico viaggio, tutte le volte che Odisseo tenta di tornare a Itaca deve navigare verso Est. E ciò, sempre secondo Cerri, non può che significare che la tempesta di Capo Malea lo aveva spinto prima verso Meridione e poi verso Occidente. Nei poemi omerici sono note Fenicia, Egitto, Libia e ovviamente Creta ma nessuna delle terre che si trovano ad Ovest della Sirti e del Canale di Sicilia è menzionata. Infatti, "le conoscenze geografiche di Omero si fermano verso occidente alle Isole Ionie"¹⁴ con la sola eccezione di *Sikeloi*,¹⁵ *Sikanè*¹⁶ e della località di incerta localizzazione *Alybas* (Metaponto?).¹⁷

Dunque, terminata la tempesta, Odisseo e i suoi compagni si sarebbero trovati al margine del mondo noto che, evidentemente, verso Occidente si arrestava al Canale di Sicilia. Fino alla composizione dei poemi omerici, come raffigurato nello scudo di Achille,¹⁸ oltre questo margine era l'Oceano ovvero un mare 'circolare' che racchiudeva tutte le terre note e separava la Terra dall'inizio del Cosmo, un abisso capace di terrorizzare gli stessi dei.¹⁹ Dallo sbarco nella piccola Sirti fino al suo ritorno sullo Ionio, Odisseo incontra solo mostri, dei o essere extraumani, incluse le ombre dell'Ade. Dunque, al di là del confine erano solo ignoto, pericolo, mostruosità e divino. Qui non si riesce a fondare una città (come accade ai Ciclopi che non sanno procurarsi una barca per raggiungere l'isola fertile, visibile ma troppo lontana, di fronte alla costa da loro abitata). Al di qua del confine: uomini, civiltà e città fondate come Scheria dei Feaci e la stessa Itaca.

Intorno alla metà dell'VIII secolo a.C., le persone che fondarono le *apoikiai* oltrepassarono questo limite, l'antico Oceano diventò il Mare Tirreno e i mostri svanirono, racchiusi nei racconti eroici e mitici che conoscevano un mondo più piccolo.

Disegnare, dipingere e ricostruire lo spazio (anche inumano)

La natura del limite o dei luoghi non modificati dall'operare dell'uomo era descritta e narrata fin dalle origini della cultura classica. Ma ciò non significa che non fosse anche raffigurata, seppure non divenne mai un vero e proprio 'genere' e le sue rappresentazioni furono 'sfondo o scenario o decorazione'.²⁰ Ne consegue che un primo corrispettivo archeologico di *loca – amoena* o *inamoena* – è rappresentato dalle immagini pittoriche,

¹³ CERRI 2007, 18–20.

¹⁴ CERRI 2007, 24.

¹⁵ *Od.* 20, 383.

¹⁶ *Od.* 24, 307.

¹⁷ *Od.* 24, 304.

¹⁸ Tra l'ampia bibliografia sul tema si veda e.g. CERRI 2010, 206–8; D'ACUNTO – PALMISCIANO 2010; CORAY 2016, 200–66; RUTHERFORD 2019, 21–34; 191–229.

¹⁹ Hes. *Theog.* 736–40: "Lì dell'oscura Terra e del Tartaro nebbioso, / del Mare irrequieto e del Cielo stellato, / limiti e fonti di tutte le cose si trovano in fila, tremendi, oscuri, fanno orrore anche agli dei: / abisso immenso ..." (ἐνθα δὲ γῆς δνοφερῆς καὶ Ταρτάρου ἠερόεντος / πόντου τ' ἀτρυγέτοιο καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος / ἐξείης πάντων πηγαὶ καὶ πείρατ' ἔασιν ἀργαλέ' εὐρώεντα, τὰ τε στυγέουσι θεοὶ περ, / χάσμα μέγ' ...). CERRI 2017. Un punto di vista radicalmente diverso si basa sul brano di Strabone (1, 1, 10) che ricostruisce l'estensione della terra circondata da Oceano secondo Omero e ritiene che nell'Odissea i termini del mondo – oltre i quali si sarebbe spinto Ulisse – fossero le Colonne d'Ercole/Stretto di Gibilterra a Ovest e il Mare d'Azov a Est (PRONTERA 2015, 20 e 2017).

²⁰ LA ROCCA 2008, 8.

musive o scultoree che decoravano edifici pubblici (incluse le scenografie per le rappresentazioni teatrali purtroppo per noi perdute) e privati, fin almeno dalla fine del VI secolo a.C.²¹ Ma prima di esaminare questo genere di documenti, dobbiamo capire come nella mentalità degli antichi si potessero rappresentare i luoghi e che relazione esistesse, sempre nel loro contesto culturale, tra descrizioni e immagini dei luoghi stessi. Infatti, sia per i Greci che per i Romani, la loro rappresentazione era in principio un'attitudine cartografica piuttosto che un tema artistico.

Claudio Tolomeo apre la sua Γεωγραφικὴ ὑφήγησις con alcuni paragrafi dedicati alla differenza tra 'geografia' e 'corografia'²² ed enuncia (1, 1–5) i concetti seguenti:

Per mezzo del disegno (διαγραφὴ) si può realizzare un'imitazione (μίμησις) di parti della terra;

Rappresentare ampie porzioni di territorio o il territorio nella sua interezza, curando “la quantità più che la qualità poiché rispetta sempre la proporzione matematica delle distanze” (περὶ τὸ ποσὸν μᾶλλον ἢ τὸ ποιὸν, ἐπειδὴ περ τῆς μὲν ἀναλογίας τῶν διαστάσεων ἐν πᾶσι ποιεῖται πρόνοιαν), è compito della geografia;

Descrivere singole parti, curando “maggiormente la qualità che la quantità” (περὶ τὸ ποιὸν μᾶλλον ἢ τὸ ποσὸν τῶν κατατασσομένων) di ciò che viene rappresentato, è compito della corografia; La corografia non traccia solo linee e iscrizioni sulle mappe ma riproduce luoghi e figure e per questo deve utilizzare un metodo figurativo più che matematico detto 'topografia';

Da ciò consegue che “non è possibile praticare la corografia se non si è pittori” (οὐδὲ εἰς ἄνθρωπον γραφικὸς ἀνὴρ).

La topografia era dunque considerata “la descrizione di un'entità reale” (*nam topographia est rei verae descriptio*: Servio, *Aen.* 1, 159). Infatti esisteva un altro modo di raffigurare e/o rappresentare la 'natura' detto *topothesia*, ovvero la descrizione – scritta o figurata che fosse – di un luogo immaginario.²³ E queste 'invenzioni' potevano assumere definizioni materiali di notevole rilievo, tali da configurare luoghi reali. È ben noto il brano di una delle lettere ad Attico. Il colto personaggio aveva creato nel suo giardino una 'ricostruzione' (*Amaltheion*) del bosco del Monte Ida a Creta nel quale Zeus sarebbe stato allattato dalla capra Amaltea. Cicerone avrebbe voluto creare un allestimento simile anche nella sua villa di Arpino e chiede all'amico ed editore tutti i dettagli necessari.²⁴

²¹ Per queste considerazioni e per quelle che seguiranno in questo paragrafo, fondamentale LA ROCCA 2008 con bibliografia precedente. Più in particolare, nella documentazione archeologica sono molti gli esempi possibili di raffigurazioni con elementi naturali di sfondo che configurano paesaggi *amoeni* o *inamoeni*, fin dall'età arcaica (LA ROCCA 2008, in particolare 11–15). Tra questi, a puro titolo di esempio citiamo per i primi, la Tomba della Caccia e della Pesca a Tarquinia e il mosaico del Nilo da Praeneste; per i secondi il mosaico con fiere e centauri dal 'Palazzo' di Villa Adriana (richiamato in relazione al dipinto di Zeusi della Stoà di Atene, rimosso da Silla e perduto in un naufragio presso Capo Malea, descritto da Luciano di Samosata, *Zeusi*, 3–7) e il Mosaico di Alessandro dalla Casa del Fauno.

²² Ptol. *Geog.* 1, 1, 1–4.

²³ Serv. *Aen.* 1, 159: *EST IN SECESSU topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. nam topographia est rei verae descriptio*. Lattanzio Placido, in *Stat. Theb.* 2, 32: [*EST LOCUS I(NACHIAE) D(IXERVNT) T(AENARA) G(ENTES) haec 'topothesia' dicitur, nam in eiusmodi descriptione, ubi veri loci <f>acies demonstratur, 'topographia' dicitur; ubi fictum quid uelit, 'topothesia'; 'cosmographia' dicitur mundi descriptio*]. Ancora una volta dobbiamo a E. La Rocca una puntuale analisi dei possibili corrispettivi di topotesie e delle loro 'declinazioni' (“paesaggi idillico sacrali; fregi paesistici; paesaggi a pannello; paesaggi mitologici”) nella decorazione pittorica di Roma e dell'Italia tra tarda età repubblicana ed età giulio claudia (LA ROCCA 2008, 29–61).

²⁴ Cic. *Att.* 1, 16, 18: *velim ad me scribas cuius modi sit Ἀμαλθείον tuum, quo ornatu, qua τοποθεσία, et quae poemata quasque historias de Ἀμαλθείᾳ habes ad me mittas. libet mihi facere in Arpinati*. Si noti che Cicerone non si limita chiedere che tipo di 'allestimento' Attico abbia realizzato – utilizzando i termini *ornatum* e *τοποθεσία* – ma anche quali dei possibili dettagli ricavati dalle narrazioni – *poemata* e *historias de Ἀμαλθείᾳ* – e gli abbia selezionato.

La città: uno spazio ritagliato in luoghi selvaggi e non modellati dall'uomo

Se dai luoghi fittizi della *topothesia* ci spostiamo ai luoghi reali, emerge una prima relazione tra spazio conformato dall'uomo e “zona ‘naturale’ ‘selvaggia’, vergine di intervento umano”.²⁵ Ma l'agire dell'uomo deve conformare – perché ne ha bisogno – spazi non naturali e adatti alla ‘civiltà’. Ciò implica che, prima di essere configurato, lo spazio dell'uomo deve essere ritagliato nello spazio che umano non è. Ci aiutano a capire e definire questa relazione tra ‘luoghi della natura’ e ‘luoghi degli uomini’ le formule rituali latine necessarie per la delimitazione fisica di luoghi reali dal particolare statuto giuridico sacrale.

Assai noto il brano di Varrone che conserva la formula rituale utilizzata per creare il *templum augurale* dell'*Arx*:

In terris dictum templum locus augurii aut auspicii causa quibusdam conceptis verbis finitus. Concipitur verbis non isdem usque quaque; in Arce sic:

Templa tescaque me ita sunt, quoad ego ea rite lingua nuncupavero.

Olla vera arbor quiquir est, quam me sentio dixisse, templum tescumque me esto in sinistrum.

Olla vera arbor quiquir est, quam me sentio dixisse, templum tescumque me esto in dextrum.

Inter ea conregione conspiciunt cortumione, [- -] utique ea rite dixisse me sensi.

In hoc templo faciundo arbores constitui fines apparet et intra eas regiones qua oculi conspiciant, id est tueamur, a quo templum dictum, et contemplare, ut apud Ennium in Medea:

Contempla et templum Cereris ad laevam aspice. (Varro ling. 7, 8–9)

Il quadrilatero del *templum* deve essere descritto con le parole (*lingua nuncupavero*) identificando degli alberi come limiti (*In hoc templo faciundo arbores constitui fines*) così che la piccola area inaugurata sia compresa nello spazio che rientra nel campo visivo dell'augure (*intra eas regiones qua oculi conspiciant*). Ciò creava un luogo *effatus* (descritto con le parole) e *liberatus* dalle presenze divine che lo occupavano fino a quel momento. Il *templum*, dunque, viene costituito come un'entità identificabile dal punto di vista topografico e dotata di uno statuto giuridico-sacrale diverso da quello che lo stesso luogo aveva prima della sua creazione.

Più in particolare: l'augure fissa un punto di osservazione verso l'orizzonte, che segna il termine di una linea ideale tra sé e questo elemento,²⁶ e poi indica e definisce a parole i limiti del *templum* che sta per essere stabilito a sinistra e a destra di questa linea immaginaria (*Olla vera ... in sinistrum. Olla vera ... in dextrum*). Nello stabilire queste aree e i rispettivi limiti, l'augure menziona il *templum* e i *tesca*. La critica è ormai concorde nel ritenere che quest'ultimo termine significhi ‘luoghi selvaggi, deserti, inospitali’.²⁷

Ne consegue che la struttura effimera da cui si eseguivano le osservazioni augurali è un luogo (ritualmente) conformato dall'uomo che si appropria così di una parte dello spazio naturale. Ma il *templum augurale* non era la sola area *effata* e *liberata* presente nei luoghi occupati e trasformati dall'uomo. Lo erano anche l'*urbs*²⁸ e l'*ager*.²⁹ Le piccole strutture necessarie alla presa di auspici e auguri, la città nel suo complesso e il suo territorio nascono dunque come elementi non originari in un mondo ‘naturale’ ma ‘civilizzati’, cioè trasformati per azione combinata umana e divina, anche se circondati e limitati da *tesca*.

²⁵ COARELLI 1993, 47.

²⁶ Vedi anche Livio 1, 18, 8: *signum contra, quoad longissime conspectum oculi ferebant, animo finivit*.

²⁷ Si vedano per tutti MAGDELAIN 1990, in particolare 202–4 e COARELLI 1993, 47. Sempre secondo A. Magdelain (1990, 203): “Varron reconnaît en eux des lieux occupés spontanément par une divinité sans aucune intervention rituelle de l'homme”.

²⁸ Cic. *leg.* 2, 21.

²⁹ Serv. *Aen.* 6, 197; Gell. 13, 14, 1; Varro *ling.* 6, 53.

Il sito di Roma prima di Roma

Se era possibile concepire come e quando sarebbe iniziata la trasformazione di luoghi inabitati ad opera di singoli individui o comunità più o meno ampie, la configurazione di queste realtà, molto spesso assai remote rispetto al momento in cui gli Antichi tentavano di definirle, non poteva che rimanere oggetto di ricostruzioni ‘erudite’. Tali ricostruzioni si basavano su frammenti di memoria connessi alla possibile storia di luoghi, riti, istituzioni e comunità. Nel caso di Roma, uno degli esempi di questo processo è offerto dal canto VIII dell’*Eneide* che narra l’arrivo di Enea sulla riva del Tevere e l’incontro dell’eroe con Evandro e dei Troiani con gli Arcadi di Pallanteo.

Enea, inviato dal dio *Tiberinus* apparsogli in sogno a richiedere l’alleanza dei Greci, risale il Tevere e giunge sul sito della futura Roma. Il luogo è abitato da uomini che hanno costituito un piccolo e povero regno (*res inopes*), ma è prevalentemente occupato da boschi. Troiani e Greci si riconoscono stirpe comune discendente da Atlante³⁰ e l’incontro è l’occasione per esporre l’impresa di Ercole e la sconfitta del mostruoso Caco.³¹ Terminati i riti presso l’Ara Massima di Ercole, tutti si recano alla residenza di Evandro e il tragitto che deve essere percorso dà al re Arcade l’occasione per descrivere un paesaggio che Enea non conosce e, attraverso esso, narrare la storia precedente il suo arrivo.³²

Quei luoghi erano stati in origine occupati da Fauno e da ninfe locali (*haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant*) che “non avevano civiltà di costumi, ne sapevano aggiogare / tori o raccogliere provviste, o serbare il raccolto, / ma gli alberi e la dura caccia li sostentavano di nutrimento”.³³ In seguito sarebbe arrivato Saturno per sfuggire a Zeus che avrebbe portato leggi e inaugurato *aurea saecula*.³⁴ In seguito la situazione sarebbe di nuovo peggiorata, con l’arrivo di un nuovo popolo (*Sicanae gentes*) e il sorgere di sovrani (*reges*), fino allo sbarco dello stesso Evandro.³⁵

Virgilio immagina anche che, narrando questa storia, Evandro e i Troiani stiano compiendo un percorso con andamento antiorario che dalla pendice sud occidentale del Palatino raggiunge il lato opposto del monte attraversando il Velabro e l’area del futuro Foro Romano (**Fig. 1**)³⁶. Dall’*ara Maxima* di Ercole (**Fig. 1.1**) si scorge l’*antrum Caci* (**Fig. 1.2**), che la tradizione accolta da Virgilio colloca sull’Aventino.³⁷ Nel tempo necessario a descrivere la successione Fauno-Saturno-Sicani-Arcadi, il gruppo raggiunge l’Ara dedicata a Carmenta (**Fig. 1.3**) e, da lì, l’estremità opposta del Campidoglio. Da qui sono visibili: un *lucus ingens* sulla cima dell’*Arx* (**Fig. 1.4**); il *Lupercal* sotto una rupe del Palatino, ma da immaginare presso la Valle Murcia (**Fig. 1.5**); il *nemus* dell’Argileto (**Fig. 1.6**). Anche il *Capitolium* è coperto da una selva (*frondoso vertice collem*) dove sorgeva la rocca fondata da Saturno (**Fig. 1.7**) mentre, sul lato opposto del fiume

³⁰ Verg. *Aen.* 8, 90–183.

³¹ Verg. *Aen.* 8, 184–279.

³² Verg. *Aen.* 8, 280–369. Per questa sezione del testo, si rimanda per brevità soltanto a PARATORE 1981, 251–67 e FRATANTUONO – ALDEN SMITH 2018; CARANDINI 2003², 523–30.

³³ Verg. *Aen.* 8, 315–19: *gensque virum truncis et duro robore nata, / quis neque mos neque cultus erat, nec iungere tauros / aut componere opes norant aut parcere parto, / sed rami atque asper victu venatus alebat.*

³⁴ Verg. *Aen.* 8, 320–25.

³⁵ Verg. *Aen.* 8, 326–36.

³⁶ Verg. *Aen.* 8, 337–65.

³⁷ Per un’*atrium Caci* nella *Regio VIII*, probabilmente nella zona compresa tra pendice del Palatino e il Velabro vedi gli elenchi dei cosiddetti Cataloghi Regionali noti come *Curiosum* (*Basilicam Iuliam, Templum Castorum et Minervae, Vestam, Horrea Agrippiana, Aquam cernentem, IIII Scaros, Sub Aede, Atrium Caci, Porticum Margaritarium*) e (*Notitia: Basilicam Iuliam, Templum Castorum, Vestam, Horrea Germanicana et Agrippiana, Aquam cernentem, IIII Scauros, Sub Aede, Atrium Caci, Vicum Iugarium et Unguentarium*).

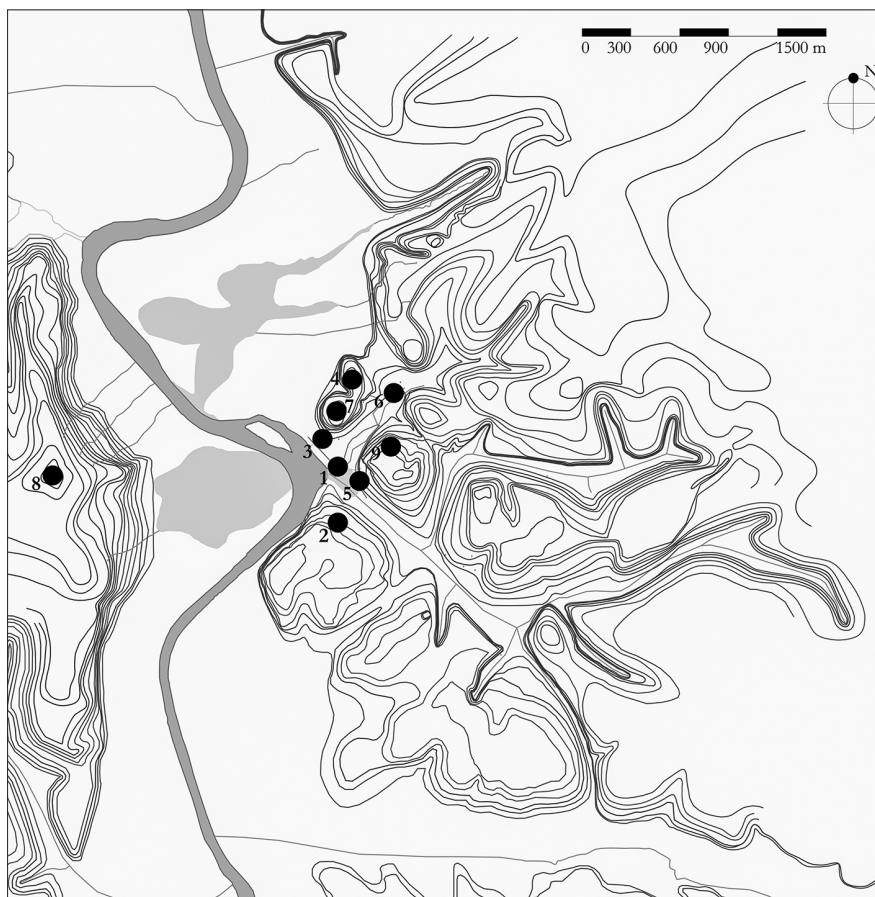


Fig. 1. Il sito di Roma visitato da Enea (Verg. *Aen.* 8, 337–365). 1. *Ara Maxima Herculis*; 2. *Antrum Caci*; 3. *Ara Carmentae*; 4. *Lucus ingens*; 5. *Lupercal*; 6. *Nemus dell'Argileto*; 7. Rocca fondata da Saturno; 8. Arce di Giano; 9. *Angustum tectum* di Evandro (disegno di P. Carafa).

era l'arce di Giano (**Fig. 1.8**)³⁸. E si immagina che, all'epoca di Evandro, di questi due luoghi fossero rimaste solo rovine (*duo praeterea disiectis oppida muris*). Infine, attraversata l'area dove sorgerà il Foro e udite muggire le mandrie che pascolano nelle non lontane *Carinae*, Arcadi e Troiani raggiungono l'*angustum tectum* di Evandro.

La successione degli eventi che segna la progressiva 'civilizzazione' del sito di Roma è chiara. Coinvolge divinità e non è un processo lineare. Da Fauno si giunge ai secoli aurei, ma poi si regredisce e in questo ambiente meno pacifico giungono Evandro, Ercole e poi Enea. Dal punto di vista topografico, tutto si svolge sulla riva sinistra del fiume, tra Aventino, Campidoglio e Palatino. Come la storia di dei e uomini, anche la storia dei luoghi non è rappresentata come un processo evolutivo lineare e progressivo. Di queste tre alture solo il Palatino – *arx degli Arcadi* – è un insediamento in uso. Le altre sono rocche ormai abbandonate, ridotte a rovine e riconquistate dalle selve (Campidoglio e Gianicolo) oppure luoghi mai emersi dallo stadio originale e interamente naturale (Aventino).

Frammenti di natura nel paesaggio urbano di Roma

L'area prossima alla riva tiberina, estesa tra il Velabro e la Valle del Foro, è anche il nucleo topografico nel quale si addensano la gran parte dei toponimi di età storica che fanno riferimento ad elementi naturali quali boschi o elementi vegetali particolari, grotte, corsi d'acqua sorgenti e paludi.

³⁸ Per una recente proposta di localizzare *Ianiculum* rocca di Giano sul *Capitolium*, cima meridionale del colle capitolino, vedi HEYWORTH 2011, 51–56.

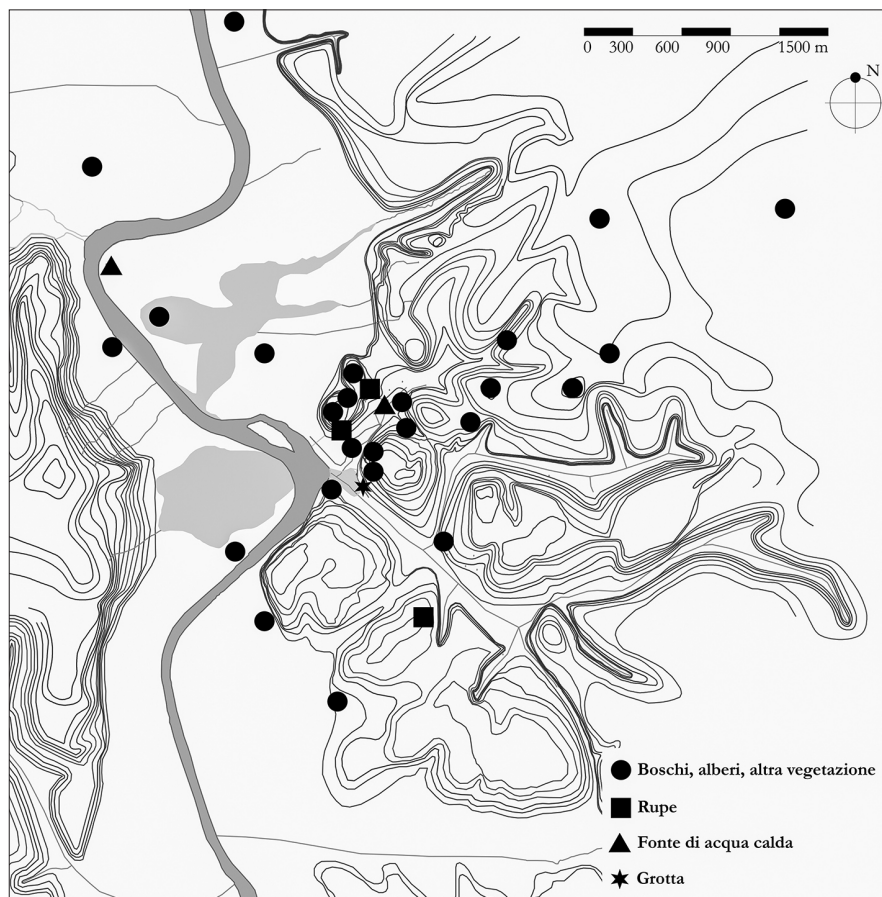


Fig. 2. Le memorie di elementi naturali sul sito di Roma (disegno di P. Carafa).

Fittizi o meno che fossero i luoghi naturali rappresentati in pitture e mosaici, a parte le *topotehesiae* allestite nelle dimore tardo repubblicane (vedi sopra paragrafo ‘Disegnare, dipingere e ricostruire lo spazio’), nello spazio reale esistevano e venivano conservati luoghi, a volte addirittura dotati di costruzioni annesse, che rendevano elementi non umani ricordati come spaventosi e abitati in origine da forze mostruose, divine ed extra umane, evidenti e tangibili nel paesaggio civile/civilizzato.

Localizzando su una pianta questo genere di luoghi ricordati dalle nostre fonti come relitti di uno stato precedente il paesaggio urbano (le grotte, le fonti di carattere particolare, i boschi o anche singoli alberi frequentati da esseri extra umani o divinità o sedi di culti), si ottiene la distribuzione seguente (**Fig. 2**):

il Campidoglio con le sue due cime mostra una concentrazione particolare di boschi, alberi sacri e rupi;
 altra zona ricca di boschi è la sommità dell’Esquilino;
 sono circondati da boschi Palatino e Aventino;
 il Germalò è l’unico luogo con antri;
 lungo le rive del fiume e le aree paludose si distribuiscono fonti calde, boschi e arbusti di altro genere.³⁹

Quali che siano stati i momenti nei quali siano state definite queste memorie e i processi che le hanno conservate, trasmesse e modificate, emerge un quadro topografico dei ‘frammenti di natura’ ricordati nel paesaggio della città.

³⁹ Per le fonti relative ai lemmi riportati nella figura 2 si vedano le diverse voci del *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, volumi I–6, Roma, Quasar, 1993–2000.

Possiamo confrontare questa trama con le diverse configurazioni che assume l'abitato sul sito di Roma a partire dal momento in cui i dati archeologici ci permettono di definirne forma ed estensione, cioè l'inizio dell'età del Ferro (fine del X–inizio del IX secolo a.C., cosiddetto Periodo Laziale 2A).⁴⁰ Sappiamo infatti che, tra l'ultimo quarto del X e il primo quarto del IX secolo a.C., sulle alture alla sinistra del Tevere esistevano due abitati, molto vicini ma distinti. Uno, di minore estensione, occupava i *colles* (Quirinale con le sue quattro cime e Viminale); l'altro occupava i *montes* (Palatino, Velia, Celio ed Esquilino con le sue tre cime). Nel corso del IX secolo a.C. questi due nuclei si fusero in un solo grande centro unificato di tipo cosiddetto proto-urbano. Intorno alla metà dell'VIII secolo a.C., in questo centro proto-urbano è costituita una struttura politica centralizzata (e nasce la città) che diverrà poi in breve tempo la grande città arcaica dei Tarquini e di Servio Tullio.

Proiettando le memorie di elementi naturali in questi diversi contesti insediativi possiamo notare che: nessuna di esse rientra nel perimetro dell'abitato collino e/o nel settore collino dell'abitato unificato (**Figg. 3–4**); due sole di esse – un antico bosco lungo la via Flaminia (il santuario di Anna Perenna) e una fonte di acqua calda lungo la via Trionfale (il *Tarentum*) – coincidono con due dei santuari (**Figg. 5–6**) che circondavano la città alla distanza di un miglio dal perimetro urbano, attestati archeologicamente dal VI secolo a.C. ma forse risalenti almeno alla prima età regia.⁴¹

Ne consegue una non assoluta coincidenza o sovrapponibilità tra questi 'frammenti di natura' e i paesaggi definiti dall'uomo di età protostorica e storica. Ciò può essere sufficiente ad identificare nuclei di memoria e/o assetti topografici diversi? Difficile per ora rispondere a questa domanda.

Come che sia, è stato già proposto di riferire all'organizzazione e alla struttura degli abitati precedenti la città non memorie di elementi naturali ma ricordi di primi assetti rurali. Infatti, nella Roma di età tardo repubblicana e imperiale – comunque all'interno dell'area racchiusa dalle Mura Aureliane – esistevano ancora quartieri chiamati *pagi*, letteralmente 'distretti rurali'⁴² (**Fig. 7**). Da tempo, una parte della critica ha riconosciuto in essi aree rurali incompatibili con la città, relitti topografici di un'organizzazione del territorio precedente la sua trasformazione in area urbana e, aggiungeremmo oggi, anche in un centro unificato di tipo proto-urbano.⁴³ Se così fosse, sarebbe possibile riconoscere in questi *pagi* – che si trovano tutti tranne uno ai margini del grande abitato unificato dell'età del Ferro – alcuni degli elementi stratificati più antichi nella storia del sito di Roma, risalenti all'età proto-urbana. Probabilmente anche pre-urbana, considerando il centralissimo *pagus Succusanus*. Primi luoghi non naturali – né *horridi* né *inamoeni* – perché già parte di paesaggi strutturati da una comunità su una stabile differenziazione tra aree insediative e aree agricole.

L'eccezione del Germalo: miti, memorie, edifici e i relitti di paesaggio naturale

Quale che sia la stratificazione che vogliamo riconoscere nella 'civiltà' dei luoghi di Roma, solo in un punto si è conservata fino ad epoca molto recente il ricordo di *loca horrida*, associato ad una stratificazione mitica che attraversa tutta la storia culturale dei Latini e della città: il Germalo. Qui scelse di vivere Ottaviano perché si credeva che il fondatore vi avesse abitato e celebrato una parte del rito di fondazione.

⁴⁰ CARAFA 2023.

⁴¹ COLONNA 1991; CARANDINI 2003², 377–80.

⁴² Pago Succusano, Pago cosiddetto dei SS. Quattro Coronati, Pago Montano, Pago dell'Aventino, Pago del Gianicolo: FRASCHETTI 1990, 159–80; TARPIN 2003.

⁴³ CARANDINI 2006, 117–43.

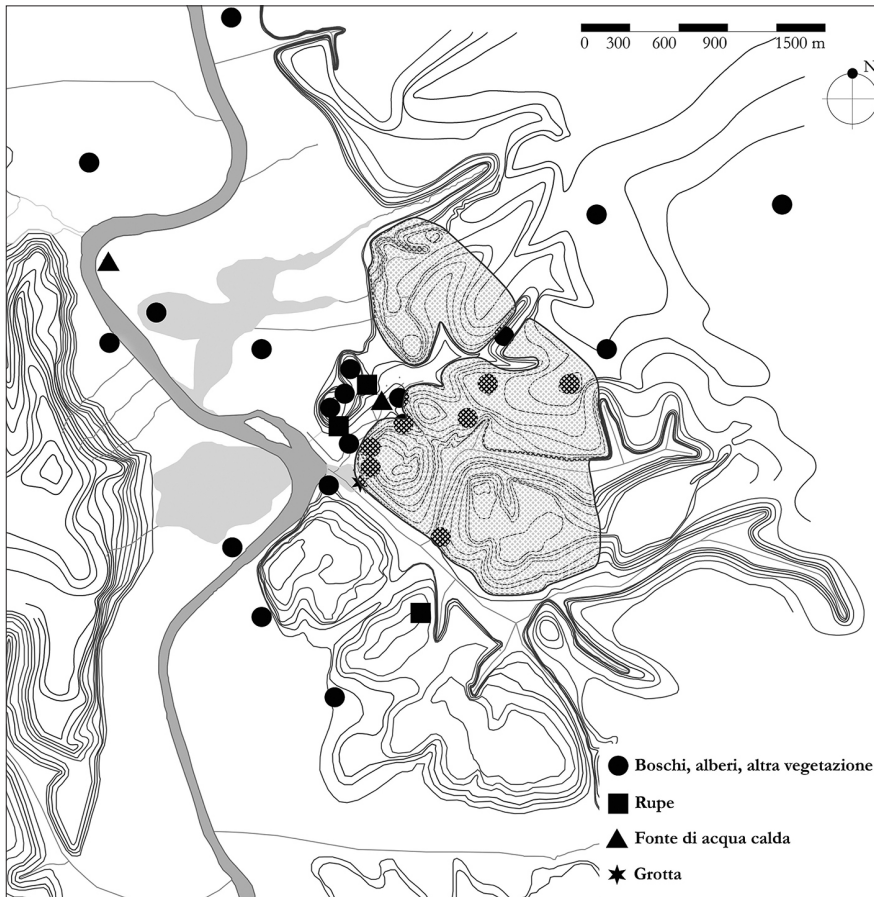


Fig. 3. Roma. Le memorie di elementi naturali e gli abitati montano e collino (925-875 a.C. circa. Disegno di P. Carafa).

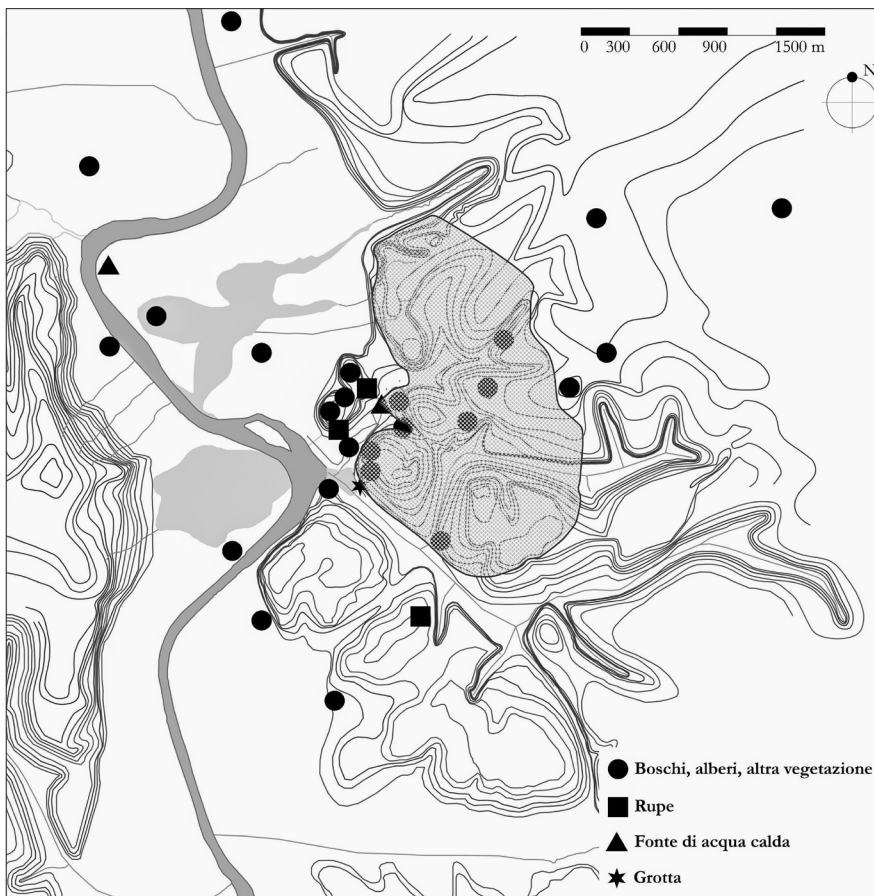


Fig. 4. Roma. Le memorie di elementi naturali e il grande abitato unificato proto-urbano (875-775 a.C. circa. Disegno di P. Carafa).

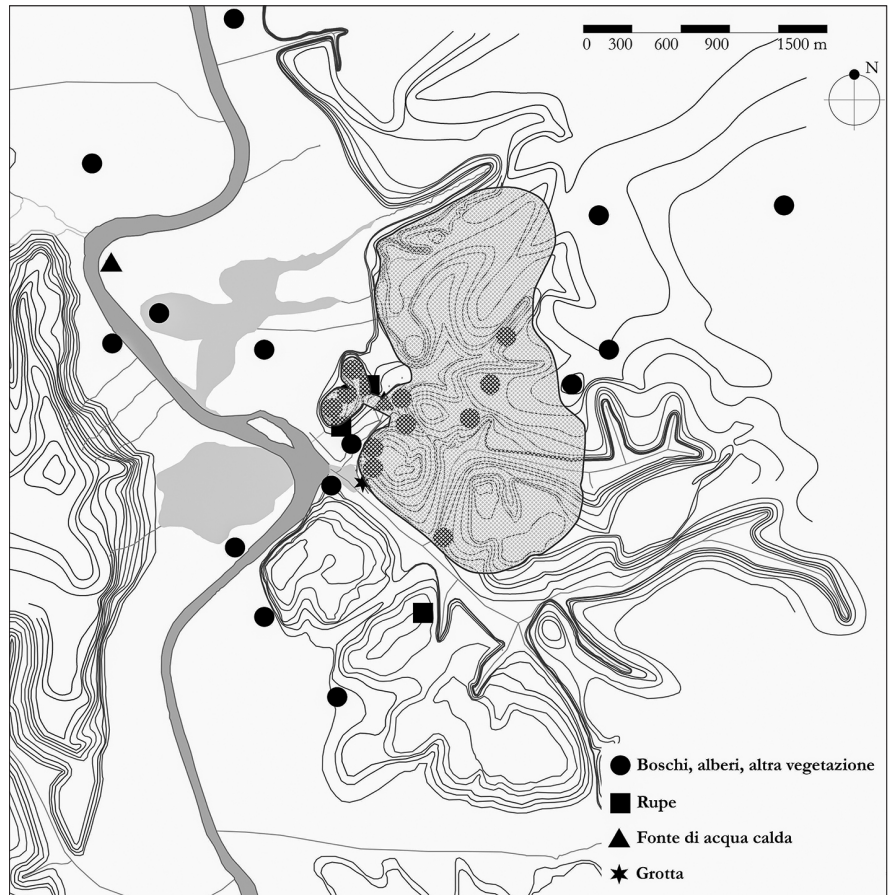


Fig. 5. Roma. Le memorie di elementi naturali e la prima città (775-580 a.C. circa. Disegno di P. Carafa).

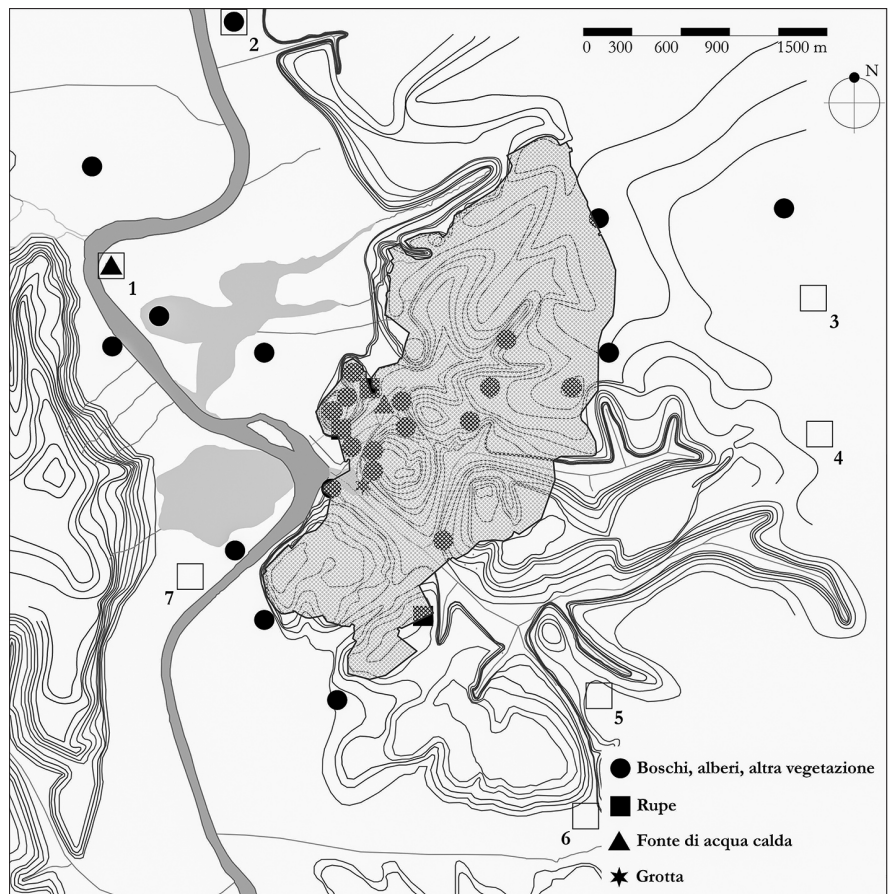


Fig. 6. Roma. Le memorie di elementi naturali, i santuari del I miglio (quadrati bianchi grandi) e la città di Servio Tullio (VI secolo a.C.). 1. *Tarentum* sulla via *Triumphalis*, 2. Culto di *Anna Perenna* sulla via *Flaminia*, 3. Culto di *Spes Vetus* sulla via *Praenestina*, 4. Culto di *Ercole* sulla via *Tiburtina*, 5. Culto di *Minerva* sulla via *Latina*, 6. Culto di *Marte* sulla via *Appia*, 7. Culto di *Fors Fortuna* sulla via *Campana* (Disegno di P. Carafa).

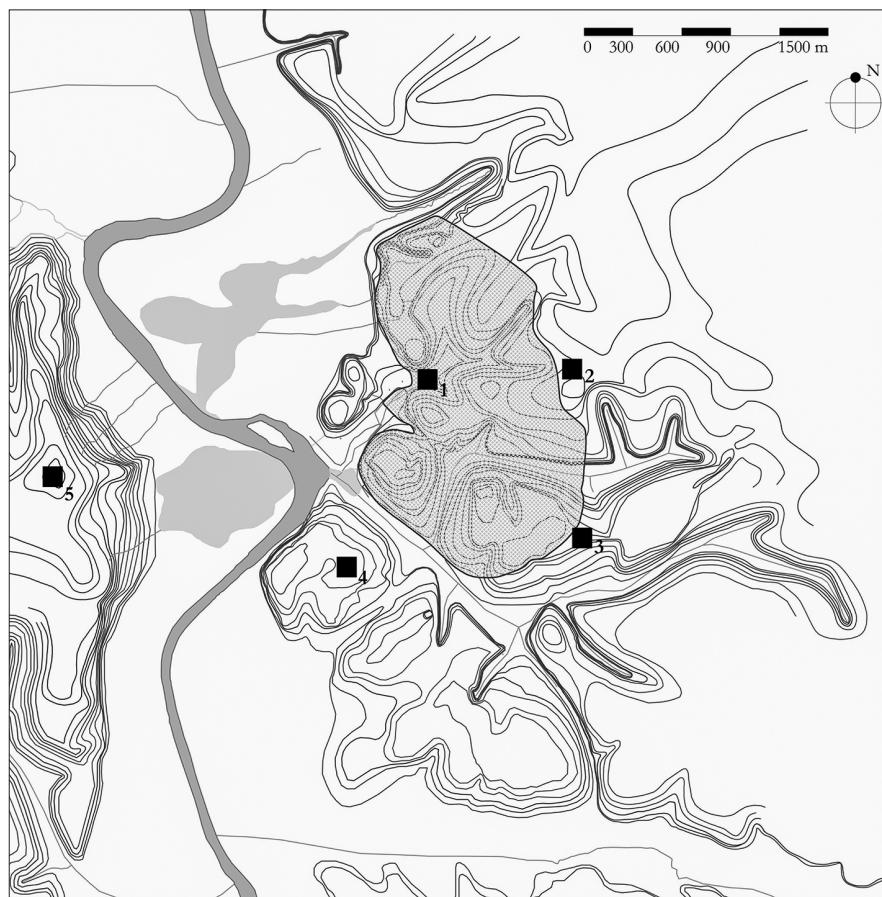


Fig. 7. Roma. I *pagi* ricordati nella città di età storica e il grande abitato unificato proto-urbano. 1. Pago Succusano, 2. Pago cosiddetto dei SS. Quattro Coronati, 3. Pago Montano, 4. Pago dell'Aventino, 5. Pago del Gianicolo (Disegno di P. Carafa).

Nella vicina grotta sacra a Fauno, si sarebbe nascosta la lupa che avrebbe miracolosamente allattato i gemelli. Nello stesso luogo avrebbe vissuto e sarebbe stato adorato Fauno e lì il dio sarebbe anche apparso in sogno a Numa, suggerendogli di istituire la festa dei *Fordicidia*. Forse ai margini del Germalo si ricordava (o si poteva vedere?) un *atrium Caci*.⁴⁴ Lì si adorava *Pales*, divinità più antica di Roma, sotto i cui auspici Romolo avrebbe deciso di porre l'atto di nascita rituale della sua città.⁴⁵

Grazie alla disponibilità del Parco Archeologico del Colosseo, abbiamo avuto la possibilità di concentrare le nostre ricerche proprio in questo straordinario contesto di memorie stratificate. E ciò ci permette di ricostruire e suggerire possibili configurazioni di luoghi e architetture da confrontare con ricordi e descrizioni degli Antichi.⁴⁶

⁴⁴ Vedi sopra nota 37.

⁴⁵ CARANDINI – CARAFA 2021. Esiste anche un'iconografia antica del Germalo delle origini, quasi *topothesia* di un luogo reale, come dimostrano documenti molto famosi quali lo Specchio di Bolsena (fine del IV secolo a.C.); la pittura della casa di Fabio Secondo a Pompei (I secolo a.C.) e l'*opus sectile* cosiddetto Colonna (IV secolo d.C.). Si tratta di oggetti più volte esaminati e considerati, anche in anni molto recenti. Per brevità rimandiamo solo a DULIERE 1979.

⁴⁶ Nel 2018, il gruppo di ricerca del Dipartimento di Scienze dell'Antichità di Sapienza Università di Roma impegnato nell'indagine sistematica della pendice settentrionale del Palatino, ha concluso una lunga stagione di scavi stratigrafici nell'ampia area compresa tra il cosiddetto Clivo Palatino, la cosiddetta Via Nova di età imperiale, le cosiddette *scalae Graecae* (o *scalae Anulariae*) e la Via Sacra. Nello stesso anno, grazie alla collaborazione e al sostegno del Parco Archeologico del Colosseo, è stata avviata una nuova fase di ricerca sul versante opposto del monte. Questo nuovo progetto muove dalla necessità di effettuare un'analisi sistematica dell'area circostante l'angolo sud-occidentale del monte. Le indagini si estendono sia nel settore compreso tra le *scalae Caci*, la strada che separava il complesso di edifici antichi sottostante la Chiesa di Sant'Anastasia dal Circo Massimo, la cosiddetta *domus Praeconum* con il soprastante cosiddetto *Pedagogium* e la domus con due peristili di età augustea che occupa la media pendice del monte; sia nell'area a valle delle *scalae Caci*, sottostante il tempio della *Magna Mater* e indagata da A. Bartoli negli anni '30 dello

In estrema sintesi, è stato finora possibile definire i volumi architettonici e una possibile trama topografica di due isolati ai lati delle *scalae Caci*. Il primo, a est delle *scalae*, era interamente occupato dalla massiccia sostruzione, alta cinque piani, che sovrastava la strada posta tra il Palatino e il Circo Massimo e sorreggeva il terrazzo dell'*area Apollinis* nella *domus Palatina* di Augusto inaugurata nel 28 a.C.⁴⁷ Il secondo, a ovest delle *scalae*, dal II secolo d.C. era occupato da un altrettanto poderoso corpo di fabbrica, composto da cinque edifici di vari piani allineati e affacciati sul *vicus Tuscus*. Il più altro di questi – il più vicino alle *scalae Caci* – sorreggeva il terrazzo di fronte ai templi di Vittoria e *Magna Mater*. Quale fosse la configurazione di questo isolato prima dell'età adrianea non sappiamo ancora (**Figg. 8–9**).⁴⁸ È comunque possibile suggerire che la strada che doveva dare accesso alle Scale di Caco dal Velabro correva tra queste due imponenti costruzioni. Al lato di questa strada era stata costruita una struttura, conservata oggi solo parzialmente, nella quale proponiamo di riconoscere parte di un arco (**Figg. 10–11**).⁴⁹

I due edifici così massicci e imponenti nascondono la pendice del Palatino e nulla del paesaggio più antico è più percepibile o intuibile. Sicuramente ciò accadeva dall'età di Adriano e probabilmente già dalla ricostruzione della *domus Palatina*, necessaria dopo la distruzione causata dall'incendio del 3 d.C. Tuttavia, un ingresso al monte è conservato – in connessione alla scalinata presso la cui cima Romolo avrebbe vissuto – e sottolineato da un nuovo monumento. Di entità minima, se comparato con le gigantesche masse del palazzo imperiale e delle costruzioni che sorreggevano il santuario di *Magna Mater*. Ma non di meno visibile e identificabile come un accesso al luogo della fondazione. Forse a 'simboli' come questo poteva essere stata affidata la conservazione nel paesaggio reale delle tradizioni più antiche, connesse non solo a un ingresso al Palatino ma anche ai terrificanti antri di Caco e di Fauno Luperco.

Per concludere

Gli Antichi avevano conservato alcuni ricordi degli elementi naturali che avevano preceduto l'intervento dell'uomo sul sito di Roma. Questa memoria, come tutte le memorie, restituisce una stratificazione e una possibile successione temporale. Ad un primo momento ancora 'selvaggio', anche se immaginato in un contesto non del tutto inabitato e nel quale agiscono personaggi mitici, segue un momento più recente. Esso, però, appare privo (o privato) di elementi mitici e anche del ricordo esplicito di una comunità umana organizzata, che pure doveva esistere sul sito di Roma prima della 'fondazione'. Tuttavia, questa fase più recente dell'epoca degli eroi e dei ritorni da Troia ma più antica di Roma, è ancorato ad un embrione di organizzazione rurale dell'area immediatamente circostante un tipo di insediamento che non è ancora possibile identificare come urbano. Infine, appare la città, con i suoi spazi strappati alla natura e le sue istituzioni. Resta per noi la possibilità di cogliere e suggerire assetti architettonici e topografici più tardi che, sovrapponendosi agli originari *tesca*, hanno cancellato, selezionato, alterato o conservato le tracce delle realtà culturali più antiche.

scorso secolo. I risultati raggiunti nei primi cinque anni di attività sono stati in parte editi e in parte sono in corso di pubblicazione (CARAFA – IPPOLITI 2019; IPPOLITI 2021; CARAFA – BOSSI – CATTANEO in corso di stampa; IPPOLITI 2023).

⁴⁷ CARANDINI – CARAFA 2021, 167–210; (M. Ippoliti); IPPOLITI 2021.

⁴⁸ CARAFA – BOSSI – CATTANEO in corso di stampa.

⁴⁹ IPPOLITI 2023.



Fig. 8. Roma. Germalo. Angolo sud-occidentale del Palatino. Pianta ricostruttiva. Età giulio-claudia (da IPPOLITI 2023).

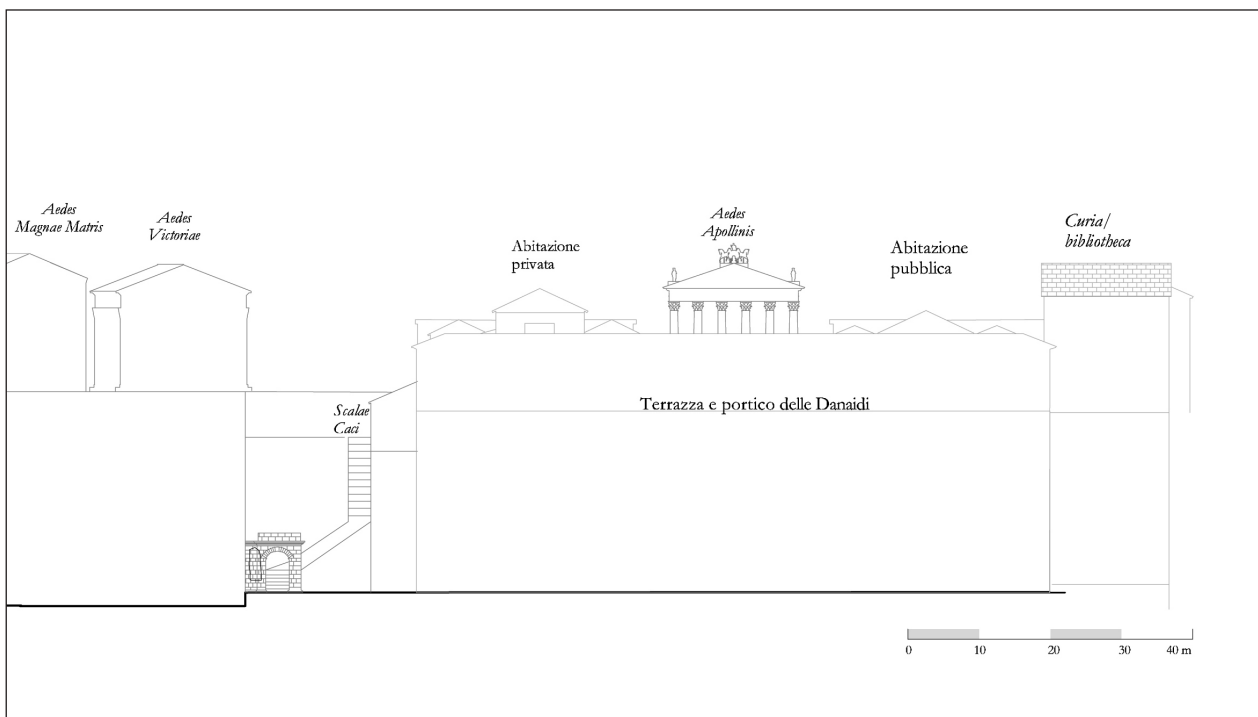


Fig. 9. Roma. Germalo. Angolo sud-occidentale del Palatino. Prospetto ricostruttivo. Età giulio-claudia (da IPPOLITI 2023).

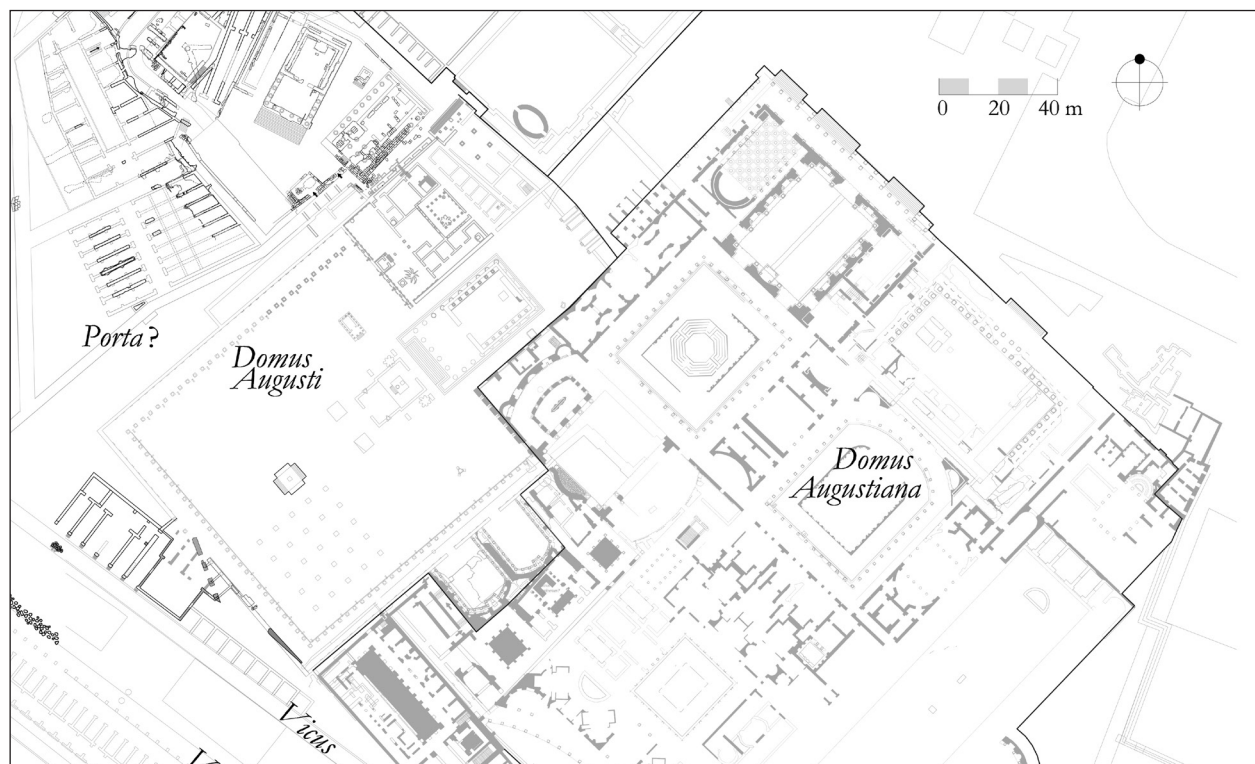


Fig. 10. Roma. Germalo. Angolo sud-occidentale del Palatino. Pianta ricostruttiva. Età adrianea (da IPPOLITI 2023).

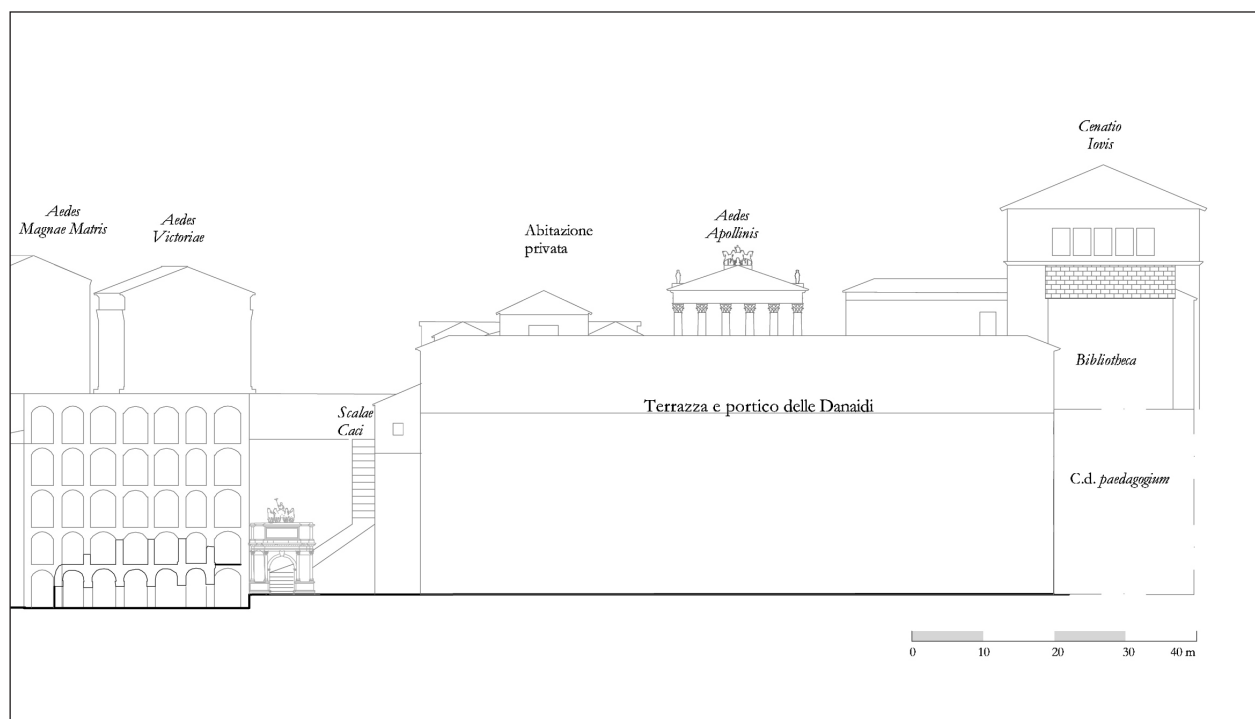


Fig. 11. Roma. Germalo. Angolo sud-occidentale del Palatino. Prospetto ricostruttivo. Età adrianea (da IPPOLITI 2023).

Bibliografia

BODEI 2008 = R. BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano: Bompiani, 2008.

BOUQUET 2004 = M. BOUQUET, 'Le sauvage dans tous ses états. Élément primordial des Bucoliques de Virgile', in M.C. CHARPENTIER (a cura di), *Les espaces du sauvage dans le monde antique. Approches et définitions* (Actes du colloque Besançon, 4–5 mai 2000, Collection ISTA 925), Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2004: 53–66.

CARAFA 2023 = P. CARAFA, 'When? Where? How? Questions on the Origins of the City in Rome', in M. FRANGIPANE (a cura di), *The 'City' Across Time. Emergence, Developments, and Social, Economic, Political, Cultural and Health Impact* (Atti del Convegno Roma, Palazzo Corsini, 8–10 giugno 2022, Atti dei convegni Lincei 354), Roma: Bardi Edizioni, 2023: 321–46.

CARAFA – BOSSI – CATTANEO in corso di stampa = P. CARAFA – S. BOSSI – M. CATTANEO, 'Il quartiere ai piedi della *Magna Mater*', in corso di stampa.

CARAFA – IPPOLITI 2019 = P. CARAFA – M. IPPOLITI, 'Domus Palatina. Le nuove ricerche del Dipartimento di Scienze dell'Antichità sulla pendice meridionale del Palatino', *Scienze dell'Antichità*, 25.1: 73–88.

CARANDINI 2003² = A. CARANDINI, *La nascita di Roma. Dèi, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*, Torino: Einaudi, 2003.

CARANDINI 2006 = A. CARANDINI, *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani (775/750–700/675 a. C.)*, Torino: Einaudi, 2006.

CARANDINI – CARAFA 2021 = A. CARANDINI – P. CARAFA, *Dal mostro al principe. Alle origini di Roma*, Roma – Bari: Laterza, 2021.

CERRI 2007 = G. CERRI, 'L'Oceano di Omero. Un'ipotesi nuova sul percorso di Ulisse', in E. GRECO – M. LOMBARDO (a cura di), *Atene e l'Occidente. I grandi temi* (Atti del Congresso Internazionale, Atene 25–27 maggio 2006), Atene: Scuola Archeologica Italiana di Atene, 2007: 13–51.

CERRI 2010 = G. CERRI, *Iliade libro XVIII. Lo Scudo di Achille. Introduzione, traduzione e commento*, Roma: Carocci, 2010.

CERRI 2017 = G. CERRI, 'La nozione di "materia" nella Grecia arcaica, 1: il Khaos/Aèr di Esiodo', *PEITHO/Examina Antiqua* 8.1: 53–80.

COARELLI 1993 = F. COARELLI, 'I luci del Lazio. La documentazione archeologica', in O. DE CAZANOVE – J. SCHEID (a cura di), *Les bois sacrés* (Actes du colloque international de Naples, 1989, Collection du Centre Jean Bérard 10), Naples, 1993: 45–52.

COLONNA 1991 = G. COLONNA, 'Acqua Acetosa Laurentina, l'Ager Romanus Antiquus e i santuari del I miglio', *Scienze dell'Antichità* 5: 209–32.

CORAY 2016 = M. CORAY, *Homer Ilias. Gesamtkommentar*, vol. 11: *Achtzehnter Gesang. Faszikel 2: Kommentar*, Berlin – New York: de Gruyter, 2016.

D'ACUNTO – PALMISCIANO 2010 = M. D'ACUNTO – R. PALMISCIANO (a cura di), *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto* (Atti della giornata di studi, Napoli, 12 maggio 2008, AION 31–2009), Pisa – Roma: Fabrizio Serra editore, 2010.

DE BIASI 2000 = L. DE BIASI, 'Le descrizioni del paesaggio naturale nelle opere di Apuleio. Aspetti letterari', in G. MAGNALDI – G.F. GIANOTTI (a cura di), *Apuleio. Storia del testo e interpretazioni*, Torino: Edizioni dell'Orso, 2000: 199–264.

DULIERE 1979 = C. DULIERE, *Lupa Romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation*, Rome: Institut historique belge de Rome, 1979.

FRASCHETTI 1990 = A. FRASCHETTI, *Roma e il Principe*, Roma – Bari: Laterza, 1990.

FRATANTUONO – ALDEN SMITH 2018 = L.M. FRATANTUONO – R. ALDEN SMITH, *Virgil, Aeneid 8. Text, Translation, and Commentary* (Mnemosyne, Supplements, Volume: 416), Leiden – Boston: Brill, 2018.

HEYWORTH 2011 = S.J. HEYWORTH, 'Roman Topography and Latin Diction', *Papers of the British School at Rome* 79: 43–69.

HINDERMANN 2016 = J. HINDERMANN, 'Locus amoenus und locus horribilis. Zur Ortsgebundenheit von otium in den Epistulae von Plinius dem Jüngeren und Seneca', in F.C. EICKHOFF (a cura di), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur. Mit einem Ausblick in andere Gattungen*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2016: 113–32.

IPPOLITI 2021 = M. IPPOLITI, 'La pendice meridionale del Palatino tra la Casa di Augusto e la chiesa di S. Anastasia', *Archeologia Classica* 72: 653–78.

IPPOLITI 2023 = M. IPPOLITI, 'L'accesso al Palatino dal Velabro', *Archeologia Classica* 74: 789–807.

KETTEMANN 1999 = R. KETTEMANN, 'Ovids Verbannungsort – ein locus horribilis?', in W. SCHUBERT (a cura di), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999: 715–35.

KLISZCZ – KOMOROWSKA 2017 = A. KLISZCZ – J. KOMOROWSKA, 'Glades of Dread. The Ecology and Aesthetics of loca horrida', in C. SCHLIEPHAKE (a cura di), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2017: 45–60.

LA ROCCA 2008 = E. LA ROCCA, *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, Milano: Electa, 2008.

LAVAGNE 1988 = H. LAVAGNE, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 272), Rome: École française de Rome, 1988.

MAGDELAIN 1990 = A. MAGDELAIN, 'L'auguraculum de l'arx à Rome et dans d'autres villes', in A. MAGDELAIN (a cura di), *Jus imperium auctoritas. Études de droit romain*, Rome: École Française de Rome, 1990: 193–207.

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.

MALASPINA 2007 = E. MALASPINA, 'Il paesaggio nel mondo antico (dalle Alpi a Capo Passero). II parte: le Alpi, ovvero dei luoghi inameni', in G.G. COSENTINI (a cura di), *Scritti in onore di Quintino Cataudella*, Ragusa: AICC Del. "Giusto Monaco", 2007: 34–50.

MARINATOS 2010 = N. MARINATOS, 'The Cosmic Journey of Odysseus', *Numen* 48.4: 381–416.

MAURO 2021 = R. MAURO, 'Paesaggi inameni della letteratura latina fino al II sec. d.C.', *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 12: 67–88.

MAZZUCCHI 2010 = C.M. MAZZUCCHI (a cura di), *Dionisio Longino, Del Sublime. Introduzione, testo critico, traduzione e commentario*, Milano: V&P, 2010.

MCINTYRE 2008 = J.S. MCINTYRE, *Written into Landscape. Latin Epic and the Landmarks of Literary Reception* (PhD thesis, University of St. Andrews <http://hdl.handle.net/10023/543>).

MORZADEC 2004 = F. MORZADEC, 'Le paysage sauvage existe-t-il dans la poésie latine? L'exemple de la poésie d'Ovide', in M.-C. CHARPENTIER (a cura di), *Les espaces du sauvage dans le monde antique. Approches et définitions* (Actes du colloque Besançon, 4–5 mai 2000, Collection ISTA 925), Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2004: 67–82.

PARATORE 1981 = *Virgilio. Eneide. vol. IV (Libri VII–VIII)*, a cura di E. PARATORE, traduzione di L. CANALI, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 1981.

PETRONE 1988 = G. PETRONE, 'Locus amoenus/locus horridus. Due modi di pensare il bosco', *Aufidus* 5: 3–18.

PETRONE 1998 = G. PETRONE, 'Locus amoenus/locus horridus. Due modi di pensare la natura', in R. UGLIONE (a cura di), *L'uomo antico e la natura*, Torino: CELID, 1998: 177–95.

PRONTERA 2015 = F. PRONTERA, 'Sul Mediterraneo come categoria storico-geografica', *Geographia Antiqua* 23–24: 17–23.

PRONTERA 2017 = F. PRONTERA, 'Ulisse in Iberia', in R. ROLLINGER (a cura di), *Die Sicht auf die Welt zwischen Ost und West (750 v. Chr.–550 n. Chr.)*, Wiesbaden: Hazzassowitz Verlag, 2017: 175–84.

RUTHERFORD 2019 = R.B. RUTHERFORD, *Homer: Iliad book XVIII*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

SCHIESARO 1985 = A. SCHIESARO, 'Il locus horridus nelle Metamorfosi di Apuleio', *Maia* 37: 211–23.

TARPIN 2003 = M. TARPIN, *Vici et pagi dans l'Occident romain* (Collection de l'École française de Rome 299), Roma: École française de Rome, 2003.

TRINQUIER 1999 = J. TRINQUIER, 'Le motif du repaire des brigands et le "topos" du "locus horridus". Apulée, Métamorphoses, IV, 6', *Revue de Philologie* 73.2: 257–77.

TRINQUIER 2004 = J. TRINQUIER, *Loca horrida. L'espace des animaux sauvages dans le monde romain entre la fin de la République et le Haut Empire*, Thèse de doctorat en Langues et littératures anciennes sous la direction de Agnès Rouveret soutenue en 2004 à Paris 10.

L'eruzione dell'Etna in Virgilio (*Aen.* 3, 570–84). Una catastrofe 'da manuale'

ALESSIO AMEDURI

La descrizione virgiliana dell'eruzione dell'Etna in *Aen.* 3, 570–84 rappresenta un'inserzione di carattere naturalistico nel tessuto del poema, particolarmente interessante per la sua verosimiglianza, verificabile attraverso il confronto con gli altri resoconti antichi (anche tecnico-scientifici) di disastri vulcanici, nonché per le possibili sovrapposizioni con il genere della *consolatio* che sembrano ispirarne contenuto narrativo e messaggio ideologico. Enea e i Troiani affrontano un ambiente minaccioso i cui caratteri sono anticipati da una fitta rete di richiami intertestuali ai modelli greci (Omero, Pindaro e, secondariamente, Callimaco), di cui si discutono potenzialità (e limiti) interpretativi, specialmente nella disposizione delle tappe eneadiche, alla luce delle ultime proposte degli studiosi. La densità del dettato virgiliano ha reso la sua lettura particolarmente sgradita a un interprete antico (Favorino in Gell. 17, 10), un ammiratore forse troppo entusiasta del brano di Pindaro, ma è probabilmente ispirata più al rispetto della verosimiglianza naturalistica nella descrizione del fenomeno vulcanico che alla rigida osservanza dell'ipotesto greco. Tale conclusione non sembra essere contraddetta dall'inserimento del mito come causa dell'eruzione, utile forse a veicolare in modo ancora più efficace, secondo la prospettiva dei protagonisti, il messaggio consolatorio.

Riproduco qui sotto, per comodità del lettore, l'intero passo esaminato:¹

*Portus ab accessu ventorum immotus et ingens
ipse; sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,
interdumque atram prorumpit ad aethera nubem
turbine fumantem piceo et candente favilla,
attollitque globos flammarum et sidera lambit:
interdum scopulos avulsaque viscera montis
erigit eructans liquefactaque saxa sub auras
cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo.
Fama est Enceladi semustum fulmine corpus
urgeri mole hac, ingentemque insuper Aetnam
impositam ruptis flammam exspirare caminis,
et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem
murmure Trinacriam et caelum subtexere fumo.
Noctem illam tecti silvis immania monstra
perferimus, nec quae sonitum det causa videmus.* (Verg. *Aen.* 3, 570–584)

“Chiuso è il porto all'accesso dei venti, e imponente e tranquillo / di per sé: ma lì accanto in orrendi sconvolgi
rintrona / l'Etna e talvolta una nuvola fosca proietta nell'ètere / fumo in un gorgo di pece e di incandescenti
faville, / e leva globi di fiamme e giunge a lambire le stelle; / altre volte macigni e viscere al monte divelte /

¹ Testo secondo CONTE 2019², 77–78.

scaglia eruttando, e in un gemito agglomera scogli disciolti / al cospetto dei venti, e dal fondo più fondo ribolle.
/ Vuole la fama che questa mole opprime di Encèlato / il corpo semicombusto dal fulmine, e l'Etna imponente,
/ su di lui posto, dai rotti camini ne spiri la fiamma; / e quando lui muta il fianco spossato, con rombo ne trema /
la Trinàcria tutta e il cielo s'intesse di fumo. / Quella notte, al riparo dei boschi, l'immane prodigio / sosteniamo,
ma senza vedere cosa causi il frastuono." (trad. A. Fo)

Una mappa di meridiani e paralleli (letterari). Tappe epiche a confronto

Descrivendo l'approdo dei Troiani nelle immediate vicinanze dell'Etna come una circostanza casuale,² Virgilio dissimula elegantemente l'alto livello di consapevolezza artistica con cui introduce i suoi personaggi nell'avventura più omerica³ del poema, ossia l'incontro ormai prossimo con Polifemo (*Aen.* 3, 655–81). La sequenza cronologica delle tappe che circondano l'episodio siciliano⁴ ripete il medesimo schema narrativo, proponendo una continuità di temi e di ispirazione. L'avvicinarsi delle scene di approdo e partenza temporanei contribuisce alla progressiva definizione delle avventure di Enea come la ricerca del porto sicuro assegnatogli dal fato.⁵ Ripetute denunce di disorientamento⁶ scandiscono l'esplorazione dei Troiani nella metà occidentale del Mediterraneo. Il tema dell'ignoranza sembra informare programmaticamente il brano e accentua la paura provata dai protagonisti di fronte al fenomeno misterioso e orrifico dell'eruzione.⁷ La forza paradigmatica del dettato virgiliano viene colta già dall'esegesi tardoantica:⁸

post periculum Charybdis delati [...] sumus ad monstra. (Claud. Don. *Aen.* 3, 568–69)
“dopo il pericolo di Cariddi siamo trasportati verso eventi prodigiosi”. (trad. Autore)

Lo spaesamento dei protagonisti di fronte a un paesaggio sconosciuto contrasta tuttavia con i vantaggi offerti dalla natura nella disposizione favorevole dei porti⁹ che si avvicinano durante il percorso. La prospettiva adottata dal poeta riproduce lo sguardo dei Troiani nel loro avvicinarsi alle diverse destinazioni,¹⁰ immedesimando il lettore in un processo di graduale coinvolgimento emotivo.

² Verg. *Aen.* 3, 568–69, *interea fessos ventus cum sole reliquit, / ignarique viae Cyclopium adlabimur oris*, a proposito del quale si può applicare l'osservazione di Serv. *Aen.* 1, 157 sul porto africano: *Ideo quia post periculum non eligitur litus, sed quodcumque occurrit occupatur*. L'importanza della scelta consapevole di un approdo sicuro nell'*Eneide* è evidenziata da FLETCHER 2014, 137.

³ Per la caratura omerica dell'episodio siciliano, tra ripetizioni dei gesti di Polifemo e finale omissione a sorpresa (il Ciclope non lancia i massi contro le navi nemiche come fa in Hom. *Od.* 9, 461–542), cf. da ultimo CASALI 2023, 33–37.

⁴ Una breve sosta presso il porto salentino di *Castrum Minervae* (*Aen.* 3, 530–36) e l'approdo in Libia (1, 157–69); l'arrivo a Trapani (3, 707–708) viene infatti solo accennato. Osservazioni seminali sulla ripetitività narrativa delle tappe di Enea in LLOYD 1957, 139.

⁵ J. TRACY in *VE* I 76, s.v. *anchorage*: “a literal and metaphorical quest for safe haven”.

⁶ Verg. *Aen.* 3, 520 *temptamusque viam* e 569 *ignarique viae*. La stanchezza contraddistingue la navigazione dei Troiani nell'intero terzo libro secondo DELLA CORTE 1972, 55 (cf. 74–77 per una descrizione sintetica dell'episodio siciliano).

⁷ I Troiani non sembrano riconoscere la pericolosità dell'Etna, che pur avvistano già in alto mare (*Aen.* 3, 554). Del resto i poemi omerici, dal cui mondo vengono catapultati gli Eneadi, non menzionano fenomeni vulcanici (HINE 2002, 58–59).

⁸ Il termine *monstra* viene mutuato dalle sue occorrenze virgiliane in riferimento all'eruzione (*Aen.* 3, 583–84 *immania monstra / perferimus*) e a Polifemo (3, 658 *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*). Serv. *Aen.* 3, 420 assegna tale condizione anche alle creature che popolano il mare siciliano: *ipsa loca plena sunt monstris marinis*.

⁹ Verg. *Aen.* 3, 533–35 *portus [...] ipse latet* e 3, 570–71 *Portus [...] ingens / ipse*. Nel poema accade spesso che un luogo apparentemente tranquillo celi insidie all'insaputa del protagonista (L. FRATANTUONO in *VE* III 1175, s.v. *silence*).

¹⁰ L'esegesi tardoantica si dimostra particolarmente sensibile a questo particolare dell'arte virgiliana: Serv. *Aen.* 3, 530 *patescit propinquantibus*, 3, 535 *ipse latet re vera procul intuentibus* e 3, 356 *refugitque ab litore templum aedificia vicina litoribus longe intuenti videntur in mari, quae accedentibus quasi recedere et retro se agere putantur*; Claud. Don. *Aen.* 3, 533–36 *Descriptio portus qui venientibus occurrerat* e soprattutto *Aen.* 1, 159–71, *Intellegere autem debemus (quod in omnibus locorum descriptionibus curandum est) locum istum sic poetam descripsisse ut ingredientem*.

PORTO SALENTINO (3, 530–36)	PORTO SICILIANO (3, 568–71)	PORTO AFRICANO (1, 157–69)
[3, 530–31 <i>optatae aurae portusque... / iam propior</i>]	3, 568 <i>fessos</i>	1, 157 <i>defessi Aeneadae</i>
3, 520 <i>temptamusque viam</i>	3, 565 <i>ignarique viae</i>	[1, 157–58 <i>quae proxima litora cursu / contendunt petere</i>]
[3, 532 <i>vela legunt socii et proras ad litora torquent</i>]	3, 569 <i>Cyclopum adlabimur oris</i>	1, 158 <i>Libyae vertuntur ad oras</i>

Alla mappa geografica se ne sovrappone un'altra, ancora più importante, tracciabile secondo i rapporti intertestuali orditi dalla trama del poema. L'impronta omerica del porto siciliano è nota.¹¹ Diversi studi sottolineano il carattere letterario dell'approdo africano,¹² sintesi di tre diversi luoghi dell'*Odissea* in una descrizione fortemente tipizzata.¹³ La conformazione del porto cartaginese, delimitato da due picchi gemelli di roccia, ha suggerito da ultimo a J. Farrell che il suo modello precipuo vada riconosciuto nell'episodio dei Lestrigoni. Lungi dal ricordare il (quasi compiuto) arrivo ad Itaca in *Od.* 13, 96–112, l'allusione omerica suggerirebbe che Enea raggiunga una terra infestata di pericoli, tra i quali una regina insidiosa e antropofaga come i Lestrigoni.¹⁴ Sembra pertanto suggestivo proporre, con lo studioso, che le avventure di Enea riflettano il medesimo ordine delle tappe di Ulisse: in effetti, in Omero l'avventura dei Lestrigoni è successiva a quella dei Ciclopi¹⁵ come in Virgilio l'arrivo alla corte di Didone segue l'episodio siciliano. Enea ripercorrerebbe dunque le orme del suo nemico su una mappa aggiornata e storicamente più verosimile.¹⁶ Bisogna notare tuttavia che la corrispondenza geografica dei picchi gemelli rappresenta un indizio troppo tenue: esso non solo gode di alcuni paralleli già nell'*Odissea*,¹⁷ ma ricorre anche nella descrizione virgiliana del porto salentino.¹⁸ L'interpretazione fin qui avanzata potrebbe dunque capovolgersi nel proporre un'inversione della cronologia fissata dal modello omerico, invece di un suo rispecchiamento.

Un *locus horridus* da antologia. La ricezione di *Aen.* 3, 571–77 in Favorino di Arles

L'eruzione virgiliana dell'Etna appare in equilibrio tra verosimiglianza naturalistica e omaggio letterario ai modelli greci. L'aspirazione allo stile sublime riconoscibile in questo episodio non sembra avere paralleli nel resto dell'*Eneide* e si dichiara fin dall'apertura, quando Virgilio introduce la materia vulcanica tramite un'allu-

¹¹ Cfr. Verg. *Aen.* 3, 568–69 con Hom. *Od.* 9, 136–37 ἐν δὲ λιμὴν ἑύορμος, ἣν οὐ χρεὼ πείσματός ἐστιν, / οὐτ' εὐνὰς βαλέειν οὔτε πρυμνήσι' ἀνάψαι. Il modello omerico è ripreso dalla menzione della notte in chiusura di sezione (vedi *infra*).

¹² Verg. *Aen.* 1, 159–69 con p. es. WILLIAMS 1968, 638–39 e AUSTIN 1971, 71–72. Le tre anime della rielaborazione virgiliana corrisponderebbero al porto dell'isola dei Ciclopi (Hom. *Od.* 9, 136–51), a quello dei Lestrigoni (10, 87–99) e a quello Itaceo (13, 96–112), avvicinato al passo virgiliano già da Macr. *Sat.* 5, 3, 18 *Videte [...] portum ad civitatem Didonis ex Ithaca migrantem*.

¹³ Le riflessioni sulla *topothesia* virgiliana risalgono a Serv. *Aen.* 1, 159; una discussione equilibrata sul rapporto tra verità e finzione nella geografia dell'*Eneide* già in REHM 1932, 87–88. Sul porto africano in particolare cfr. SHI – MORGAN 2015.

¹⁴ FARRELL 2021, 93–95 sviluppa in questi termini l'analogia tra Verg. *Aen.* 1, 162–63 *geminique minantur / in caelum scopuli* e Hom. *Od.* 10, 89 ἀκταὶ δὲ προβλήτες ἐναντία ἀλλήλησιν.

¹⁵ L'intermezzo della disavventura di Ulisse presso Eolo (Hom. *Od.* 10, 1–76) turba anche il viaggio di Enea (Verg. *Aen.* 1, 50–123), ma non può dirsi *stricto sensu* una tappa del suo percorso.

¹⁶ A differenza dell'eroe omerico, che tiene i propri ἀπόλογοι ai Feaci, Enea in effetti si rivolge a un pubblico (la corte cartaginese) non ignaro della geografia mediterranea e forse più scettico verso le narrazioni favolistiche (AHL 1989, 24).

¹⁷ Così ammette lo stesso FARRELL 2021, 95 n. 151 citando Hom. *Od.* 5, 405 e 13, 97–98.

¹⁸ Verg. *Aen.* 3, 535–36 *gemino demittunt brachia muro / turriti scopuli*.

sione callimachea al registro epico.¹⁹ Il termine di confronto più diretto per l'eruzione virgiliana è rappresentato notoriamente da Pindaro.²⁰ Gell. 17, 10 trasmette la σύγκρισις dei due testi pronunciata dal filosofo a lui coevo Favorino di Arles,²¹ che afferma di provare addirittura un senso di orrore verso la rielaborazione virgiliana,²² quasi considerasse il passo dell'*Eneide* un *locus horridus* tra le sue personali letture. La 'mostruosità' della versione di Virgilio emergerebbe dalla confusione indebita di due fasi differenti dell'eruzione, ossia il fumo diurno e i fuochi notturni del vulcano,²³ uniti a restituire l'immagine di un fenomeno (almeno apparentemente) impossibile in natura. Secondo Favorino, tale licenza poetica asseconderebbe il gusto per una ricerca fin troppo esasperata di effetti sonori.²⁴ Le ragioni artistiche della scelta virgiliana sono forse riconducibili tuttavia al noto parallelo di Hom. *Od.* 9, 142–45 che descrive la notte oscura sull'isola dei Ciclopi.²⁵ Il modello dell'*Odissea* agirebbe dunque per una seconda volta, in chiusura della pericope virgiliana, dopo la descrizione incipitaria del porto, disegnando una cornice omerica attorno all'episodio. Anche la menzione del fumo potrebbe richiamare l'avventura di Ulisse, che il mattino successivo va in esplorazione e avvista un filo di fumo nel cielo.²⁶ Il parallelo, pur sottile,²⁷ poteva forse suggerire al lettore antico, insieme alla descrizione del porto, che l'isola raggiunta dagli Eneadi è proprio la stessa che Omero popola di Ciclopi. Del resto, è noto che in Virgilio il fumo rappresenta un elemento ambiguo e connotato da echi ominosi.²⁸

Dopo l'obiezione di carattere naturalistico, Favorino presenta un elenco di puntuali confronti tra il dettato di Pindaro e le corrispondenti espressioni virgiliane (Gell. 17, 10, 15–18). Il discorso è scandito da una sequenza di avverbi dalla marcata connotazione metaletteraria.²⁹ Colpisce soprattutto la condanna di

¹⁹ Verg. *Aen.* 3, 571 *tonat Aetna* (associazione ribadita in 8, 419 *antra Aetnaea tonant*) potrebbe richiamare infatti Callim. *Aet.* fr. 1, 20 Pf. βροντῶν δ' οὐκ ἔμοι, ἀλλὰ Διός. Per un'altra possibile allusione al prologo degli *Aitia* vedi *infra*. Seneca constata che l'eruzione dell'Etna è materia poetica e alta (*epist.* 79, 5 *sollemnem omnibus poetis locum*). La testimonianza più significativa del tema come fonte esemplare di θαυμαστὸν viene proposto nel trattato del *Sublime* (35, 4–5); presunti debiti con l'eruzione virgiliana sono indagati prudentemente da BILLAULT 2004, 201–2.

²⁰ Il confronto con *Pyth.* 1, 17–28 si incontra per la prima volta in Gell. 17, 10, riassunto da Macr. *Sat.* 5, 17, 8–14 (discussione in THOMAS 1999, 283–86).

²¹ Profilo in BARIGAZZI 1993 e HOLFORD-STREVS 2003², 98–130; commento dei *testimonia* di erudizione latina, nonché di opere e frammenti greci in BARIGAZZI 1966.

²² Gell. 17, 10, 8 *locus [...], qui de monte Aetna factus est*. Il biasimo più irriverente investe Verg. *Aen.* 3, 576–77, definito *omnium quae monstra dicuntur monstruosissimum* (Gell. 17, 10, 19), forse allusione ironica ad *Aen.* 3, 583–84 *immania monstra / perferimus*: il lettore non sa tollerare infatti le stesse mostruosità sofferte dagli Eneadi. Prima di Gellio il superlativo si incontra soltanto in Cic. *div.* 2, 69.

²³ Verg. *Aen.* 3, 572–74 con Gell. 17, 10, 12 *utrumque tempus nulla discretione facta confudit*. La distinzione è rispettata da Pind. *Pyth.* 1, 22–23 e rappresenta un τόπος nelle descrizioni antiche di fenomeni vulcanici, anche se la scienza moderna la giudica soltanto speciosa (PANESSA 1991, 178 e HINE 2002, 71).

²⁴ Gell. 17, 10, 12 *dum in strepitu sonituque verborum conquiendo laborat*. Gli antichi appaiono particolarmente sensibili alla sequenza ravvicinata di vibranti, che trova un esempio notevole sia in Verg. *Aen.* 3, 576 *erigit eructans* (ADKIN 2006, 406 n. 58) sia in 3, 632 *saniem eructans et frusta cruento*.

²⁵ Possibile ispirazione per la *nox intempesta* (*Aen.* 3, 587). Nell'*Eneide* la scansione cronologica delle notti è più rara e rilevata di quella delle albe e prefigura la manifestazione di un avvenimento decisivo (HEINZE 1996, 374).

²⁶ Cfr. Hom. *Od.* 9, 166–67 Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν ἐλεύσσομεν ἐγγυὸς ἐόντων, / καπνὸν τ' αὐτῶν τε φθογγὴν οἶον τε καὶ αἰγῶν con Verg. *Aen.* 3, 572–73 *nubem / turbine fumantem piceo* e 582 *caelum subtexere fumo*. Nell'*Odissea* l'avvistamento del fumo segnala spesso la presenza di vita (HEUBECK 2003², 234), scandendo numerose avventure del protagonista (*Od.* 10, 99 Lestrigoni; 10, 149 Circe; 12, 202 Scilla e Cariddi).

²⁷ Nonché apparentemente sfuggito agli studi. L'identificazione dell'isola omerica dei Ciclopi con la Sicilia si afferma almeno a partire dal V sec. a.C. (fonti antiche in HORSFALL 2006, 293).

²⁸ Esemplare nella sua ambivalenza il celebre *ecl.* 1, 82–83 *et iam summa procul villarum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae*, nonostante le rassicurazioni di Serv. *ecl.* 1, 82 *fumant [...]* *ad cenam praeparandam*.

²⁹ Essi riguardano l'aspetto stilistico (Gell. 17, 10, 14 *crasse et inmodice*), l'appropriatezza espressiva (15 *duriter et ἀκόπως*), l'equilibrio compositivo (16 *vacanter [...]* *et inaniter*) e la correttezza etimologica (18 *pervulgate et inproprie*). A tanto biasimo si oppone un solo termine a suggellare il modello pindarico: 17, 10, 13 *luculente*. Al contrario, il medesimo complimento viene significativamente rivolto alla versione virgiliana da SCALIGERO 1561, 245 “*luculentissima Aetnae descriptione*”, seguito da LA CERDA 1612, 357 “*luculenta Aetnae descriptio*”.

Verg. *Aen.* 3, 574 *sidera lambit*, dove il poeta specifica le altezze ‘astronomiche’ della nube di materiale piroclastico. È stato proposto che il dettaglio, apparentemente marginale,³⁰ celi un’allusione al mito della Gigantomachia, così pervasivo nell’episodio siciliano e centrale per il suo messaggio, come emergerà nel seguito della trattazione. L’argomento doveva sfuggire a Favorino, a meno che la denuncia delle imprecisioni virgiliane quali *monstra* (Gell. 17, 10, 19) non sia ispirata anche alle possibili analogie tra l’attività dell’Etna e il comportamento di Polifemo. Spiccano infatti la caratterizzazione ferina (*Aen.* 3, 583 e 658), la comune occorrenza di *eructans* (3, 576 e 632) e l’espulsione di pietre dalle viscere del vulcano (3, 575–376 *scopulos avulsaque viscera montis / erigit*), forse prefigurata nel pasto cannibalico del Ciclope (3, 622 *visceribus miserorum [...] vescitur*).³¹ Nonostante le critiche di Favorino, un celebre parallelo interno³² all’opera virgiliana dimostra tuttavia che l’immaginario vulcanico elaborato dal poeta risulta in sé coerente:

*Quotiens Cyclopum effervere in agros
vidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam
flammarumque globos liquefactaque volvere saxa!* (Verg. *georg.* 1, 471–73)

“Quante volte vedemmo l’Etna avvampare / nel suolo dei Ciclopi e dalle fornaci squarciate / giù riversare globi di fuoco e fusi macigni!” (trad. G. Nuzzo)

Nell’episodio dell’*Eneide* Virgilio capitalizza (e conferma di apprezzare) il proprio sforzo creativo recuperando le tessere più significative del passo georgico, pur senza incorrere nel plagio di sé stesso.³³ A prescindere dalle critiche di Favorino, le descrizioni virgiliane si impongono con tanta forza da ispirare non solo l’epillio pseudoepigrafo *Aetna*, ma forse anche brani sull’attività vulcanica redatti perfino a secoli di distanza.³⁴

Virgilio credeva ai Giganti? Voci dall’esegesi antica

Il vulcano domina un paesaggio letterario abitato da paure ancestrali³⁵ e la sua attività anticipa la menzione di Encelado, nonché l’incontro degli Eneadi con Polifemo.³⁶ Nell’immaginario degli antichi i Giganti sono

³⁰ Gell. 17, 10, 16 *vacanter hoc etiam [...] accumulavit et inaniter*. Secondo HARDIE 1986, 264 l’espressione virgiliana sovrapporrebbe al vulcano la figura di un Gigante che quasi “assaults the heaven”.

³¹ Per le analogie cromatiche tra eruzione etnea e vomito del Ciclope cfr. SCARTH 1989–1990, 89, secondo cui l’espulsione di rocce durante la fase esplosiva dell’eruzione avrebbe indotto gli antichi ad associare il lancio di massi alla figura di Polifemo (Hom. *Od.* 9, 481–586 e 537–42).

³² L’eruzione dell’Etna concomitante alla morte di Cesare (44 a.C.) e recepita dai contemporanei come un presagio funesto delle guerre civili (THOMAS 1988, 144–45).

³³ Cfr. nell’ordine *ruptis fornacibus* → *Aen.* 3, 580 *ruptis [...] caminis*; *flammarumque globos* → 3, 574 *globos flammarum*; *liquefactaque [...] saxa* → 3, 576 *liquefactaque saxa*.

³⁴ Numerosi echi del passo georgico, finora non notati, sembrano avvertirsi in Oros. *hist.* 5, 10, 11 (eruzione etnea del 126 a.C.): *M. Aemilio L. Oreste consulibus Aetna vasto tremore concussa exundavit [≈ undantem] igneis globis [≈ flammarumque globos], rursusque alio die Lipara insula et vicinum circa eam mare in tantum effervuit [≈ effervere], ut adustas quoque rupes dissolverit, tabulata navium liquefactis ceris [≈ liquefactaque... saxa] extorruerit*. Per la conoscenza virgiliana di Orosio cfr. COFFIN 1936, RABADE NAVARRO 1991, 285–286 e MARTÍNEZ CAVERO 1994 (significativa per il nostro passo la citazione di *georg.* 1, 468 nel contesto della Crocifissione di Gesù: Oros. *hist.* 7, 4, 14); per le eruzioni vulcaniche come presagi funesti nelle *Historiae adversus paganos* cfr. MARTÍNEZ CAVERO 1997, 87–88. Il brano di Orosio potrebbe risalire a Livio, poiché la stessa notizia appare in altre fonti indipendenti dall’autore (Obseq. 29 e Aug. *civ.* 3, 31: così GRILLI 1956, 270 e BERTI 1989, 96–97). Un debito di Livio verso Virgilio è più facilmente dimostrabile che non il contrario (HORSEFALL 2002, 79 n. 10 con bibliografia), ma addebitare le possibili allusioni virgiliane direttamente a Orosio sembra l’ipotesi più economica.

³⁵ PUTNAM 1980, 12 “a devouring landscape”; KHAN 1998, 234 “the landscape becomes terrifyingly alive and monstrous”. Esso suscita nei protagonisti un “Apocalyptic terror” secondo PAPANGHELIS 1999, 287.

³⁶ HARDIE 1986, 140 “almost [...] a walking embodiment of the volcano Etna that dominates his environment”; senz’altro “the living version of Etna” secondo FRATANUONO 2007, 90.

tanto acclimatati nel paesaggio vulcanico da figurare addirittura nel resoconto storico³⁷ di un'eruzione. Una tradizione precedente identificava nei Campi Flegrei lo scenario della loro battaglia contro Giove e/o Ercole.³⁸ Virgilio associa Encelado all'Etna (*Aen.* 3, 578–82) compiendo un gesto di infedeltà rispetto al modello pindarico, che tramanda la figura mitica di Tifeo/Tifone³⁹ come mostro punito sotto il peso del vulcano. La spiegazione mitica, lungi dall'infrangere l'illusione naturalistica riprodotta dal brano virgiliano, sembra conformarsi all'orizzonte d'attesa dei lettori di un poema epico. La *persona loquens*, Enea, descrive il terremoto concomitante all'eruzione come una conseguenza degli sforzi tentati dal mostro per trovare un momentaneo (e ultimamente vano)⁴⁰ sollievo. Il protagonista sottopone dunque ai propri ascoltatori (prima i compagni alle pendici dell'Etna, poi Didone alla corte cartaginese), provati da una situazione ansiogena, un *exemplum* di teodicea memorabile e forse perfino rassicurante.

Virgilio segnala la compresenza di una fonte secondaria tramite l'espressione incipitaria *Fama est* (*Aen.* 3, 578), *Alexandrian footnote* la cui pregnanza specifica all'interno del contesto merita tuttavia una parziale riconsiderazione. Il modello alternativo cui il poeta allude è probabilmente un illustre precedente ellenistico,⁴¹ ma la densità dell'espressione virgiliana non sembra riducibile a un mero richiamo erudito. Secondo N. Horsfall, il richiamo alla *fama* nell'episodio siciliano segnerebbe una presa di distanza⁴² del poeta dal racconto mitico che sta per introdurre. Un sostegno a tale lettura viene ravvisato già nei commenti tardoantichi,⁴³ ma non manca un'esegesi concorrente a quella invalsa nella maggior parte della tradizione esegetica:⁴⁴

Sed poeta fortius probat, cum suae opinioni etiam famam consentire pronuntiat. (Ps. Prob. ecl. 6, 31)

“Ma il poeta esprime un'approvazione più forte, quando afferma che anche la fama si accorda con la propria opinione.” (trad. Autore)

³⁷ Secondo Dio. Cass. 66, 22, 2 alcuni testimoni dell'eruzione vesuviana del 79 d.C. interpretarono le nubi di fumo che si sollevavano dal vulcano nei giorni precedenti il disastro come ombre di Giganti in movimento (LUISI 2010, 85 e FOSS 2022, 128). La notizia è tuttavia assente nelle versioni del medesimo evento in Plin. *epist.* 6, 16 e 20.

³⁸ Gigantomachia secondo Str. 5, 4, 4 (SEBESTA 2006, 104), scontro con Ercole in Diod. Sic. 4, 21, 5–7 (forse da Timeo: C.B. CHAMPION in *BNJ* 566 F89). Fin dall'età augustea furono rinvenuti a Capri resti preistorici di enormi dimensioni, denominati *gigantum ossa* e *arma heroum* (Svet. *Aug.* 72, 3; paralleli per questo genere di ritrovamenti in BEAGON 2005, 254–55).

³⁹ Pind. *Pyth.* 1, 15–20. Tifeo, a differenza di Encelado, non può dirsi un Gigante *stricto sensu*, in quanto appartiene a una successiva generazione di mostri partorita dalla Terra, ma tale viene chiamato già da Lycoph. 688–93 (prospetto delle fonti in LANCINI 2022, 45–47 e 50 nn. 81–82).

⁴⁰ Così secondo la lezione più autorevolmente attestata, *mutet*, e la sua variante minoritaria *mutat*, che potrebbero aver lasciato traccia in Stat. *Theb.* 3, 594–95 *aut ubi temptat / Enceladus mutare latus*. Il verbo, interpretato in senso conativo già da una parte dell'esegesi antica (Serv. *auct. Aen.* 3, 588), esprimerebbe con efficacia la frustrazione dello sforzo di Encelado. Il frequentativo *motet* (o *motat*), variante testuale forse presupposta da Val. Fl. 2, 33 *commovet experiens*, sembra invece porre l'accento sul titanismo del mostro, ritratto come capace di ribellarsi energicamente alla propria punizione.

⁴¹ Callim. *Aet.* 1, 36 Pf. con HOLLIS 1992, 273–74 e THOMAS 1999, 286.

⁴² HORSFALL 1990, 53 “distancing formula” e 59 “formulae [...] wishing to distance the poet from direct responsibility” (poi *Id.* 1991, 122–23 e *Id.* 2016, 122–23). Un certo scetticismo di stampo razionalistico nell'espressione scelta dal poeta viene ravvisato anche da HARDIE 2012, 100.

⁴³ HORSFALL 1990, 59 cita Serv. *Aen.* 3, 578 *bene se fabulosam rem dicturus excusat*, Claud. Don. *Aen.* 3, 578–82 *ne in rebus incertis et fortasse impossibilibus ipse se quasi certum auctorem constitueret. Insertit iam ipsam fabulam non se auctore, ut dictum est, sed fama vulgatam* e Serv. *auct. Aen.* 6, 14 *ubique de incertis dubitat* e Ps. Prob. ecl. 6, 31 *Hoc quidam diffidentiae dicunt: nam si confirmet, iniquiunt, opiniones hominum ad credendum facilius inducat*.

⁴⁴ Prosecuzione di Ps. Prob. ecl. 6, 31, brano pur sussunto da HORSFALL 1990, 59 nella lettura di *fama est* come formula di scetticismo *tout court*. Al passo citato segue *Aen.* 3, 578–79, esempio virgiliano chiosato da *Quae nisi famae auctoritas fulciat, fabulosa videantur et inania*. Una dichiarazione autoriale di scetticismo è riconosciuta con più forza dall'esegesi tardoantica nell'opposizione esplicita tra *fides* e *fama* di *Aen.* 9, 79 con Serv. *auct. ad loc. iam quidem evanuit fides, hoc est nemo credit factum, adhuc tamen fama vivit et dicitur* (una lettura accolta anche da CONTE 2019², XIII).

In alcuni casi Virgilio sosterebbe infatti un proprio argomento in modo piuttosto assertivo (*fortius probat*), dichiarando che la sua personale opinione è corroborata anche dalla credenza comune (*suae opinioni etiam famam consentire*). L'opposizione tra le due letture di *Fama est* potrebbe riflettere esigenze contrarie dei primi interpreti dell'*Eneide*: da una parte, costruire la figura di un poeta autorevole e refrattario alla *Graeca credulitas*, che guarda con superiore scetticismo ai racconti più inverosimili⁴⁵ della tradizione letteraria; dall'altra, giustificare la frequenza di tali leggende anche nel maggior poema epico latino, ribadendo che quanto afferma esplicitamente un autore serio e affidabile come Virgilio deve pur riflettere la sua sincera convinzione. Questa seconda linea esegetica potrebbe essere accolta per il nostro episodio, poiché l'interesse di Enea per il mito di Encelado è motivato forse dalla sua funzione ideologica, che trasmette un messaggio centrale negli apologhi a Didone (*sc. l'ingiustizia verrà punita*) e carico di effetto consolatorio per i Troiani minacciati, alle pendici dell'Etna, dal pericolo mortale.

L'ipotesi potrebbe trovare sostegno nell'intersezione ampiamente documentata tra descrizioni antiche di disastri naturali e genere letterario della *consolatio*: il resoconto razionale delle cause dello spaventoso fenomeno arrecherebbe infatti un pur parziale sollievo alle sofferenze dei suoi destinatari.⁴⁶ Un'esemplificazione significativa dello stretto legame tra insegnamento morale e materia scientifica nell'antichità è trasmessa dalla vasta letteratura ispirata al disastro vesuviano, e in particolare dalla frequenza degli spunti consolatori⁴⁷ e, più in generale, ottimistici⁴⁸ in Stazio. Il fatto che le fonti antiche sono solite omettere gli aspetti più spiacevoli dell'evento viene spiegato talvolta come una reazione psicologica particolarmente diffusa nelle generazioni coeve.⁴⁹ Anche le parole di rassicurazione pronunciate da Plinio il Vecchio ai compagni di sventura, confinati in una villa a Stabia durante l'eruzione del 79 d.C.,⁵⁰ potrebbero riflettere la reciprocità tra disastro naturale e genere della *consolatio* così sensibile alla coscienza degli antichi;⁵¹ è significativo rilevare come Plin. *epist.* 6, 16 e 20 registrino alcune spie intertestuali con il brano virgiliano sopra esaminato.⁵²

⁴⁵ Sul rapporto tra verità razionale e *fabula* poetica in Virgilio secondo Servio e Macrobio cfr. SQUILLANTE 2016–2017.

⁴⁶ Obiettivo del sesto libro delle *Naturales Quaestiones* di Seneca, composto in seguito al terremoto del 62 d.C. in Campania: *nat.* 6, 1, 4 *Quaerenda sunt trepidis solacia et demendus ingens timor* con DE VIVO 1992, 21; 27–28 e CONNORS 2015, 125–26. Per un approccio multidisciplinare circa le risposte antiche ai terremoti cfr. da ultimo COMPATANGELO-SOUSSIGNAN – DIOSONO – LE BLAY 2022. Anche le sezioni vulcaniche del *De rerum natura* mirerebbero a sottrarre il fenomeno dal dominio della meraviglia per ridurlo a quello della razionalità, diminuendo il rischio che possa suscitare paura nel destinatario lucreziano (SCHRIJVERS 1970, 265–66 e LUCIANI 2020, 15; 19).

⁴⁷ Cfr. in particolare *silv.* 4, 8, 4–5 *Procerum tibi nobile vulgus / crescit et insani solatur damna Vesevi* e 2, 6, 61–66 *Si vel fumante ruina / ructassent dites Vesuvina incendia Locroe / [...] paterere serena / fronte deos*, dove l'*exemplum* storico viene addotto a supporto della *consolatio* a Flavio Urso per la perdita del *puer delicatus* (SEBESTA 2006, 107–8).

⁴⁸ La resilienza del popolo campano spicca come motivo ricorrente: *silv.* 3, 5, 72–74 *Non adeo Vesuvinus apex et flammae diri / montis hiems trepidas exhaustit civibus urbes: / stant populisque vigent* e 4, 4, 82 *cum segetes iterum, cum iam haec deserta virebunt*. Sulla strategia staziana di adottare un' 'alleviating perspective' cfr. NEWLANDS 2010, 111–12, secondo cui il trattamento del disastro vesuviano nelle *Silvae* rientra proprio nel genere della *consolatio* (118). SORICELLI 1997 e TAYLOR 2015, 296; 314–15 valutano il (pur graduale) recupero alla produttività della regione campana in seguito all'eruzione.

⁴⁹ In Stazio la stima ottimistica degli effetti del disastro rifletterebbe un segnale di stress post-traumatico secondo SACERDOTI 2019. Cfr. FOSS 2022, 254–55 per una simile indagine circa le epistole vesuviane di Plinio il Giovane.

⁵⁰ Plin. *epist.* 6, 16, 13 *Ille agrestium trepidatione ignes relictos desertasque villas per solitudinem ardere in remedium formidinis dictitabat*. Ragioni e modalità della spedizione di salvataggio a Stabia sono discusse da CARRO 2021.

⁵¹ Tale discorso rispetterebbe la personalità storica di Plinio, ammiraglio dal sangue freddo che attua nel pericolo una "strategia della quotidianità" per tranquillizzare gli amici (CITRONI MARCHETTI 2011, 100 n. 1; 102).

⁵² Per le memorie virgiliane in queste due epistole cfr. FOSS 2022, 175–78 e 226 con bibliografia. Le analogie specifiche tra Plin. *epist.* 6, 20 e l'eruzione etnea di Verg. *Aen.* 3 sono indagate tuttavia dal solo ROEMISCH 1979, 132: cfr. soprattutto Verg. *Aen.* 3, 583–84 *immania monstra / perferimus* con l' 'almost poetical' (FOREHAND 1971, 35) Plin. *epist.* 6, 20, 8 *Multa ibi miranda, multas formidines patimur*.

Le lettere pliniane sull'eruzione del Vesuvio condividono con Virgilio la scelta di descrivere il fenomeno naturale dalla prospettiva dei suoi testimoni diretti, immedesimando il lettore nella narrazione. Tali racconti patetici del fenomeno vulcanico vengono sottoposti a un'elaborazione artistica molto pronunciata, ma riflettono allo stesso tempo effetti e reazioni verosimilmente esperiti dai Romani di fronte al pericolo. Un'interpretazione soltanto letteraria del brano virgiliano come quella di Favorino non sapeva riconoscere che il poeta raggiunge un livello di verosimiglianza naturalistica complessivamente superiore al rispetto dei singoli dettagli attestati nelle descrizioni precedenti. Il vulcanesimo sembra dunque rappresentare nelle fonti antiche, come dimostra anche l'esempio dell'*Eneide*, un terreno fertile di sinergia tra spunti scientifici e letterari per escogitare risposte a un fenomeno orrido e in grande misura allora sconosciuto.

Bibliografia

- ADKIN 2006 = N. ADKIN, 'More Yukky Virgil. *Aeneid* 2, 410–15', *Hermes* 134: 398–406.
- AHL 1989 = F. AHL, 'Homer, Vergil, and Complex Narrative Structures in Latin Epic. An Essay', *Illinois Classical Studies* 14: 1–31.
- AUSTIN 1971 = R.G. AUSTIN (a cura di), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- BARIGAZZI 1966 = A. BARIGAZZI (a cura di), *Favorino di Arelate. Opere, introduzione, testo critico e commento* (Testi Greci e Latini con commento filologico 4), Firenze: Le Monnier, 1966.
- BARIGAZZI 1993 = A. BARIGAZZI, 'Favorino di Arelate', *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 34.1: 556–81.
- BEAGON 2005 = M. BEAGON (ed.), *The Elder Pliny on the Human Animal. Natural History, Book 7. Translated with Introduction and Historical Commentary*, Oxford: OUP, 2005.
- BERTI 1989 = N. BERTI, 'Catania e le eruzioni dell'Etna nel II secolo a.C.', *Contributi dell'Istituto di Storia Antica dell'Università del Sacro Cuore* 15: 87–102.
- BILLAULT 2004 = A. BILLAULT, 'Volcanisme et esthétique. À propos du traité *Du sublime* 35, 4', in FOULON 2004: 193–203.
- CARRO 2021 = D. CARRO, *Quadriremi vs. Vesuvio. L'operazione navale di soccorso condotta da Plinio nel 79 d.C.*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2021.
- CASALI 2023 = S. CASALI, *La rabbia di Scilla e i massi dei Ciclopi* (Aen. 1, 200–3), in E.M. ARIEMMA – V. D'URSO – N. LANZARONE (a cura di), *Studi sull'epica latina in onore di Paolo Esposito* (Testi e studi di cultura classica 90), Pisa: Edizioni ETS, 2023: 27–38.
- CITRONI MARCHETTI 2011 = S. CITRONI MARCHETTI, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano* (Biblioteca di MD 9), Pisa: Giardini, 1991.
- COFFIN 1936 = H.C. COFFIN, 'Vergil and Orosius', *Classical Journal* 31: 235–41.
- COMPATANGELO-SOUSSIGNAN – DIOSONO – LE BLAY 2022 = R. COMPATANGELO-SOUSSIGNAN – F. DIOSONO – F. LE BLAY 2022 (a cura di), *Living with Seismic Phenomena in the Mediterranean and Beyond between Antiq-*

uity and the Middle Ages (Proceedings of Cascia [2019] and Le Mans Conferences), Oxford: Archaeopress Publishing, 2022.

CONNORS 2015 = C. CONNORS, 'In the Land of the Giants. Greek and Roman Discourses on Vesuvius and the Phlegraean Fields', *ICS* 40: 121–37.

CONTE 2019² = G.B. CONTE (a cura di), *P. Vergilius Maro. Aeneis, recensuit atque apparatu critico instruxit*, Berlin – Boston: De Gruyter, 2019².

DELLA CORTE 1972 = F. DELLA CORTE, *La mappa dell'Eneide*, Firenze: La Nuova Italia, 1972.

DE VIVO 1992 = A. DE VIVO, *Le parole della scienza. Sul trattato de terrae motu di Seneca*, Salerno: Lavaglia, 1992.

FARRELL 2021 = J. FARRELL, *Juno's Aeneid. A Battle for Heroic Identity*, Princeton (NJ) – Oxford: PUP, 2021.

FLETCHER 2014 = F.B. FLETCHER, *Finding Italy. Travel, Nation, and Colonization in Vergil's Aeneid*, Ann Arbor: UMP, 2014.

FOREHAND 1971 = W.E. FOREHAND, 'Natural Phenomena as Images in Pliny, *Ep.* 6.20', *Classical Bulletin* 47: 33–39.

FOSS 2022 = P.W. FOSS, *Pliny and the Eruption of Vesuvius*, London – New York: Routledge, 2022.

FOULON 2004 = È. FOULON (a cura di), *Connaissance et représentations des volcans dans l'Antiquité* (Actes du colloque de Clermont – Ferrand, Université Blaise Pascal, 19–20 septembre 2002), Clermont – Ferrand: Presses universitaires, 2004.

FRATANTUONO 2007 = L.M. FRATANTUONO, *Madness Unchained. A Reading of Virgil's Aeneid*, Lanham (MD): Lexington Books, 2007.

GRILLI 1956 = A. GRILLI, 'Il frammento 136 v. Straaten di Panezio', *Rivista di filologia e istruzione classica* 84: 266–72.

HARDIE 1986 = P.R. HARDIE, *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford: Clarendon Press, 1986.

HARDIE 2012 = P. HARDIE, *Rumor and Renown. Representations of Fama in Western Literature* (Cambridge Classical Studies), Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HEINZE 1996 = R. HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio* (Collezione di testi e di studi. Linguistica e critica letteraria), Bologna: Il Mulino, 1996 [ed. orig. *Virgils epische Technik*, Leipzig – Berlin: Teubner, 1908²].

HEUBECK 2003² = A. HEUBECK (a cura di), *Omero. Odissea, III: Od. 9–12, traduzione italiana di G.A. Privitera, appendice a cura di M. Cantilena* (Fondazione Lorenzo Valla), Milano: Mondadori, 2003².

HINE 2002 = H. HINE, 'Seismology and Vulcanology in Antiquity?', in C.J. TUPLIN – T.E. RİHLL (a cura di), *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*, Oxford: OUP, 2002: 56–75.

HOLFORD-STREVEVS 2003² = L. HOLFORD-STREVEVS, *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement* [Revised Edition], Oxford: OUP, 2003².

HOLLIS 1992 = A.S. HOLLIS, 'Hellenistic Colouring in Virgil's *Aeneid*', *Harvard Studies in Classical Philology* 94: 269–85.

HORSFALL 1990 = N. HORSFALL, 'Virgil and the Illusory Footnote', *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 6: 49–63 [= in HORSFALL 2020: 285–97].

HORSFALL 1991 = N. HORSFALL, *Virgilio. L'epopea in alambicco*, Napoli: Liguori, 1991.

HORSFALL 2002 = N. HORSFALL, 'Sallustian Politicians and Virgilian Villains', *Scripta Classica Israelica* 21: 79–81.

HORSFALL 2006 = N. HORSFALL (a cura di), *Aeneid, Book 3. A Commentary* (Mnemosyne Suppl. 273), Leiden – Boston: Brill, 2006.

HORSFALL 2016 = N. HORSFALL, *The Epic Distilled. Studies in the Composition of the Aeneid*, Oxford: OUP, 2016.

HORSFALL 2020 = N. HORSFALL, *Fifty Years at the Sibyl's Heels. Selected Papers on Virgil and Rome*, Oxford: OUP, 2020.

KHAN 1998 = H.A. KHAN, 'Anchises, Achaemenides and Polyphemus. Character, Culture and Politics in *Aeneid* 3, 588f.', in C. DEROUX (a cura di), *Studies in Latin Literature and Roman History* (9, Collection Latomus 244), Bruxelles: Latomus 1998: 231–67.

LA CERDA 1612 = L. DE LA CERDA (a cura di), *P. Virgilii Maronis Priores Sex Libri Aeneidos Argumentis, Explicationibus, Notis illustrati*, Lione, 1612.

LANCINI 2022 = L. LANCINI, 'Façonné par le feu ou comment les phénomènes volcaniques construisent les récits mythologiques', in COMPATANGELO-SOUSSIGNAN – DIOSONO – LE BLAY 2022: 43–54.

LLOYD 1957 = R.B. LLOYD, 'Aeneid III: a New Approach', *American Journal of Philology* 78: 133–51.

LUCIANI 2020 = S. LUCIANI, 'Mirabilia et philosophie. Quelques remarques sur le chant VI du *De rerum natura*', *Aitia* 10 [online].

LUISI 2010 = A. LUISI, 'L'esplosione del Vesuvio del 79 d.C. nel racconto di Plinio il Giovane', *Invigilata Lucernis. Rivista dell'Istituto di Latino* 32: 75–86.

MARTÍNEZ CAVERO 1994 = P. MARTÍNEZ CAVERO, 'Virgilio y la historia apologética de Orosio', *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos* (Madrid, 23–28 de septiembre de 1991, 2), Madrid: Ediciones Clásicas, 1994: 745–51.

MARTÍNEZ CAVERO 1997 = P. MARTÍNEZ CAVERO, 'Signos y prodigios. Continuidad e inflexión en el pensamiento de Orosio', *Antigüedad y Cristianismo* 14: 83–95.

NEWLANDS 2010 = C.E. NEWLANDS, 'The Eruption of Vesuvius in the *Epistles* of Statius and Pliny', in J.F. MILLER – A.J. WOODMAN (a cura di), *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire. Generic Interactions* (Mnemosyne Suppl. 321), Leiden – Boston: Brill, 2010: 105–21.

PANESSA 1991 = G. PANESSA, *Fonti greche e latine per la storia dell'ambiente e del clima nel mondo greco*, I, Pisa: SNS, 1991.

- PAPANGHELIS 1999 = T.D. PAPANGHELIS, 'relegens errata retrorsus: Virgil's Reflexive *Odyssey*', in J.N. KAZAKIS – A. RENGAKOS (a cura di), *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*, Stuttgart: Steiner, 1999: 275–90.
- PUTNAM 1980 = M.C.J. PUTNAM, 'The Third Book of the *Aeneid*: from Homer to Rome', *Ramus* 9: 1–21.
- RABADE NAVARRO 1991 = M.Á. RÁBADE NAVARRO, 'Historiadores y poetas citados en las *Historias* de Orosio. Livio y Tácito, Virgilio y Lucano', *Fortunatae* 2: 277–86.
- REHM 1932 = B. REHM, *Das geographische Bild des alten Italien in Vergils Aeneis* (Philologus, Suppl. 24.2), Leipzig: Dieterich, 1932.
- ROEMISCH 1979 = E. ROEMISCH, 'Der Mensch in einer Katastrophensituation, Plinius *ep.* VI 20', in H. KREFFELD (a cura di), *Impulse für die lateinische Lektüre. Von Terenz bis Thomas Morus*, Frankfurt: Hirschgraben, 1979: 124–37.
- SACERDOTI 2019 = A. SACERDOTI, 'Semirutos... de pulvere vultus', in A. AUGOUSTAKIS – R.J. LITTLEWOOD (a cura di), *Campania in the Flavian Poetic Imagination*, Oxford: OUP, 2019: 167–79.
- SCALIGERO 1561 = G.C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Ginevra, 1561.
- SCARTH 1989–1990 = A. SCARTH, 'Volcanic Origins of the Polyphemus Story in the *Odyssey*. A Non-Classicalist's Interpretation', *Classical World* 83: 89–95.
- SCHRIJVERS 1970 = P.H. SCHRIJVERS, *Horror ac divina voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam: Hakkert, 1970.
- SEBESTA 2006 = J.L. SEBESTA, 'Vesuvius in Classical Literature', *New England Classical Journal* 33: 99–111.
- SHI – MORGAN 2015 = V.S.R. SHI – L. MORGAN, 'A Tale of Two Carthages. History and Allusive Topography in Virgil's Libyan Harbor (*Aen.* 1.159–69)', *Transactions of the American Philological Association* 145: 107–33.
- SORICELLI 1997 = G. SORICELLI, 'La regione vesuviana dopo l'eruzione del 79 d.C.', *Athenaeum* 85: 139–54.
- SQUILLANTE 2016–2017 = M. SQUILLANTE, 'I *figmenta veri* nella interpretazione macrobiana', *Incontri di filologia classica* 16: 173–84.
- TAYLOR 2015 = R. TAYLOR, 'Roman Neapolis and the Landscape of Disaster', *Journal of Ancient History* 3: 282–326.
- THOMAS 1988 = R.F. THOMAS (a cura di), *Virgil. Georgics, I: Books I–II*, Cambridge: CUP, 1988.
- THOMAS 1999 = R.F. THOMAS, 'Virgil's Pindar?', in R.F. THOMAS (a cura di), *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor (MI): UMP, 1999: 267–87 [= in P.E. KNOX – C. FOSS (a cura di), *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen* (Beiträge Zur Altertumskunde 92), Stuttgart – Leipzig: De Gruyter, 1998: 99–120].
- WILLIAMS 1968 = G. WILLIAMS, *Tradition ad Originality in Roman Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1968.

Etna in the Breast. Ovid, Volcanoes, and the Violence of Erotic Desire

LEAH O'HEARN

In antiquity, the 'fires of love' were a common motif, but volcanic fire was a more unusual metaphor for erotic desire. It first appears in Theocritus' *Idyll* 2, where Delphis persuades Simaetha that the intensity of his love matches hers by claiming that "often Eros kindles a flame that blazes more than Hephaistos on Lipari" (Ἔρως δ' ἄρα καὶ Λιπαραίῳ / πολλάκις Ἀφαίστοιο σέλας φλογερώτερον αἶθει 133–34). Catullus took up the idea, comparing the double-edged *cura* given to him by Amathusian Venus to Mount Etna's fires: he tells his addressee, "[you know] in what manner she scorched me when I burned as much as the Trinacrian crag" (*in quo me torruerit genere, / cum tantum arderem quantum Trinacria rupes...*, 68b, 52–53). Ovid returns to the comparison in the *Remedia amoris* (491–92), Sappho's letter to Phaon (*epist.* 15, 12), and the *Metamorphoses* (13, 868–69). This chapter will explore why it held such interest for the author beyond being a hyperbolic expression of desire's intensity by exploring these examples of the metaphor and related imagery of volcanic fire in erotic contexts. It will consider the *horridus* qualities of the volcanic environment – aspects that cause fear, anxiety, and even tremors – and the relationships between this place and the inner tumult of characters who 'erupt' with desire.¹

Such conjunctions between human emotion and the natural environment have tended to come under the critical labels of simile on the one hand (I burn like a volcano with desire) and 'pathetic fallacy' on the other (the volcano burns with desire). First coined by John Ruskin in his essay *Of the Pathetic Fallacy*, the phrase has come to mean "the attribution of human emotion or responses to animals or inanimate things, esp. in art and literature" (*OED* s. v.) with the added suspicion that this attribution rings false. Recent works informed by Material Ecocriticism have been revisiting Ruskin's essay and re-evaluating his understanding of the distinctions between subject and object, person and environment, to stress the plurality of agencies evident in his opening arguments that objects such as the gentian plant with its brilliant cobalt flowers always have the power to produce the sensation of blue, irrespective of whether a person is looking at it.² The volcano burning with desire is, therefore, not a false attribution of human emotion to an unfeeling phenomenon but a recognition of the vitality of matter and its agency. The statement "I burn like a volcano" acknowledges fundamental commonalities between human and nonhuman agents.³

¹ A reviewer warns me that the landscapes under study are not *horridi* but *inamoeni*. I am not wedded to the term *locus horridus*, modern as it is. These Ovidian passages are not formal ekphrases (*est locus...*) but looser depictions of volcanic phenomena. My interest lies in exploring how and why a natural place that typically causes fear and anxiety is being applied metaphorically to the human emotion/appetite of erotic desire (and vice versa). Studies such as MALASPINA (1994) and MAURO (2021) have sought to categorise different variants of the *locus inamoenus*, of which the *locus horridus* is taken to be one and – quite specifically – an inversion of the *locus amoenus* (following PETRONE 1988). I recognise that these passages differ from that definition but find *horridus* a more appropriate term for volcanoes than *inamoenus*.

² E.g., ARSIĆ 2017 and ROZZONI 2021.

³ Material ecocriticism is defined as "the study of the way material forms – bodies, things, elements, toxic substances, chemicals, organic and inorganic matter, landscapes, and biological entities – intra-act with each other and with the human dimension, produc-

I shall begin by briefly exploring mythological and scientific ideas about volcanoes, emphasising that the monstrosity of these places infuses both forms of discourse. I shall then examine volcanic imagery in erotic contexts in Ovid's work and argue that this image of nature at its most wild and terrifying held poetic appeal because of its suggestion of latent violence. I endeavour to show that volcanic fire, as an image that is emblematic of Roman anxieties about the natural world, appeals to the broader Ovidian worldview that desire always has the potential to tip into violence.

***Loci horridi*: Volcanic Environments of the Mediterranean**

Volcanic eruptions have had tangible impacts upon the environment and peoples of the Mediterranean, and they attracted a variety of explanations in antiquity. Volcanoes were the forges of Hephaistos – Theocritus draws on this myth to locate the divine blacksmith's workshop beneath the largest of the Aeolian islands off Sicily's northern coast when the feckless Delphis likens his desire to Lipari's fires (Theoc. *id.* 2, 133–34). Volcanoes down the southern coast of Italy from the Bay of Naples to Mount Etna were thought to weigh down the hulking body of Typhoeus (Pind. *Pyth.* 1, 15–28), the son of Earth and Tartarus who was defeated in battle with Zeus after he sought to take the Olympian's place as ruler (Hes. *Theog.* 853–68). The literary tradition conflated him with the giant Enceladus (Callim. *Aet.* 1, 35–6; Verg. *Aen.* 3, 578–82 and 4, 179; Ov. *Pont.* 2, 2, 11–12, *am.* 3, 12, 27).⁴ Descriptions of these monstrous figures focus on their anger, madness, or sheer potential for violence as they toss and turn beneath their mountainous prisons.

Though there was no term for 'volcano' in Greek or Latin, the phenomenon was conceptualised generically.⁵ Discussing Mount Etna, Pliny the Elder comments that it is "not only here that nature rages, threatening the lands with combustion" (*nec illo tantum natura saevit exustionem terris denuntians*, *nat.* 2, 236). He describes some phenomena that would be considered volcanic today and others that would not, including a string of locations in modern Turkey, like Mount Chimaera, where tar or petroleum bubbles to the earth's surface and catches fire. Pliny concludes that "in so many places, by so many fires, does nature burn the lands" (*tot locis, tot incendiis rerum natura terras cremat*, *nat.* 2, 238).

Pliny would die while attempting to rescue friends from the eruption of Mount Vesuvius in 79 CE, an event which had a sobering impact upon the Roman literary imagination.⁶ Earlier eruptions in the Mediterranean's long volcanic history likely brought the theme to greater prominence during the late Republic and Principate. Ovid was greatly influenced by depictions of volcanic activity by Virgil and Lucretius. In Book 3 of the *Aeneid*, as the Trojan refugees approach the Cyclops' shore, they see Mount Etna erupting:

*portus ab accessu ventorum immotus et ingens
ipse, sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,*

ing configurations of meanings and discourses that we can interpret as stories" (IOVINO – OPPERMAN 2014, 7). The school extends work by physicist Karen Barad and philosopher Bruno Latour (among others) to emphasise the communicative capacity of more-than-human agents as well as the idea of distributive agency – things happen in the world because of a community of agents/actors, whether they are human, sentient animal or other living organism, or impersonal like electricity, bacteria, information networks, or indeed, volcanoes. Considering ancient beliefs in portents (natural events that 'tell' you something) and the vitality of the natural environment in Ovid's *Metamorphoses*, I think this approach may be a promising one for better understanding the relationships between human and nonhuman in his work, though I share some of the reservations outlined by CLARK 2019, 111–36. Cf. SEGAL 1969, 89 on the "imaginative vitalism" of nature in the *met.*

⁴ Callimachus calls the giant Briares at *hymn* 4, 141–14.

⁵ On volcanoes as a conceptual category in ancient thought, see BEDON 2004 and HINE 2002.

⁶ E.g., Stat. *silv.* 4, 4, 78–86, and 5, 3, 205–8; Mart. 4.44, and see NEWLANDS 2010, and chapters in AUGOUSTAKIS – LITTLEWOOD 2019.

*interdumque atram prorumpit ad aethera nubem,
turbine fumantem piceo et candente favilla,
attollitque globos flammaram et sidera lambit;
interdum scopulos avulsaque viscera montis
erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
cum gemitu glomerat, fundoque exaestuat imo.
fama est Enceladi semustum fulmine corpus
urgeri mole hac ingentemque insuper Aetnam
impositam ruptis flammam exspirare caminis,
et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem
murmure Trinacriam et caelum subtexere fumo. (Verg. Aen. 3, 570–82)*

“There is a harbour, unmoved by the winds’ approach and vast in itself, but nearby Etna thunders with terrifying shocks, and sometimes hurls to the sky a black cloud, smoking with a pitch-black whirlwind and white-hot ash, and it lifts balls of flame and licks the stars; sometimes, belching, it brings up rocks and the torn-off entrails of the mountain, and with a groan it amasses molten stone under the sky and boils up from its lowest depth. The story goes that the body of Enceladus, half burned by a thunderbolt, is crushed by this mass and giant Etna placed above him breathes out his flame when its furnaces are broken, and as often as he shifts his tired side, the whole of Trinacria shakes with a roar and the sky is covered with smoke”.⁷

The scene of Etna licking, belching, and groaning transfers the myth of Enceladus into the material environment and prefigures Achaemenides’ account of the Cyclops, whose huge form strikes the stars (*ipse arduus, altaque pulsat / sidera*, 619–20), who lives in a vast, dark cave (*vasto Cyclopis in antro*, 617; *intus opaca, ingens*, 619), and whose gruesome diet leads him to belch gore (*saniem eructans*, 632).⁸ This *locus horridus* imbues the narrative with fear by depicting a terrifying natural event with awesome mythical dimensions.

Philosophers had long discussed volcanic activity among phenomena such as earthquakes and lightning that provoked fear and wonder in equal measure. Lucretius offers a classic example of the fear caused by active volcanoes when he recounts an eruption of Etna:

*nunc ratio quae sit, per fauces montis ut Aetnae
expirent ignes interdum turbine tanto,
expediam. neque enim mediocri clade coorta
flammea tempestas Siculum dominata per agros
finitimis ad se convertit gentibus ora,
fumida cum caeli scintillare omnia templa
cernentes pavida complebant pectora cura,
quid moliretur rerum natura novarum. (Lucret. 6, 639–46)⁹*

“Now I shall explain the reason why fires are exhaled sometimes in so great a whirlwind through the jaws of Mount Etna. For a fiery storm, after breaking out with no ordinary destruction and having reigned throughout the fields of Sicily, turned to itself the eyes of neighbouring peoples, when, perceiving all the regions of the

⁷ Text of Virgil: MYNORS 1969. All translations my own unless otherwise indicated.

⁸ See too LEROUX 2004, 59 on these points. AMEDURI, in this volume, suggests that the Enceladus myth at lines 578–82 may console: see his chapter for further bibliography.

⁹ Text of Lucretius: MUNRO 1900.

sky smoky and glittering, they filled their breasts with trembling anxiety about what new things nature was preparing.”

Lucretius demystifies the workings of Etna in an effort to dispel such fears (6, 647–702), but volcanic places remain full of terrible sights, smells, and sounds. In demythologising writers such as Lucretius and others who reenchant the environment, they maintain a seemingly unbreakable connection with monstrous violence.¹⁰

Dangerous Places for Love in the *Metamorphoses*

Ovid's longest descriptions of volcanoes appear in the *Metamorphoses*, an unsurprising fact given the extent to which the poem deploys imagery of nature as meaningful settings for stories of transformation. In his pioneering work *Landscape in Ovid's Metamorphoses*, Charles Segal (1969, 12) commented that “The external landscape corresponds to an inner landscape, a realm where normally repressed impulses are made visible and possible”. He was talking about the *locus amoenus*, a highly artificial domain where libidinal pressures may be released, and although he recognised that this space had “chaotic and violent” aspects, he focused on its aesthetically pleasing dimensions and its role as a unifying motif. Volcanic environments are never pleasant or positive in the *Metamorphoses*, even when Pythagoras uses Etna as one of his examples of how everything in nature is subject to change – Etna will not erupt forever (15, 340–55).¹¹ Pythagoras' first hypothesis reproduces the monstrosity of Typhoeus or Enceladus in a new quasi-Stoic guise:

*nam sive est animal tellus et vivit habetque
spiramenta locis flammam exhalantia multis,
spirandi mutare vias, quotiensque movetur,
has finire potest, illas aperire cavernas...* (Ov. met. 15, 342–45)

“For whether the earth is an animal and lives and has breathing holes that exhale flame in many locations, and it can change its airways, and as often as it moves, can close these caverns, open up those ones...”¹²

Instead of the local terror caused by a Titan in Sicily, Pythagoras posits the unsettling vision of an entire earth that can open pathways to fiery chaos anywhere it chooses. Although condensed versions of Lucretius' explanations for volcanic activity follow (Ov. met. 15, 346–55; cf. Lucr. 6, 647–702), the glimmer of an animated, dangerous earth never quite leaves Pythagoras' account. His final explanation speculates that Etna's fires are caused by fuels such as sulphur and bitumen and that when the earth stops providing these foods, “her voracious nature will lack her own nourishment, and she will not bear hunger and, deserted, she will desert her fires” (*naturaeque suum nutrimentum deerit edaci, / non feret illa famem desertaque deseret ignis*, 354–55). There is slippage between Etna, the earth, and fire in Pythagoras' account of the volcano so that it is not clear which is the subject of these final lines, but they seem to take us back to the animal earth who moves and changes her form at will.

Earlier depictions of Mount Etna in the *Metamorphoses* similarly emphasise its monstrous, terrifying aspects. Two of these appear in narratives of erotic desire. In Book 5, following the tale of the Gigantomachy

¹⁰ For Virgil's remythologisation of Lucretius' Etna, see GALE 2000, 120–23.

¹¹ cf. too met. 15, 296–06, likely a reference to the eruption of Methana near Troezen in the 3rd century BCE.

¹² Text of Ovid's *Metamorphoses*: TARRANT 2004; *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*, KENNEY 1994; *Heroides*, KNOX 1995.

told by a daughter of Pierus (318–31), Calliope takes up the story, maintaining her predecessor's focus on Typhoeus. The muse introduces Sicily as the place where Pluto abducted Proserpina and makes Mount Etna a site of desire and violence before the narrative locates the abduction at a *locus amoenus*, Lake Pergus near Henna (385–92).¹³ She describes Typhoeus pinned down by the island's three points. Mount Etna weighs down his head:

*sub qua resupinus harenas
eiecat flammamque ferox vomit ore Typhoeus.
saepe remoliri luctatur pondera terrae
oppidaeque et magnos devolvere corpore montes:
inde tremit tellus, et rex pavet ipse silentum,
ne pateat latoque solum retegatur hiatu
inmissusque dies trepidantes terreat umbras.* (Ov. met. 5, 352–58)

“On his back under this mountain, fierce Typhoeus throws up sand and vomits flame from his mouth. Often, he strives to push away the weight of the earth and to roll the towns and huge mountains with his body: then the ground trembles, and the king of the silent ones fears lest the land be thrown open with a wide gash and daylight, let in, scares the fluttering shades.”

Typhoeus is a latent threat to the surrounding landscape and human civilisation (*oppida*, 355), but he is an alarming presence even to those already dead and the king of the underworld, whose fears of exposure hark back to Homer: as the gods prepared to fight, Poseidon shook the earth, causing Hades to cry out for fear that it might break open (Hom. *Il.* 20, 56–65; cf. Verg. *Aen.* 8, 241–46). In Ovid's redevelopment, Pluto emerges to check Sicily's foundations. It is then that Erycinian Venus sees Pluto and urges Cupid to make him fall in love with his niece (362–84). Mount Etna's main narrative role is to get Pluto out of the underworld so that he can be shot with Cupid's arrows, but its rugged terrain performs an additional function.

Pluto's fear lest light enter his dark realm through a cleft in the earth is highly suggestive of the rape that follows. This penetration of light into dark spaces anticipates the *Phoebeos ... ictus* (*met.* 5, 389) from which the lake's forest glade will provide protection: critics have noted how these phallic rays portend the forthcoming sexual violence.¹⁴ The word *hiatus* strengthens these connotations of sexual penetration as the term could refer to female genitalia.¹⁵ Before the treacherously pleasant Henna traps Proserpina, Etna prefigures the narrative's sexual violence and creates an atmosphere of foreboding.¹⁶ Supporting this reading is the fact that Ovid departs from his version of the story in the *Fasti*, where Mount Etna only enters the narrative once Ceres is searching for her daughter. To aid her search, she

¹³ HINDS 1987, 26 draws attention to the generic nature of the pleasant landscape surrounding the lake (“the concentration on these elements [scil. ‘lake, trees, flowers, and cool shade’] immediately suggests that the writer is working very much in a literary tradition of stereotyped beautiful landscapes...”), but he appreciates (pp. 27–8) that Ovid's description may incorporate specific details about Henna: its flowers (5.390–1) are also noted at Cic. *Verr.* 2, 4, 107 and Diod. Sic. 5, 3, 2–3. On Ovid's stylised *loci amoeni*, see too SEGAL 1969, 5–9.

¹⁴ See SEGAL 1969, 54; cf. HINDS 1987, 30–33. PARRY 1964, 277 comments more broadly that in Ovid's pastoral landscapes “The sun frequently is suggestive of danger, a source of violence and destruction.”

¹⁵ Cf. Mart. 3, 72, 5: *infinite lacerum patet inguen hiatus*; Priap. 12, 13: *qui tanto patet indecens hiatus*; Claud. *carm. min.* 43, 7: *spurcos avidae lambit meretricis hiatus*; see ADAMS 1982, 95–96. See too SALZMAN-MITCHELL 2005, on *coit* at Ov. *met.* 5.410 and on 420–24, when Pluto strikes and penetrates Cyane's pool with his sceptre.

¹⁶ See SEGAL 1969, 18 and PARRY 1964, 275–82, who comments at p. 278: “Raw sexual passion is most appositely indulged against a background of virginal wilderness, the harsh untrodden terrain where elemental human appetency and crude nature are in closest conjunction.”

lights her torches in the volcano's fires (*fast.* 4, 491–94; cf. the same moment at *met.* 5, 441–43). The presence of Etna in the story at this early juncture heightens the sense of danger by foregrounding the theme of impending violence.

Similar themes emerge in Book 13, where Mount Etna's most famous inhabitant, Polyphemus, attempts to woo the sea-nymph Galatea. In a parodic reworking of Theocritus' *Idyll* 11, Ovid marries the themes of bucolic and elegiac love with the violence of the epic monster.¹⁷ Although the story unfolds near the volcano, its main setting is a rocky shore. Galatea recalls that she was reclining in the lap of her lover Acis beneath a rock when she heard Polyphemus singing from high on a cliff (778–89). Up until this point in the story, Polyphemus has been apparently softened by love, but he concludes his song with an eruption of passion:

*ille tamen placeatque sibi placeatque licebit,
quod nollem, Galatea, tibi; modo copia detur:
sentiet esse mihi tanto pro corpore vires!
viscera viva traham divulsaque membra per agros
perque tuas spargam (sic se tibi misceat!) undas.
uror enim, laesusque exaestuat acrius ignis,
cumque suis videor translatam viribus Aetnen
pectore ferre meo, nec tu, Galatea, moveris. (Ov. met. 13, 862–69)*

"Nevertheless, he may please himself and, I'll allow – though I don't want to – that he may please you too, Galatea; just let him give me the chance: he'll see that I have strength in proportion to so great a body! I'll drag his still living innards and mangled limbs through the fields and I will strew them through your waves (in this way let him mingle with you!). For I am burning, and a stirred fire blazes up more fiercely, and I seem to carry in my breast Mount Etna, transferred with its violence, and you, Galatea, are not moved."

The volcanic *locus horridus* is metaphorically transferred into Polyphemus' *pectus*. Building up to this moment, his threats against Acis echo volcanic discourse. Acis' 'entrails' and 'torn apart' limbs could be the insides of the mountain (cf. Verg. *Aen.* 3, 575: *avulsaque viscera montis*). Dragging these parts through the fields re-enacts the flow of lava (recall Lucr. 6, 642: *Siculum dominata per agros*; cf. "Etna surging from its broken furnaces to boil over the Cyclops' fields and hurl balls of fire and molten rocks": *Cyclopum effervere in agros / vidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam, / flammaramque globos liquefactaque volvere saxa*, Verg. *georg.* 1, 471–73). The fact that Galatea is not *moved* by his erupting emotions upends volcanic norms: the angry monster typically does move the earth around him.¹⁸

The Cyclopes have long been seen as physical manifestations of volcanoes, with their single round eyes standing for fiery craters and other aspects of volcanic activity.¹⁹ Ovid's Polyphemus is no less entwi-

¹⁷ Polyphemus reappears in his proper epic guise in Book 14, where he roams Etna and tries to hurl rocks at Ulysses' parting ship (181–90). On the blurring of genres in this episode, see, e.g., FARRELL 1992; BRIGUGLIO 2015, and LABATE 2012, for whom the emotion of jealousy is also central to Polyphemus' wild monstrosity.

¹⁸ Cf. *quotiensque movetur*, Ov. *met.* 15, 344; Lucr. 6, 667; *Aetna* 92–93; and Sen. *epist.* 79, 7: *Aut ego te non novi aut Aetna tibi salivam movet*.

¹⁹ See BÉRARD 1902, 114–79, who located Homer's Cyclopes in the volcanic region surrounding Naples. See too SIGURDSSON 1999, 16. CUSSET 2004, 50–51 objects that although the Homeric Cyclopes live in a mountainous place (and mountains were associated with wildness), it is not identified and cannot be connected with volcanic mountains securely (see too AGUIRRE and BUXTON 2020, 47–48); Theocritus' Polyphemus lives at Mount Etna (*id.* 11, 44–8) and, like Ovid's, embodies the mountain: CUSSET 2004, 53 comments that Theocritus makes Polyphemus "une sorte de double de la montaigne qui l'abrite".

ned with the natural environment, physically and emotionally.²⁰ The Cyclops is jealous, and Mount Etna is in sympathy with the terrible intensity of his emotion. In her study of jealousy in Roman love elegy, Ruth Caston (2006, 11) has drawn attention to how often the verb *laedere* ('to wound' or 'to trouble') appears in representations of this emotion.²¹ The phrase *laesusque exaestuat acrius ignis* refers to a fire being stirred to make it blaze more and to the wounded flame of jealousy that sparks greater erotic desire. Polyphemus' response to this emotion is not typical of the elegiac tradition: Caston (2006, 93–112) demonstrates that the jealous elegiac male lover rarely gives in to the impulse to retaliate through physical violence against the beloved or the rival. Male lovers who resort to violence, especially against a beloved, are characterised as *rusticus* (Prop. 2, 5, 25; Tib. 1, 10, 51), in contrast with the restraint of the elegiac lover. The Ovidian *amator* departed from this norm by striking his beloved in *Amores* 1, 7 (recalled at *Ars Amatoria* 2, 169–76). It is likely, nonetheless, that Polyphemus' jealous violence against his rival Acis is a component of his *rusticus* character, established earlier in the story.²² It is also indicative of the extent to which Ovid has blurred the Theocritean lover with the violent epic monster.

After his song concludes, jealous Polyphemus sees the lovers and bellows threats against them. Galatea recalls: "As great a voice as an angered Cyclops ought to have, he had: Etna shook with noise" (*tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere / debuit, illa fuit: clamore perhorruit Aetne*, 876–77). Etna shudders in response to the sheer strength of Polyphemus' roar – the Cyclops is able to move mountains – but it is also another *expression* of the environment in sympathy with the monster's emotions, what Ruskin might call a pathetic fallacy. As angry as a Cyclops, Etna enters the action directly. Polyphemus pursues Acis and "throws a piece wrenched from the mountain" (*partemque e monte revulsam / mittit*, 882–83). The chunk of earth temporarily crushes his rival. The mountain is not named but Etna's presence only a few lines earlier makes it probable that it is the peak in question. The volcano becomes a physical instrument of Polyphemus' violent jealousy, underlining the blurring of boundaries between monster and volcano and Etna's agency in the narrative.

Internal Eruptions in Ovid's Erotic Works

Having explored how volcanoes and erotic desire are intertwined in passages that detail natural environments inhabited by gods and monsters, I shall now turn to some briefer examples from Ovid's earlier works where his focus was more squarely on the human.²³ In Book 3 of the *Ars Amatoria*, Ovid instructs women how to catch and keep a man and advises them about communicating with their lover via letters. If she is not careful, there is a danger that the woman's *vir* will find out about her letters as these can fall into the hands of treacherous slaves. The *praeceptor* warns:

²⁰ AGUIRRE and BUXTON 2020, 60 make the same point, highlighting the "temperamental affinity, and even identity" between Polyphemus and his environment. SEGAL 1969, 15 notices how the Cyclops is *ipsis / horrendus silvis* (13, 759–60) and has hair on his shoulders *ut lucus* (13, 845). Cf., how the mountains and waves *feel* his song: *senserunt toti pastoria sibila montes, / senserunt undae*, 13, 785–86.

²¹ CASTON 2006, 11 notes that *livor* (a bluish discolouration, 'bruise' or 'envy') appears in many representations of jealousy, an indication of the emotion's violent potential.

²² See, e.g., his attempts to preen himself at 765–67 where a hoe (*rastrum*) serves as a comb for his shaggy hair and a reaping hook (*falx*) as a razor for his beard.

²³ I lack the space to consider another mention of Etna in what may be termed an erotic context at *trist.* 5, 2, 75 (*vel rapidae flammis urar patienter in Aetnae*). *trist.* 5, 2 is addressed to Ovid's wife but this part of the poem, which may be a separate piece, is directly addressed to Augustus.

*perfidus ille quidem, qui talia pignora servat,
sed tamen Aetnaei fulminis instar habent.
vidi ego pallentes isto terrore puellas*²⁴
servitium miseris tempus in omne pati. (Ov. *ars* 3, 489–88)

“He is untrustworthy indeed, who keeps such pledges, but nevertheless they have the likeness of Etna’s thunderbolt. I have seen girls pale with terror of that, wretchedly suffering slavery forever.”

Etna was considered the source of Jupiter’s thunderbolts, whether they were made by the Cyclopes in their forge (*Aetna* 36–40; Cic. *div.* 2, 44; cf. Prop. 3, 17, 21) or comprised the remnants of those thrown by the god in his battle with Typhoeus (Apollod. *bibl.* 1, 6, 3; cf. Ov. *fast.* 1, 573–4). There was a common belief – derided by Cicero at *div.* 2, 44 – that Jupiter used his thunderbolts to punish the wicked.²⁵ The *praeceptor* briefly invokes the mountain, therefore, to add quasi-religious *gravitas* to the fear of discovery that the woman will experience rather than as a metaphor for her emotional state per se (as we saw with Polyphemus at *met.* 13, 867–69), but the image relies upon the anxieties caused by these fiery forces of the natural world.

A volcanic environment provokes a different kind of erotic anxiety earlier in the poem when the *praeceptor* advises the male would-be lover that gatherings of women make good hunting grounds (*femineos coetus venatibus aptos*, Ov. *ars* 1, 253):

*quid referam Baias praetextaque litora velis*²⁶
et quae de calido sulphure fumat aqua?
hinc aliquis vulnus referens in pectore dixit
‘non haec, ut fama est, unda salubris erat.’
ecce, suburbanae templum nemorale Dianae
partaque per gladios regna nocente manu,
illa, quod est virgo, quod tela Cupidinis odit,
multa dedit populo vulnera, multa dabit. (Ov. *ars* 1, 255–62)

“Why should I recount Baiae and its shores bordered with sails, and the water that smokes with hot sulphur? Bringing back from this place a wound in his breast someone said, ‘That water was not, as rumour had it, healthy.’ What about the woodland temple of suburban Diana and the kingdoms gained through swords by guilty hand? As she is a virgin, as she hates the weapons of Cupid, she has given and will give our people many wounds.”

Everyone knew that Baiae was *the* place for love: Propertius warns Gallus to keep an eye on his beloved Hylas as he “stroll[s] the edges of the Giants’ shore” (*Gigantei spatiabere litoris ora*, 1, 20, 9) lest some nymphs – flesh-and-blood Roman girls on the prowl – steal the boy away.²⁷ They also knew that the thermal-mineral springs on the Bay of Naples were connected to the area’s volcanoes (Str. 5, 6; Vit. 2, 6). The volcanic subtext of lines 255–58 is clearer still when it is recognised that this passage wryly reverses the impact of Grattius’ healing landscapes in the *Cynegetica*, a poem about ‘happy arts for hunters’ (*laetas venantibus*

²⁴ Following GIBSON 2003 ad loc, I prefer *pallentes* to KENNEY’s (1994) *fallentes*.

²⁵ E.g., Salmoneus was struck down by a thunderbolt for his hubris in attempting to rival Jupiter: Verg. *Aen.* 6, 585–94; Apollod. *bibl.* 1, 9, 7–8; Diod. Sic. 6, 7, 1–3.

²⁶ I follow HOLLIS 1977, 88 in preferring *velis* to *Bais*.

²⁷ Cf. Cicero’s use of Clodia’s visits to Baiae to condemn her sexual licentiousness (*Cael.* 35, 38, 47).

artis, 1; cf. Ov. *ars* 1, 253 above).²⁸ Grattius is advising the trainee hunter how to treat diseases affecting dogs, and one of the avenues for healing is a visit to the same woodland rites of Diana mentioned by Ovid (*spicatasque faces sacrum ad nemorale Dianae*, Gratt. 484).²⁹ The other is a visit to an apparent *locus horridus*, a sanctuary of Vulcanus at Mount Etna:³⁰ he describes a vast cavern surrounded by dark woods (*atrae ... silvae*, 431) and “streams which have burst from its scorched jaws” (*ruptique ambustis faucibus amnes*, 432). This overtly volcanic locale features stagnant pools of an oily bituminous substance (“still pools lie slick with live oil in their veins”: *stagna sedent venis oleoque madentia vivo*, 434), which, along with the god’s favour, will treat the mange-afflicted dog and his despairing owner.³¹ Grattius’ Etna, though a potentially fear-inducing place, has the capacity to heal, but Ovid’s Baiae wounds despite its pleasant aspect. The heat of the waters at Baiae evoke the ‘fires of love’ but, through the passage’s metaphors of wounding and ill-health, this volcanic landscape is rendered dangerous.

The *praeceptor* of the *Ars* used volcanic imagery to warn about love’s dangers, but in *Remedia Amoris* he turns his attention to recovery. One of the strategies he counsels is that the lover should deceive others, and eventually himself, about his true emotions. Mount Etna is deployed to teach him how to do this:

*quod siquid praecepta valent mea, siquid Apollo
utile mortales perdocet ore meo,
quamvis infelix media torreberis Aetna,
frigidior glacie fac videare tuae.
et sanum simula nec, si quid forte dolebis,
sentiat, et ride, cum tibi flendus eris.* (Ov. *rem.* 489–94)

“But if my teachings are worth anything, or if Apollo teaches mortals anything useful by my mouth, however much you are roasting in Etna’s middle, unhappy one, make it so that you seem colder than ice to your girl: pretend to be sane and, if you really are upset, don’t let her see it, and smile, though you would weep for yourself.”

The volcanic fires of love act as an external force surrounding the lover as though he were an Empedocles who had jumped into Etna, but the mountain also represents the emotions themselves as they boil away within his breast – much like Polyphemus’ did. The *praeceptor* suggests that the emotions are wild things that must be caged, and in this one can perceive not only the shadow of Typhoeus trapped beneath Etna but also a Platonic understanding of the desires and appetites as the ‘beasts within’.³² To achieve rational good health (*sanum*, 493; cf. *qui poterit sanum fingere, sanus erit*, 504), the lover must keep these emotions caged beneath a cool exterior. The contrast between inner fires and icy exterior had been an element of Etna’s literary representation since Pindar, who introduced the mountain as “snowy Etna, nurse of dazzling snow all the year” (νιφόεσσ’ Αἴτνα, πάνετες χιόνος ὀξείας τιθήνα, *Pyth.* 1, 20) before describing the fires that issue from it (lines 21–26).³³ The contrast reflects the material reality of a mountain often still covered with

²⁸ As argued by SALA in an unpublished paper. On Ovid’s wider engagement with Grattius’ *Cynegetica* in the *Ars Amatoria* see TSAKNAKI 2018.

²⁹ Diana’s cult site near Aricia was on the shore of the *Speculum Dianae* (‘Mirror of Diana’), a volcanic lake, but it is not clear that Grattius or Ovid were aware of this. For the site’s activity, which resulted in spillovers of the lake during Roman history, see DE BENEDETTI et al. 2008.

³⁰ In comparison, Aelian does not pick out any features with the potential to cause fear when he describes Etna’s temple of Hephaestus (*NA* 11, 3).

³¹ For the presence of these substances at Etna, see *Aetna* 390–95 and Ov. *met.* 15, 350–51.

³² See, e.g., Pl. *resp.* 588c–591c; Arist. *En* 1118a16–25.

³³ cf. Theoc. *id.* 11, 47–48.

snow. With a subtle nod to Etna's mythological monster and knowledge of its real landscape, Ovid provides philosophically informed advice for the lover desperate to set aside his love.

A final passage wields the *horridus* qualities of the volcanic environment to greater effect than others in this section. In *Heroides* 15, Sappho addresses her male lover Phaon, who has rejected her and moved to Sicily. Much like the story of Polyphemus and his volcanic emotions, the poem depicts a natural environment in sympathy with the protagonist. For example, Sappho recalls going to a grove where she and Phaon used to meet and searching for some reminder of their happiness, but the disenchanted *nemus* only reflects her stark grief back at her: branches have laid aside their foliage and the birds are all silent except for the nightingale, the Daulian bird who weeps for her son Itys (150–56).³⁴ A similar affinity is apparent when Sappho proclaims the intensity of her desire:³⁵

*uror ut, indomitis ignem exercentibus Euris,
fertilis accensis messibus ardet ager.
arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae;
me calor Aetnaeo non minor igne tenet.* (Ov. *epist.* 15, 9–12)

“I burn, as the fertile field blazes when its crops are set alight and untamed southeast winds drive the fire. You frequent the far-off fields of Typhon's Etna, Phaon: heat holds me, one no less than Etna's fire.”

Sappho first compares the heat of her desire to a part of nature that is coded as feminine in the literary tradition, a fertile field. That Phaon ‘frequents’ the fields surrounding Etna is an acknowledgement that her lover has moved on to greener pastures (cf. ll. 51–55), but, given the propensity of Etna to destroy fields (Lucr. 6, 642, Verg. *georg.* 1, 471–73, and Ov. *met.* 13, 865), it is possible to construe this line as a threat.

Sappho, therefore, takes on the kind of monstrous qualities associated with Typhon and Polyphemus. Like the Cyclops, she burns with a desire that is alloyed with a blazing jealous anger. Her volcanic emotion is unusual in terms of gender – in the other examples examined it has been a male who burns with volcanic fire or controls its dangerous force.³⁶ The Sappho of *Heroides* 15 has been seen as ‘mannish’, and her association with volcanic fire may support her characterisation as a transgressor of gender and sexual boundaries.³⁷ However, the spark of jealous anger is well in keeping with the potential violence that always seems to accompany the metaphor of the volcanic fires of desire. Its violence may affect Phaon, but the poem suggests that it is more likely to rebound upon Sappho. Ovid constructs a Sappho who has been maddened by the experience of rejection, and, following Menander's *Leukadia* (F 258 Koerte), he implies that her destructive desire will lead her to kill herself by taking the nymph's advice to throw herself from the Leucadian cliffs (*epist.* 15, 163–80).

³⁴ Comparing the silence but for the halcyon's song at Ov. *epist.* 18, 79–82, ROSATI 1996, 213 comments “Nature shows its sympathies with Sappho's sufferings.... The absence of the song of birds is one example of nature's *Mitempfindung* with the protagonist's fate.”

³⁵ The poem's authorship has been doubted, most influentially by TARRANT 1981. For an overview of the question (from the perspective of Ovidian authorship), see THORSEN 2014, 96–122, as well as ROSATI 1996 and HALLET 2005.

³⁶ It is, after all, a male (*perfidus ille*) who has possession of the writing tablets at *ars* 3, 489–90.

³⁷ E.g., GORDON 1997, 275 comments: “Ovid's treatment of Sappho fits a pattern that emerges when we view the treatment of female homoeroticism in Roman literature in general. Almost all tribades (women who desire other women) who appear in ancient Latin texts are explicitly masculinized, sometimes so radically that their very bodies become male.” See too HALLET 2005.

Conclusion

This chapter has tried to demonstrate that Ovid employs the unusual metaphor of the volcanic fires of love in contexts where there is some danger – to sexual modesty or reputation, to mental health, or even to life itself. Mount Etna and other sites of volcanic activity had a variety of mythological associations, but Ovid tends to draw upon their connection with Typhoeus most often, creating a sense of latent violence, and if he does invoke the Cyclopes, it is not in their guise as a positive creative force but as the creators of Jupiter's punishing thunderbolt. Whether his tone is more light-hearted, as in the *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*, or more sombre as in the *Heroides*, the image of the volcano allows Ovid to paint erotic desire as a powerful natural force that can have devastating effect. Ovid's depiction of the volcanic environment is most detailed in the *Metamorphoses*, the latest of the works under investigation. Whether as the portentous setting for Proserpina's rape or as a metaphor for the desire and jealous anger boiling in Polyphemus, the volcanic environment and its wild forces suit the poem's constant refrain that desire always has the potential to tip into violence. Volcanic environments allow Ovid to explore Roman anxieties about the forces of nature and the forces of desire within – Etna and desire both cause tremors.

Bibliography

ADAMS 1982 = J.N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, London: Duckworth, 1982.

AGUIRRE – BUXTON 2020 = M. AGUIRRE – R. BUXTON, *Cyclops. The Myth and Its Cultural History*, Oxford: Oxford University Press, 2020.

ARSIĆ 2017 = B. ARSIĆ, 'Vitalism or Pathetic Fallacy', *Representations* 140: 121–36.

AUGOUSTAKIS – LITTLEWOOD 2019 = A. AUGOUSTAKIS – R. JOY LITTLEWOOD (eds.), *Campania in the Flavian Poetic Imagination*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2019.

BEDON 2004 = R. BEDON, 'Montes flagrantés. Les volcans chez Pomponius Mela, Plinie l'Ancien et Solin', in É. FOULON (ed.), *Connaissance et représentations des volcans dans l'antiquité*, Clermont – Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004: 215–30.

BÉRARD 1902 = V. BÉRARD, *Les phéniciens et l'Odyssée*, Tome 2, Paris: A. Colin, 1902.

BRIGUGLIO 2015 = S. BRIGUGLIO, 'Nec sum adeo informis. Il Polifemo di Ovidio tra epica ed elegia', in R. ANGIOLILLO – E. ELIA – E. NUTTI (eds.), *Crisi. Immagini, interpretazioni e reazioni nel mondo greco, latino e bizantino*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2015: 281–90.

CASTON 2006 = R.R. CASTON, *The Elegiac Passion. Jealousy in Roman Love Elegy*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.

CLARK 2019 = T. CLARK, *The Value of Ecocriticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

CUSSET 2004 = C. CUSSET, 'Le Cyclope de Théocrite entre la force brute et le feu de la création', in É. FOULON (ed.), *Connaissance et représentations des volcans dans l'antiquité*, Clermont – Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004: 49–56.

DE BENEDETTI et al. 2008 = A.A. DE BENEDETTI – R. FUNICIELLO – G. GIORDANO – G. DIANO – E. CAPRILLI – M. PATERNE, 'Volcanology, history and myths of the Lake Albano maar (Colli Albani volcano, Italy)', *Journal of Volcanology and Geothermal Research* 176: 387–406.

FARRELL 1992 = J. FARRELL, 'Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (*Metamorphoses* 13.719–897)', *American Journal of Philology* 113: 235–68.

GALE 2000 = M.R. GALE, *Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius, and the Didactic Tradition*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2000.

GIBSON 2003 = R. GIBSON (ed.), *Ovid, Ars amatoria Book 3*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GORDON 1997 = P. GORDON, 'The Lover's Voice in *Heroides* 15: Or, Why Is Sappho A Man?', in J.P. HALLETT – M.B. SKINNER (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton: Princeton University Press, 1997: 274–91.

HALLET 2005 = J.P. HALLETT, 'Catullan Voices in *Heroides* 15: How Sappho Became a Man', *Dictynna* 2, 2005: <http://journals.openedition.org/dictynna/129>.

HINDS 1987 = S. HINDS, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HINE 2002 = H.M. HINE, 'Seismology and Vulcanology in Antiquity?', in C.J. TUPLIN – T.E. RIEHL (eds.), *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2002: 56–75.

HOLLIS 1977 = A.S. HOLLIS, *Ovid, Ars Amatoria Book I, Edited with an Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

IOVINO – OPPERMAN 2014 = S. IOVINO – S. OPPERMAN (eds.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2014.

KENNEY (1994) = E.J. KENNEY (ed.), *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford: Clarendon Press, 1994.

KNOX 1995 = P.E. KNOX (ed.), *Ovid, Heroides. Select Epistles*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LABATE 2012 = M. LABATE, 'Polifemo in Ovidio. Il difficile cammino della civiltà', in M.C. ALVAREZ MORAN – R.M. IGLESIAS MONTEL (eds.), *Y el mito se hizo poesia*, Madrid: centro dei Lingüística alpicada Atenea, 2012: 229–45.

LEROUX 2004 = V. LEROUX, 'Le representation de l'Etna dans l'épopée latine', in É. FOULON (ed.), *Connaissance et representations des volcans dans l'antiquité*, Clermont – Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004: 57–78.

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.

MAURO 2021 = R. MAURO, 'Paesaggi inameni della letteratura latina fino al II sec. d.C.', *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 12: 67–88.

MUNRO 1900 = H.A.J. MUNRO (ed.), *T. Lucreti Cari: De rerum natura, libri sex*, London: George Bell and Sons, 1900 (4th ed.).

- MYNORS 1969 = R.A.B. MYNORS (ed.), *P. Vergili Maronis opera*, Oxford: Oxford University Press, 1969.
- NEWLANDS 2010 = C. NEWLANDS, 'The Eruption of Vesuvius in the Epistles of Statius and Pliny,' in J.F. MILLER – A.J. WOODMAN (eds.), *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire. Generic Interactions*, Leiden: Brill, 2010: 105–21.
- PARRY 1964 = H. PARRY, 'Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95: 268–82.
- PETRONE 1988 = G. PETRONE, 'Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco', *Aufidus* 5: 3–18.
- ROSATI 1996 = G. ROSATI, 'Sabinus, the *Heroides* and the Poet-Nightingale. Some Observations on the Authenticity of the *Epistula Sapphus*', *Classical Quarterly* 46: 207–16.
- ROZZONI 2021 = S. ROZZONI, 'From "Pathetic Fallacy" to Affective Attunement: Reading Virgil's Eclogues through the Lens of Material Ecocriticism', *SubStance* 50.3: 115–32.
- RUSKIN 1856 = J. RUSKIN, 'Of the Pathetic Fallacy', in *Modern Painters, volume 3* (1856). Reprinted in E.T. COOK – A. WEDDERBURN (eds.), *The Library Edition of the Works of John Ruskin*, vol. 5, London: George Allen, 1903: 201–20.
- SALA unpublished = D.A. SALA, 'Ovid's Grattian Knot: Unraveling Topological Threads in *Ars Amatoria* I.253–274', unpublished paper. Accessed 15 February 2022. https://www.academia.edu/51129059/Ovids_Grattian_Knot_Unraveling_Topological_Threads_in_Ars_Amatoria_I_253_274.
- SALZMAN-MITCHELL 2005 = P.B. SALZMAN-MITCHELL, *A Web of Fantasies. Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus: The Ohio State University Press, 2005.
- SEGAL 1969 = C. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1969.
- SIGURDSSON 1999 = H. SIGURDSSON, *Melting the Earth: The History of Ideas on Volcanic Eruptions*, New York: Oxford University Press, 1999.
- TARRANT 1981 = R.J. TARRANT, 'The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV)', *Harvard Studies in Classical Philology* 85: 133–53.
- TARRANT 2004 = R.J. TARRANT (ed.), *P. Ovidi Nasonis: Metamorphoses*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- THORSEN 2014 = T.S. THORSEN, *Ovid's Early Poetry: From his Single Heroides to his Remedia amoris*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- TSAKNAKI 2018 = C. TSAKNAKI, 'Ars Venandi. The Art of Hunting in Grattius' *Cynegetica* and Ovid's *Ars Amatoria*', in S.J. GREEN (ed.), *Grattius, Hunting an Augustan Poet*, Oxford: Oxford University Press, 2018: 115–34.

Poseidon e le ‘terre molli’. **Ansie acquatiche e tentativi di stabilizzazione dei terreni paludosi**

GIUSEPPE LEPORE

Le ‘terre molli’ nel mondo antico

Premessa essenziale per questo breve intervento è la valutazione del rapporto che gli antichi avevano coi ‘terreni molli’ e paludosi, che in molti casi non coincide con quello moderno.¹ Non luogo malsano, da bonificare a tutti i costi, ma uno spazio ‘liminare’, da accettare e con cui convivere. Almeno tre sono, a nostro parere, le caratteristiche principali di queste ‘terre molli’: si tratta innanzitutto di un luogo marginale e periferico, del tutto opposto al mondo ordinato della *polis*. Qui non è possibile edificare nulla di stabile, di definitivo, diversamente da quanto avviene per le solide e strutturate architetture della città. Questi ambienti, dunque, che non sono né di terra né di acqua e dove nulla è cartografabile (i confini si modificano continuamente), non sono collegabili con quelli, definiti e stabili, della *polis*, ma potrebbero trovare maggiori analogie con i contesti pre-urbani e primordiali del mondo pastorale e di quell’economia ‘in movimento’ tipica delle società nomadi, che ben avevano individuato le potenzialità anche ‘economiche’ dei luoghi paludosi.²

Tutte queste caratteristiche concorrono alla definizione di un luogo magico, sovrannaturale, che molto spesso diventa il teatro di eventi prodigiosi, in grado di collegare il sottosuolo (e le divinità che in esso abitano) col mondo superiore: basti pensare ai numerosi miti ambientati nelle paludi, in cui avviene il collegamento (o lo scontro) tra mondi diversi. L’esempio migliore è senza dubbio quello costituito dalle fatiche di Eracle, ambientate in diversi contesti ‘molli’: dalla lotta contro l’idra nella palude di Lerna in Argolide agli uccelli del paludoso lago di Stinfalo presso Nemea (**Fig. 1**).³

Ed è proprio il mito che ci mostra in azione diversi eroi ‘civilizzatori’, che combattono i mostri delle paludi e delle acque e che permettono, dopo la vittoria, la vita comunitaria e ordinata: l’esem-

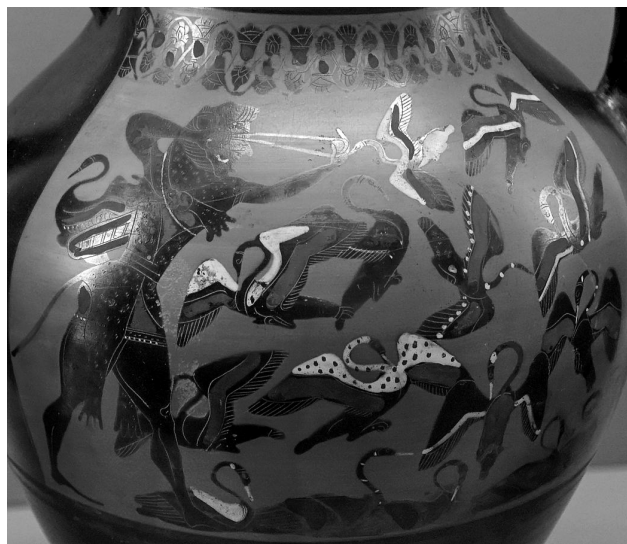


Fig. 1. Eracle abbatte gli uccelli del lago di Stinfalo (British Museum, inv. B 163, da Vulci, ca. 540 a.C. Foto: Wikimedia Commons, Jastrow 2006).

¹ Il termine ‘terre molli’ è volutamente generico: una panoramica sui termini antichi che descrivono i diversi ambienti naturali è in FRASSINE 2013. Sul tema si rimanda anche a TRAINA 1988 e LOCCHI 2010.

² Esiste infatti una vera e propria ‘economia della palude’, che prevede lo sfruttamento delle risorse alimentari (pesce, cacciagione), del legname, delle fibre vegetali e molto altro: si veda TRAINA 1988, in part. il capitolo ‘Geografia ed economia palustre’, 77–101.

³ Una prima panoramica sui miti ambientati nelle paludi è in LEPORE 2020.

pio di Eracle che combatte contro Acheloo (il dio delle acque che scorrono) è molto efficace in proposito, anche perché la vicenda mitica si conclude con la rottura del corno di Acheloo, che diventa la cornucopia, portatrice di ogni prosperità e benessere.⁴

La ‘stabilizzazione’ degli ambienti instabili

E dunque il discorso potrebbe essere impostato nei termini di opposizione tra l’instabilità dei terreni paludosi (tipici delle aree periurbane e suburbane) e la stabilità di quelli asciutti (tipici delle aree urbane): ancora una volta un’opposizione tra *kosmos* e *kaos*, tra ordine disordine, tra *polis* e *chora*. Ma se osserviamo la nascita e lo sviluppo della *polis* coloniale nel mondo greco, magnogreco e siceliota, siamo ormai in grado di definire alcune costanti che collegano la nascita di una nuova città all’acqua: queste *apoikiai*, infatti, fondate a partire dagli inizi dell’VIII sec. a.C. in diverse aree del Mediterraneo, sembrano spesso ‘convivere’ (se non addirittura ricercare) questi terreni molli e talvolta paludosi.⁵ Gli ecisti, infatti, a diverse latitudini e in diverse condizioni ambientali, collocano le nuove fondazioni sulle coste e nei pressi di uno (o due) fiumi, le cui foci, oltre a costituire degli approdi naturali, inevitabilmente tendono ad impaludarsi.⁶ E dunque in questa ricerca della stabilità, la città antica si trova spesso a dover fare i conti e convivere con terre molli collocate nelle sue immediate vicinanze, per lo più fuori dalle mura urbane, ma talvolta anche all’interno.

In questo senso le soluzioni che ‘tendono’ alla stabilità sono le più diverse e variano dagli interventi di personaggi sovranaturali (quasi dei ‘demiurghi’: basti pensare a Empedocle di Agrigento, ‘mago’ ma anche ingegnere idraulico, che libera la città da una pestilenza causata dai fiumi che si impaludavano)⁷, alla creazione di santuari extraurbani che delimitano il territorio e in molti casi lo stabilizzano, sia in senso letterale sia in senso figurato (diventando lo spazio dello scambio tra i Greci o i Romani ‘colonizzatori’ e le comunità locali). Il caso del Santuario di Hera alla foce del Sele è quanto mai efficace nella gestione dei rapporti tra Greci ed Etruschi in età arcaica⁸ oppure, per fare un esempio che riguarda l’espansione di Roma, il *Lucus Pisauensis* durante la conquista dell’area adriatica a partire dal III sec. a.C.) (Fig. 2).⁹



Fig. 2. Panoramica del Santuario di Hera alla foce del fiume Sele (da GRECO 2003): si noti la costante connessione tra le acque e i luoghi sacri.

⁴ Sul mito di Acheloo si rimanda a DI GIUSEPPE 2010, con relativa bibliografia.

⁵ La bibliografia su questo tema è sterminata: si rimanda, tuttavia, a LA TORRE 2011. Sulle ‘città d’acqua’ si rimanda a LEPORE 2020A.

⁶ Gli esempi sono numerosissimi: ricordo solo per la Magna Grecia i casi di Cuma (per cui cfr. D’ACUNTO 2019) e Metaponto (per cui si rimanda a *Siritide e Metapontino* 2020), e in Sicilia i casi di Selinunte (TUSA 2011; le ultime novità sono in MARCONI – WARD 2022) e di Agrigento (con l’interramento dell’*emporion* sul mare: CAMINNECI – CUCCHIARA – PRESTI 2016). Anche per Roma arcaica valgono le stesse considerazioni: ricordo, solo a titolo di esempio, l’impaludamento (e la successiva bonifica) del *Velabrum* e della *Palus Caprae* del Campo Marzio: MORACI 2016 e MORACI 2017.

⁷ Su Empedocle di Agrigento si rimanda a RAMBALDI 2010.

⁸ Le recenti ricerche nel Santuario di Hera sul fiume Sele sono in GRECO 2003.

⁹ Sul *Lucus Pisauensis*, che si sviluppa prima della fondazione della città di *Pisaurum*, cfr. BELFIORI 2017.

In tutti i casi ricordati, comunque, si genera un collegamento tra 'terre molli' e spazio sacro, dove collocare una o più divinità, il cui raggio d'azione si muove a cavallo di mondi diversi.

Un Poseidon 'che dà stabilità'

Il ricorso all'aiuto di divinità 'specializzate' nella gestione delle terre molli vede un protagonista indiscusso, almeno a partire dalle fasi più antiche del mondo greco. Già nell'inno omerico, infatti, un ruolo fondamentale ha Poseidon:

Ἀμφὶ Ποσειδάωνα θεὸν μέγαν ἄρχομ' αἰεὶ δειν
 γαίης κινητῆρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης
 πόντιον, ὅς θ' Ἑλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγᾶς.
 διχθὰ τοι Ἐννοσίγαιε θεοὶ τιμὴν ἐδάσαντο
 ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν.
 Χαῖρε Ποσεῖδαον γαίηοιχε κυανοχαῖτα,
 καὶ μάκαρ εὐμενὲς ἦτορ ἔχων πλώουσιν ἄρηγε
 Ἀμφὶ Ποσειδάωνα θεὸν μέγαν ἄρχομ' αἰεὶ δειν
 γαίης κινητῆρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης
 πόντιον, ὅς θ' Ἑλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγᾶς.
 διχθὰ τοι Ἐννοσίγαιε θεοὶ τιμὴν ἐδάσαντο
 ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν.
 Χαῖρε Ποσεῖδαον γαίηοιχε κυανοχαῖτα,
 καὶ μάκαρ εὐμενὲς ἦτορ ἔχων πλώουσιν ἄρηγε. (Hom. *Hymn.* 22)

“Comincio a cantare Poseidone, dio possente, / scuotitore della terra e del limpido mare, / dio marino che regna sull'Ellicona e sull'ampia Ege. / Un duplice privilegio ti riconobbero gli dei, o Enosigeo: / d'essere domatore di cavalli, e salvatore di navi. / Salve, Poseidone, signore della terra, dalla chioma cupa: / e tu, o beato, con cuore amico soccorri i naviganti.” (trad. F. Cassola)

Tutti gli epiteti lo caratterizzano come una divinità 'terrestre', in grado di 'scuotere la terra' (*ennosigaios*), ma anche di dare solidità (*gaieokos*) o 'che dà stabilità, che impedisce di cadere' (*asphaleios*¹⁰). Questo legame tra Poseidon e i fenomeni tellurici risalirebbe agli strati più antichi di questa divinità, già attestata in età micenea:¹¹ solo in età più avanzata, probabilmente dall'inizio della colonizzazione greca delle coste ioniche in età arcaica, la divinità avrebbe esteso la sua sovranità anche all'elemento marino, sancita a livello mitico dalle nozze con Anfitrite.¹²

Tale sostrato più antico potrebbe trovare conferma anche nel mondo romano: qui infatti, il 23 luglio venivano celebrati i *Neptunalia*, festa antichissima, che non sembra avere nessuna relazione col mare. In quell'occasione, infatti, venivano costruite capanne di rami di alloro (dette *umbrae*) sulle rive del Tevere e, durante la massima esplosione della stagione calda, si invocava la presenza di Nettuno, simbolo dell'acqua corrente e delle acque interne, come sta a dimostrare anche la collocazione stessa della festa sulle sponde del fiume.¹³ In quell'occasione si svolgevano anche giochi acquatici, definiti *Neptunatici*.¹⁴

¹⁰ Questo epiteto è analizzato in BRANDONISIO 2018.

¹¹ Sul rapporto del dio coi fenomeni tellurici v. GUNNEY 2015.

¹² La tesi risale a SCHACHERMEYER 1950 ed è stata accolta da numerosi studiosi (una bibl. di riferimento è in FENET 2005, 175). Cfr. comunque SIMON 1994.

¹³ Su questa festa cfr. CATTABIANI 2003, 257.

¹⁴ INVERNIZZI 1994, 82–83 (con indicazione delle fonti scritte).

Ma, tornando in terra greca, possiamo individuare altre testimonianze di questa valenza ctonia di *Poseidon*: Esichio ricorda un *Poseidon Epilimnios* che aveva un suo culto sulle rive del lago Copaide in Beozia (dove tra l'altro interviene anche Eracle come 'bonificatore').¹⁵ Una situazione simile è attestata dalle fonti anche in Tessaglia, regione descritta da Erodoto come un grande bacino lacustre delimitato da monti altissimi:¹⁶ qui *Poseidon* sarebbe intervenuto col suo tridente, aprendo un varco per far defluire le acque e determinando così la nascita della valle di Tempe (da qui la tradizione di *Poseidon* come 'primo bonificatore'). E Filostrato conferma questa visione del dio bonificatore che "non è dipinto come un dio azzurro e marino, ma come un dio della terraferma: per questo saluta contento le pianure, vedendole estese e uniformi come quanto i mari".¹⁷ Sembra dunque evidente la correlazione del dio con le 'acque interne' e con le montagne.¹⁸

Il *Poseidon* epirota

La valenza ctonia del dio troverebbe conferma anche nel caso di studio che in questa sede si propone: *Poseidon* in Epiro. Questa regione della Grecia settentrionale è tradizionalmente considerata 'periferica', almeno in età arcaica e classica: divisa in *ethne* e *koinà*, non presenta un'organizzazione urbana 'tradizionale' (nel senso che si andava sviluppando nella Grecia continentale) e soprattutto dimostra una diversa economia, basata sulla mobilità e sulla pastorizia, più che sull'agricoltura e il commercio. In queste zone montuose la città arriva tardi, solo nel corso del IV sec. a.C., determinando così il *topos* di un'area arretrata e periferica della grecità. A ciò si aggiunga che Tuciddide, nel raccontare la Guerra del Peloponneso, non esita a definire *barbaroi* molti degli *ethne* in cui era divisa la regione (Caoni, Tesproti e Molossi sono i più famosi), sia perché vanno ancora in giro armati sia perché vivono *kata komas*, in villaggi sparsi sul territorio e non all'interno di una *polis* 'tradizionale'.¹⁹

In questo particolare contesto, in cui si alternano poche *apoikiai* sulla costa e molte comunità nell'entroterra che praticano la transumanza e l'allevamento, il legame di *Poseidon* col mare è secondario e piuttosto tardo:²⁰ uno dei pochi santuari dedicati al dio in queste zone è localizzato da



Fig. 3. Stele con dedica a *Poseidon* (da QUANTIN 2004).

¹⁵ V. FARNELL 1907, 15–16 e 78 n. 40.

¹⁶ Hdt. 7, 129.

¹⁷ Philostr. *Imag.* 2, 14. Cfr. anche PUCCI 2010.

¹⁸ In generale MYLONOPOULOS 2003. Cfr. anche DOYEN 2012.

¹⁹ Thuc. 1, 47 e 2, 80–81. Le più recenti ricerche, invece, stanno dimostrando che il 'modello urbano' è in realtà minoritario se allarghiamo lo sguardo all'intero mondo balcanico: GRECO 1999.

²⁰ QUANTIN 2004, 168; MANCINI 2021.

Strabone tra *Onchesmos* (Saranda) e *Buthrotos* (Butrinto) e non sarebbe anteriore all'età romana.²¹ Il regno del dio, invece, sarebbe costituito per lo più dalle grandi vallate fluviali dove individui singoli oppure interi *koinà* dedicano a *Poseidon* delle stele con rappresentazione di tori o di buoi, che costituirebbero l'aspetto culturale indigeno più forte (**Fig. 3**).²²

Si viene così a delineare l'immagine di un dio delle acque interne, del bestiame e dei pascoli montani, che si collega perfettamente col paesaggio di queste regioni della Grecia settentrionale e che facilmente potremmo collegare a contesti montuosi simili anche in altre zone del Mediterraneo.

In realtà questo collegamento tra il bue e il *Poseidon* dei monti sembra risalire addirittura a Omero: la profezia di Tiresia, infatti, destinata a sancire la riappacificazione tra Ulisse e *Poseidon*, ricorda proprio il sacrificio di un toro da effettuare presso le "genti che non conoscono il mare e non usano il sale", gli Epiroti appunto:

αὐτὰρ ἐπὶ μνηστῆρας ἐνὶ μεγάροισι τεοῖσι
κτείνης ἦε δόλω ἢ ἄμφοδὸν ὀξεί χαλκῷ,
ἔρχεσθαι δὴ ἔπειτα, λαβὼν εὐήρες ἐρετμόν,
εἰς ὃ κε τοὺς ἀφίκηται, οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν
ἄνερες οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν·
οὐδ' ἄρα τοὶ ἴσασι νέας φοινικοπαρήους,
οὐδ' εὐήρε' ἐρετμά, τά τε πτερὰ νηυσὶ πέλονται.
σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει·
ὀππότε κεν δὴ τοι ξυμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης
φήη ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ,
καὶ τότε δὴ γαίῃ πῆξας εὐήρες ἐρετμόν,
ἔρξας ἱερὰ καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι,
ἄρνειὸν ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον,
οἴκαδ' ἀποστείχειν ἔρδειν θ' ἱερὰς ἐκατόμβας
ἄθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι,
πᾶσι μάλ' ἐξείης. θάνατος δέ τοι ἐξ ἁλὸς αὐτῷ
ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γῆρα ὕπο λιπαρῷ ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
ὄλβιοι ἔσσονται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω. (*Od.* 11, 119-137)

"E quando i pretendenti nel tuo palazzo avrai spento,/ o con l'inganno, o apertamente col bronzo affilato,/ allora parti, prendendo il maneggevole remo./finché a genti tu arrivi che non conoscono il mare./non mangiano cibi conditi con sale./non fanno le navi dalle guance di minio,/ né i maneggevoli remi che sono ali alle navi./E il segno ti dirò, chiarissimo: non può sfuggirti./Quando, incontrandoti, un altro viatore ti dica/che il ventilabro tu reggi sulla nobile spalla,/allora, in terra piantato il maneggevole remo,/offerti bei sacrifici a Poseidone sovrano/-ariete, toro e verro marito di scrofe – torna a casa e celebra sacre ecatombi/ai numi immortali che il cielo vasto possiedono." (trad. R. Calzecchi Onesti)

²¹ Str. 7, 7, 5. Sul probabile santuario, che si collocherebbe lungo l'attuale costa di Ksamili, è ancora aperta la discussione: Fenet segnala la scarsa popolarità di *Poseidon* presso i naviganti che attraversano il canale d'Otranto, che preferiscono divinità meno imprevedibili (FENET 2005, 47 e FENET 2016, 171–87). Favorevole all'ipotesi del santuario costiero è Quantin (QUANTIN 2004, 161–62). Si vedano anche DE POLIGNAC 2017 e MANCINI 2021, 370.

²² Le stele si datano tra II–III a.C. e l'età imperiale: CABANES – DRINI 2016 nn. 67–68, 98, 99, 391.

In Epiro, dunque, *Poseidon* sembra trovare una sua dimensione condivisa, probabilmente anche all'interno delle 'nuove' città nate nel frattempo nell'entroterra:²³ i casi di *Byllis* e *Antigonea* sembrano espliciti al riguardo. Dall'area del teatro di *Byllis* provengono due dediche a *Poseidon*, databili su base epigrafica al II a.C.²⁴ Non è chiaro se le iscrizioni siano da relazionarsi col teatro o se facevano parte di un contesto sacro autonomo: in ogni caso, come ricorda Quantin, il dio "fréquent la ville, mais il n'est pas un citoyen".²⁵ Anche ad *Antigonea* il dio sembra frequentare gli spazi contigui alla città: purtroppo qui le testimonianze sono piuttosto labili (si basano sul ritrovamento di una statuetta in bronzo del dio) ma sono tuttavia significative nella raccolta del *dossier* sul *Poseidon* epirota.²⁶

Poseidon a Phoinike

Il caso di *Poseidon a Phoinike* sembra quello di maggiore interesse, sia per la possibilità di approfondire un suo probabile culto all'interno della città sia per l'evidente collegamento con le bonifiche messe in atto nella pianura circostante.

Il centro di *Phoinike*, infatti, sorge sulla sommità di una collina che domina una fertile e paludosa pianura, in cui convergono almeno tre fiumi che andranno a sfociare nella grande laguna di Butrinto.²⁷ L'ampia pianura meridionale, forse proprio per la sua naturale vocazione all'instabilità, viene dedicata ad area di sepoltura, almeno a partire dal IV sec. a.C.: una grande necropoli, infatti, è stata individuata e scavata e i dati di queste indagini hanno permesso di ricostruire il paleoambiente di età ellenistica e poi romana.²⁸ Se le più antiche deposizioni si collocavano sugli alti morfologici naturali, ben presto, a seguito di una poderosa opera di bonifica,²⁹ le tombe occuperanno uno spazio molto maggiore e si disporranno lungo assi stradali regolari che si incrociano ad angolo retto: il nuovo spazio 'bonificato' è ora ampio, regolare e pianeggiante, ma il rischio idrogeologico è sempre presente, come sta a dimostrare la necessità di un 'intervento divino'.

In questo contesto, infatti, viene costruito un edificio, il cd. tempio n. 6, che non presenta nessuna tracce di attività funerarie e anzi sembra indiziare la presenza di un'area sacra più vasta, posta proprio a diretto contatto con le 'terre molli'.³⁰ L'edificio è un semplice *oikos*, con un singolare doppio ingresso (che potrebbe avere delle valenze culturali non ancora comprese in maniera approfondita) e un podio in blocchi di pietra disposto sul fondo: una mensa funge da altare per un *bothros* sottostante, che sembrerebbe confermare la valenza ctonia del culto (**Fig. 4**). Il ritrovamento di una piccola statua in calcare (una porzione di un cavaliere in nudità eroica) non fornisce sufficienti indizi sul culto ivi praticato, mentre gli *emblemata* a mosaico bianco e nero inseriti nel pavimento in ciottolo dipinto di rosso sembrano confermare la presenza di *Poseidon*: il mosaico più meridionale, infatti, presenta una sintetica rappresentazione di un delfino con tridente, che potrebbe con facilità alludere alla presenza del dio in questa zona (**Fig. 5**).

²³ Come si è già detto, lungo le coste dell'Epiro e dell'Illiria numerose erano le *apoikiai* greche, fondate già nel corso dell'VIII sec. a.C.: *Corcyra*, *Apollonia*, *Dyrrachion* e altre ancora.

²⁴ CABANES – DRINI 2016, nn. 304–5.

²⁵ QUANTIN 2004, 161.

²⁶ DE MARIA – MANCINI 2018, 120. Cfr. anche MANCINI 2021, 257.

²⁷ Si tratta dei fiumi Bistriza, Calassa e Pavla. Una visione d'insieme del paesaggio antico, interamente dominato dalle acque, è in GIORGI – BOGDANI 2012.

²⁸ Gli scavi sono editi in LEPORE – MUKA 2018, cui si possono aggiungere gli Atti di un Convegno dedicato al tema dell'archeologia della morte in Epiro e in Illiria: LEPORE – MUKA 2020.

²⁹ LEPORE 2022.

³⁰ Una sintesi sul tempio n. 6 è in LEPORE – BELFIORI 2019.

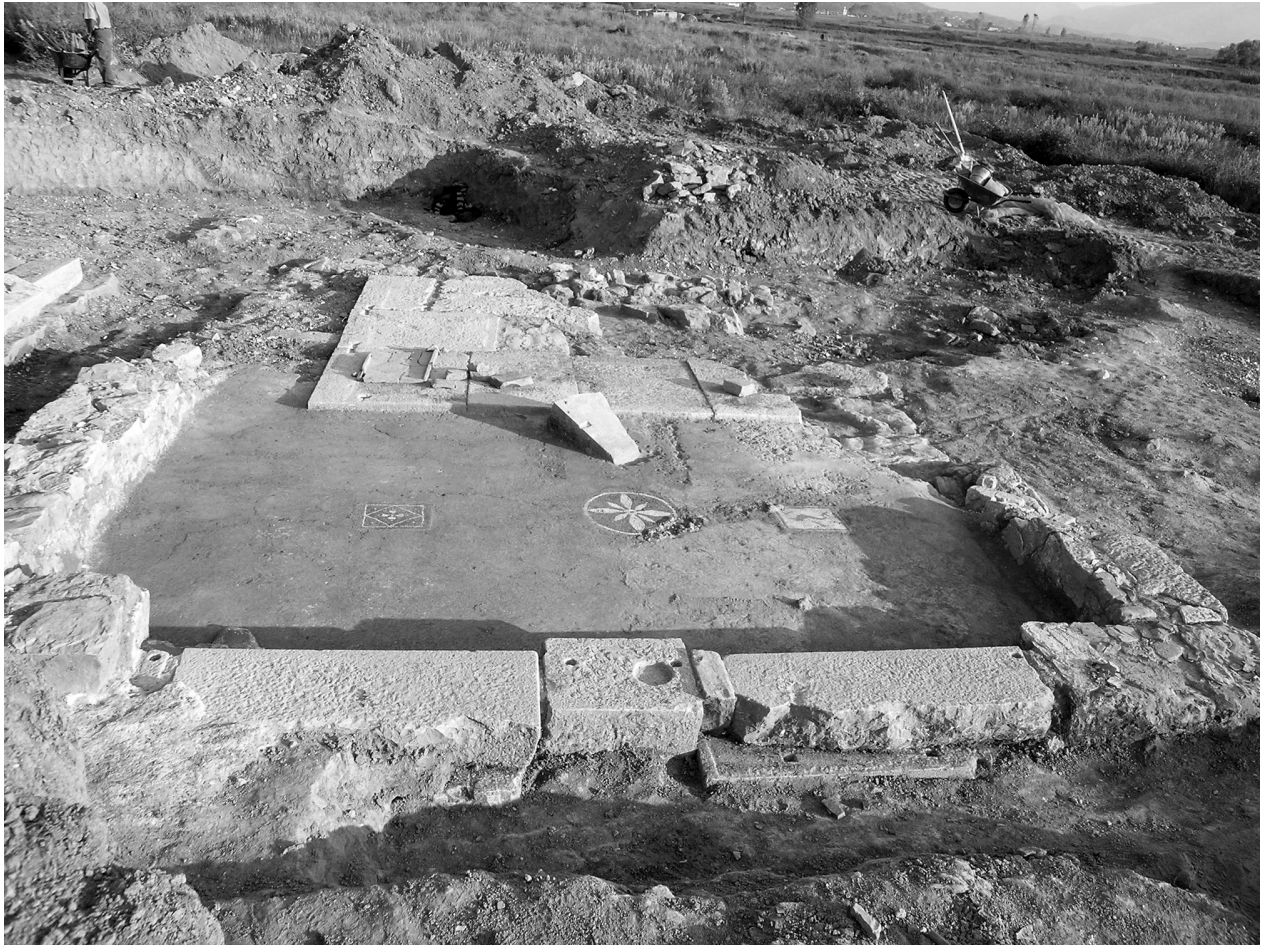


Fig. 4. *Phoinike*: Panoramica del tempietto n. 6 (Archivio Missione Archeologica a *Phoinike*).



Fig. 5. *Phoinike*: dettaglio dell'emblema a mosaico con la rappresentazione di delfino e tridente (Archivio Missione Archeologica a *Phoinike*).

Tale possibilità verrebbe confermata da un dato archeologico, riscontrato intorno al tempietto e in numerosi altri settori della pianura meridionale: tutte queste 'terre molli', infatti, sono state bonificate attraverso il riporto di cospicui strati di ghiaia e di argilla mista a frammenti ceramici tritati, disposti in sequenza alternata e planare, in modo da garantire compattezza e stabilità al terreno e in modo da rialzare il piano di calpestio, al riparo dalle esondazioni dei fiumi.³¹ Le stesse strutture del tempietto sono state rialzate diverse volte, forse proprio a causa dei problemi di tenuta idraulica di questa area: e dunque, a livello di ipotesi, saremmo in presenza di un luogo di culto dedicato ad un *Poseidon* terrestre, che dà solidità

(e magari protegge dai terremoti), collocato proprio in un punto sensibile della pianura di *Phoinike*, dove le continue esondazioni dei fiumi rendevano altamente instabile l'area, tanto da determinarne il completo

³¹ Si tratta delle cd. sottofondazioni a sedimenti studiate da Jacopo Bonetto: BONETTO – PREVIATO 2013.

abbandono agli inizi del III sec. d.C.³² Da questo momento in poi la natura sembra riprendere il sopravvento e in questo settore della pianura non ci sono più tracce di interventi umani (è probabile un ritorno dell'incolto e del pascolo).

Un ulteriore indizio sembra collocare *Poseidon* anche sulla sommità della collina di *Phoinike*, questa volta con una funzione diversa rispetto a quella finora descritta: durante gli scavi degli inizi del Novecento, infatti, Luigi Maria Ugolini rinviene una stele iscritta, riutilizzata all'interno di una sepoltura medievale (Fig. 6).³³

L'iscrizione, anche se in rinvenuta in giacitura secondaria, è databile su base epigrafica alla fine del III sec. a.C. e ci parla dello schiavo *Dazos* che viene liberato attraverso la consacrazione a *Poseidon*.³⁴ Possiamo forse immaginare la presenza di un luogo di culto anche sulla città alta, in cui poter collocare questo tipo di attività sacre: la recente scoperta di un teatro proprio sulla sommità della città (ignota a Ugolini) potrebbe fornire un contesto a questa iscrizione,³⁵ sul modello di quanto avveniva nel vicino teatro di Butrinto dove i decreti di liberazione degli schiavi venivano incisi proprio sugli *analemmata* del teatro.³⁶

Qualche considerazione generale

Quanto visto a *Phoinike* potrebbe dunque trovare ulteriori documenti anche in altre zone 'periferiche' e montuose del mondo greco, come ad esempio la già ricordata Beozia e la Tessaglia (v. *supra*), ma in generale del mondo mediterraneo. Sembra così confermarsi la primitiva valenza ctonia di *Poseidon* che, oltre a essere 'scuotitore della terra' (*ennosigaios*) come ci ricordano Omero ed Esiodo, assume la valenza di 'creatore di stabilità e di solidità' (*asphaleios*), caratteristiche che ben si addicono ad una sua presenza in ambienti instabili e 'molli'.³⁷ Il dossier è solo agli inizi e necessiterebbe di ben altri approfondimenti rispetto alle poche note che in questa sede si riescono a fornire.

La valenza 'marina' del dio sembra dunque un portato successivo, che il mito colloca solo dopo le nozze con Anfritrite e che poi finirà per prevalere nell'immaginario collettivo. Tuttavia uno studio di dettaglio dei 'residui ctonii' del dio, anche da un punto di vista archeologico, potrebbe portare non poche sorprese, anche estendendo la ricerca al mondo romano, come potrebbe dimostrare, ad esempio, il santuario collocato nel fondo Bottaro alla foce del Sarno (nel *proasteion* di Pompei), che sarebbe dedicato a Nettuno inteso proprio come dio delle sorgenti e delle acque fluviali.³⁸

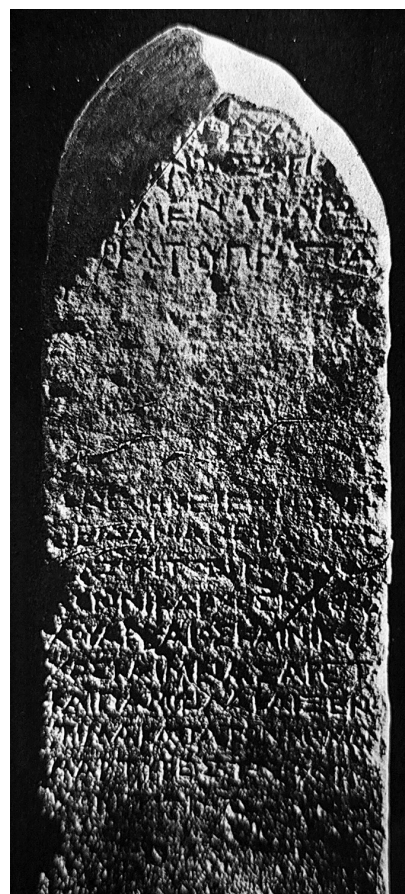


Fig. 6. *Phoinike*: stele con decreto di liberazione dello schiavo *Dazos* tramite consacrazione a *Poseidon* (da UGOLINI 1932).

³² LEPORE 2020.

³³ UGOLINI 1932, 147–48.

³⁴ CABANES – DRINI 2016, 40–43.

³⁵ Sul teatro di *Phoinike* cfr. VILICICH 2018.

³⁶ Il manoscritto di L.M. Ugolini sul teatro di Butrinto è stato pubblicato di recente: UGOLINI – GILKES – LIBERATI 2003.

³⁷ Si pensi anche alle città che portano il nome del dio: su *Poseidonia-Paestum* cfr. anche ASTONE 2013.

³⁸ Sul santuario di fondo Bottaro cfr. D'AMBROSIO 1984 e CERCHIAI 2016, 6. Su *Poseidon-Neptunus* cfr. anche MYLONOPOULOS 2006.

Bibliografia

- ASTONE 2013 = F. ASTONE, 'Poseidon e Poseidonia. Le acque, il paesaggio, gli insediamenti, il culto, il nome della città', *Annali Storici di Principato Citra* 11.1: 34–61.
- BELFIORI 2017 = F. BELFIORI, "Lucum conlucare romano more". *Archeologia e religione del "lucus" Pisaurensis*, Bologna: Bononia University Press, 2017.
- BONETTO – PREVIATO 2013 = J. BONETTO – C. PREVIATO, 'Tecniche costruttive e contesto ambientale. Le sotfondazioni a sedimenti nella Cisalpina e nel Mediterraneo', in G. CUSCITO (a cura di), *Le modificazioni del paesaggio nell'altoadriatico tra pre-protostoria e altomedioevo* (Atti della LXIII Settimana di Studi Aquileiesi 76, maggio 2012), Trieste: Editreg, 231–64.
- BRANDONISIO 2018 = M.A. BRANDONISIO, 'Il culto di Poseidon Asphaleios. Le testimonianze epigrafiche', in M. CIPRIANI – A. PONTRANDOLFO – M. SCAFURO (a cura di), *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo* (Atti del II Convegno Internazionale, Paestum 28–30 giugno 2017), Paestum: Pandemos, 2018, 299–302.
- CABANES – DRINI 2016 = P. CABANES – F. DRINI, *Corpus des inscriptions grecques d'Illyrie méridionale et d'Épire 3. Inscriptions d'Albanie (en dehors des sites d'Épidamne-Dyrrachion, Apollonia et Bouthrôtos)*, Paris: École française d'Athènes, 2016.
- CAMINNECI – CUCCHIARA – PRESTI 2016 = V. CAMINNECI – V. CUCCHIARA – G. PRESTI, 'Εἰς τό περί πόλιν τό λεγόμενον Ἐμπόριον (PG 98, col. 581). Nuove ipotesi sulla topografia dell'emporion di Agrigentum', in M.C. PARELLO – M.S. RIZZO (a cura di), *Paesaggi urbani tardoantichi. Casi a confronto* (Atti delle VIII Giornate Gregoriane, Agrigento 29–30 novembre 2014), Bari, 2016: 63–75.
- CATTABIANI 2003 = A. CATTABIANI, *Calendario. Le feste, i miti, le leggende e i riti dell'anno*, Milano: Mondadori, 2003.
- CERCHIAI 2016 = L. CERCHIAI, 'Pompei e le città della Campania antica', in E. LIPPOLIS – M. OSANNA (a cura di), *I Pompeiani e i loro dei. Culti, rituali e funzioni sociali a Pompei* (Scienze dell'Antichità 22.3): 5–9.
- D'ACUNTO 2019 = M. D'ACUNTO, 'Cuma. I sistemi di regimentazione delle acque di epoca arcaica, la pianificazione urbana e la tirannide di Aristodemo', in E. BIANCHI – M. D'ACUNTO (a cura di), *Opere di regimentazione delle acque in età arcaica. Roma, Grecia e Magna Grecia, Etruria e mondo italico* (Atti della Giornata di Studi, Roma, 25 ottobre 2017), Roma, Quasar: 225–94.
- D'AMBROSIO 1984 = A. D'AMBROSIO, *La stipe votiva in località Bottaro (Pompei)*, Napoli: Università degli Studi di Napoli, 1984.
- DE MARIA – MANCINI 2018 = S. DE MARIA – L. MANCINI, 'Territori e paesaggi sacri nella Caonia ellenistica e romana', in A.J. DOMÍNGUEZ (a cura di), *Politics, Territory and Identity in Ancient Epirus* (Diabaseis, 8), Pisa: Edizioni ETS, 2018: 193–247.
- DE POLIGNAC 2017 = F. DE POLIGNAC, 'Détroits, isthmes, passages. Paysages "sous le joug" de Poséidon', *Kernos* 30: 67–83.
- DOYEN 2012 = C. DOYEN, 'Poséidon souverain. Contribution à l'histoire religieuse de la Grèce mycénienne et archaïque', *Kernos* 24: 336–40.

DI GIUSEPPE 2010 = H. DI GIUSEPPE, 'Acheloo e le acque deviate', in H. DI GIUSEPPE – M. SERLORENZI (a cura di), *I riti del costruire nelle acque violate* (Atti del Convegno Internazionale, Roma 12–14 giugno 2008), Roma, Quasar: 69–90.

FARNEL 1907 = L.R. FARNELL, *The Cults of the Greek States* 4, Oxford: University of Oxford, 1907.

FENET 2005 = A. FENET, 'Sanctuaires marins du Canal d'Otrante', in E. DENIAUX (a cura di), *Le Canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale* (Colloque organisé à l'Université de Paris X – Nanterre, 20–21 novembre 2000), Bari: Edipuglia, 2005: 39–49.

FENET 2016 = A. FENET, *Les dieux olympiens et la mer. Espaces et pratique cultuelles* (Collections de l'École Française de Rome 509), Rome: École française de Rome, 2016.

FRASSINE 2013 = M. FRASSINE, *Palus in agro. Aree umide, bonifiche e assetti centuriali in epoca romana*, Pisa – Roma: Fabrizio Serra editore, 2013.

GIORGI – BOGDANI 2012 = E. GIORGI – J. BOGDANI, *Il territorio di Phoinike in Caonia. Archeologia del paesaggio in Albania meridionale* (Scavi di Phoinike, serie monografica, 1), Bologna: Ante Quem, 2012.

GRECO 1999 = E. GRECO (a cura di), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Roma: Donzelli, 1999.

GRECO 2003 = G. GRECO, 'Heraion alla foce del Sele: nuove letture', in O. DE CASANOVE – J. SCHEID (a cura di), *Sanctuaires et sources. Les sources documentaires et leurs limites dans la description des lieux de culte*, Napoli: Centre Jean Bérard, 2003: 103–35.

GUNEY 2015 = H. GUNEY, 'Poseidon as a God of Earthquake in Roman Asia Minor', *Revue Numismatique* 172: 293–315.

INVERNIZZI 1994 = A. INVERNIZZI, *Il calendario* (Museo della Civiltà romana, Vita e costumi dei romani antichi 16), Roma: Quasar, 1994.

LA TORRE 2011 = G.F. LA TORRE, *Sicilia e Magna Grecia. Archeologia della colonizzazione greca d'Occidente*, Bari: Laterza, 2011.

LEPORE 2020 = G. LEPORE, 'En limnais. Note sulla gestione e sui miti delle "città d'acqua" del mondo antico', in V. CAMINNECI – M.C. PARELLO – M.S. RIZZO (a cura di), *Le forme dell'acqua. Approvvigionamento, raccolta e smaltimento nella città antica* (Atti delle XII Giornate Gregoriane, Agrigento 1–2 dicembre 2018), Bologna: AnteQuem, 2020: 19–26.

LEPORE 2020A = G. LEPORE, '"Le città nell'acqua". Forme dell'abitare e gestione idraulica nel mondo antico', in M.S. BUSANA – E. NOVELLO – A. VACILLOTTO (a cura di), *Archeologi nelle terre di bonifica. Paesaggi stratificati e antichi sistemi da riscoprire e valorizzare* (TerrEvolute 2), Padova: 83–102.

LEPORE 2022 = G. LEPORE, '"Paesaggi d'acque"', in Caonia (Epiro): gestione idraulica e interventi di bonifica', in L.M. CALIÒ – G. LEPORE – G. RAIMONDI – V. TODARO (a cura di), *Limnai. Archeologia delle paludi e delle acque interne* (Cronache di Archeologia, monografie), Roma: Quasar, 2022: 41–52.

LEPORE – BELFIORI 2019 = G. LEPORE – F. BELFIORI, 'Poseidon in Caonia. Un paesaggio sacro tra culti eroici e gestione idraulica', *Hesperia* 35: 81–98.

LEPORE – MUKA 2018 = G. LEPORE – B. MUKA, *La necropoli meridionale di Phoinike. Le tombe ellenistiche e romane* (Scavi di *Phoinike*, Serie Monografica 3), Bologna: Ante Quem, 2018.

LEPORE – MUKA 2020 = G. LEPORE – B. MUKA (a cura di), *L'Archeologia della morte in Illiria e in Epiro. Contesti, ritualità e immagini tra età ellenistica e romana* (Atti del Convegno Internazionale, Tirana 16–18 dicembre 2019), Roma: Quasar, 2020.

LOCCHI 2010 = A. LOCCHI, 'Le acque insidiose. Laghi e paludi nello scenario mitico greco', in H. DI GIUSEPPE – M. SERLORENZI (a cura di), *I riti del costruire nelle acque violate* (Atti del Convegno Internazionale, Roma 12–14 giugno 2008), Roma: Quasar, 2010: 21–30.

MANCINI 2021 = L. MANCINI, *Edilizia di culto presso gli ethne dell'Epiro. Architettura e paesaggi del sacro della periferia nord-occidentale della Grecia* (Studi Fenichioti 2), Roma: Quasar, 2021.

MARCONI – WARD 2022 = C. MARCONI – A.F. WARD, 'Tempel R in Selinunte and the Construction of Tradition', *The Journal of Ancient Architecture* 1: 9–35.

MORACI 2016 = A. MORACI, 'Sistemi di fondazione e tecniche di bonifica? Per una nuova interpretazione di alcuni strati carboniosi nel Campo Marzio', *Ostraka* 25: 103–17.

MORACI 2017 = A. MORACI, 'Fondazioni "indirette" su palificate di consolidamento nel Campo Marzio', *Ostraka* 26: 145–64.

MYLONOPOULOS 2003 = J. MYLONOPOULOS, *Heiligtümer und Kulte des Poseidon auf der Peloponnes* (Kernos suppl. 13), Liège: Université de Liège, 2003.

MYLONOPOULOS 2006 = J. MYLONOPOULOS, 'Poseidon und Neptunus. Zwei Götter – Zwei polytheistische Systeme', *Polifemo* 5: 240–54.

PUCCI 2010 = G. PUCCI, *Filostrato Maggiore. La Biblioteca*, Palermo: Aesthetica, 2010.

QUANTIN 2004 = F. QUANTIN, 'Poséidon en Chaonie et en Illyrie méridionale', in G. LABARRE (a cura di), *Les cultes locaux dans le monde grec et romain* (Actes du Colloque, Lyon 2001), Paris: Université Lumière-Lyon: 153–78.

RAMBALDI 2010 = S. RAMBALDI, 'Empedocle la bonifica di Selinunte. Un breve riesame', in *Selinunte si racconta* (Atti della Giornata di Studi, Castelvetro, 5 maggio 2010), Castelvetro: CAM, 2010: 13–17.

SHACHERMEYER 1950 = F. SHACHERMEYER, *Poseidon und die Entstehung des griechische Götterglaubens*, Bern – Salzburg: Verlag Das Bergland Buch, 1950.

SIMON 1994 = E. SIMON, s.v. 'Poseidon', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7.1: 446–79.

Siritide e Metapontino 2020 = *Siritide e Metapontino. Storie di due territori coloniali* (Cahiers du Centre Jean Bérard), Napoli: Pubblicazioni del Centro Jean Bérard, 2020.

TRAINA 1988 = G. TRAINA, *Paludi e bonifiche del mondo antico. Saggio di archeologia geografica*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1988.

TUSA 2011 = S. TUSA, *Selinunte. Città antiche in Sicilia* 1 (Studia Archaeologica 179), Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2011.

UGOLINI 1932 = L.M. UGOLINI, *Albania antica, II. L'acropoli di Fenice*, Milano – Roma: Treves – Treccani – Tumminelli, 1932.

UGOLINI – GILKES – LIBERATI 2003 = L.M. UGOLINI – O.J. GILKES – A. LIBERATI, *The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini's Excavations at Butrint 1928–1932* (Albania Antica 4, Suppl. 35), London: British School at Athens 2003.

VILICICH 2018 = R. VILICICH, *Il teatro di Phoinike*, Bologna: AnteQuem, 2018.

Inamoena Cappadocia.

Luoghi inospitali e acque magiche in Anatolia centrale

JACOPO TURCHETTO

Introduzione

Situata nel cuore della penisola anatolica, tra la catena del Tauro centrale a sud, il corso del fiume Kızılırmak a nord, la piana di Konya a ovest e l'anti-Tauro a est, la Cappadocia occidentale presenta una incredibile varietà di paesaggi che, oggi come in epoca antica, contribuiscono a differenziare le modalità di insediamento e di sfruttamento del territorio, nonché il suo differente grado di produttività. A fronte di queste potenzialità, tuttavia, non sono rare le fonti greche e latine che dipingono quello cappadoce come un ambiente molto difficile, a tratti inospitale, spesso battuto da venti gelidi, piogge abbondanti, grandinate e nevicate che ostruiscono le vie di comunicazione: un *locus horridus*, insomma, con tanto di elementi magici e sovrannaturali, legati soprattutto all'acqua, che potevano assumere fattezze e caratteri inquietanti.

Con questo contributo si vuole tornare a considerare i *loci inamoeni* della Cappadocia, inquadrandoli nel loro contesto archeologico e topografico, cercando di cogliere se l'interesse degli antichi verso questi luoghi possa essere derivato da una qualche forma di *utilitas*, oltre che dal fascino legato alla sfera dei *mirabilia*.

Una Cappadocia in bilico, tra *amoenitas* e *inamoenitas*

Terra osmotica di passaggio e di collegamento tra l'occidente e l'oriente del mondo antico, la Cappadocia ha rappresentato, a partire dalla sua annessione all'impero nel 17 d.C., una "central periphery"¹ strategicamente rilevante per un efficace controllo politico e territoriale, da parte di Roma, nello scacchiere medio-orientale (Fig. 1).²

Priva di vere e proprie città, fatta eccezione per *Tyana*/Kemerhisar e *Mazaka*/*Caesarea*/Kayseri,³ comprendeva un territorio relativamente fertile, stando a quanto è possibile ricavare dalle fonti e, in particolare, da Strabone, secondo il quale la regione possedeva "buone colture, soprattutto grano ed erbe da pascolo di ogni tipo".⁴ Erano produttive le pianure più meridionali di *Tyana* e *Kybistra* (Ereğli), che si trovavano a ridosso della catena del Tauro; ma anche la strategia di *Melitene* e gran parte della *Kataonia*, che si presentava ricca d'acqua e di vegetazione, mentre tutto il settore cappadoce più occidentale, distribuito lungo il corso del fiume *Halys* e presso le pendici del monte Argeo (Αργαῖος ὄρος, corrispondente all'Erciyes Dağı, un vulcano quiescente a

¹ Per parafrasare un'espressione di COOPER – DECKER 2012, 1.

² Su questo, si veda, da ultimo, TURCHETTO 2020 e bibliografia riportata.

³ Str. 12, 2, 7: δύο δὲ μόναι στρατηγίαι πόλεις ἔχουσιν, ἡ μὲν Τυανίτις τὰ Τύανα... ἐν δὲ τῇ Κιλικίᾳ καλουμένη τὰ Μάζακα ἡ μητρόπολις τοῦ ἔθνους; "due governatorati soltanto hanno delle città, uno è la Tyanitide con *Tyana*... Nel governatorato denominato Cilicia si trova *Mazaka*, la metropoli di questo popolo".

⁴ ἀγαθὴ δὲ καρπῶς, μάλιστα δὲ σίτω καὶ βοσκήμασι παντοδαποῖς (Str. 12, 2, 10).

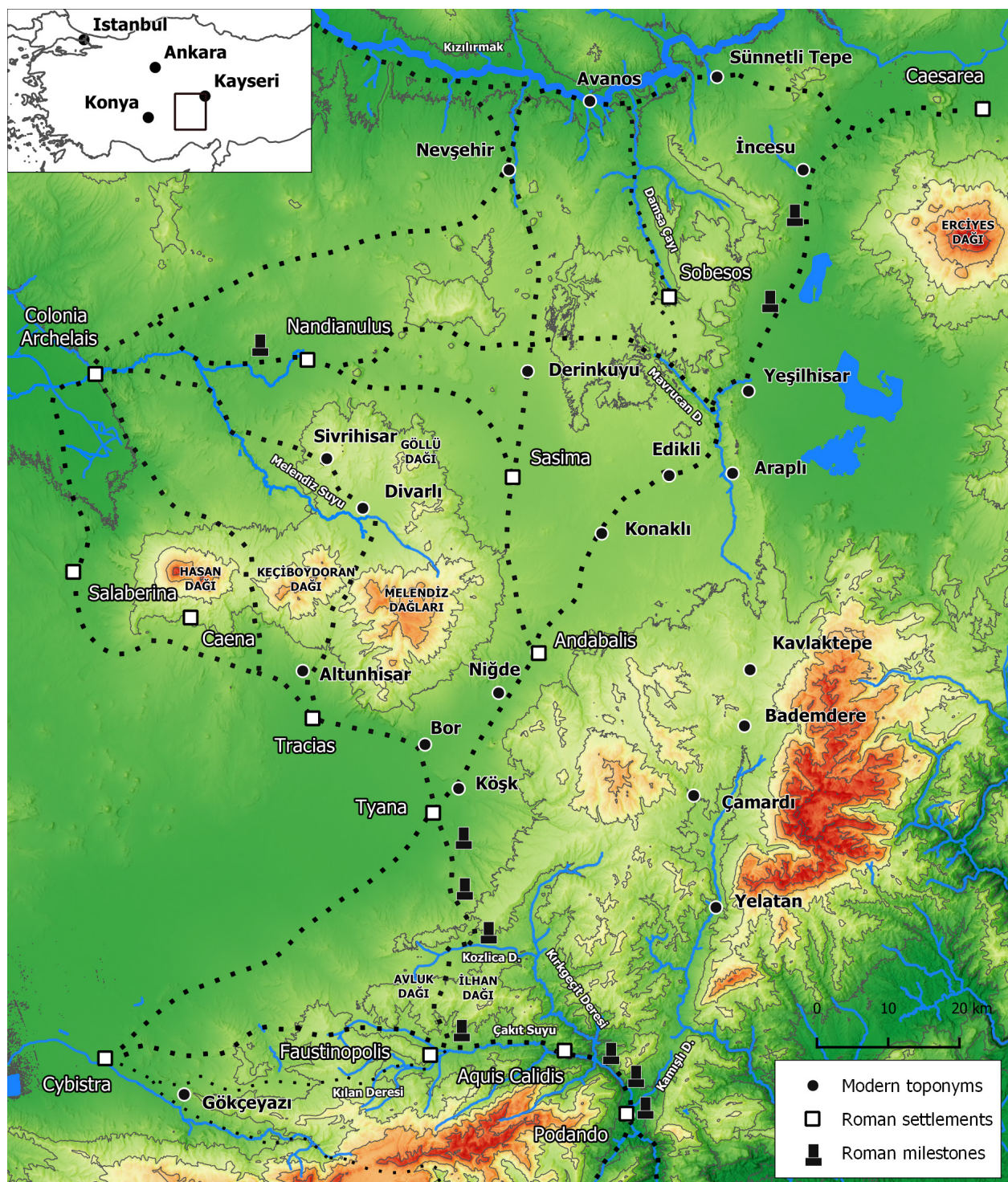


Fig. 1. La Cappadocia occidentale in epoca romana (elaborazione dell'Autore).

nord del quale si sviluppò *Mazaka/Caesarea*) era ricoperto da estesi pascoli adatti ad ogni genere di animale, ma soprattutto ai cavalli, che avevano reso famosa la Cappadocia sin da epoca ittita.⁵ Strabone, infine, ricorda che, ad eccezione dei pendii del monte Argeo, tutta la regione era priva di legname da costruzione.⁶

⁵ Per una disamina delle fonti greche e latine utili per una ricostruzione degli aspetti culturali, vegetazionali e faunistici della Cappadocia antica, cfr. soprattutto CASSIA 2004, 64–79 e CASSIA 2022, 50–51.

⁶ Str. 12, 2, 7 (vedi *infra*).



Fig. 2. Paesaggio cappadoce innevato (foto Autore).

colata da abbondanti nevicate (Fig. 2);⁸ Strabone registra che il monte Argeo aveva la cima costantemente innevata e che l'intera regione, pur trovandosi più a meridione, risultava più fredda del Ponto;⁹ l'*Expositio totius mundi et gentium* (redatta sotto Costanzo II) ricorda che *post hanc in superiori parte Cappadocia est, quae habet viros nobiles et civitatem maximam Caesaream. Frigora autem maxima habere dicitur, ut non posse hominem imperitum locorum sine aliquo artificio habitare*.¹⁰

Quest'ultimo riferimento, in particolare, appare rilevante per il ragionamento che stiamo portando avanti. La necessità di dover ricorrere a 'un qualche espediente' per poter sopravvivere in un ambiente così ostile, infatti, pur non autorizzandoci a credere che già in epoca tardo-romana si fosse sviluppata la tradizione cappadoce del trogloditismo e della costruzione 'in negativo' di abitazioni ricavate nella roccia tufacea e ignimbritica dei pinnacoli (i cosiddetti 'camini delle fate') o di città scavate nel sottosuolo,¹¹ sembra, tuttavia, alludere all'esistenza di particolari tecniche costruttive che fossero in grado di proteggere l'uomo dal rigore del clima. Espedienti e artifici costruttivi che, probabilmente, dovevano risultare in qualche modo alternativi rispetto alle normali metodiche, dal momento che dovevano essere impiegati tenendo conto, come si è accennato poco sopra, di un aspetto fondamentale: e cioè la mancanza, in Cappadocia, di legname da costruzione.

⁷ Per Cicerone, la Cappadocia era una regione desolata (*in Cappadociae solitudine* – *leg. agr.* 2, 21, 56) e 'priva di forze militari' (*Cappadocia est inanis* – *fam.* 15, 1, 6); Marziale, invece, la definisce 'empia' (*impia Cappadocum tellus* – 6, 85, 3) e crudele (*Cappadocum saevis... oris* – 9, 30, 1). Sono corrette e condivisibili le considerazioni di Margherita Cassia, secondo la quale tale divergenza di vedute sembra essere dettata dalla "...conoscenza parziale della Cappadocia da parte di questi autori, che probabilmente estendevano all'intera regione informazioni limitate ad aree specifiche e dunque variamente connotate, e... [da] motivi specifici, nel caso di Cicerone [dall'] influenza di eventi politici coevi, [dai] rancori personali nel caso di Marziale" (CASSIA 2004, 67).

⁸ *Flor. epit.* 2, 20, 9 (*ardores per Armeniam et nives per Cappadociam et utriusque caeli subita mutatio*).

⁹ *Str.* 12, 2, 7 (*κεῖται γὰρ ὑπὸ τῷ Ἀργαίῳ ὄρει πάντων ὑψηλοτάτῳ καὶ ἀνέκλειπτον χιόνι τὴν ἀκρόρειαν ἔχοντι*; "è situata infatti sotto il monte Argeo, il più alto di tutti, che ha perennemente innevata la cima"); 12, 2, 10 (*νοτιωτέρα δ' οὖσα τοῦ Πόντου ψυχρότερα ἐστίν*; "pur essendo più meridionale, è più fredda del Ponto").

¹⁰ *Expos. mundi* 40: "Dopodiché, nella parte superiore, c'è la Cappadocia, che ha uomini nobili e la grande città di Cesarea. Ma si dice che vada soggetta a grandissimi freddi, tanto che è impossibile abitarvi per uomini inesperti dei luoghi senza ricorrere a qualche espediente" (su questo passo, cfr., da ultimo, CASSIA 2022, 47).

¹¹ Senza voler affrontare, in questa sede, la questione spinosa della datazione di queste strutture, sembra comunque ragionevole ipotizzarne la nascita e lo sviluppo in una fase successiva, pienamente bizantina, come risposta da parte della popolazione locale a una situazione geopolitica resa instabile dalle continue incursioni degli eserciti arabi (cfr. BIXIO – CASTELLANI – SUCCHIARELLI 2002 e, da ultimo, BIXIO – DE PASCALE 2022; per una posizione leggermente discordante sul piano cronologico, cfr. OUSTERHOUT 2017, 367).

Loci horridi e inospitali

Ora, questo cenno straboniano ai caratteri del tutto peculiari dell'area che si trovava attorno all'Erciyes Dağı, ci offre la possibilità di addentrarci nei *loci* davvero *horridi* e più inospitali della Cappadocia, nelle descrizioni dei quali, come sempre succede nelle fonti che 'parlano' di paesaggio, si intrecciano gli aspetti dell'*utilitas* e dei *mirabilia*. In particolare, ci soffermeremo su quattro diverse zone, poste attorno a *Mazaka/Caesarea* e all'Argeo, al lago *Tatta* (oggi Tuz Gölü, compreso tra le attuali province di Ankara, Konya e Aksaray), a *Tyana* e, infine, alla catena montuosa del Tauro.

Fuoco e acqua ai piedi del vulcano

Stando alle parole di Strabone,¹² il luogo nel quale sorse *Mazaka* (Kayseri), alle falde settentrionali del monte Argeo, era "senza acqua e privo di difese naturali" (oltre che di una cinta di mura): era quindi "inadatto a una concentrazione urbana". I terreni circostanti, inoltre, erano sabbiosi e sassosi, quindi improduttivi, e, spingendosi poco oltre, si incontravano anche "pianure vulcaniche e piene di pozzi di fuoco per molti stadi, sicché alla città giungono rifornimenti da lontano. Anche quello che sembra un vantaggio contiene un pericolo: ...l'Argeo è ricoperto di selve, sicché si può far legna senza andare lontano, ma anche nei luoghi sottostanti al bosco vi è una grande quantità di fuochi; al tempo stesso questi luoghi sono impregnati di acqua fredda. Tuttavia né il fuoco né l'acqua escono alla superficie in modo che per la maggior parte il terreno è erboso; talvolta il suolo è paludoso e di notte da esso si sprigionano fiamme. Quindi quelli che se ne intendono fanno legna stando ben in guardia, ma per i più ciò è pericoloso e soprattutto per il bestiame, che, non vedendo i pozzi di fuoco, vi cade dentro".

Il quadro tratteggiato dal geografo di Amasea è quello di un luogo dai caratteri quasi inferi, contraddistinto da una serie di crateri dai quali fuoriuscivano lingue di fuoco e da aree paludose che rendevano l'aria insalubre durante l'estate, da connettere evidentemente con fenomeni di vulcanesimo secondario che dovevano essere distintivi di tutto quel settore attorno all'Erciyes. Piuttosto, infatti, che collegare la testimonianza straboniana dei 'pozzi di fuoco' ad evidenze di una fase eruttiva che doveva essere ancora attiva alla fine del I secolo a.C. (non attestata, oltretutto, né a livello geologico né geomorfologico), ricerche recenti suggeriscono di spiegare questi fenomeni come l'esito della combustione del gas metano che si trovava sulla superficie della vasta area acquitrinosa¹³ che ricopriva la piana di Develi, immediatamente a sud del monte Argeo.¹⁴

L'aspetto singolare è che di questa zona d'acqua paludosa (**Fig. 3**), che doveva assomigliare a un ampio lago e di cui si dovette ragionevolmente tenere conto anche durante le fasi di stesura della stra-

¹² Str. 12, 2, 7: Τὰ μὲν οὖν ἄλλα ἀφυῆ πρὸς συνοικισμὸν ἔχει πόλεως· ἄνδρός τε γάρ ἐστι καὶ ἀνώχυρος διὰ τὴν ὀλιγορίαν τῶν ἡγεμόνων καὶ ἀτειχιστος... Καὶ τὰ κύκλῳ δὲ χωρία ἔχει τελέως ἄφορα καὶ ἀγεώργητα, καίπερ ὄντα πεδινά· ἄλλ' ἐστὶν ἀμμώδη καὶ ὑπόπετρα. Μικρὸν δ' ἐτι προΐοῦσι καὶ πυρίληπτα πεδία καὶ μεστὰ βόθρων πυρὸς ἐπὶ σταδίου πολλοὺς ὥστε πόρρωθεν ἢ κομιδῇ τῶν ἐπιτηδεύων... ὁ Ἀργαῖος ἔχει περικείμενον δρυμὸν ὥστε ἐγγύθεν ὁ ξυλισμὸς πάρεστιν, ἄλλ' οἱ ὑποκείμενοι τῷ δρυμῷ τόποι καὶ αὐτοὶ πολλὰ πυρὰ ἔχουσιν, ἅμα δὲ καὶ ὑφ' ὕδατος εἰσι ψυχρὰ ὕδατι, οὔτε τοῦ πυρὸς οὔτε τοῦ ὕδατος εἰς τὴν ἐπιφάνειαν ἐκκύπτοντος, ὥστε καὶ ποάζειν τὴν πλείστην· ἐστὶ δ' ὅπου καὶ ἐλῶδές ἐστι τὸ ἔδαφος καὶ νύκτωρ ἐξάπτονται φλόγες ἀπ' αὐτοῦ. Οἱ μὲν οὖν ἐμπειροὶ φυλαττόμενοι τὸν ξυλισμὸν ποιοῦνται, τοῖς δὲ πολλοῖς κίνδυνός ἐστι, καὶ μάλιστα τοῖς κτήνεσιν ἐμπίπτουσιν εἰς ἀδήλους βόθρους πυρὸς.

¹³ Anche quest'area è evocata da Strabone ed è nota, oggi, come Sultansazlığı, 'la palude del Sultano'. Nel 1971, è stata dichiarata, per i suoi caratteri naturalistici e per la sua biodiversità, riserva naturale.

¹⁴ Cfr. AYDAR – ŞEN – SARIKAYA – KUZUCUOĞLU 2019, 566.

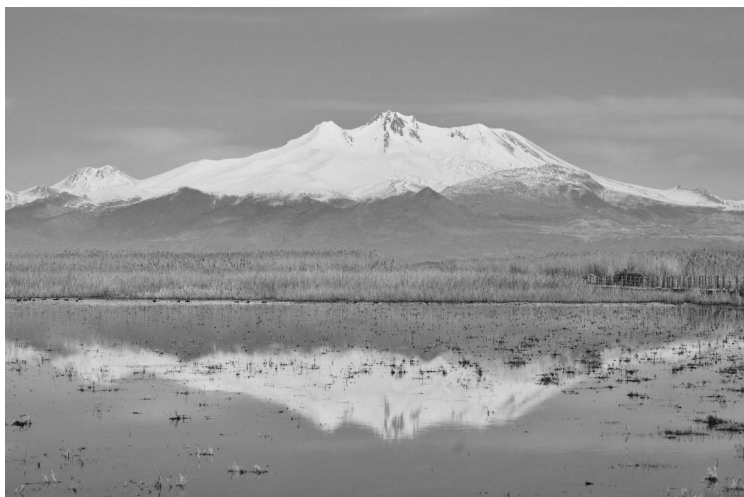


Fig. 3. La Sultansazlığı, ‘la palude del Sultano’ ai piedi dell’Erciyes Dağı (foto Autore).

da di collegamento tra *Mazaka* e *Tyana*, sembra parlare anche Vitruvio.¹⁵ Il suo interesse verso questo specifico ambiente cappadoce si inquadra essenzialmente all’interno della categoria dei *mirabilia*, dato che l’acqua, in questo caso, aveva la capacità di trasformare “un pezzo di canna o di qualsiasi altra sostanza [...] in pietra”, lasciando invariate le caratteristiche di quella parte che non era entrata in contatto con quel liquido speciale. A ben vedere, però, al di là degli indubbi aspetti inquietanti e *inamoeni* di questo lago, ciò che dovette spingere Vitruvio e, forse, anche lo stesso Strabone a soffer-

marsi sui caratteri di quest’angolo di Cappadocia sembra potersi ricollegare proprio alla presenza di questa particolare sostanza ‘pietrificante’, nella quale possiamo ragionevolmente riconoscere il bitume, le cui potenzialità di impiego e sfruttamento erano ben note nell’antichità.¹⁶

Una horrida distesa di sale

“Il lago Tatta è una salina naturale, e l’acqua forma così facilmente una crosta solida intorno a quello che vi viene immerso che, quando vi mettono dentro un cerchio di giunco, si possono tirare su corone di sale e gli uccelli che toccano l’acqua con le ali sono catturati, poiché cadono immediatamente a causa del consolidarsi del sale”.¹⁷ È con queste parole che Strabone ci descrive un altro settore della pianura cappadoce al confine con la *Lycaonia* e la *Galatia*, compreso tra le attuali province di Ankara, Konya e Aksaray, caratterizzato, da un lato, da un ambiente semi-desertico con una vegetazione praticamente inesistente e, dall’altro, dalla presenza dall’ampio bacino del Tuz Gölü, che letteralmente significa ‘lago di sale’. Anche in questo caso, la descrizione che ci viene offerta dalla fonte sembra sottendere, al di là dell’aspetto più *horridus* legato alla sorte degli uccelli che, anche solo sorvolando quelle acque e sfiorandole con le ali, cadevano a terra ‘impie-triti’, il carattere economico di tutto quel settore, legato al sale.

Sfruttato ampiamente ancora oggi (da lì, infatti, proviene il 60% del sale consumato ogni anno in Turchia, pari a circa trecentomila tonnellate), questo bacino dovette rappresentare l’area di approvvigionamento principale di questa materia prima anche durante il periodo ottomano, quando era indispensabile per la

¹⁵ Vitr. 8, 3, 9: *etiamque est in Cappadocia in itinere quod est inter Mazaca et Tyana lacus amplius, in quem lacum pars sive harundinis sive alii generis si demissa fuerit et postero die exempta, ea pars quae fuerit exempta invenietur lapidea, quae autem pars extra aquam manserit permanet in sua proprietate*; “In Cappadocia, lungo la strada tra Mazaca e Tyana, c’è un considerevole lago, nel quale, se viene immerso un pezzo di canna o di qualsiasi altra sostanza, e tirato fuori il giorno successivo, lo si troverà trasformato in pietra; ma la parte fuor d’acqua non avrà mutato la sua qualità”. Sul rapporto tra il lago e la direttrice stradale, cfr. TURCHETTO 2018, 100–2.

¹⁶ Su questi aspetti, cfr., tra gli altri, GUGLIELMINO 2012.

¹⁷ Str. 12, 5, 4: ἡ μὲν οὖν Τάττα ἀλοπήγιόν ἐστιν αὐτοφύεζ, οὕτω δὲ περιπίπτεται ῥαδίως τὸ ὕδωρ παντὶ τῷ βαπτισθέντι εἰς αὐτὸ, ὥστε στεφάνους ἁλῶν ἀνέλκουσιν, ἐπειδὴν καθῶσι κύκλον σχοίνινον, τὰ τε ὄρνεα ἀλίσκεται τὰ προσαγόμενα τῷ πτερώματι τοῦ ὕδατος παραχρῆμα πίπτοντα διὰ τὴν περίπτηξιν τῶν ἁλῶν.

conservazione delle carni crude, e, ancor prima, in epoca romana, come ci ricorda anche Plinio il Vecchio,¹⁸ secondo il quale veniva tagliato allo stesso modo del *lapis specularis*.

L'acqua degli spergiuri

È ancora l'acqua a determinare l'*inamoenitas* di una zona vicino a *Tyana* (l'attuale Kemerhisar), che in epoca romana fungeva da stazione di sosta, ai margini settentrionali del Tauro, lungo la strada che, come ci ricorda l'*Itinerarium Burdigalense*,¹⁹ tagliava obliquamente l'altopiano anatolico da Costantinopoli alle Porte Cilicie, collegando l'occidente e l'oriente del mondo antico. La scelta locazionale dell'insediamento fu certamente dettata dalla disponibilità di fertili distese pianeggianti poste ai margini della piana di Ereğli-Bor, oltre che dalla conformazione naturale del territorio che poneva il sito al centro di un *hub* regionale di interconnessione tra Cappadocia centrale e meridionale, dove, naturalmente, non mancava nemmeno l'acqua. Questa, in realtà, non doveva formare (oggi, come in passato) una rete idrografica organizzata, ma sgorgava abbondante da una serie di sorgenti naturali (alcune carsiche, altre termo-minerali), che erano ben note e sfruttate già in antico. Una di queste si trova ai piedi del versante sud-occidentale dell'*höyük* di Köşk (circa 4 km a nord-est di Kemerhisar) e venne monumentalizzata in età severiana, durante il regno di Caracalla, il quale, attorno alla polla naturale, fece realizzare un'enorme vasca (60 x 22 metri) che doveva servire da bacino di captazione (Fig. 4), dal quale doveva prendere avvio l'acquedotto che, attraverso condutture sotterranee per un primo tratto e poi tramite arcate subaeree, portava l'acqua a *Tyana*.²⁰



Fig. 4. La piscina di captazione di Köşk (modificato da LACHIN – ROSADA 2017).

Ora, la funzione topografica di questa sorgente quale marcatore territoriale di lunga durata,²¹ abbinata alla scoperta, nel corso degli scavi della piscina di captazione, di alcuni elementi architettonici e scultorei di reimpiego, riferibili “...à une structure ou à des établissements publics de grande importance...”,²² ha portato alcuni studiosi a proporre di localizzare presso Köşk il tempio di Zeus *Asbamaios*, che le fonti collocano a *Tyana* nei pressi di una sorgente ‘prodigiosa’. Stando alle parole di Ammiano Marcellino,²³ infatti, *apud Asbamaei quoque*

¹⁸ Plin. nat. 31, 73; 31, 77. Su questi aspetti, cfr. Anche CASSIA 2004, 38–39; COOPER – DECKER 2012, 69.

¹⁹ Itin. Burdig. 577, 7–578, 1.

²⁰ Sulla vasca monumentale, che oggi i Turchi chiamano Roma Havuzu, cfr., da ultimo, LACHIN – ROSADA 2017 e bibliografia riportata.

²¹ La sorgente naturale, infatti, avrebbe potuto rappresentare un punto di riferimento locazionale per lo sviluppo del sito neolitico-calcolitico di Köşk Höyük, che sembra aver avuto una lunga fase di occupazione, come lascerebbero intendere i resti di una piccola chiesa absidata individuata sulla sommità della collina (cfr. ROSADA – LACHIN 2015, 206; LACHIN – ROSADA 2017, 47–48).

²² LACHIN – ROSADA 2017, 58.

²³ Amm. 23, 6, 19: *Apud Asbamaei quoque Iovis templum in Cappadocia, ubi amplissimus ille philosophus Apollonius traditur natus prope oppidum Tyana, stagno effluens fons cernitur, qui magnitudine aquarum inflatus, seseque resorbens, numquam extra margines intumescit*; “Anche nel tempio di Giove Asbameo in Cappadocia, presso la città di *Tyana* dove si dice nacque il grande filosofo Apollonio, si vede uscire dallo stagno una sorgente, la quale, gonfiata dalla grandezza delle acque e assorbendosi, non si gonfia mai oltre i suoi confini”.

Iovis templum in Cappadocia c'era una fonte che si gonfiava e sgonfiava in continuazione, senza però mai fuoriuscire dai limiti dello stagno. Secondo Filostrato, invece, cui Giulia Domna aveva commissionato un'opera su Apollonio, il sapiente neopitagorico nato proprio a *Tyana* nel I secolo d.C., quella doveva essere un'acqua dai poteri ordalici ben più inquietanti. “Scorre presso *Tyana* un'acqua sacra a Zeus protettore dei giuramenti, come dicono, il cui nome è Asbamea: la fonte da cui sgorga è gelida, ma ribolle come una caldaia posta sul fuoco. Per chi tiene fede ai giuramenti quest'acqua è propizia e dolce, ma degli spergiuri fa immediatamente giustizia. S'attacca infatti agli occhi, alle mani, ai piedi, ed essi si ammalano di idropisia e di tisi; né possono allontanarsi, ma sono costretti sul posto e piangono ai bordi dell'acqua, riconoscendo i loro falsi giuramenti”.²⁴

Al di là degli aspetti più propriamente topografici e delle proposte che sono state variamente avanzate circa l'effettiva localizzazione della fonte asbamea,²⁵ è interessante rilevare che l'immagine filostratea dell'acqua fredda che ribolle “come una caldaia posta sul fuoco”, sembrerebbe compatibile con le sorgenti naturali che si trovano proprio nella zona di Kemerhisar. Lì, infatti, “...low-temperature (14–16°C) CO₂-rich Na-Cl waters emerge, with a deep circulation system related to the basin structure of the area. The Na-Cl waters emerge in mainly volcanic terrain, with evaporites providing the source of chloride. The CO₂ spring waters are recharged meteorically, with CO₂ of mantle origin, and display an increased electrical conductivity in waters with lower water temperatures of the CO₂-rich waters”.²⁶ Potrebbe trattarsi, dunque, del fenomeno di vulcanesimo secondario delle ‘mofètes’,²⁷ caratterizzato da emissioni fredde di anidride carbonica che scaturiscono da fessurazioni del terreno e che, in presenza di acqua, producono bolle simili a quelle di un liquido in ebollizione.

Quel che più interessa sottolineare in questa sede, ad ogni modo, è il carattere infero della descrizione di Filostrato, nella quale all'acqua si associano fuoriuscite gassose che trasformano la sorgente in uno strumento ordalico e giustiziere per gli spergiuri, e il *locus amoenus* in un “...paesaggio simbolico [che] acquisisce tutti i caratteri del perturbante”. Un paesaggio che, con questi suoi caratteri specifici, è direttamente funzionale alla narrazione della nascita del *magus* di *Tyana*, Apollonio, che, nel corso della propria vita, acquisirà le medesime proprietà ‘veritative’ della fonte e “...sarà in grado di svelare gli impuri e rifiutarne talvolta la guarigione ma anche gettare un ponte tra il tempo di Roma... e l'*illud tempus* del mito, in cui l'acqua *già* aveva svelato gli spergiuri facendoli cadere malati”.²⁸

Horridi passaggi naturali

Linee di confine, non solo da un punto di vista geografico, ma anche culturale, le catene montuose hanno sempre esercitato un certo fascino, a metà tra ammirazione e inquietudine. Quella del Tauro, che delimita longitudinalmente tutto il fianco meridionale dell'altopiano anatolico, non faceva eccezione. In quel parti-

²⁴ Philostr. *VA* 1, 6: ἔστι δέ τι περὶ Τύανα ὕδωρ Ὀρκίου Διός, ὡς φασι, καλοῦσι δὲ αὐτὸ Ἀσβαμαῖον, οὗ πηγὴ ἀναδίδεται ψυχρά, παφλάζει δέ, ὥσπερ ὁ θερμαινόμενος λέβης. Τοῦτο εὐόρκους μὲν ἵλεών τε καὶ ἡδὺν ὕδωρ, ἐπιόρκους δὲ παρὰ πόδας ἢ δίκη: ἀποσκήπτει γὰρ καὶ ἐς ὀφθαλμούς καὶ ἐς χεῖρας καὶ ἐς πόδας, καὶ ὑδέρους ἀλίσκονται καὶ φθόαις, καὶ οὐδ' ἀπελθεῖν δυνατόν, ἀλλ' αὐτόθι ἔχονται καὶ ὀλοφύρονται πρὸς τῷ ὕδατι ὁμολογοῦντες ἃ ἐπιώρκησαν. Una descrizione molto simile si trova anche in Ps.-Arist. *mir. ausc.* 152.

²⁵ Oltre che presso la sorgente naturale di Köşk, infatti, la fonte prodigiosa è stata identificata con l'Hortasan Gölü (3 km a sud di Kemerhisar), dove sgorgano acque ricche di anidride carbonica e dove sono pure stati individuati i resti di un tempio (cfr. HILD – RESTLE 1981, 154). Sul rapporto tra l'acqua asbamea, il tempio di Zeus e Strabone, cfr. PANICHI 2019, 60.

²⁶ PISOLKAR 2017, 19; cfr. anche HOŞGÖRMEZ – ÖZCAN 2015.

²⁷ Cfr. CICCACCI 2015, 563.

²⁸ CREMONESI 2014, 168–74.

colare contesto, venivano percepiti come *loci horridi* due ‘punti di passaggio’ che si trovavano rispettivamente nella *Tyanitis* meridionale e in *Cataonia*, l’uno, corrispondente al passo delle Porte Cilicie (Gülek Boğazı), sfruttato dall’uomo per il collegamento con la fascia costiera mediterranea, e l’altro, invece, attraversato dall’impetuosa corrente del fiume *Pyramos* (attuale Ceyhan), che, superato il Tauro, sfociava nel Golfo di İskenderun.

Il primo, che, come ci ricorda Strabone, rappresentava il “valico più accessibile e frequentato per la Cilicia e per la Siria”,²⁹ è stato costantemente utilizzato, dall’antichità fino ai nostri giorni, perché, nonostante le effettive difficoltà logistiche e i rischi che si legavano al suo attraversamento, era l’unico varco naturale percorribile, che si trovava in quel settore del Tauro centrale. E, soprattutto, poteva essere sfruttato anche d’inverno, quando altri valichi, stesi tra Cappadocia e Cilicia ad altitudini maggiori, dovevano probabilmente risultare impraticabili a causa della neve.³⁰ Si trattava, ad ogni modo, di “[...] uno dei punti più critici della viabilità della penisola anatolica [...]”,³¹ cui solo recentemente, negli anni ’90 del Novecento, si è posto rimedio con l’apertura al traffico del tratto Tekir-Çamalan lungo l’autostrada Ankara-Tarso (Fig. 5).

Secondo Senofonte,³² per esempio, per passare dalla Cappadocia alla Cilicia “[...] l’accesso era costituito da una strada carrozzabile troppo ripida e troppo ostica per essere percorsa con un esercito, in caso di resistenza”. E proprio il timore di un possibile attacco nemico in quella stretta gola³³ indusse Ciro a valicare il Tauro seguendo un percorso alternativo, di certo non meno impegnativo di quello delle Porte Cilicie, ma ragionevolmente meno esposto al pericolo di agguati o appostamenti.³⁴



Fig. 5. Il valico delle Porte Cilicie in una fotografia del 1916 (collezione Gunter Hartnagel).

²⁹ Str. 12, 2, 7: τὰς Κιλικίας πύλας, καθ’ ἃς εὐπετέσταται καὶ κοινόταται πᾶσιν εἶσιν αἱ εἰς τὴν Κιλικίαν καὶ τὴν Συρίαν ὑπερβολαί.

³⁰ In questo senso, è interessante la valutazione di Cicerone, per esempio, che ricorda come *Taurus propter nives ante mensem Iunium transiri non potest* (Att. 5, 21, 14). Cfr., su questi aspetti, SPANU 2017.

³¹ SPANU 2017, 29. I viaggiatori e gli esploratori che, tra Settecento e Ottocento, si avventurarono in Anatolia descrissero la valle che, dalle Porte Cilicie, risale verso l’altopiano, come uno stretto e pericoloso passaggio, attraverso il quale si snodava una strada che, tramite ponti spesso insicuri o crollati, si spostava continuamente da un versante all’altro della valle per adattarsi alla morfologia del territorio (cfr. TURCHETTO 2018, 71–74).

³² Xen. An. 1, 2, 21: ἡ δὲ εἰσβολὴ ἦν ὁδὸς ἀμαξιτὸς ὁρθὰ ἰσχυρῶς καὶ ἀμήχανος εἰσελθεῖν στρατεύματι, εἴ τις ἐκόλυνεν.

³³ “Si diceva anzi che Siennesi si fosse appostato sulle cime per sorvegliare la via d’accesso”; ἐλέγετο δὲ καὶ Συνέννεσις εἶναι ἐπὶ τῶν ἄκρων φυλάττων τὴν εἰσβολήν.

³⁴ Cfr., da ultimo, TURCHETTO 2018, 43–48, e bibliografia riportata.

Il fiume *Pyramos*, invece, ci viene descritto da Strabone,³⁵ con un livello di dettaglio che si deve senz'altro ad un'analisi autoptica da parte del geografo, il quale molto probabilmente ebbe modo di ammirare questo 'spettacolo della natura' durante un suo soggiorno in *Cataonia*: "...le sue acque scorrono sotto terra e per un lungo tratto non si possono vedere; poi escono in superficie. È possibile però osservarle da un pozzo degno di essere menzionato. Se nel pozzo si scaglia una lancia dall'alto, la forza dell'acqua oppone una resistenza tale da farla immergere appena. Sebbene abbia una grande portata per via della profondità e della larghezza, il *Pyramos*, dopo avere raggiunto il Tauro, subisce una incredibile contrazione, come incredibile è anche il taglio della montagna, attraverso il quale il fiume si fa strada: come infatti nelle rocce che si spaccano e che si dividono in due le sporgenze sulla parete dell'una corrispondono alle rientranze sulla parete dell'altra, al punto che potrebbero combaciare tra di loro, così abbiamo visto che anche le rocce che sovrastano il fiume da tutte e due le parti e che giungono fin quasi alle cime a una distanza di due o tre pletri hanno le concavità che corrispondono alle sporgenze. Il suolo che sta in mezzo è completamente roccioso e al centro, per tutta la sua lunghezza, ha una spaccatura profonda e stretta, che un cane o una lepre potrebbero attraversare con un salto. Questo è il letto del fiume, che si riempie fino all'orlo e sembra così un placido canale: ma chi si avvicina, già da lontano viene investito da un rumore simile a un tuono e questo per via della tortuosità, delle acque che vengono convogliate da un fiume di quelle dimensioni e della profondità della spaccatura".

L'*inamoenitas* del luogo, già di per sé esplicitata da Strabone attraverso la disamina dei caratteri geomorfologici dell'alveo del *Pyramos*, che "[...] si apriva un passaggio attraverso il Tauro Cilicio, formando in tal modo un vero e proprio *canyon*, caratterizzato dalle tipiche pareti ripide e scoscese, che sovrastano un percorso sinuoso",³⁶ trova letteralmente un'ulteriore amplificazione nella dimensione acustica del boato che investiva, da lontano, coloro che si avvicinavano.

In questo caso, questa descrizione sembra ragionevolmente da inquadrare nella categoria dei *mirabilia* e in essa si può chiaramente cogliere il θαῦμα, ossia quel sentimento di meraviglia legata a un evento prodigioso al di fuori del normale, che doveva scaturire in quanti avessero potuto osservare lo scorrere impetuoso di quel fiume. Ma c'è probabilmente dell'altro. Com'è stato osservato, infatti, "non si può non restare stupiti di fronte al rigore con cui i dati sono stati organizzati quasi in forma di un trattato scientifico".³⁷ Questi caratteri *horridi*, quindi, diventano, per Strabone, lo spunto per indagare e interpretare la natura al di là della sfera del sovrannaturale, fornendoci uno dei primi chiari esempi di descrizione 'geografica' del fenomeno del carsismo e delle acque sotterranee.

³⁵ 12, 2, 4: ἔστι δὲ βόθρος ἀξιόλογος, δι' οὗ καθορᾶν ἔστι τὸ ὕδωρ ὑποφερόμενον κρυπτῶς μέχρι πολλοῦ διαστήματος ὑπὸ γῆς, εἴτ' ἀνατέλλον εἰς τὴν ἐπιφάνειαν: τῷ δὲ καθιέντι ἀκόντιον ἄνωθεν εἰς τὸν βόθρον ἢ βία τοῦ ὕδατος ἀντιπράττει τοσοῦτον ὥστε μόλις βαπτίζεσθαι: ἀπλέτῳ δὲ βάθει καὶ πλάτει πολὺς ἐνεχθεὶς ἐπειδὴν συνάψῃ τῷ Ταύρῳ, παράδοξον λαμβάνει τὴν συναγωγὴν: παράδοξος δὲ καὶ ἡ διακοπὴ τοῦ ὄρους ἔστι δι' ἧς ἄγεται τὸ ρεῖθρον: καθάπερ γὰρ ἐν ταῖς ρήγμα λαβούσαις πέτραις καὶ σχισθεῖσαις δίχα τὰς κατὰ τὴν ἑτέραν ἐξοχὰς ὁμολόγους εἶναι συμβαίνει ταῖς κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσοχαῖς ὥστε κἂν συναρμοσθῆναι δύνασθαι, οὕτως εἶδομεν καὶ τὰς ὑπερκείμενας τοῦ ποταμοῦ πέτρας ἐκατέρωθεν σχεδόν τι μέχρι τῶν ἀκρωρειῶν ἀνατεινούσας ἐν διαστάσει δυεῖν ἢ τριῶν πλέθρων ἀντικείμενα ἔχουσας τὰ κοῖλα ταῖς ἐξοχαῖς: τὸ δὲ ἔδαφος τὸ μεταξὺ πᾶν πέτρινον, βαθύ τι καὶ στενὸν τελέως, ἔχον διὰ μέσου ρήγμα ὥστε καὶ κύνα καὶ λαγὼ διάλλεσθαι. τοῦτο δ' ἔστι τὸ ρεῖθρον τοῦ ποταμοῦ ἄχρι χειλούς πληρὲς, ὀχετῷ πλατεῖ προσεικός, διὰ δὲ τὴν σκολιότητα καὶ τὴν ἐκ τοσοῦτου συναγωγὴν καὶ τὸ τῆς φάραγγος βάθος εὐθὺς τοῖς πόρρωθεν προσιοῦσιν ὁ ψόφος βροντῇ προσπίπτει παραπλήσιος.

³⁶ PANICHI 2022, 36.

³⁷ PANICHI 2022, 35.

Considerazioni conclusive

Forse proprio in ragione della sua conformazione naturale e della sua particolare posizione topografica nel quadro dell'altopiano anatolico, la Cappadocia è sempre stata una terra inospitale e, per questo, *inamoena*. Una 'central periphery' (e per ragioni non solamente geografiche) sia dell'impero romano sia di quello bizantino, che si è connotata più come una zona di passaggio, sviluppata attorno alle grandi arterie stradali di collegamento tra l'est e l'ovest della penisola, che come un'area densamente abitata e articolata da un punto di vista poleografico. A questo proposito, verrebbe quasi da chiedersi se la limitata presenza insediativa della Cappadocia possa essere stata determinata solo dalla natura, per così dire, itineraria e 'di transito' di questa regione, fornita solo di pochi strategici *hub* insediativi, o anche dalle effettive difficoltà abitative legate a un luogo così inospitale.

Una risposta definitiva non è ancora stata formulata; quel che è certo, comunque, è che, oggi come un tempo, i luoghi più inospitali e più ostili continuano a esercitare quel fascino irresistibile, non dissimile dal θαῦμα straboniano, che porta milioni di visitatori, ogni anno, ad ammirare i paesaggi naturali della Cappadocia, forgiati dal fuoco e dall'acqua, e che, proprio a causa di questi flussi indiscriminati e massicci di turisti, si stanno lentamente trasformando da *locus fabulosus* in *locus horridus*.³⁸

Bibliografia

AYDAR – ŞEN – SARIKAYA – KUZUCUOĞLU 2019 = E. AYDAR – E. ŞEN – M.A. SARIKAYA – C. KUZUCUOĞLU, 'In the Footsteps of Strabon: Mount Erciyes Volcano. The Roof of Central Anatolia and Sultansazlığı Basin', in C. KUZUCUOĞLU – A. ÇINER – N. KAZANCI (a cura di), *Landscapes and Landforms of Turkey*, Switzerland: Springer, 2019: 565–76.

BIXIO – DE PASCALE 2022 = R. BIXIO – A. DE PASCALE, 'Rifugi sotterranei e sistemi idraulici a Göreme (Cappadocia, Turchia)', *Agri Centuriati* 19: 69–83.

BIXIO – CASTELLANI – SUCCHIARELLI 2002 = R. BIXIO – V. CASTELLANI – C. SUCCHIARELLI (a cura di), *Cappadocia. Le città sotterranee*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 2002.

CASSIA 2004 = M. CASSIA, *Cappadocia romana. Strutture urbane e strutture agrarie alla periferia dell'Impero* (Testi e Studi di Storia antica 15), Catania: Edizioni del Prisma, 2004.

CASSIA 2022 = M. CASSIA, 'Impia Cappadocum tellus. La Cappadocia romana fra avversità climatiche e abitanti resilienti', *Agri Centuriati* 19: 43–67.

CICCACCI 2015 = S. CICCACCI, *Le forme del rilievo. Atlante illustrato di Geomorfologia*, Milano: Mondadori, 2015.

COOPER – DECKER 2012 = J.E. COOPER – M.J. DECKER, *Life and Society in Byzantine Cappadocia*, Houndmills (Basingstoke, Hampshire): Palgrave Macmillan, 2012.

CREMONESI 2014 = C. CREMONESI, 'Acque "sacre" tra cure, prove e poteri', in C. CREMONESI – L. CARNEVALE (a cura di), *Spazi e percorsi sacri. I santuari, le vie, i corpi*, Padova: Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014: 163–85.

³⁸ Cfr. MOSSER 2020, con particolare riferimento al contesto dei cosiddetti 'camini delle fate'.

GUGLIELMINO 2012 = R. GUGLIELMINO, 'Il bitume di Roca. Breve nota su una sostanza negletta negli studi di protostoria italiana', *Annali di lettere della Scuola Normale Superiore di Pisa*, V serie 4.2: 99–114.

HILD – RESTLE 1981 = F. HILD – M. RESTLE, *Kappadokien* (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos) (Tabula Imperii Byzantini 2), Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981.

HOŞGÖRMEZ – ÖZCAN 2015 = H. HOŞGÖRMEZ – D. ÖZCAN, 'Origin of Carbon Dioxide Occurrences in Central Anatolia (Turkey)', *Geochemical Journal* 49: 1–9.

LACHIN – ROSADA 2017 = M.T. LACHIN – G. ROSADA, 'Exhaurire aquam. Aqua capta vel monstrata à Tyana en Cappadoce', *Agri Centuriati* 13: 53–71.

MOSSER 2020 = M. MOSSER, 'Patrimonio mondiale dell'umanità e museificazione nell'era del turismo di massa. Riflessioni critiche e proposte', in P. BOSCHIERO – L. LATINI (a cura di), *Güllüdere e Kızılçukur: la Valle delle Rose e la Valle Rossa in Cappadocia*, Treviso: Antiga Edizioni, 2020: 213–25.

OUSTERHOUT 2017 = R.G. OUSTERHOUT, *Visualizing Community. Art, Material Culture, and Settlement in Byzantine Cappadocia*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2017.

PANICHI 2019 = S. PANICHI, 'Re e sacerdoti nei regni ellenistici della Cappadocia e del Ponto', *Geografia Antiqua* 28: 55–69.

PANICHI 2022 = S. PANICHI, 'Strabone e le strategie della Cappadocia: Melitene e Cataonia', *Agri Centuriati* 19: 29–41.

PISOLKAR 2017 = M. PISOLKAR, *Why CO2-rich mineral waters present peculiar signatures, when compared with other types of mineral waters? Vidago – Pedras Salgadas case study*, Diss. Lisboa, 2017.

ROSADA – LACHIN 2015 = G. ROSADA – M.T. LACHIN, 'Significato e ruolo strategico-culturale di Tyana in Cappadocia tra mito, Antonini e Selgiuchidi', in D. BEYER – O. HENRY – A. TIBET (éds.), *La Cappadoce méridionale de la préhistoire à la période byzantine*, Actes du 3èmes Rencontres d'Archéologie de l'IFEA (Istanbul, 8–9 Novembre 2012), Istanbul: Institut Français d'Études Anatoliennes Georges Dumezil, 2015: 201–13.

SPANU 2017 = M. SPANU, 'C.I.L. III, 228 e la Via Tauri in Cilicia', *Journal of Ancient Topography* 16: 29–56.

TURCHETTO 2018 = J. TURCHETTO, *Per Cappadociae partem... iter feci. Graeco-Roman routes between Taurus and Halys*, Pisa – Roma: Fabrizio Serra Editore, 2018.

TURCHETTO 2020 = J. TURCHETTO, 'Dare forma a un paesaggio. Romani, Bizantini, Arabi e Selgiuchidi in Cappadocia (Anatolia centrale)', *Agri Centuriati* 16: 83–103.

II

LETTERATURA DELLA *NATURA HORRIDA*

La metafora del *locus horridus* nei manuali retorici tra impressioni visive e percezioni sonore

FRANCESCO BERARDI* – MARCO PRESUTTI

Sfogliando i trattati di eloquenza in lingua latina è possibile incontrare immagini e termini traslati presi da ambiti semantici diversi e accostati alla materia retorica per definire indirettamente precetti sull'arte oratoria. Il fenomeno è noto agli studiosi che, forse dissuasi dalla gran mole di testimonianze, si sono però limitati il più delle volte a raccogliere e classificare i luoghi notevoli e, nei casi più fortunati, a ricostruire la tradizione di singole metafore concentrando l'attenzione su quelle più ricorrenti: la guerra e le armi, le arti (pittura, architettura, musica), lo sport, la natura e la vita nei campi, il corpo con le sue membra.¹ Il senso da dare all'impiego del linguaggio metaforico in contesto precettistico è ben descritto da Cicerone che riconduce l'adozione di questi lenocinii, tipici per altro del genere epidittico, alla volontà di conferire alla materia tecnica un dettato attraente ed efficace, disponendo le parole "come i pittori sono soliti mescolare i colori".² Notevoli sono i risvolti che la scelta comporta sul piano della lingua: la tendenza a usare traslati nella riflessione pedagogica e didattica determina la presenza di numerose metafore lessicalizzate nel vocabolario della retorica e della grammatica.³ Nei casi più significativi, come può essere *locus*, il lettore si trova di fronte a un termine che, in ragione della sua accezione tecnica, ha perso il collegamento con il referente diretto, ma trattiene ancora la caratteristica indeterminatezza della metafora dischiudendo così molteplici e suggestivi significati.⁴ Giocando sull'associazione tra spazio reale e spazio mentale, i retori greci e latini applicano τόπος e il corrispettivo *locus* ad aspetti diversi della comunicazione persuasiva, accomunati però dall'idea di un repertorio standard di rubriche di analisi, schemi di ragionamento e modelli di estrinsecazione del pensiero valevoli per tutti gli interlocutori e in tutte le circostanze.⁵ Talvolta accade, però, che la metafora sia esplicitata dispiegando interessanti contenuti in relazione sia alla materia tecnica illustrata sia agli esempi presi a riferimento: il linguaggio figurato custodisce, infatti, percezioni dell'uomo comune dinanzi a realtà quotidianamente vissute, apparendo via d'accesso privilegiata per ricostruire l'immaginario di una civiltà.

* Francesco Berardi è autore dell'introduzione, del paragrafo 1 e delle conclusioni.

¹ Raccolte e commenti di immagini si trovano in CAUSERET 1886 e, soprattutto, ASSEFAHL 1932 e FANTHAM 1972, 137–75. A singoli aspetti e contesti metaforici sono dedicati gli studi di AMICI 1997, VALLOZZA 1996, MASTROROSA 2000, VALENTI 2000, BERTI 2010, MORETTI 2007; 2010, CASAMENTO 2016.

² Cic. *orat.* 65; esemplare è, in tal senso, il caso del *de oratore*: cf. FANTHAM 1972, 138 ss.

³ Basti pensare a termini come μέθοδος in greco o *via* (*docendi*) in latino: vd. per es. *rhet. Her.* 1, 3, 8; 4, 69; Cic. *inv.* 1, 5; *de orat.* 1, 87; 1, 113; 1, 205; 1, 215; Quint. *inst.* 4, 2, 45; 4, 5, 3; 10, 1, 67; 12, 11, 5; sulla costituzione del lessico specialistico, che è esito finale della diffusa tendenza a favorire la comprensibilità della materia tecnica attraverso accostamenti con referenti tratti dalla vita comune, vd. AMICI 1997, 330–32.

⁴ Cf. MORTENSEN 2008, 54 s. per il *locus* come quasi-metafora (sul cui concetto vd. ALSTON 1964, 105 s.).

⁵ Spiega bene PERNOT 1986, 256: "secteur de la réalité qui a vocation à devenir objet du discours, un champ ouvert à l'orateur [...] Afin de guider l'orateur, le rhétoricien analyse la réalité, ramène la multiplicité des données à un petit nombre d'éléments, de rubriques, de têtes de chapitres: ce sont les 'lieux', qui contiennent en puissance une multiplicité de données, ou plutôt une multiplicité d'arguments reposant sur les données [...] les τόποι sont nécessairement organisés en listes, puisque la méthode doit permettre de passer en revue tous les secteurs d'une réalité donnée".

Obiettivo di questo studio è indagare metafore e similitudini presenti nei manuali retorici per scorgervi la vivida trasposizione di prospettive e reazioni assunte dai Romani al cospetto del *locus horridus*, tema del convegno, partendo da un dato interessante: in un trattato come l'*Institutio oratoria* di Quintiliano si ritrova uno dei pochi passi delle lettere latine in cui i due estremi del paesaggio ridente o inospitale, rispettivamente qualificati dagli aggettivi *amoenus* e *horridus*, vengono messi a confronto. Il dato è ancor più interessante se si considera che la ricca bibliografia che ha studiato l'inameno nella letteratura latina si è concentrata sulle descrizioni dei paesaggi inospitali in testi poetici e letterari, trascurando questa testimonianza e altre presenti nelle opere tecniche. Partiremo, dunque, da questo paragone quintiliano per rintracciare la sensibilità dei Romani dinanzi all'ambiente ostile; a tal scopo risulterà necessario abbandonare la produzione retorica alla ricerca di collegamenti con la letteratura, dove si conservano trasposizioni altrettanto evidenti della cultura e della mentalità romane. L'approfondimento del riuso retorico svelerà alcuni aspetti caratteristici dell'ambiente inospitale, come l'impraticabilità e l'asperità dei luoghi, e aggiungerà alle ben note sensazioni visive altre di natura sonora. Sarà allora interessante constatare come, più in generale, la relazione tra uomo e paesaggio *horridus* sia alla base del valore specialistico assunto da alcuni termini nel vocabolario della grammatica e della retorica latine.

***Locus horridus* e manuali retorici**

Gli oratori sono restii a utilizzare prove tecniche (indizi, argomenti, esempi) per dimostrare la propria tesi o confutare le obiezioni dell'avversario, mentre amano insistere su temi piacevoli, esprimersi in tono elegante e indugiare sui sentimenti per dilettere e commuovere l'uditorio senza rendersi conto che la piacevolezza del discorso e l'evocazione del *pathos* generano persuasione solo dopo che il giudice si intenderà soddisfatto dall'accertamento dei fatti. Il concetto è espresso da Quintiliano in uno stile molto allusivo in cui si susseguono diverse similitudini tratte dalle favole dei poeti, dal corpo umano e dall'architettura.⁶ L'immagine incipitaria accosta il comportamento degli oratori ai viaggiatori che preferiscono intrattenersi in luoghi ameni evitando zone inospitali per non cadere nei pericoli; allo stesso modo, infatti, sembra agire l'oratore quando non affronta la discussione degli argomenti logici per le difficoltà e i rischi connessi al loro uso, preferendo dedicarsi allo sviluppo di temi non pertinenti all'accertamento della verità dei fatti:

pars altera probationum, quae est tota in arte constatque rebus ad faciendam fidem adpositis, plerumque aut omnino neglegitur aut levissime attingitur ab iis qui argumenta velut horrida et confragosa vitantes amoenioribus locis desident (Quint. inst. 5, 8, 1)

“le prove del secondo gruppo, che dipendono esclusivamente dalla tecnica retorica e si basano sull'uso di mezzi atti a persuadere, perlopiù sono del tutto trascurate o appena sfiorate dagli oratori che, evitando gli argomenti logici come *luoghi* orridi e insidiosi, se ne restano inoperosi in *altri* più ameni” (tr. V. Viparelli, con adattamenti in corsivo).

Horrida et confragosa: è significativa la *iunctura* di questi aggettivi che si riferiscono certamente a un sottinteso *loca*, vista l'opposizione a *locis amoenioribus*; essi tornano in coppia nelle *Metamorfosi* di Ovidio,

⁶ Quint. inst. 5, 8, 1–2: *neque aliter quam ii qui traduntur a poetis gustu cuiusdam apud Lotophagos graminis et Sirenum cantu delentii voluptatem saluti praetulisse, dum laudis falsam imaginem persecuntur ipsa propter quam dicitur victoria cedunt. Atqui cetera, quae continuo magis orationis tractu decurrunt, in auxilium atque ornamentum argumentorum comparantur, nervisque illis quibus causa continetur adiciunt inducti super corporis speciem.*

rinviano ai pendii scoscesi e irti di boschi del gelido Atlante, attraversati da sentieri tortuosi lungo i quali Perseo fugge dopo aver rubato l'unico occhio alle figlie di Forco.⁷ In generale, *confragosus* si riferisce a luoghi inaccessibili, dominati dai profili ruvidi e sinuosi di monti che rientrano e sporgono continuamente; la difficoltà della coltivazione si aggiunge all'inaccessibilità finendo per rappresentare un ambiente che l'uomo può vivere con molta fatica e scarso profitto.⁸ L'applicazione traslata dell'aggettivo a realtà legate all'uso della parola e al dibattito pubblico non è novità dei retori, ma eredità della commedia plautina, dove il termine è applicato ad argomenti speciosi e complicati, portati avanti alla stregua di quanto si definirebbe un ragionamento 'tortuoso' in cui si può facilmente inciampare e cadere.⁹ Ma *confragosus* è detto anche del mare puntellato di scogli¹⁰ e *horridus* può riferirsi al tratto di mare pericoloso;¹¹ la presenza del verbo *vito*, associato talvolta ai rischi della navigazione,¹² parrebbe connotare l'immagine in senso marittimo. Se, poi, si tiene conto che *amoenus* può descrivere anche la bellezza di litorali apprezzabili per l'assenza di scogli, come ricorda *decl.* 388 (*litus amoenus non habet infestos scopulos*),¹³ una testimonianza significativa perché proveniente da ambiente quintiliano, allora non è peregrino ipotizzare che il retore paragoni l'oratore restio ad affrontare l'argomentazione con il viaggiatore che preferisce costeggiare spiagge basse e ridenti piuttosto che litorali segnati dal profilo di rocce a strapiombo sul mare e da scogli che affiorano dal pelo dell'acqua.¹⁴

Del resto, un litorale roccioso, che rende molto difficile la navigazione, è il referente con cui altrove Quintiliano insiste sull'impegnativo compito di argomentare: il retore consiglia all'aspirante oratore di dar libero sfogo all'evocazione del *pathos* e all'ornato stilistico solo dopo aver affrontato la complessa e rischiosa discussione delle prove, come il marinaio che avanza a vele spiegate dopo aver superato il tratto di mare caratterizzato da scogli che spuntano pericolosamente dalla superficie:

at hic, si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. Nam et, si bene diximus reliqua, possidebimus iam iudicium animos, et e confragosis atque asperis evecti tota pandere possumus vela, et, cum sit maxima pars epilogi amplificatio, verbis atque sententiis uti licet magnificis et ornatis (Quint. inst. 6, 1, 52)

“ma è qui, nella perorazione, se mai in qualche luogo, che si possono lasciar sgorgare liberamente le fonti della nostra eloquenza. Infatti, se abbiamo esposto con efficacia il resto, avremo ormai in pugno l'animo dei giudici, e una volta fuori portata da scogli e asperità, possiamo avanzare a vele spiegate; e poi, dato che l'amplificazione retorica è la componente più rilevante dell'epilogo, si possono adoperare parole ed espressioni di tono elevato e raffinate”. (trad. M.S. Celentano)

In questo caso la natura marina dell'immagine appare in tutta evidenza perché per la sua costruzione Quintiliano rielabora una metafora antichissima che lega l'ispirazione del discorso al vento che gonfia le vele della

⁷ Ov. met. 4, 778: *silvis horrentia saxa fragosis* “monti irti di boschi scoscesi”.

⁸ Cf. e.g. Varr. rust. 1, 18, 4; Liv. 38, 40, 6; 38, 41, 6; Colum. 2, 2, 8; Frontin. strat. 2, 3, 8; 2, 5, 19; 2, 5, 22; grom. p. 24, 8; Amm. 27, 10, 9; per una ricognizione completa vd. ThLL IV coll. 253, 2–54.

⁹ Plaut. men. 591: *dixi causam, condiciones tetuli tortas, confragosas* “ho perorato la causa, ho avanzato proposte contorte, scivolose”; cist. 614: *sed ego illud quaero confragosum, quomodo prior posterior sit* “ma io discuto di un tema scivoloso: come il primo risulti secondo”.

¹⁰ Come per es. in Hier. in Abd. prol. p. 361; Sidon. 8, 6, 14.

¹¹ Vd. ad es. Hor. carm. 1, 14, 20: *interfusa nitentis vites aequora Cycladas*.

¹² Hor. carm. 3, 24, 41: *horrida callidi vincunt aequora navitae*.

¹³ Vd. anche Plin. nat. 4, 7, 18; Plin. epist. 6, 16, 10; Iuv. 3, 4.

¹⁴ Ringraziamo Ermanno Malaspina per la suggestione di individuare nel passo un riferimento marittimo.

nave.¹⁵ La contaminazione tra le due metafore avviene sulla falsariga di un passo delle *Tusculanae disputationes* in cui Cicerone esprime il sollievo di aver concluso la complessa analisi della dottrina stoica sulle passioni alla stregua di un marinaio uscito indenne dalla navigazione tra gli scogli, ora finalmente libero di seguire la rotta della sua trattazione:

habes ea quae de perturbationibus enucleate disputant Stoici quae λογικά appellant, quia disseruntur subtilius. Ex quibus quoniam tamquam ex scrupolosis cotibus enavigavit oratio, reliquae disputationis cursum teneamus (Cic. *Tusc.* 4, 14, 33)

“Eccoti le discussioni concise degli Stoici sulle passioni: essi le chiamano *logiká*, perché sono condotte con particolare acume e precisione. Poiché da queste il nostro discorso prese il largo dopo aver superato le coste rocciose, seguiamo la rotta della restante discussione”.

Alcuni secoli dopo Girolamo, che con scrupolo di coscienza si sentiva ciceroniano più che cristiano,¹⁶ riprendeva l'immagine in una cerniera del suo discorso di accusa contro Rufino: *de confragosis et asperis locis enavigavit oratio* (Hier. *adv. Ruf.* 1, 30).

L'irregolarità della superficie, applicata questa volta al terreno che alterna pianori e alture in modo discontinuo, è motivo che Quintiliano sfrutta per esemplificare l'effetto prodotto dall'uso eccessivo delle sentenze nel corso di un'orazione: se si susseguono con frequenza, queste espressioni, per quanto brillanti, non spiccano, né acquistano rilievo, ma danno, al contrario, l'impressione di uno stile che innalza il suo tono a fatica, perdendo l'eleganza di ciò che appare piano e scorrevole, come quando una superficie si presenta ruvida e irregolare:

Quare licet haec et nitere et aliquatenus extare videantur, tamen et lumina illa non flammae sed scintillis inter fumum emicantibus similia dixeris (quae ne apparent quidem ubi tota lucet oratio, ut in sole sidera ipsa designant cerni) et quae crebris parvisque conatibus se attollunt inaequalia tantum et velut confragosa nec admirationem consecuntur eminentium et planorum gratiam perdunt (Quint. *inst.* 8, 5, 29)

“Perciò sebbene esse (*scil.* le sentenze) diano l'impressione di spiccare e in certa misura di acquistare rilievo, tuttavia anche queste luci si direbbero simili non alla fiamma, ma a scintille luccicanti in mezzo al fumo (che neppure sono visibili quando l'intero discorso è brillante, come in pieno sole non si riescono a distinguere anche le stelle) e quelle che a forza di frequenti e minuti tentativi riescono ad acquistare rilievo soltanto come qualcosa di irregolare e per così dire ruvido, da un lato non ottengono l'ammirazione dovuta a ciò che spicca, dall'altro perdono la grazia di ciò che è piano”. (trad. F. Parodi Scotti)

L'ambito di riuso della metafora passa, così, dall'argomentazione allo stile: se la prima è vista come un labirinto di procedimenti logici in cui l'oratore può facilmente perdersi ma, nello stesso tempo, far smarrire l'uditorio, l'altro gioca sull'accostamento tra l'impressione complessiva generata dal discorso e la percezione con cui un ambiente è esperito.

¹⁵ Cf. DURANTE 1976, 128–29; tra i riferimenti intertestuali importanti sono i rimandi a Pindaro (*O.* 13, 49; *N.* 3, 26; 5, 2; 5, 51; *P.* 2, 62; 10, 29; 10, 51; 11, 39); l'immagine passa alla poesia latina: Ov. *fast.* 1, 4; 3, 790; 4, 17; Prop. 4, 6, 10; 4, 10, 4; Iuv. 1, 149; ed è applicata anche al discorso da Cic. *Tusc.* 4, 5, 9; 4, 14, 33; *orat.* 75; *de orat.* 3, 175; Quint. *inst.* 1 *pr.* 3, 10, 7, 23; 12 *pr.* 3–4; Plin. *epist.* 2, 11, 3; Ambr. *in Luc.* 4, 1, 2.

¹⁶ Hier. *epist.* 22, 30.

Locus horridus e stile

Nell'ambito della canonica tripartizione degli stili, diffusamente usata a Roma già a partire dalla *Rhetorica ad Herennium*,¹⁷ la metafora del *locus horridus* conosce una particolare applicazione sulla scorta di analoghi impieghi nei manuali retorici di scuola greca. Tre sono i tipi di oratoria, spiega Cicerone, e chi eccelle in uno, chi in un altro; pochissimi, come Demostene, riuscirono a distinguersi in tutti e alcuni ottennero l'effetto di uno stile ora solenne ed elevato, ora veemente e appassionato con una parola aspra, rude, ruvida (*aspera, tristi, horrida oratione*), altri con un periodare tornito e ritmico.¹⁸ Ma è lo stile semplice, spinto ai suoi eccessi sino a rifiutare ogni ornamento della lingua e ogni concessione all'enfasi patetica in nome della verità detta senza artifici, a esser descritto in termini di aridità del dettato: se la parola elegante e raffinata è "fiorita",¹⁹ quella schietta e disadorna è accostata a un terreno desolato.²⁰ L'immagine conosce a Roma particolare fortuna nel giudizio che accompagna l'oratoria degli Stoici: mostrandosi a favore di un discorso tutto centrato sulla chiarezza e la brevità in cui a parlare devono essere i fatti, gli oratori Stoici costruiscono un'orazione che si presenta secca e scarna.²¹ La censura si appunta su alcuni in particolare: Cicerone rimarca come Elio Tuberone fosse stato "duro, trasandato, ruvido" (*durus, incultus, horridus*) tanto nello stile quanto nella vita.²² Gli aggettivi convergono sulla metafora concettuale del terreno agricolo che, senza l'intervento dell'uomo, appare brullo, squallido e irregolare. L'immagine del *locus* si combina, quindi, con quella della coltivazione, sovente accostata alla pratica dell'arte oratoria che porta frutti dopo lunghi studi ed esercizi e solo la cura nella scelta lessicale può produrre espressioni belle ed eleganti, paragonate opportunamente ai fiori del discorso.²³ In questo contesto l'oratoria delle origini, segnata da una scarsa attenzione alle regole del discorso se non fosse per il ridotto sviluppo della disciplina e per un più severo atteggiamento di chi la pratica, poco propenso ai fronzoli dello stile, si presenta sotto le sembianze di un terreno incolto e di un paesaggio selvaggio. *Horrida* appaiono, dunque, le parole di Catone il censore,²⁴ così come il discorso di Lelio a confronto con quello di Scipione.²⁵ *Horridus* risulta, soprattutto, chi si richiama per scelta all'oratoria delle origini, rifiutando ogni ricercatezza dello stile: è il caso di quegli oratori che si professano falsamente Attici; per loro, solo chi discute in uno stile disadorno e incolto, ma con chiara e precisa argomentazione parla alla maniera dei grandi oratori di Atene.²⁶ Del resto, c'è chi è più diletto dallo stile semplice di Ennio e chi da quello più ricercato di Pacuvio, come nella pittura c'è chi apprezza le figure appena sgrezzate, confuse e oscure e chi nitide, rigogliose e luminose,²⁷ ma questi aggettivi ben si presterebbero a descrivere un paesaggio desolato. Quintiliano, infine, si pone il problema se presentare Catone e i Gracchi come modelli per

¹⁷ *rhet. Her.* 4, 11; sulla teoria dei tre stili (semplice, medio, grande) QUADLBAUER 1958; FANTHAM 2004, 280–82.

¹⁸ *Cic. orat.* 20: *alii aspera tristi horrida oratione neque perfecta atque conclusa consequantur, alii levi et structa et terminata.*

¹⁹ *Cic. Brut.* 285; *Sen. epist.* 114, 16; *Quint. inst.* 12, 10, 58 (gr. ἀνθηρός), per cui vd. CONNORS 1997, 68–69.

²⁰ Così in *Demetr. eloc.* 237–39 (χαρακτήρ ξηρός); cf. *rhet. Her.* 4, 16 (*aridum, exsanguis*) e *Fortun. rhet.* 3, 9 (*aridum, siccum*); vd. CHIRON 2001, 166 ss.

²¹ Sulla retorica degli Stoici vd. ATHERTON 1988, LÉVY 2000.

²² *Cic. Brut.* 117 nella traduzione di E. Narducci.

²³ Sull'uso di metafore agricole nella manualistica retorica latina vd. CONNORS 1997 con un'ampia rassegna di fonti; sui 'fiori' del discorso vd. e.g. *Cic. Brut.* 233 e 298; *Sen. contr.* 9 pr. 1; *Quint. inst.* 12, 10, 13.

²⁴ *Cic. Brut.* 68: *antiquior est huius (scil. Catonis) sermo et quaedam horridiora verba*; cf. *orat.* 152: *orationes illae horridulae Catonis.*

²⁵ *Cic. Brut.* 83: *multo tamen vetustior et horridior ille (scil. Laelius) quam Scipio.*

²⁶ *Cic. orat.* 28: *putant enim qui horride inculcateque dicat, modo id eleganter enucleateque faciat, eum solum Attice dicere.*

²⁷ *Cic. orat.* 36: *varia enim sunt iudicia, ut in Graecis, nec facilis explicatio quae forma maxime excellat. In picturis alios horrida inculta, abdita et opaca, contra alios nitida laeta conlustrata delectant.*

i giovani aspiranti oratori: una lettura precoce delle loro orazioni così scarse potrebbe esporli al rischio di irrigidirsi (*durescere*), diventando incolti e aridi (*horridi atque ieuni*),²⁸ ma è altrettanto vero il contrario: sedotti dagli ornamenti (*flosculi*) dell'affettazione potrebbero invaghirsi dello stile sdolcinato ed eccessivo dei declamatori e diventare sfrontati.²⁹

***Locus horridus* e ritmo oratorio**

Lo scivolamento dell'immagine del *locus horridus* verso l'ambito stilistico sta alla base di un largo impiego di *confragosus* e *fragosus*, che connotano il paesaggio inospitale, nella dottrina retorica e grammaticale relativa alle figure di suono e al ritmo oratorio. Al contrario di quanto si potrebbe immediatamente pensare considerando la contiguità degli aggettivi *fragosus* e *confragosus* con il sostantivo *fragor*, a essere enfattizzato dall'uso traslato non è tanto il fragore, quanto l'aspetto di frammentarietà e irregolarità. La matrice risulta evidente dalla similitudine con cui Quintiliano mette a confronto lo stile di un discorso ben articolato e vigoroso con uno diseguale e spezzettato: a essere ripresa è l'immagine, ampiamente sfruttata nell'antichità, che accosta il fluire dell'orazione al corso del fiume; la corrente di un fiume che scende per un alveo inclinato senza incontrare ostacoli ha maggiore vigore di quello le cui acque si scontrano con le rocce originando cascate e riflussi:³⁰

ceterum quanto vehementior fluminum cursus est prono alveo ac nullas moras obiciente quam inter obstantia saxa fractis aquis ac reluctantibus, tanto quae conexa est et totis viribus fluit fragosa atque interrupta melior oratio (Quint. inst. 9, 4, 7)

“del resto, come il corso dei fiumi che hanno il letto in pendenza e non trovano ostacolo che si frapponga è più impetuoso di quando le loro acque si frangono e lottano tra barriere rocciose, così il discorso ben connesso e che fluisce con tutte le sue forze è migliore di quello franto e interrotto”. (trad. L. Cristante)

L'esteso paragone, che Quintiliano rielabora anche in altri contesti per sottolineare la necessità di impeto e vigore oratorio,³¹ si colloca nella sezione introduttiva al quarto capitolo del nono libro dedicato alla composizione lessicale, che ha per obiettivo la realizzazione di un dettato fonicamente piacevole e suadente, capace di destare risposte emotive nell'uditorio grazie alla capacità evocativa della musica. L'opportuno accostamento di parole genera suggestivi incontri di suoni consonantici e vocalici e di quantità sillabiche che l'oratore sfrutta per persuadere il pubblico a livello emozionale e sensoriale. Ad essere censurato è, qui, il ritmo spezzato e irregolare.

Con questo valore traslato riferito al ritmo del discorso, *fragosus* torna più avanti, quando Quintiliano riflette sulla competenza dell'orecchio in grado di apprezzare gli effetti sonori provocati dalla composizione lessicale: il retore pone in successione sensazioni contrarie opponendo la dolcezza dei ritmi delicati all'asprezza dei ritmi spezzati con cui l'oratore fa violenza all'ascoltatore:

²⁸ Quint. inst. 2, 5, 21: *duo autem genera maxime cavenda pueris puto: unum, ne quis eos antiquitatis nimius admirator in Gracchorum Catonisque et aliorum similium lectione durescere velit; fient enim horridi atque ieuni.*

²⁹ Quint. inst. 2, 5, 21: *alterum, quod huic diversum est, ne recentis huius lasciviae flosculis capti voluptate prava deleniantur, ut praedulce illud genus et puerilibus ingeniis hoc gratius quo propius est adament.*

³⁰ Per un commento vd. CAVARZERE – CRISTANTE 2019, 742–43; 910.

³¹ Vd. Quint. inst. 5, 13, 13; 5, 14, 31; 9, 4, 61; 10, 1, 61; 12, 10, 60–61, ma già Cic. Brut. 274; cf. ASSFAHL 1932, 117–19.

optime autem de illa iudicant aures, quae plena sentiunt et parum expleta desiderant, et fragosis offenduntur, levibus mulcentur, [et] contortis excitantur; et stabilia probant, clauda deprendunt, redundantia ac nimia fastidiunt (Quint. inst. 9, 4, 116)

“di questa (*scil.* della composizione) il miglior giudice è l’orecchio, che percepisce la completezza e avverte la mancanza quando qualcosa è incompleto, è urtato dalla ruvidezza, blandito dalla levigatezza, eccitato da ciò che è impetuoso, e approva ciò che è stabile, avverte ciò che è zoppicante, prova fastidio per quanto è superfluo ed eccessivo”. (trad. L. Cristante)

Del resto, Quintiliano aveva già adoperato *confragosus* in riferimento alla composizione lessicale in un passo incipitario dell’opera in cui raccomanda di far esercitare il bambino sin dalla più tenera età in sciogli-lingua costituiti da parole e versi formati da sillabe cozzanti fra loro e accidentate, come se la catena fonica fosse un terreno sassoso in cui è facile inciampare: si tratta dell’esercizio di dizione basato sui cosiddetti χαλivoί (“freni”), brevi locuzioni caratterizzate dallo scontro di lettere dure, e praticato nelle scuole greche perché il ragazzo acquisisse una pronuncia più chiara grazie ad un precoce e impegnativo allenamento:

non alienum fuerit exigere ab his aetatibus, quo sit absolutius os et expressior sermo, ut nomina quaedam versusque adfectatae difficultatis ex pluribus et asperissime coeuntibus inter se syllabis catenatos et veluti confragosos quam citatissime volvant (χαλivoί Graece vocantur) (Quint. inst. 1, 1, 37)

“non sarà inopportuno fin da quest’età, per rendere la loro pronuncia più perfetta e più chiaro il loro linguaggio, far ripetere con la massima rapidità possibile parole e versi di voluta difficoltà formati da più sillabe cozzanti tra loro e che siano per così dire duri all’udito (quelli che in greco sono detti χαλivoί)”. (trad. T. Piscitelli)

Sono, tuttavia, le fonti grammaticali a presentare un diffuso impiego dell’aggettivo con significato traslato in applicazione al ritmo del discorso, descrivendo nello stesso tempo le caratteristiche che il dettato assume a livello musicale. La metafora si carica di valori fonici che scaturiscono dall’irregolarità del tessuto sonoro. Terenziano Mauro auspica che la successione dei suoni non sia sconnessa e la struttura della frase spezzata.³² Mario Vittorino rammenta che il perfetto poeta deve ricercare i ritmi dolci e melodiosi, ma anche conoscere quelli aspri e spezzati per evitarli.³³ La stessa *iunctura* si riscontra in forma avverbiale (*confragose et aspere*) in relazione ai versi combinati κατ’ἀντιπάθειαν, cioè mettendo insieme metri di natura diversa come un dimetro anapestico acataletto con un dimetro giambico cataletto; ne vien fuori un suono ruvido, che infastidisce l’orecchio per l’irregolarità e la desultorietà del ritmo, mentre i metri κατὰ συμπάθειαν, come le basi giambiche affiancate a quelle coriambiche, procedono in modo carezzevole e fluido.³⁴ L’opposizione è, dunque, tra un dettato discontinuo e aspro e un altro fluente e levigato e l’elemento discriminante è costituito dalla connessione (*compago*) dei ritmi: il retore Sulpicio Vittore raccomanda di dedicarsi con zelo alla composizione della frase perché siano evitati i ritmi duri e sconnessi a favore di quelli dolci e

³² Ter. Maur. 76: *vocum ne series hiet neu compago fragosa sit*; su *hio* che indica frase slegata vedi Cic. *orat.* 32.

³³ Mar. Vict. *gramm.* GL VI 104, 7–8 K.: *perfecto poetae levia et sonora sectanda sunt; quae autem confragosa et aspera, dicis causa, non ut imitentur, sed ut vitentur, noscenda sunt.*

³⁴ Mar. Vict. *gramm.* GL VI 103, 1–7 K.: *item ex anapestico dimetro acatalecto et iambico dimetro catalecto ut est ‘age nunc comites rabidae Cybeles vocant choros ad aras’. Intellegis igitur atque ipso sensu abhorrentium aurium percipis duo metrorum cola dissidentia inter se ita confragose atque aspere coisse in unitatem connexionemque, ut superiora lenem ac liquidam convenisse videntur.*

adatti al contesto,³⁵ mentre Fortunaziano, che classifica tre tipi di composizione (*structura*),³⁶ individua nel ritmo irregolare e spezzato un difetto per eccesso della struttura cosiddetta grave, che assume le cadenze costanti e dure del ritmo solenne.³⁷ La tripartizione descritta dal retore pare isolata, a meno di riprendere in esame i grammatici. Prima di farlo, è opportuno, però, evidenziare come l'associazione *confragosus-asper*, che caratterizza queste fonti retorico-grammaticali, ricorra nei testi letterari in applicazione a luoghi e vie scoscesi, sassosi, difficili da praticare, evidenziando, dunque, la matrice *horrida* della metafora: la frase diventa una strada aspra e sassosa in cui è facile inciampare.³⁸ Su questa base *confragosus* assume valore tecnico nei testi di grammatica tanto che Diomede, trattando della *qualitas structurae*, ricorda quella antica, chiamata *confragosa*, realizzata da una clausola che vede succedersi in chiusura di periodo un tribraco o pirrichio e un peone primo o quarto;³⁹ a questa si oppone la struttura *delumbis* o *fluxa* o *mollis*, costruita con un tribraco o dattilo o pirrichio + un tribraco o molosso o pirrichio.⁴⁰ È verosimile, quindi, che nella struttura detta *confragosa* l'orecchio fosse colpito dallo stacco causato dopo la serie di sillabe brevi dalla lunga del peone con conseguente sensazione di durezza e irregolarità.⁴¹ Del resto, lo stesso Diomede, descrivendo le caratteristiche dell'esametro, definisce *sonorus* quello che pare crepitare a causa della pronuncia spezzettata (*fragosa*) e dell'andamento saltellante (*exsultantem*);⁴² l'esempio citato, tratto da Verg. *Aen.* 9, 503–4 (*at tuba terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit*), lascia pochi dubbi sul fatto che a essere notata è la dizione franta e martellante cui costringe la presenza di suoni duri dentali e liquidi in forte allitterazione.⁴³ Infine, il grammatico inserisce il verso *fragosus* tra le forme censurabili di esametro,⁴⁴ identificandolo con il tipo detto τραχύς dalla metricologia greca⁴⁵ e caratterizzato dalla presenza di suoni rozzi, non levigati, che si intercalano nel dettato musicale.⁴⁶

³⁵ Sulp. Vict. *rhet.* 15 (= RLM p. 321, 6–8 Halm): *compositio post haec non otiosa, ut ordo verborum ea compage iungatur, ne confragosum et asperum sonum faciat, sed apte et leniter defluat*.

³⁶ Fortun. *rhet.* 3, 10 (= p. 152, 18–20 C.–M.) distingue una struttura *rotunda*, dove “la parola corre agevole”, una *plana*, ovvero “scorrevole”, e un'altra *gravis*, cioè “stabile e persistente”: per la traduzione dei termini latini vedi CALBOLI MONTEFUSCO 1979, 237; alla definizione dei tipi di struttura giova il richiamo a Cic. *orat.* 40, dove Teodoro è detto possedere uno stile *praefracrior*, cioè spezzettato, non abbastanza *rotundus*, “tornito”; è evidente che la classificazione di Fortunaziano vede ai due opposti un tipo di ritmo armonioso e uno cadenzato.

³⁷ Fortun. *rhet.* 3, 10 (= p. 152, 21–153, 1 C.–M.): *his vitiosa quae opponuntur? Resistenti aspera et confragosa*.

³⁸ Liv. 5, 26, 5: *asperis confragosisque circa et partim artis partim arduis viis*; 44, 3, 3: *ardua et aspera et confragosa fuit <via>*; Hyg. *lim. grom.* p. 198, 21: *mons asper et confragosus*; Ambr. *epist.* 63, 40: *confragosa et aspera via*.

³⁹ CALBOLI MONTEFUSCO 1979, 466; la struttura è detta antica anche perché particolarmente cara a Catone.

⁴⁰ Diom. *gramm.* GL I 472, 2–7 K.: *si paenultimus fuerit tribrachys vel pyrrichius et paeones successerint primus et novissimus, erit antiqua structura quae dicitur confragosa; qua usus est Cato. Si in paenultimo tribrachys fuerit vel dactylus vel pyrrichius et successerit vel tribrachys vel molossus vel pyrrichius vel anapaestus, erit structura quae vel delumbis vel fluxa vel mollis dicitur; qua usus dicitur Antonius maior*.

⁴¹ È il duro scontro di suoni a essere valorizzato da *confragosus*: per Calcidio (*comm.* 37) la *confragositas* è il suono duro dato dallo scontro di consonanti che è evitato dalle vocali frappe in mezzo.

⁴² *Exulto* è detto di ritmi già in Quint. *inst.* 9, 4, 69; 91; 108 dove denota un andamento incostante e desultorio.

⁴³ Diom. *gramm.* GL I 499, 24–25 K.: *sonores sunt qui crepitant pronuntiatione fragosa et exultantem informant dictionem ut 'at tuba terribilem sonum procul aere canoro / increpuit'*.

⁴⁴ Diom. *gramm.* GL I 498, 28–29 K.: *sic vero hac in appellatione inprobantur ut quinque speciebus designentur, mutili exiles ecaudes fragosi fluxi*.

⁴⁵ Diom. *gramm.* GL I 500, 17 K.: *fragosi sunt qui illevegato et incondito sono variantur*.

⁴⁶ Detto anche di luoghi (Hom. *Od.* 9, 27; 10, 417), l'aggettivo per traslato si applica a suoni aspri, violenti e impetuosi (Plat. *Tim.* 67c; Xen. *an.* 2, 6, 9), anche di fiumi (Xen. *an.* 4, 3, 6), trovando applicazione nella poetica (Phdm. *poem.* 1, 32, 20) e nella metricologia antica (Heph. *ench.* 1, 6; *schol. ad Heph.* 292, 16).

Conclusioni

Ora valorizzato rispetto alla difficoltà dell'accesso, ora considerato per la durezza delle sue linee, il luogo *horridus* consegna alla retorica e alla grammatica referenti adeguati ad esprimere in modo analogico concetti relativi alla comunicazione e alla lingua, dischiudendo, lì dove l'immagine è proposta nelle forme elaborate della metafora e della similitudine, molteplici e suggestivi significati. All'ambito dell'argomentazione, dove esprime la difficoltà del ragionamento, si affianca l'uso della metafora nella teoria dello stile. Qui essa si sovrappone alla fortunata immagine del campo coltivato per caratterizzare il terreno non lavorato in termini di desolazione e aridità indicando lo stile disadorno che rifugge dalla cura dell'eloquio o per arcaicità o per scelta (Stoici e Attici). Retori e grammatici latini furono colpiti soprattutto dall'elemento dell'irregolarità e dell'asprezza che, sovente associati, sono alla base dell'uso tecnico di *confragosus* e *fragosus* nella dottrina della composizione lessicale a indicare un ritmo spezzettato e saltellante, notevole per la durezza dei suoni. Nell'ambito della riflessione metrica la metafora, originariamente spaziale, acquisisce valenze uditive per gli effetti sonori generati dall'irregolarità delle sequenze e ad essere presupposto non è un suono qualunque, ma il fragore del fiume le cui acque possono scorrere irregolarmente, sbattendo contro le rocce.

In generale, nella storia del rapporto conflittuale tra uomo e natura, che è sotteso al motivo del luogo inospitale, lo studio dell'immagine nella tecnografia retorica evidenzia particolari elementi, come l'impenetrabilità, il caos e l'assenza di linearità, da aggiungere ai tratti tipici del luogo *horridus*.⁴⁷ Il mondo della tecnica e della comunicazione, che trova espressione nei manuali di retorica, si avvicina allo spazio selvaggio avvertendo il pericolo dello smarrimento, la carenza dei punti di orientamento, la difficoltà di muoversi e di schematizzare. Il *locus horridus* dei retori è ambiente che si oppone alla civiltà, perché si sottrae all'attività di organizzazione e razionalizzazione dello spazio.

Bibliografia

ALSTON 1964 = W.P. ALSTON, *Philosophy of Language*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964.

AMICI 1997 = M. AMICI, 'Per un lessico didattico-pedagogico nelle lingue classiche: le metafore dei liquidi e del costruttore', in P. RADICI COLACE (a cura di), *Atti del secondo Seminario internazionale di studi sui lessici tecnici greci e latini (Messina, 14-16 dicembre 1995)*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, 329-51.

ASSFAHL 1932 = G. ASSFAHL, *Vergleich und metaphor bei Quintilian*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1932.

ATHERTON 1988 = C. ATHERTON, 'Hand over Fist: The Failure of Stoic Rhetoric', *Classical Quarterly* 38: 392-427.

BERTI 2010 = E. BERTI, 'All'ombra della scuola. Declamazione (e oratoria) fra tarda repubblica e primo impero', in G. PETRONE - A. CASAMENTO (a cura di), *Studia ... in umbra educata: percorsi della retorica latina in età imperiale*, Palermo: Flaccovio, 2010, 101-23.

CALBOLI MONTEFUSCO 1979 = L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Consulti Fortunatiani Ars rhetorica*, Bologna: Pàtron, 1979.

⁴⁷ Questi vanno ad aggiungersi ad altri tratti del *locus horridus* (o *inamoenus*, come preferisce MALASPINA 1994) quali le acque stagnanti, i boschi tenebrosi, le montagne desolate: per una rassegna vd. PETRONE 1998.

CASAMENTO 2016 = A. CASAMENTO, 'Templi, case ed eloquenza. Alcuni appunti sull'impiego di immagini architettoniche tra Cicerone e Tacito', *Bulletins de la société de linguistique de Paris* 46: 467–87.

CAUSERET 1886 = C. CAUSERET, *Étude sur la langue de la rhétorique et de la critique littéraire dans Cicéron*, Paris: Hachette, 1886.

CAVARZERE – CRISTANTE 2019 = A. CAVARZERE – L. CRISTANTE, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber IX*, Hildesheim: Weidmann, 2019.

CHIRON 2001 = P. CHIRON, *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.-Démétrios de Phalère)*, Paris: Vrin, 2001.

CONNORS 1997 = C. CONNORS, 'Field and forum. Culture and Agriculture in Roman Rhetoric', in W.J. Dominik (a cura di), *Rhetoric in Society and Literature*, London – New York: Routledge, 1997, 58–73.

DURANTE 1976 = M. DURANTE, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1976.

FANTHAM 1972 = E. FANTHAM, *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*, Toronto: University of Toronto Press, 1972.

FANTHAM 2004 = E. FANTHAM, *The Roman World of Cicero's De oratore*, Oxford: University Press, 2004.

IODICE DI MARTINO 1986 = M. IODICE DI MARTINO, 'La metafora del corpo nelle opere retoriche di Cicerone', *Bulletins de la société de linguistique de Paris* 16: 22–30.

LÉVY 2000 = C. LÉVY, 'Cicéron critique de l'éloquence stoïcienne', *Papers on Rhetoric* 3: 127–44.

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.

MASTRO ROSA 2000 = I. MASTRO ROSA, 'Similitudini, metafore e lessico militari nella trattatistica retorica latina: Cicerone e Quintiliano', in S. SCONOCCHIA – L. TONEATTO (a cura di), *Lingue tecniche del greco e del latino. Atti del III Seminario internazionale sulla letteratura scientifica e tecnica greca e latina*, Bologna: Pàtron, 2000, 277–310.

MORETTI 2007 = G. MORETTI, 'Sonorità della voce, sonorità delle *ampullae*, sonorità degli stili. Trombe, flauti, timpani, cembali e sonagli: appunti sulle metafore retoriche degli strumenti musicali', *Aevum antiquum* 7: 137–53.

MORETTI 2010 = G. MORETTI, 'Mondi fittizi, oscure tenebre, ombre di sogni: appunti per una metaforologia metadecclamatoria e le sue connotazioni politiche', in G. PETRONE – A. CASAMENTO (a cura di), *Studia ... in umbra educata: percorsi della retorica latina in età imperiale*, Palermo: Flaccovio, 2010, 55–99.

MORTENSEN 2008 = D.E. MORTENSEN, 'The *loci* of Cicero', *Rhetorica* 26: 31–56.

MUGELLES I 1973 = R. MUGELLES I, 'Il senso della natura in Seneca tragico', in AA. VV., *Argentea aetas. In memoriam E.V. Marmorale*, Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1973, 29–66.

PERNOT 1986 = L. PERNOT, 'Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique', *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3: 253–84.

PETRONE 1994 = G. PETRONE, 'Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco', *Aufidus* 5: 3–18.

PETRONE 1998 = G. PETRONE, 'Locus amoenus / locus horridus: due modi di pensare la natura', in C. UGLIONE (a cura di), *L'uomo antico e la natura* (Atti del convegno nazionale di studi Torino 28–30 aprile 1997), Torino: Celid, 1998, 177–95.

QUADLBAUER 1958 = F. QUADLBAUER, 'Die genera dicendi bis Plinius der jungere', *Wiener Studien* 71: 55–111.

RADICI COLACE 1994 = P. RADICI COLACE, 'Per un lessico didattico-pedagogico nelle lingue classiche: metafore spazio-temporali nei processi di insegnamento e apprendimento', *Giornale italiano di filologia* 46: 169–82.

SCHIESARO 1985 = A. SCHIESARO, 'Il locus horridus nelle *Metamorfosi* di Apuleio', *Maia* 37: 211–23.

VALENTI 2000 = R. VALENTI, 'Körpermetaphern in der römischen Rhetorik-Tradition', in T. SCHIRREN – G. UEDING (a cura di), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Tübingen: Niemeyer, 2000, 81–89.

VALLOZZA 1996 = M. VALLOZZA, 'Metafore agonistiche e terminologia retorica (Aristot. *Rhet.* 1416a 2)', *Quaderni urbinati di cultura classica* 53: 123–30.

Lucus horridus.
Emotional Responses to ‘Northern’ Holy Groves in Lucan and Tacitus

ANTTI LAMPINEN

Lucan’s and Tacitus’ Ekphrastic Groves

This chapter focuses on a set of literary passages of two well-known writers from the Early Empire, Lucan and Tacitus, trying to uncover what they might tell us about the Roman emotional responses to the nature-centred religious topographies of the provincial and free populations to the north and northeast of the empire. These interlinked passages, especially when read in the light of a handful of contemporary texts and juxtaposed with a few possibly relevant observations from other contexts of ‘colonial’-subaltern relations, could offer us interesting pointers towards a reassessment of what was it exactly that unnerved Romans in the ‘northern’ holy groves.

In the early books of the unfinished civil war epic of Lucan, *Bellum Civile* (also known as *Pharsalia*), there are a few passages that clearly tap into the contemporary Roman ethnographical imagery.¹ The first one is a mock-Caesarian ethnographic excursus on the beliefs of Gauls and the extraordinary Druidic creed of rebirth in Book 1.² The second passage, in Book 3, is the *ekphrasis* relevant to the topic at hand, describing as it does a holy grove near Massilia, which Caesar becomes aware of during his siege of that city.³

The grove, inviolable of old (*numquam violatus ab aevo*), is shaded by the intertwined boughs (*obscurum ... submotis ... umbras*) of its ancient trees.⁴ Absences characterise it: there are no fauns (*Panes*), Silvanus or nymphs (*Nymphae*), no bird (*volucres*) alights on the branches and no beast (*feras*) stays there, and even gusts of wind and lightning itself seem to shy away. Human presence is signalled, on the other hand, by savage altars (*diris altaribus arae*) built for barbarous rites (*barbara ritu sacra deum*); the images of these divinities are grim (*maesta*), shapeless (*informia*) and artlessly hewn from *caesis ... truncis*, while their positioning and their hue of rotten wood makes them horrific (*attonitos*). The effigies emphasise the locals’ ignorant fear of their gods (*tantum terroribus addit, quos timeant non nosse deos*), and tellingly, they never approach the grove but *cessere deis*. Even the priest himself is fearful of approaching, even at midday, lest he chance upon the *dominum luci*. As Caesar orders his troops to cut down the grove, this superstitious trembling seems to seize his troops, too, and necessitates Caesar himself to grab an axe and deliver the first blow, symbolically taking the personal blame for any *nefas* committed by his army (*credite me fecisse nefas*). The ‘peoples of Gaul’ (*Gallorum populi*) react to the sacrilege with grief (*gemuere videntes*), while the besieged Massiliots envisage a supernatural punishment on the Romans.

¹ The question of *Bellum Civile*’s completeness is still debated: see BERTI 2000, 25f.; WALDE 2017, 172–75. On Lucan’s use and adaptation of his contemporaries’ worldviews, see the contributions in ZIENTEK – THORNE (eds.) 2020; also important is FERRIS 2000.

² Lucan. 1, 392–465, with the Druids being the focus on lines 452–62.

³ Lucan. 3, 399–449.

⁴ HUNINK 1992, 171 *ad* 3.400 lists ancient passages on the *topos* of ‘dark woods’; cf. also ESPOSITO 1988.

Lucan's passage is very impressive in its emotive charge and could almost be read as a precursor to the Gothic literature of the Romantic era. The *ekphrasis* creates an overwhelming feeling of suffocation, airlessness, corruption and putrefaction.⁵ This oppressive tone is important as we proceed to discuss the concomitant feelings of primordiality, memory, and grudge that the *lucus* embodies in Lucan. But first, let us take a look at the Tacitean material from half a century later, which engaged with similar imagery on a couple of occasions.

In *Germania*, Tacitus describes the holy grove of the Semnones in ways where the motif of human sacrifices, atavistic terror, and feelings of oppression all come together. The grove is used by the Semnones to buttress their claim that they are the oldest of the Suevian Germans, maintaining that the divinity of the grove is the supreme god and the originator of their *gens*.⁶ The grove itself has been "consecrated by ancestral auguries and ancient terror" (*silvam auguriis patrum et prisca formidine sacram*). Gathering at the grove in certain times, they sacrifice a human and celebrate the *barbari ritus horrenda primordia*. So far so general, but Tacitus zooms into a curious practice, whereby nobody can enter the grove unless bound in a chain (*nisi vinculo ligatus*), and if a person would chance to fall within the grove, they have to crawl away without getting up.

This can be compared to two other impressive and vividly described northern groves from Tacitus' later, more purely historiographical *Annales*. The first describes the scene of Germanicus' troops finding, in 15 CE, the lost legionary standards from the troops who had been slaughtered over two decades earlier in the *clades Variana*. After searching the "secret corners of the forest" (*occulta saltuum*) they finally locate the remnants of Varus' last stand and discover the evidence for the sacrifice of the Roman prisoners – the "sad sites hideous to behold and to remember" (*maestos locos visuque ac memoria deformis*). Human skulls were hung from tree-trunks. In nearby groves *barbarae arae* stand, and the Romans realise that it was on these that the most valuable captives had been sacrificed.⁷ It has been rightly called "one of the most vivid, horrifying, poetic descriptions in the entire work."⁸

The second passage, in Book 14 of the *Annales*, describes the attack in 60 CE by Suetonius Paullinus' legions onto the Isle of Mona, which is depicted as a Druidic stronghold. At landfall, the Romans are confronted with a fearful display of black-clad women – *in modum Furiarum* – brandishing torches and Druids lifting their hands towards the skies while chanting baleful curses (*preces diras*). This bizarre tableau freezes the Roman legionaries in awe, and only decisive intervention by the leaders of the *cohortes* snap them out of this; exhorted "not to fear a throng of women and fanatics" (*ne muliebre et fanaticum agmen pavescerent*), they push forth and "enveloped the enemy in their own flames" (*et igni suo involvunt*). Placing a garrison on the island, the Romans next hack down the *luci saevis superstitionibus sacri*, where the blood of captives had stained the altars and human bodies had been used in divination.⁹

Despite the vividness and sense of being present that is common to both Lucan's and Tacitus' *ekphrasises*, both passages are highly literary.¹⁰ Both in terms of the *topoi* and the direction of the gaze, the similari-

⁵ On Lucan's artistry and the imagery of the ruinous and gloomy, see for instance BARTSCH 1997; ZIENTEK 2018; also see SPENCER 2005. For a commentary on the passage, see HUNINK 1992, 170–79.

⁶ Tac. *Germ.* 39.

⁷ Tac. *ann.* 1, 61: ... *truncis arborum antefixa ora. lucis propinquis barbarae arae, apud quas tribunos ac primorum ordinum centuriones mactaverant.*

⁸ SEIDMAN 2014, 95.

⁹ Tac. *ann.* 14, 30: *praesidium posthac impositum victis excisique luci saevis superstitionibus sacri: nam cruore captivo adolere aras et hominum fibris consulere deos fas habebant.*

¹⁰ On 'vividness' as the aim for rhetorical *ekphrasis*: Quint. *inst.* 8, 67–70; cf. WEBB 2009, 140–41.

ties between these impressive *ekphraseis* are also striking. The intertextual links between these imagined northern groves have been recognised for a long time and discussed as evidence for the literary connections between different genres in the Late Julio-Claudian and Flavian contexts.¹¹ The main findings on the topic of Lucanean-Tacitean parallels can be summed up as follows. Phillips (1968) concluded that the episode of Caesar’s felling of the grove near Massilia represented Lucan’s own literary invention, in the ancient sense of the word *inventio*, based among other things on Caesar’s own wording in *BGall.* 2.15.1 and various Hellenistic mythographers, partly via Ovid’s story of Erysichthon.¹² Phillips professed himself baffled by Lucan’s possible reasons for including the passage, but we are in some ways better positioned to suggest various motives.¹³ A few years after, Dyson 1970 noted that Tacitus’ *ann.* 14.30, the episode on the Mona, bears many similarities to Lucan’s account. Dyson’s assumption was that Lucan had been directly influenced by reports (even eyewitness reports) of the events in Britain just before Boudicca’s revolt.¹⁴ For him, the cutting of the grove on Mona as described in Tacitus had been a real event, and Lucan had transposed a poetically augmented version of it to Caesar’s time. In addition to Ovid and Virgil, parallels to Lucan’s passage have also been gleaned from Valerius Maximus, Dio Cassius, and Curtius Rufus.¹⁵

Yet a more pertinent question to the volume at hand – as well as, arguably, a more interesting one – than the hunt for intertextual connections between the passages, might be the broader one of why did these *ekphraseis* strike a chord among the Roman audience of the later first century CE? The anxiety they seem to depend on – and indeed to feed further – must have been a collective one, and also one that clearly could be triggered in a range of literary registers or genres.

Studying Emotions Related to Forests in Antiquity

One of the many features shared by both Lucan’s and Tacitus’ groves is how their physical characteristics create supernatural fear.¹⁶ This seems to rely on and display the writers’ ability to trigger collective emotions in their audiences; the rest of this chapter will argue that these audiences would have been prone to view northern forests with unease and even anxiety. Both authors created their impressive set-pieces by emphasising these connotations and emotional reactions through the deft manipulation of the themes of human sacrifice, atavistic grudge, and the memory of conquest.

The passages are linked by their localization: the *lucus*, or grove.¹⁷ Gloom was not their only quality, however. At least by Seneca’s era, it seemed to be a commonly accepted observation that old-growth groves of exceptional height would have brought to mind associations with the divine.¹⁸ His close contemporary, the similarly Hispanian geographer Pomponius Mela combines the imagery of grim woods with

¹¹ For a summary of this research, see BARRIÈRE 2013, 281. For Lucan and Tacitus, JOSEPH 2012 is particularly important.

¹² Especially Ov. *met.* 3, 28 (cf. *fast.* 4, 649), 8, 741f. are relevant models; Lucan partly subverted the Ovidian examples (e.g. *met.* 8, 744–45 and Lucan. 3, 403–5).

¹³ PHILLIPS 1968, 299; and cf. 300: “[b]eyond our recognition of what Lucan has done to characterize Caesar as a blasphemous and sacrilegious destroyer, we are left to surmise about the overtones of the incident.”

¹⁴ DYSON 1970, 37–38 (cf. WIŚNIEWSKI 2007, 150). An earlier *exemplum* which Dyson suggests as Lucan’s model is Q. Servilius Caepio’s looting of the sacred treasures of the Volcae in Tolosa in 106 BCE.

¹⁵ See AUGOUSTAKIS 2006 on Val. Max. and Dio Cass.; on Virgil, see THOMAS 1988; PANOUSI 2003. On Ovid also ESPOSITO 1988.

¹⁶ As already noted by DYSON 1970, 37.

¹⁷ For studies on the ancient *luci* and their perceptions, see BRUNAUX 1993 (concentrating on the Celtic and Germanic groves); MALASPINA 2004; MARCO SIMÓN 2015; MALASPINA 2021.

¹⁸ Sen. *ep.* 4, 41, 3; though cf. *Thy.* 650–82.

a compliment paid to the woodlands of Gaul that make the province *amoena*.¹⁹ Interestingly, in Lucan's description of the Massilian grove many of the elements that Seneca had included in his positive *ekphrasis* in *ep.* 4, 41 – the intertwining branches, the shade of the foliage, and the marvellous age – are turned into a source for anxiety, not admiration. They form, in the words of Florian Barrière, a 'negation antithesis' of the elements that traditionally compose a *locus amoenus*; such a notional antithesis has often been called *locus horridus*.²⁰

Texts of the Early Imperial era frequently attest to an unease about the forested landscapes of Central and Northern Europe. But should we expect sacred woods – of either Romans or foreigners – to form a special case? Were these acts of outcasting and mindreading shaped by the same set of cultural paradigms? Romans themselves were absolutely no strangers to the idea of a holy grove.²¹ As demonstrated by John Scheid, the *lucus* could be an unsettling and somewhat liminal place even when situated in a 'Roman' landscape as a stage for 'ingroup' religiosity.²² In the case of contemporary imagery of barbarian groves – probably not very accurately informed by the actual holy spaces of the northern groups – 'soft archaism' was replaced with a 'hard' one. It could be asked whether Seneca's *fidem ... numinis* is in fact that far off from the *pavor*, *timor*, and *metus* that are all conjured up by Lucan.²³ Ancient Roman perceptions of holiness were often associated with a recognition of alterity, difference and – in a word – supernatural.

With this Roman *imaginaire* in mind, Lucan has been characterised as having described an 'anti-grove' in the passage in question, with none of the normal components of a grove being present: neither breeze, animals, spirits, or humans.²⁴ These all reverse elements which Romans imagined as part of a delightful *lucus* – a *lucus amoenus* if you will – whether holy or not.²⁵ Around this same time, Pliny the Elder too admires sacred groves as the majestic homes of divinities, and connects them explicitly with the past religious practices, before humans had begun building sanctuaries to the gods.²⁶ This sentiment of primordial ritual practices and atavistic conceptions of the divine clung close to the Imperial-era images of groves.

Richard Thomas noted that "the *locus amoenus* is open only to the *pī*".²⁷ But while in Lucan's grove the horror of the unknown 'lord' and fear of the possible divine punishment are palpable, these do not seem to have much to do with the piety of the visitor: even the priest stays out. Or is the priest already *impius* because of the grove's altars, tarnished with human gore? Moreover, when Caesar commits his ostensible impiety by hacking down the Gallic grove, is this mitigated by the fact that the grove was devoted to impieties in the first place? The punishment for this is left hanging – the poet may be implying that the gruesome suffering unleashed by the civil war was in itself the punishment. The gods of the place are not those of the

¹⁹ Mela 3, 17 *terra est ... amoena lucis immanibus*; cf. 3, 19 on the druids, who hide in the *aut in specu aut in abditis saltibus*, teaching the noble Gauls for many years. MARCO SIMÓN 2015, 80–82 discusses Hispanian and Gallic cases where the cults of Augustus and groves go together: the connection may thus have been highlighted among the writers hailing from Spain.

²⁰ BARRIÈRE 2013, 281–80ff.; also GARRISON 1992. On *loca horrida* generally, see EDWARDS 1987; PETRONE 1988; MALASPINA 1994; KLISZCZ – KOMOROWSKA 2016; MAURO 2021.

²¹ See e.g. COARELLI 1993; CARROLL 2017. On the Augustan interest in re-creating the supposedly archaic rites in Roman holy groves, see MARCO SIMÓN 2015.

²² SCHEID 1993, 17–20.

²³ See e.g. BIANCHI 2004; also MACKEY 1961.

²⁴ AUGUSTAKIS 2006, 635.

²⁵ On Lucan's way of subverting the *locus amoenus*, see also BARRIÈRE 2013, e.g. 276, using Ernst Curtius' listing of "a tree (or several trees), a meadow, and a spring or brook ... birdsong and flowers ... a breeze". See also LEIGH 2010, 207.

²⁶ Plin. *nat.* 12, 3: *haec fuere numinum templa, priscoque ritu cimplicia rura etiam nunc deo praecellentem arborem dicant.*

²⁷ THOMAS 1982, 24.

others: *non volgatis ... figuris* (415). Lucan seems intent on posing intractable questions of theodicy in a world where gods are either gone, or do not care about humans one way or the other.²⁸

Ethnographies of Error: Localizing the Accusations of Ritual Atrocity

With these preliminaries, we can move to discuss the role of the oppressive, claustrophobic *lucus* as the localization for ritual atrocity in Lucan’s and Tacitus’ texts. As we noted above, from the literary point of view, the intertextuality of the Lucanean and Tacitean passages seems to be on a firm footing and already well-discussed. But what I’d like to explore in this chapter is what we can learn from these texts about the Roman *imaginaire* of the natural settings of northern barbarian religious practice, and what this may tell about the insecurities of a colonising mind. This identification of places and their inhabitants with nature, as opposed to culture, is a mainstay of imperial writing,²⁹ and can perhaps be used to furnish some comparative readings later on in the chapter.

After Caesar’s conquest of the Gallic provinces and the establishment of a border along the Rhine under Augustus, Romans nonetheless remained somewhat unnerved by the thought of the very populous, formerly hostile, and stereotypically easily inflamed Gauls being now their provincial subjects.³⁰ Even relatively low-scale unrest in the Gallic area was often treated with utmost seriousness, and the same can be said about any military defeats against the northerners.³¹ Partly this was no doubt the result of the potent and frightening historical *exempla* that Romans told about their earlier clashes with northerners, from the Sack of Rome all the way to the Cimbrian Wars.

Northern peoples had for many generations been stereotypically known for their human sacrifices: quite apart from what was going on in the actual groves, this was the one detail that an average Roman would have ‘known’ about their ritual life.³² The grove, meanwhile, seems to have become almost synonymous with the ritual atrocities of northern peoples. In a more recent context, David Frankfurter has observed that ways of narrating ‘ritual abuse’ tends to produce scenarios with clear patterns, imagined through cultural stereotypes.³³ In the period preceding Caesar’s Gallic Wars, as in Cicero’s speech *Pro Fonteio*, the accusations of ritual atrocity are not yet localized in groves.³⁴ The theme gathers strength in the immediate post-conquest period, and remains vigorous for over a century.

It is thus no surprise how in Lucan the grim *lucus* near Massilia is obviously the site of human sacrifice. Human blood is almost implied to nourish the twisted, monstrous trees of the grove (403–5), and the corruption seeps back up from underground via the *plurima nigris fontibus unda* (411f.). The locale, ritual life and beliefs are all in perfect agreement, but the blame may not be simply directed at the Gauls.³⁵ It has even been suggested that the recurring imagery of groves, lightning, and sacrifice in *Bellum Civile* works as

²⁸ Cf. NARDUCCI 1979; then especially BARTSCH 1997, 63–65, 98, 108–13; also D’URSO 2019; SANDERSON 2021.

²⁹ SPURR 1993, 156–69.

³⁰ Gallic fecundity: Caes. *Gall.* 1, 29; Liv. 24, 47, 7; 38, 47, 6; Iust. 24, 4, 1; 25, 2, 9; Diod. Sic. 14, 113, 1; easily inflamed and excitable: Caes. *Gall.* 2, 1, 3; 3, 8, 3; 19, 6; Str. 4, 4, 5; Tac. *Germ.* 29, 4. See DRINKWATER 1983, 20–40.

³¹ See e.g. PAGAN 2002. GARRISON 1992, 111 also notes that these defeats kept the ‘dread of the distant forests’ alive.

³² Cf. Hdt. 6, 34, 1; 36, 2; 37, 1; 9, 119, 1; Caes. *Gall.* 6, 16 (on whom Cic. *rep.* 3, 9, 15 and Diod. Sic. 5, 32, 6 depend); Dion. Hal. *ant. Rom.* 1, 38, 2; Str. 4, 4, 5; Mela 3, 18; Plin. *nat.* 30, 4. In Sen. *Thy.* 682–788 and *Oed.* 599–68, too, savage rituals take place in woods.

³³ FRANKFURTER 2001, 359–63.

³⁴ E.g. Cic. *Font.* 31; see ALMEIDA 2019.

³⁵ As LEIGH 1999 would have it.

a reference towards the recondite religious rituals around the *rex Nemorensis*, coming to power only through murdering his predecessor – as Caesar and Pompey were setting out to do.³⁶ Here, the primordial customs among the barbarians work as a cipher to the descent into primitivism of the ‘civilized’ Roman world in the throes of the Civil War – repeating the *topos* of present-day barbarians showcasing elements that used to exist in the past of the Mediterranean Greek and Roman ingroups.³⁷

The Gallic error about the correct victims to the gods is mirrored by their lack of engagement with the divine. Ignorance not only emphasises the terrified belief in the crude effigies of the gods of the grove (*tantum terroribus addit, quos timeant non nosse deos*), but the horror of the place also furthers the ignorance: the priest actively shirks any contact with the god of the woods (423–25). Anxiously facing the terrifying *lucus*, the locals do not even want to know about their gods. This ties to Lucan’s earlier ethnographicising take in Book 1 about the Druidic doctrine of rebirth – so different from the beliefs of everyone else that “only to you has it been granted to know the gods, or only you remain ignorant of them”.³⁸ In this context the dwelling-places of the Druids are also described as *nemora alta remotis ... lucis*, which would have prepared Lucan’s audience to associate the *sacerdos* of the grove as a Druid, too.

The imagery of doctrinal error and ritual horror is mutually reinforcing: indications of human sacrifice abound in both Lucan’s and Tacitus’ groves.³⁹ Unlike in Lucan, in Tacitus’ *Germania* the Semnones claim to know the god of their grim holy grove very well, putting forth claims about their own primacy among the Suebi based on the divinity being the father of everything. After their high visibility in Caesar’s seminal take on the *Germani*, Tacitus had to devote considerable space to the Suebi, but as their Caesarian attributes are applied to Germans as a whole in *Germania*, the Suebi as a whole need to be distinguished via other motifs.⁴⁰ Religion offered a suitable topic for this. Consequently, human sacrifice is prominent as the primary cultic activity cited in *Germ.* 39 – otherwise this ritual practice is left unlocalized in *Germania*.⁴¹ The intriguing detail about anybody entering the grove having to do so in chains seems quite similar to the general feeling of oppression and powerlessness that Lucan attributes to the *sacerdos* of the grove in the hinterland of Massilia.

In the other two Tacitean passages, from the *Annales*, the emotional charge projected onto the northern woods is similarly tied to the sacrificial killings of humans. In Tacitus’ description of the attack to Mona the emotive charge (as well as the petrified stillness) is even applied to the Roman soldiers – who freeze every bit as efficiently as if chained – and not just the subalterns and barbarians as in Lucan (or in Tacitus’ presentation of the grove of the Semnones). The Romans waver in their attack when seeing the display put up by the defenders of the island; a fear which retroactively becomes justified when the human sacrifices of the Druidic groves are revealed to them. The reader, presumably, was already supposed to know this detail.

³⁶ GREEN 1994, 204, 229. The priesthood of *rex Nemorensis* was discussed often in works of the Early and High Imperial period (e.g. Str. 5, 3, 12; Suet. *Cal.* 35; Paus. 2, 27, 4); Lucan was no doubt most influenced by the examples of Verg. *Aen.* 7, 761ff. and Ov. *fast.* 3, 309ff.

³⁷ Known at least since Thuc. 1, 6.

³⁸ Lucan. 1, 452–53 *solis nosse deos et caeli numina vobis aut solis nescire datum*. On Lucan’s portrayal of ‘Celtic’ religion, see e.g. TOMMASI MORESCHINI 2002.

³⁹ Lucan. 3, 403–5 *barbara ritu ... diris altaribus ... humanis lustrata cruoribus*; cf. 1, 444–46 *placatur sanguine diro Teutates, horrensque feris altaribus Esus, et Taranis Scythicae non mitior ara Dianae*; Tac. *ann.* 14, 30 *excisique luci saevis superstitionibus sacri: nam cruore captivo adolere aras et hominum fibris consulere deos fas habebant* (with perhaps also the slightly earlier *ut quasi haerentibus membris immobile corpus vulneribus praeberent* working as a metaphor for the sacrificial victim).

⁴⁰ Suebi in Tac. *Germ.* 38–45. See RIVES 1999, *ad loc.*

⁴¹ As is the grove itself, as TAN 2014, 190–91 notes. Cf. Tac. *Germ.* 9 and 40 (which does, however, mention both a *castum nemus* and a holy lake).

The glimpse to the northerners' religious and ritual behaviour that momentarily petrified the legionaries gives way in the end to a triumphalist resolution, where (much like what Caesar does in Lucan) the groves are destroyed and the fiery immolation that the Romans were afraid might be directed at themselves, is meted out instead on the Druids.⁴²

This can be compared with the gestures towards Roman emotions when encountering evidence for human sacrifice in the Germanic groves, which Tacitus similarly includes in his first passage in *Annales*. The emotional charge here is constantly underpinned by the implicit evocation of the emotions of fear and anguish felt by Varus' legionaries, but the whole episode is initiated by the explicit mention of the *miseratio* ('pity') felt not only by Germanicus but by the whole of his army.⁴³ The impact is all the more powerful due to the suddenness of meeting the shocking vestiges of the past. As Zoë Tan notes, the "groves ... open up before the reader with no warning, much as they would have before the Roman armies".⁴⁴ The painful memory of the Roman suffering is presented in an indelible connection with the grim Germanic forests. The landscape they traverse in their search is characterised as *maestos locos visuque ac memoria deformis*: the memory of the ritual atrocities perpetrated on the vanquished Romans by Arminius exacerbates the impact of the landscape in a way that is very similar to the effect that the cruel rites have on the living humans who approach Lucan's grove.⁴⁵

Mindreading the Imperial Subalterns: Forests as the *loca* for Atavistic Memories

In the bleak vision of Lucan's *Bellum Civile*, the horrors of the northern religious space and its atavistic implications of human sacrifice were a counterpoint to the horrors unleashed by the Civil War onto the Roman world.⁴⁶ The audience's emotions are perturbed by the concomitant revelation that gods, meanwhile, were as uncaring towards the humanity as the one that ruled over the grove near Massilia. The same aim of emotional reader response – or at the very least a description of *pathos* in a literary set-piece – is clear in the Tacitean passages.

It seems, however, that new and worthwhile discussions can be had if we shift our focus slightly from the immediate literary reader response and examine the hazier image of the collective emotions that texts of this era could reflect when depicting the nature-centred religious sites of the newly subjugated (or still free) northerners. The inscrutability of the forested landscape – or indeed just a shady grove – may in literature function as a potent, though largely unspoken, metaphor. On the other hand, the distrust of the northern subalterns was strongly connected with the perceived inscrutability of the provincials – and thus a question of cultural perceptions and ideology.

Forests had been connected to northern ritual practices infrequently already in the Classical Greek literature, but they become a more prominent feature of the ethnographic archive – predictably enough – when the Roman Empire spread into Northern Italy and beyond the Alps. Considering the way in which the 'ethnographic archive' of Greco-Roman perceptions about foreign peoples worked, and especially the way in which the pre-conquest customs and practices tended to be the most distinctive ones, and hence longest-repeated in the written tradition, it is not difficult to see why the forests and holy groves of the northerners

⁴² Tac. *ann.* 14, 30.

⁴³ Tac. *ann.* 1, 61. See SHANNON-HENDERSON 2019, 83.

⁴⁴ TAN 2014, 191.

⁴⁵ Cf. SHANNON-HENDERSON 2019, 85.

⁴⁶ A burden which also affected Tacitus' vision: ASH 2010.

came to be associated strongly with the pre-conquest ritual life of these peoples – including the stereotype of their sacrificial killings of humans.

Not long before Lucan's time of writing, his fellow Spaniard Pomponius Mela had evoked Gallic ritual memories of the past in a passage which bound this into a close textual connection with the forested locations: Druids are supposed to teach the *multa nobilissimos gentis clam et diu, vicens annis, aut in specu aut in abditis saltibus* (Mela 3, 19), a statement which is very little removed from his earlier observation on how the *vestigia feritatis iam abolitae* remain still among the Gauls, so that whenever victims are taken to the altar, they still contemplate the 'ultimate sacrifice', meaning that of human victims.⁴⁷ In a way, then, it is quite easy to see why Lucan, whose epic was clearly intended to evoke feelings of anxiety, loss, and moral decline in its readers – and who, moreover, as a writer loved to feature ekphrastically elements that are gruesome, grim and horrific⁴⁸ – would have chosen to highlight the *lucus horridus* of the Gallic groups near Massilia. His reasons were of course partly literary, but also very much in touch with the shared cultural anxieties and imaginaries of his contemporaries. Though Narbonensis was in Lucan's contemporary (or indeed the narrative's Caesarian) context an 'unrealistic' region in which to localize a grove with the sort of northern ritual life that Lucan's own era envisioned in Britain or Germania, the area had been primed for such cruelties in the Roman minds first by Strabo, and then by Mela.⁴⁹ Imagining such regressions would have been especially suitable in Lucan's overall narrative setting where Caesar's departure had allowed all Gauls to return to their ancestral customs.

Atavistic memories are very prominent in the passage of Tacitus' *Germania* on the Semnonian grove: this *silva* is presented as *auguriis patrum et prisca formidine sacram*. In the passage of *Annales* where Germanicus' legionaries traverse the grim groves where Varus' soldiers were sacrificed, on the other hand, this is turned around as memories of the past haunt Roman minds.⁵⁰ Tellingly, Mela's expressions find echoes in Tacitus' later *occulta saltuum* which the soldiers search in the Teutoburg Forest. Mela's passage, which at least Tacitus would probably have been aware of, should be seen as participating in the common first-century imagery of the 'nature-centred' ritual spaces among the northerners and the way these carried memories of their past.

In Lucan, the mindreading of the Gauls comes particularly clearly to the fore in their imagined reaction to Caesar's hewing of the grove: *gemuere videntes Gallorum populi*. This is followed by comparable mindreading of the besieged Massilians, who expect a certain divine retribution on Caesar for his act of impiety (445–49).⁵¹ The problem is that the divine in Lucan cares much less for the world and its peoples than the peoples themselves do for the holy places, even if the grove is facing destruction. With impunity, Caesar's decisive action condemns the Gallic *lucus* into the past, the condition which already characterises it at the outset of the *ekphrasis* (*lucus fuit*).

Between the Tacitean passages the dynamics of memory-construction and subaltern mindreading vary more, as befits the range of textual and narrative environments that the descriptions stem from. The Semnonian grove comes across as a vignette of exactly the sort of indigenous holy place that in the Tacitean

⁴⁷ Mela 3, 18–19. See also WIŚNIEWSKI 2007, esp. 147–49 on Mela's dependency on Caesar's details. Mela simply amped up the vividness of the description (along the same lines as Lucan did in elaborating the *ekphrasis* of the grove).

⁴⁸ Strong on these themes are, for instance, BARTSCH 1997; CASTAGNA 2002; SANDERSON 2021.

⁴⁹ Strabo had deployed material originally from Posidonius (F 274 Edelstein-Kidd *ap. Str.* 4, 4, 5), and although he had made clear that Romans had put an end to these practices, the overall associations clearly were strong enough for Lucan's audience.

⁵⁰ For the theme of memory in Tacitus' passage, see esp. SEIDMAN 2014; SHANNON-HENDERSON 2019, 82–85; also PAGÁN 1999 and 2002.

⁵¹ LEIGH 2010, 209 points out that Lucan's language of the felling of the grove is closely paralleled by Sen. *ep.* 79.

context was imagined as a potential problem in changing the ways of the newly-subjugated northerners: with a strong mythological narrative of exceptionality, implications of the Semnonian total submission to their ancestral god (instead of any external power, i.e. Rome), and the atavistic, proudly attended human sacrifices all make it into an ‘otherplace’ that should cause anxiety to anybody even contemplating the conquest of the region.⁵² Tacitus in this guise is essentially a detached warner to the Roman policymakers.

If Lucan’s *lucus* encapsulates the ‘past-in-the-past’ and Tacitus’ Semnonian grove a ‘past-in-the-future’, the grove on Mona in Book 14 of the *Annales* is poised at the turning point of the conquest. The passage resembles Lucan’s in the sense that the audience is invited to witness the eclipse of the *lucus* as it passes from the present to the past. The implications for the memories of the locals are more subdued, but it is notable that the passage 14, 30 ends with a sombre sentence about Suetonius Paullinus’ pacification of the Mona being interrupted by the revolt of Boudicca erupting on the British mainland. Though the causality is not explicit, the close narrative connection makes the reader associate the revolt as a reaction to the felling of the grove – an active backlash from the provincial subalterns. In contrast with this, the earlier context in Book 1 of *Annales*, where the gruesome fate of Varus’ legionaries is discovered, the memories that are undone are those of the German victory and Roman defeat: the emphasis is on atonement, the emotion of sadness, and lessons learned from previous defeats. Roman religion is also introduced by Tacitus into the scene through the appropriate burial rites afforded to the remains of Varus’ legionaries: the gaze of the Roman audience is invited to work both outwards and inwards.⁵³

Comparative Scenarios: “Empires on the Verge of a Nervous Breakdown”⁵⁴

Lucan’s and Tacitus’ inverted gaze of the Roman colonisers looking at themselves *as* colonisers was a self-reflective variant of Roman imperial mentality, and as such an affective ideal. Hence its imagined ‘otherplaces’ – the *loca horrida* – were similarly expressions of not only ideologies, but also emotions. Tacitus, in particular, has already been fruitfully interpreted through the post-colonial framework, as Nancy Shumate has demonstrated.⁵⁵ I believe the situation in Early Imperial-era Gaul under Rome could perhaps be fruitfully explored through some appropriately conditioned parallels with later contexts of imperial knowledge regimes and their emotional responses to natural features. The situation in Britain during the Roman conquest, and the struggle to gather information and consolidate the ground for indirect rule in the not entirely pacified areas along the Rhine are also contexts for which later imperialist processes could offer parallels.

One case that suggests itself almost instinctively is the British Raj in India. The British imperial officials and administrators were subject to all sorts of scares, from ‘poison panics’ where the nature of the Indian subcontinent itself seemed ill-suited and harmful to the colonisers,⁵⁶ to anxieties about murderous Thuggees hiding in the forests and attacking travellers,⁵⁷ as well as persistent ideas about human sacrifices perpetrated by stubborn ‘tribal’ groups in the depths of their unreachable forest homelands. The last of these cases has particular potential for exploring the parallels between the discourses of the Roman era and the British Raj.

⁵² Cf. TAN 2014, 190.

⁵³ On the intertwining of emotions, memory and religion in this passage, see SHANNON-HENDERSON 2019, 82–85.

⁵⁴ The title of FISCHER-TINÉ (ed.) 2016.

⁵⁵ SHUMATE 2012, with the approach summed up on 479.

⁵⁶ Cf. ARNOLD 2016, 56.

⁵⁷ See VAN WOERKENS – TIHANYI 2002; FHLATHÚIN 2004; WAGNER 2007; MACFIE 2008.

In 1841, a Captain of the Madras Army called Samuel Charters Macpherson read a report at the Royal Asiatic Society, which was published two years later under the title *An Account of the Religious Opinions and Observances of the Khonds of Goomsur and Boad*.⁵⁸ Noting the “low stage of intellectual advancement” among the Khonds,⁵⁹ Macpherson goes on to emphasise the limits of his knowledge-generation, stemming both from the poor understanding by the locals of their own theology and the anecdotal nature of the evidence. He then describes in detail the human sacrifices (*meria* or *Meriah*) among the Khonds.⁶⁰ Their localization is highly relevant: “the Meria grove, a clump of deep and shadowy forest trees” (182), usually standing by a little river a short distance from the village.

In a strikingly Lucanean formulation, Macpherson notes how the Meria grove is “[...] kept sacred from the axe, and is avoided by the Khond as haunted ground. My followers were always warned to abstain from seeking shelter within its awful shade” (182). In some parts of Goomsur “small rude images of beasts and birds in clay are made in great numbers at this festival, and stuck on poles”, the origin of which practice Macpherson admits he has been unable to uncover (183). He then goes on to describe the way in which the sacrificial victims are bound into a cleft sapling of a tree from his throat or chest (*loc. cit.*), and later offers the observation on how the Khonds participate in the rite “with feelings almost purely religious, in fearful obedience to the express mandate of the terrible power whose wrath it is believed to place in abeyance,” contrasting this with the purported hate and aggression that he claims were involved in Mesoamerican human sacrifices. (198)

Macpherson’s account bears striking similarities to Lucan and Tacitus, both on the level of *topoi* regarding ‘savage religion’ and human sacrifices, and on the level of the imperial knowledge-ordering and enquiry. The wealth of similar motifs almost makes it seem as if Macpherson had allowed his reading of the late-first century Latin classics to influence his image of the *Meriah* groves. Perhaps this should not be ruled conclusively out, especially as Macpherson draws frequently parallels between classical religions and mythologies, and the Khond ones.⁶¹ But what is more crucial than his possible literary models is that his own contemporary British audience was ready to share in these images. Many other writers expressed similar opinions regarding Khonds and other jungle-dwelling groups.⁶² The various panics of the British Raj reflected the difficulties of information gathering and the weakness of the state in areas held through indirect rule.⁶³ The role of intermediaries – the sort of figures that Greg Woolf has highlighted in the context of Roman borderlands – is emphasised in such situations.⁶⁴

What also seems implicated is a constant imperial nervousness about the trustworthiness of the colonized groups – something which would easily have been a factor in the first generations of Roman Gaul, too. Forests are an almost instinctive symbol for the physical limits of control and knowledge; the cults of the forest-dwellers, similarly, are easily characterised through associations of nature-worship, obscurity and primitivism.⁶⁵ An imperial order of knowledge tends to be totalizing in its demands: it puts forward claims

⁵⁸ Khonds are also known as Gonds or Kandhas: cf. BEHERA 2021, 4, noting the creation of the human sacrifice incidents as “a deliberate design by administrators on the face of political expediency”; cf. Id. 37; PATHY 1995; see also BATES 2006. On Macpherson, MISHRA 2021, 248f.

⁵⁹ MACPHERSON 1984, 175.

⁶⁰ Macpherson’s report was central to the creation, in 1845, of the Meriah Agency, with instructions to suppress the rite of human sacrifice: BATES 2006, 19.

⁶¹ E.g. MACPHERSON 1843, 197. See ROUSSELEAU 2017, 94–95; also cf. MANTENA 2010.

⁶² See especially BATES 2006 (e.g. p. 38 n. 2).

⁶³ BAYLY 1996, 171. For ‘colonial panics’ more broadly, see ETHERINGTON 2016.

⁶⁴ WOOLF 2009; as well as SHUMATE 2012, 492–94 on the imperial suspicion towards such figures.

⁶⁵ Cf. SUNDAR 1997, x–xiii, 12, 21, 26, 36–38; also SPURR 1993, 18, 60, 135–36.

of complete knowledge, thrives on listings and norms, and makes conscious efforts of locking the dominated peoples down into a kind of ethnographical *stasis*.⁶⁶ The *Pax Romana* was often conceived of as a *telos* to the development of non-civilized peoples (much as in Strabo's Book 4 on Gaul): when entering the Roman domination their own trajectories largely end, and whatever used to be 'ethnic' to these societies enters the ever-growing ethnographic archive.

The details of that ethnographic archive, on the other hand, were prone to be deployed in their pre-conquest guise – largely because they had more distinguishing potential to the ancient audiences. Yet together with this ethnographical interest, our sources may well offer some windows into the insecurities and anxieties of the Roman audiences' minds as they contemplated the continental expanse of the northern provinces – imagined as thickly forested, potentially resentful, and until recently (or perhaps still?) hosting cruel religious rituals. In Macpherson's vision of the Khond religion, this same force of religion to encode identity and communality is also present, in what seems like a pointed advice to the British colonialists. He notes that the participation in the *Meriah* ceremonies reinforce the tribes' identities ("the bond of a common altar and a distinctive worship"), and that:

“[...] the hill tribes, who have maintained their usages pure, endeavour, by conveying a share of the victims to the fields of important individuals or families [...] who may incline to exchange their ancestral faith for that of the more civilized people, to make them involuntary partakers in the sacrifices, and to retain them within the ancient bond of social communion.”⁶⁷

Claiming the persistence of human sacrifices among the conquered 'primitive' groups can always serve as a colonial justification, as well⁶⁸ – both during antiquity and the later era of European colonial empires – but the epistemological and emotional aspects of the forested localizations are clearly linked to a different phenomenon. The anxieties evoked in the colonisers' minds by the potent combination of forested landscapes and the continuation of pre-conquest ritual life could well imagine the colonised wielding their own primordial cults as an anti-colonial tool.⁶⁹

Concluding Thoughts

On the basis of the preceding discussion, it would seem that the anxieties about *lucus horridus* worked in at least two complementary ways in Lucan and Tacitus – in addition, of course, to these two authors' differing literary and authorial aims in describing the 'natural' northern ritual space. But what this chapter has been interested in exploring are the implications of *loca horrida* in the collective culturally shared perceptions of colonising societies. The *luci* of the north derived their feelings of *formido* from a potent combination of deep age and the association with the pre-Roman era: in fact, they were a standing challenge to the totality of Roman control and could even symbolise the inscrutability of the provincial populations' attitudes to their Roman-dominated present condition. The actual realities of human sacrifice in *luci* of any kind in the northern lands had a very attenuated connection to the vigorous ideological and discursive use of the imagery.

⁶⁶ Cf. SHUMATE 2012, 486, 491; for more, SPURR 1993, esp. 61–75.

⁶⁷ MACPHERSON 1843, 198. On the development of such ideas, see ROUSSELEAU 2017.

⁶⁸ Cf. BATES 2006, 19–23.

⁶⁹ On the dynamics of 'subaltern militancy' and religion, see NOVETZKE 2006; cf. SHUMATE 2012, 495.

Forests could certainly pose a concrete hindrance to the information-gathering and administration of an empire – especially in a pre-modern context, such as that of Rome’s northern provinces – but the prevalence of the ‘forest anxieties’ even in later imperial contexts seems to point out to a more metaphorical role of the deep woods. They encapsulate the resistance of the conquered area to the measuring imperatives of the imperial power, and in so doing can also become shorthands in the process by which the empire ‘mind-reads’ its provincial subjects.⁷⁰ The ‘landscape of dread’ pushes at the edges of ‘the civilized, Roman space’⁷¹ but along with this, the grim *luci* of the northerners also represent a pressure exerted by the past on the present. Our texts represent the cutting down of a grove such as these as an act that pushes the darkness further, ‘enlightening’ the barbarised space both literally and metaphorically.⁷²

Finally, a note on the emotions triggered by such descriptions. One emotive response is the rather predictable and often-observed horripilation, to be expected in *ekphraseis* of *loca horrida*. The second one, on the other hand, is the somewhat more inchoate fear and anxiety about what such ritual spaces symbolise in the subjugated (or still free) northern lands. Fear, as Debbie Felton and Kate Gilhuly have noted, focuses on lack of knowledge on what might happen in a situation.⁷³ When reading the Lucanean and Tacitean texts along with the other expressions of imperial anxieties about northerners’ atavistic memories, the impression of a Roman anxiety about the *luci horridi* of Gaul, Germani and Britain gains strength. This is even before we cast a comparative eye towards the broader evidence from other contexts of “empires on the verge of a nervous breakdown”, where the forested landscapes are one of the most difficult-to-eradicate natural features encapsulating the resistance, inscrutability and the potential grudge of the colonised subalterns to the imperial power.

Bibliography

ALMEIDA 2019 = P.A.F. ALMEIDA, ‘*Inimicissimi atque immanissimi*: the Gauls in Cicero’s *Pro Fonteio*’, *Codex: revista de estudos clássicos* 7: 23–35.

ARNOLD 2016 = D. ARNOLD, ‘The Poison Panics of British India’, in H. FISCHER-TINÉ (ed.), *Anxieties, Fear and Panic in Colonial Settings. Empires on the Verge of a Nervous Breakdown*, London: Palgrave Macmillan, 2016: 49–72.

ASH 2010 = R. ASH, ‘*Tarda Moles Civilis Belli*: The Weight of the Past in Tacitus’ *Histories*’, in B. BREED – C. DAMON – A. ROSSI (eds.), *Citizens of Discord: Rome and Its Civil Wars*, Oxford: Oxford University Press, 2010: 119–32.

AUGOUSTAKIS 2006 = A. AUGOUSTAKIS, ‘Cutting Down the Grove in Lucan, Valerius Maximus and Dio Cassius’, *Classical Quarterly* 56: 634–38.

BARRIÈRE 2013 = F. BARRIÈRE, ‘Landscapes in the *Bellum civile*: From Negation to Subversion of the *locus amoenus*’, *Acta Antiqua* 53: 275–85.

⁷⁰ Cf. WAGNER 2007, 39 on the worries about jungle-based Thuggees, and the same forests making the full appreciation of the extent of their crimes more difficult and giving free rein to speculation and fantasy.

⁷¹ AS VAN BROECK 2018, 155 notes regarding the wetlands of Lower Germania.

⁷² Cf. LEIGH 2010, 209.

⁷³ FELTON – GILHULY 2018, 4.

- BARTSCH 1997 = S. BARTSCH, *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge MA – London: Harvard University Press, 1997.
- BATES 2006 = C. BATES, 'Human Sacrifice in Colonial Central India. Myth, Agency and Representation', in C. BATES (ed.), *Beyond Representation: Colonial and Postcolonial Constructions of Indian Identity*, Oxford: Oxford University Press, 2006: 19–54.
- BAYLY 1996 = C.A. BAYLY, *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BEHERA 2021 = M.C. BEHERA, 'Revisiting Tribe-British Relations: Tribal Worldview and Colonial Ideology at Perspective', in M.C. BEHERA (ed.), *Tribe-British Relations in India. Revisiting Text, Perspective and Approach*, Cham: Springer, 2021: 1–49.
- BERTI 2000 = E. BERTI, *M. Annaei Lucani Bellum Civile Liber X*, Firenze: Le Monnier, 2000.
- BIANCHI 2004 = A. BIANCHI, 'La paura nel *Bellum Civile* di Lucano: un percorso di studio', in M. GIOSEFFI (ed.), *Il diletto monte: raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Milan: LED Edizioni Universitarie, 2004: 79–112.
- BRUNAU 1993 = J.-L. BRUNAU, 'Les bois sacrés des Celtes et des Germains', in O. DE CAZANOVE – J. SCHEID (eds.), *Les bois sacrés: actes du colloque internationale*, Naples: Centre Jean Bérard, 1993: 57–65.
- CASTAGNA 2002 = L. CASTAGNA, 'Il sublime 'neogotico' in Lucano', in L. CASTAGNA – G. VOGT-SPIRA (eds.), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, Munich – Leipzig: K.G. Saur, 2002: 97–104.
- COARELLI 1993 = F. COARELLI, 'I luci del Lazio: la documentazione archeologica', in O. DE CAZANOVE – J. SCHEID (eds.), *Les bois sacrés: actes du colloque internationale*, Naples: Centre Jean Bérard, 1993: 45–52.
- DRINKWATER 1983 = J.F. DRINKWATER, *Roman Gaul: the Three Provinces, 58 B.C. – A.D. 260*, London: Croom Helm, 1983.
- D'URSO 2019 = V. D'URSO, 'Mentimur regnare Iovem. Aspetti del 'divino' nel *Bellum Civile* di Lucano', *BSL* 49: 557–71.
- DYSON 1970 = S.L. DYSON, 'Caepio, Tacitus, and Lucan's Sacred Grove', *CPh* 65: 36–38.
- EDWARDS 1987 = M.J. EDWARDS, 'Locus horridus and locus amoenus', in M. WHITBY – P. HARDIE – M. WHITBY (eds.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Bristol: Bristol Classical Press, 1987: 267–76.
- ESPOSITO 1988 = P. ESPOSITO, 'Il bosco disabitato (*Phars.* 3., 402–403 e i suoi modelli)', *Orpheus* 9: 306–11.
- ETHERINGTON 2016 = N. ETHERINGTON, 'Colonial Panics Big and Small in the British Empire (1965–1907)', in H. FISCHER-TINÉ (ed.), *Anxieties, Fear and Panic in Colonial Settings. Empires on the Verge of the Nervous Breakdown*, Cham: Springer, 2016: 201–24.
- FELTON – GILHULY 2018 = D. FELTON – K. GILHULY, 'Introduction: Dread and the Landscape', in D. FELTON – K. GILHULY (eds.), *Landscapes of Dread in Classical Antiquity. Negative Emotion in Natural and Constructed Spaces*, London: Routledge, 2018: 1–11.

- FERRIS 2000 = I.M. FERRIS, *Enemies of Rome. Barbarians through the Roman Eyes*, Stroud: Sutton, 2000.
- FHLATHÚIN 2004 = M.B. FHLATHÚIN, 'Campaign against Thugs in the Bengal Press of the 1830s', *Vic. Periodicals Rev.* 37: 124–42.
- FISCHER-TINÉ 2016 = H. FISCHER-TINÉ (ed.), *Anxieties, Fear and Panic in Colonial Settings. Empires on the Verge of a Nervous Breakdown*, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- GARRISON 1992 = D. GARRISON, 'The *Locus Inamoenus*: Another Part of the Forest', *Arion* 2: 98–114.
- GREEN 1994 = C.M.C. GREEN, 'Lucan *Bellum Civile* 1.444–46: A Reconsideration', *CPh* 89: 64–69.
- HUNINK 1992 = V.J.C. HUNINK, *M. Annaeus Lucanus, Bellum Civile Book III. A Commentary*, Amsterdam: J.C. Gieben, 1992.
- JOSEPH 2012 = T.A. JOSEPH, *Tacitus the Epic Successor: Virgil, Lucan, and the Narrative of Civil War in the Histories*, Leiden: Brill, 2012.
- KLISZC – KOMOROWSKA 2016 = A. KLISZCS – J. KOMOROWSKA, 'Glades of Dread: the Ecology and Aesthetics of *loca horrida*', in C. SCHLIEPHAKE (ed.), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2016: 45–60.
- LEIGH 1999 = M. LEIGH, 'Lucan's Caesar and the Sacred Grove', in P. ESPOSITO – L. NICASTRI (eds.), *Interpretare Lucano: miscellanea di studi*, Napoli: Università degli studi di Salerno, 1999: 167–205.
- LEIGH 2010 = M. LEIGH, 'Lucan's Caesar and the Sacred Grove: Deforestation and Enlightenment in Antiquity', in C. TESORIERO – F. MUECKE – T. NEAL (eds.), *Lucan*, Oxford: Oxford University Press, 2010: 201–38.
- MACFIE 2008 = A.L. MACFIE, 'Thuggee: An Orientalist Construction?', *Rethinking History* 12: 383–97.
- MACKAY 1961 = L.A. MACKAY, 'The Vocabulary of Fear in Latin Epic Poetry', *TAPA* 92: 308–16.
- MACPHERSON 1843 = S.C. MACPHERSON, 'An Account of the Religious Opinions and Observances of the Khonds of Goomsur and Boad', *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 7: 172–99.
- MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus Horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.
- MALASPINA 2004 = E. MALASPINA, 'Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina', *Incontri triestini di filologia classica* 3: 97–118.
- MALASPINA 2021 = E. MALASPINA, 'Le champ sémantique du "bois sacré" et l'espace religieux à Rome', in C. IMBERT (ed.), *Les bois sacré. Histoire d'un paysage entre imaginaire culturel et tradition culturelle*, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2021: 21–36.
- MANTENA 2010 = R.S. MANTENA, 'Imperial Ideology and the Uses of Rome in Discourses on Britain's Indian Empire', in M. BRADLEY (ed.), *Classics and Imperialism in the British Empire*, Oxford: Oxford University Press, 2010: 55–74.
- MARCO SIMÓN 2015 = F. MARCO SIMÓN, 'Priests of the Groves. (Re)Creating Ancient Rites in the Augustan Culture', *Acta Ant. Hung.* 55: 79–90.

MAURO 2021 = R. MAURO, 'Paesaggi inamati della letteratura latina fino al II sec. d.C.', *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 12: 67–88.

MISHRA 2021 = S.P. MISHRA, 'Against the British: Kandha Leadership in Ghumsar Uprising (1753–1856)', in M.C. BEHERA (ed.), *Tribe-British Relations in India. Revisiting Text, Perspective and Approach*, Cham: Springer, 2021: 237–57.

NARDUCCI 1979 = E. NARDUCCI, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa: Giardini, 1979.

NOVETZKE 2006 = C.L. NOVETZKE, 'The Subaltern Numen: Making History in the Name of God', *History of Religions* 46: 99–126.

PAGÁN 1999 = V.E. PAGÁN, 'Beyond Teutoburg: Transgression and Transformation in Tacitus *Annales* 1.61–62', *CP* 94: 302–20.

PAGÁN 2002 = V.E. PAGÁN, 'Actium and Teutoburg: Augustan Victory and Defeat in Vergil and Tacitus', in D.S. LEVENE – D.P. NELIS (eds.), *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden: Brill, 2002: 45–59.

PANOUSI 2003 = V. PANOUSI, 'Virgil and epic topoi in Lucan's Massilia', in P. THIBODEAU – H. HASKELL (eds.), *Being There Together. Essays in Honor of Michael C.J. Putnam*, Afton, MN: Afton Historical Society Press, 2003: 222–39.

PATHY 1995 = J. PATHY, 'Colonial Ethnography of the Kandha: 'White Man's Burden' or Political Expediency?', *Economic and Political Weekly* 30: 220–28.

PETRONE 1988 = G. PETRONE, 'Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco', *Aufidus* 5: 3–18.

PHILLIPS 1968 = O.C. PHILLIPS, 'Lucan's Grove', *CPh* 63: 296–300.

RIVES 1999 = J.B. RIVES, *Tacitus. Germani*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

ROUSSELEAU 2017 = R. ROUSSELEAU, 'From 'Natural Philosophy' to 'Political Ritual': An Ethno-Historical Reading of the Colonial Sources on the Konds' Religion (Orissa)', in C. BATES – A. SHAH (eds.), *Savage Attack: Tribal Insurgency in India*, London: Routledge, 2017: 90–111.

SANDERSON 2021 = E.C. SANDERSON, 'A Wor(l)d beside Itself: Exploring and Experiencing the Uncanny in Lucan's *Bellum Civile*', *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural* 10: 90–116.

SCHEID 1993 = J. SCHEID, 'Lucus, nemus. Qu'est-ce qu'un bois sacré?', in O. DE CAZANOVE – J. SCHEID (eds.), *Les bois sacrés. Actes du colloque international*, Naples: Centre Jean Bérard, Naples, 1993: 13–20.

SEIDMAN 2014 = J. SEIDMAN, 'Remembering the Teutoburg Forest: *Monumenta* in *Annals* 1.61', *Ramus* 43: 94–114.

SHANNON-HENDERSON 2019 = K.E. SHANNON-HENDERSON, *Religion and Memory in Tacitus' Annals*, Oxford: Oxford University Press, 2019.

SHUMATE 2012 = N. SHUMATE, 'Postcolonial Approaches to Tacitus', in V.E. PAGÁN (ed.), *A Companion to Tacitus*, Malden – Oxford: Blackwell, 2012: 476–503.

- SPENCER 2005 = D. SPENCER, 'Lucan's Follies: Memory and Ruin in a Civil-War Landscape', *G&R* 52: 46–69.
- SPURR 1993 = D. SPURR, *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham, NC – London: Duke University Press, 1993.
- SUNDAR 1997 = N. SUNDAR, *Subalterns and Sovereigns: An Anthropological History of Bastar, 1854–1996*, New Delhi: Oxford University Press, 1997.
- TAN 2014 = Z.M. TAN, 'Subversive Geography in Tacitus' *Germania*', *Journal of Roman Studies* 104: 181–204.
- THOMAS 1982 = R.F. THOMAS, *Lands and Peoples in Roman Poetry: The Ethnographical Tradition*, Cambridge: Cambridge Philological Society, 1982.
- THOMAS 1988 = R.F. THOMAS, 'Tree violation and ambivalence in Virgil', *TAPA* 118: 261–73.
- TOMMASI MORESCHINI 2002 = C. TOMMASI MORESCHINI, 'Lucan's Treatment of Celtic Religion: Ethnographic Interests and Ideological Purposes', in C.-M. TERNES – H. ZINSER (eds.), *Dieux des Celtes/Goetter der Kelten/Gods of the Celts*, Luxembourg: Association européenne pour l'étude scientifique des religions, 2002: 193–94.
- VAN BROECK 2018 = L. VAN BROECK, 'Wily Wetlands: Imperialism and Resistance in Tacitus' Batavian revolt', in D. FELTON (ed.), *Landscapes of Dread in Classical Antiquity: Negative Emotion in Natural and Constructed Spaces*, London: Routledge, 2018: 145–62.
- VAN WOERKENS – TIHANYI 2002 = M. VAN WOERKENS – C. TIHANYI, *The Strangled Traveler: Colonial Imaginings and the Thugs of India*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- WAGNER 2007 = K.F. WAGNER, *Thuggee. Banditry and the British in Early Nineteenth-century India*, London: Palgrave Macmillan, 2007.
- WALDE 2017 = C. WALDE, 'Tu ne quaesieris scire nefas quem finem ... di dederunt...: Reflexionen zur Debatte um das Ende von Lucans *Bellum Civile*', in C. SCHMITZ – J. TELG genannt KORTMANN – A. JÖNE (eds.), *Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017: 169–98.
- WEBB 2009 = R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Aldershot & Burlington, VT: Ashgate, 2009.
- WIŚNIEWSKI 2007 = R. WIŚNIEWSKI, 'Deep Woods and Vain Oracles: Druids, Pomponius Mela and Tacitus', *Palamedes* 2: 143–56.
- WOOLF 2009 = G. WOOLF, 'Cruptorix and his Kind. Talking Ethnicity on the Middle Ground', in T. DERKS – N. ROYMANS (eds.), *Ethnic Constructs in Antiquity: The Role of Power and Tradition*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009: 207–18.
- ZIENTEK 2018 = L. ZIENTEK, 'Saeva quies and Lucan's Landscapes of Anxiety', in D. FELTON (ed.), *Landscapes of Dread in Classical Antiquity: Negative Emotion in Natural and Constructed Spaces*, London: Routledge, 2018: 119–43.
- ZIENTEK – THORNE 2020 = L. ZIENTEK – M. THORNE (eds.), *Lucan's Imperial World. The Bellum Civile in its Contemporary Contexts*, London: Bloomsbury, 2020.

Densa noctis in umbra vi potitur votis.
**Forest imagery and landscape description in the rape of Deidamia in
Statius' *Achilleid***

ELINA PYY

Introduction

Lucus Agenorei sublimis ad orgia Bacchi/stabat et admissum caelo nemus; huius in umbra/alternam renovare pia trieterida matres/consuerant scissumque pecus terraque revulsas/ferre trabes gratosque deo praestare furores. [...] Scandebat roseo medii fastigia caeli/Luna iugo, [...] tenero cum solus ab agmine Achilles/haec secum: 'Quonam timidae commenta parentis/usque feres? primumque imbelli carcere perdes/florem animi? [...] quin etiam dilectae virginis ignem/aequaevamque facem captus noctesque diesque/dissimulas. quonam usque premes urentia pectus/vulnera? teque marem – pudet heu! – nec amore probabis?' Sic ait et densa noctis gavisus in umbra/tempestiva suis torpere silentia furtis/vi potitur votis et toto pectore veros/admovet amplexus; vidit chorus omnis ab alto/astrorum et tenerae rubuerunt cornua Lunae./illa quidem clamore nemus montemque replevit;/sed Bacchi comites, discussa nube soporis,/signa choris indicta putant; fragor undique notus/tollitur, et thyrsos iterum vibrabat Achilles [...]. (Stat. Ach. 1, 593–597, 619–620, 623–627, 636–648)

“There stood a lofty grove, scene of the rites of Agenorean Bacchus, a grove that reached to heaven; within its shade the pious matrons were wont to renew the recurrent three-yearly festival, and to bring a torn animal of the herd and uprooted saplings, and to offer to the god the frenzy wherein he took delight. [...] The Moon in her rosy chariot was climbing to the height of mid-heaven [...] when Achilles, parted in solitude from the virgin train, thus spoke with himself: ‘How long will you endure the precepts of your anxious mother, and waste the first flower of your manhood in this soft imprisonment? [...] [N]ight and day you dissemble the love that holds you, and your passion for the maid of equal years. How long will you conceal the wound that galls your heart, nor even in love – for shame! – prove your own manhood?’ So he speaks, and in the thick darkness of the night, rejoicing that the unstirring silence gives timely aid to his secret deeds, he gains by force his desire, and with all his vigour strains her in a real embrace; the whole choir of stars beheld from on high, and the horns of the young moon blushed red. She indeed filled the grove and mountain with her cries, but the train of Bacchus, dispelling slumber’s cloud, deemed it the signal for the dance; on every side the familiar shout arises, and Achilles once more brandishes the thyrsus [...].” (trad. adapted from J.H. Mozley, 1928)

The passage quoted above is from Statius’ *Achilleid*, an epic that, in its proemium, sets out to relate the whole life and heroic deeds of Achilles, the mythical hero of the Trojan war. We never get there: the poem ends abruptly after little more than one book, with its protagonist’s departure for the war. It is unclear whether the *Achilleid* was left unfinished on purpose or because of Statius’ death, but in any case, it should be noted that what survives of the work – its first 1127 verses – form a rather polished and coherent narrative about the hero’s early stages. It is a balanced and narratively symmetrical mini-epic, and – apart from the sudden ending – there is no sense of incompleteness about it.¹

¹ For further discussion of the unfinished state of the epic, see ARICÒ 1986; BARCHIESI 1996; HESLIN 2005, 57–58.

The poem begins with the fear and anxiety of Thetis, Achilles' immortal Nereid mother. When rumours about the upcoming war reach her ears, Thetis devises a plan to hide her teenage son from recruiting troops. She disguises him as a girl and, introducing him as her daughter, leaves him to be raised among King Lycomedes' daughters on the island of Scyros.² Next, the narrator depicts the Greeks' preparations for war and their search for Achilles, as well as Achilles' adaptation to life as a girl and his growing desire for his foster sister Deidamia.³ The emblematic episode in the symmetry of the poem is the one cited above, where Achilles yields to his urges and rapes Deidamia during a nighttime celebration of Bacchus. The rape is the first step on Achilles' path towards dropping the gender-charade and assuming his role as an epic warrior – a process which is completed little more than two hundred lines later, when the crafty Odysseus arrives on Scyros and tricks Achilles into revealing his 'true' sex.⁴

There has been a fair deal of academic discussion concerning the representation of gender in Statius' *Achilleid*. Most scholars agree that the poem's view of gender oscillates between essentialist and performative – *natura* and *habitus* – and that gender violence, in particular, is a crucial narrative device for the development of the dynamics between the two.⁵ While some readers have viewed the rape episode as designed to promote and maintain the unsymmetrical power dynamics between men and women, others, like Peter Heslin, have argued that rape, in fact, turns out to be an inadequate means for constructing masculinity for the protagonist.⁶ This article will hopefully shed some new light upon this discussion, as I will examine Statius' rape description focusing on the narrative role of nature and landscape in it. This is a topic that has been discussed surprisingly little in the context of the *Achilleid*, although Statius' other works – the *Thebaid* and, especially the *Silvae* – have received some attention in regard to their nature description.⁷

The lack of emphasis on the *Achilleid* might be because of its poetic style that evades easy definitions. Just as the poem itself oscillates between the genres of epic, elegy, satire, and tragedy, so do its nature descriptions. Instead of the open seas and battlefields of epic, most of the action in the poem takes place on pastoral seashores and in hidden grottos, in private chambers, and – most importantly for this paper – in the depths of forests. Thus, the landscape in the *Achilleid* appears to underline the poem's ambiguous position in the canon of Latin epic. It strengthens the reader's impression that this is a story that takes place on the margins, both on those of the Greek world and on those of the narrative itself that spins from the great war.

The fluidity of style and genre in the *Achilleid*, far from being awkward or accidental, is a deliberately chosen narrative tactic that Statius uses to develop the genre of heroic epic further.⁸ The elegiac aspects of the poem – lightness, humour, and frivolity – wield particular narrative importance, since they connect the work with Statius' most important poetic model: Ovid.⁹ While the Ovidian overtones are notoriously strong in all of Statius' works, the *Achilleid* is the one where the influence of the *Metamorphoses* in particular can

² Stat. *Ach.* 1, 283–396.

³ Stat. *Ach.* 1, 397–591.

⁴ Stat. *Ach.* 1, 675–884.

⁵ The most comprehensive discussion of this nature/nurture duality is BARCHIESI 2005; see also ROSATI 1992; CYRINO 1998; HESLIN 2005; AUGOUSTAKIS 2016. For my own earlier view of this discussion, see PYY 2020: 151, 167–68, 221–31.

⁶ HESLIN 2005, 274–76.

⁷ The notable exception is the section in RIMELL 2015 (252–69), upon which I build in parts of my analysis. For some studies on nature and landscape in Statius' other works, see NEWLANDS 2004a, 119–98; NEWLANDS 2012, 47–86; AUGOUSTAKIS 2010, 37–61.

⁸ This phenomenon is examined in detail in DAVIS 2015 (esp. 169–72).

⁹ For further discussion, see, e.g., DAVIS (2006), who discusses the Ovidian influence specifically in the *Achilleid* (see esp. 138–39), and BESSONE (2018), who examines the phenomenon in the *Thebaid* and the *Silvae*.

be most strongly felt throughout.¹⁰ It is a poem where the world and the cosmos are in a constant state of change; a story where the ‘naturalised’ categories of mortals and gods, men and women, victims and aggressors, are continuously confused, their lines blurred and redefined.

Considering the strong Ovidian intertext, it is all the more crucial to raise the question of the role of nature in the poem’s portrayal of gender violence. It has been recurrently noted that landscape is one of Ovid’s most important narrative devices in the *Metamorphoses*’ incessant stories of violence.¹¹ As Benedetta Sciaramenti notes, the role of landscape in the making of the Ovidian drama is multifaceted: it reflects and construes action, sets the stage and the mood for it, reflects the protagonists’ psychological state, and actively evokes feelings and associations in the mind of the reader, by alluding to other works of Graeco-Roman literature.¹² What has often been deemed most innovative about Ovid’s use of landscape description is his ‘anti-pastoral’ tendency: the violence of the action dramatically contrasts with the serene beauty of the setting, and betrays the promise of security and peace.¹³ Daniel Garrison views this as Ovid’s deliberate attempt to rewrite the Horatian topos of *locus amoenus*, by endowing the beauty of nature with sinister and gloomy overtones.¹⁴

As Carole Newlands has pointed out, the same phenomenon can be observed in Statius’ *Thebaid*: the *locus amoenus* is repeatedly destroyed and subverted for the purposes of storytelling and emotional impact.¹⁵ Much less attention has been paid to the *Achilleid* in regard to this theme, although landscape descriptions play a relatively large role in the epic. This article is built on a hypothesis that examining the crucial nature scenes in the *Achilleid* in more detail can complement our view of the ways in which Statius employs landscape description as a poetic technique and narrative tool. Utilising the narratological method of reading, I will examine how the landscape of rape is used to trigger action in the poem, and to steer the reader’s emotional response into a desired direction. Finally, I will provide a comparative close reading of Statius’ rape scene in the *Achilleid* and Ovid’s rape scene in the myth of Philomela (*met.* 6, 438–674), examining how the interplay between a *locus Dionysiacus* and a *locus horridus* is used to construct different viewpoints and experiences within the poem, and to complicate the reader’s identification with the characters within.

Fear of the Forest, Fear of the Female: Cultural Anxieties around the Wild Woods

The tension between danger and security, violence and beauty, is a feature that becomes an important part of the Roman poets’ nature description in the first century CE. Variants of the Ovidian ‘anti-pastoral’ tendency are common and can be easily observed in the works of Seneca, Lucan, Silius Italicus, Valerius Flaccus and, of course, Statius himself. Victoria Rimell refers to this figment of Roman imperial imagination as the “intoxicating space of security-as-horror”: caves, groves, and other kinds of enclosures are recurrent poetic motifs that initially seem to promise security and peace, but repeatedly develop into venues of violence and dread.¹⁶ This fluidity can nowhere be so clearly observed as in the Roman poets’ use of the forest as a setting for drama. As Gianna Petrone notes, the forest is a particularly ambiguous poetic motif: it is quintessen-

¹⁰ For further discussion, see, e.g., ROSATI 1994; HINDS 1998 (esp. 123–44).

¹¹ SEGAL 1969; BERNSTEIN 2011; HINDS 2002 (esp. 122–32).

¹² SCIARAMENTI 2019, 61–64; see also BERNSTEIN 2011, 71–72.

¹³ SEGAL 1969, 74–85; GARRISON 1992, 100; BERNSTEIN 2011, 74, 83.

¹⁴ GARRISON 1992, 99–100.

¹⁵ NEWLANDS 2004b; see also SOERINK 2015; BRIGUGLIO 2022.

¹⁶ RIMELL 2015, 18.

tially both the *locus amoenus* and the *locus horridus*, and can rapidly change from the one into the other.¹⁷ Furthermore, sometimes the difference is merely in the eye of the beholder: depending on the viewpoint, the shade of trees can be either cool and pleasant or dark and sinister; the enclosure of the grove can both protect and suffocate.

This dual role of the forest is strongly present in Statius' poetry: the *Silvae* is a work marked by the benevolent and comforting presence of the (mostly domesticated) woods, whereas in the *Thebaid* and in the *Achilleid*, the forest repeatedly becomes a stage for violent and impious deeds. When this happens, the environment usually corresponds, at least partly, to a familiar poetic archetype of a wild, unharvested, impermeable forest that fascinated the Roman literary imagination in the early imperial period. While variations on this topos can already be found in Virgil's *Aeneid*,¹⁸ it becomes particularly popular and recurrent in the works of the Neronian and the Flavian authors.¹⁹

The characteristic elements of a terrifying forest are easy to recognise: thickness and darkness of vegetation, gloomy silence, the unmoving or fetid air, the low-hanging branches and fallen trunks of oak-trees and cypresses, the impermeable bushes of holly and yew.²⁰ The most intriguing feature is the emphasis that the Roman authors put on the 'paleness' of the forest – Lucan speaks of *pallida silva* (6, 643–644) and of the pallor of the rotting wood (*robore pallor*, 3, 414); Silius Italicus' Stygian forest is shadowed by *pallentibus umbris* (6, 146); and in Seneca's version, *pallescit omnis arbor* (Sen. *Thy.* 110). Statius, for his part, draws attention to the paleness of the light itself (*exclusae pallet male lucis imago*; *Theb.* 4, 424). Emphasising the paleness of the forest naturally underlines the lack of sunlight in it, but it is also worth noting that in the Latin poetic language, pallor has strong connotations with the underworld – it is the hue of the dead, and it can poetically foreshadow the impending doom, as in the case of Dido (*pallida morte futura*, Verg. *Aen.* 4, 644) and Cleopatra (*pallentem morte futura*, 8, 709). Thus, implications of danger and the overhanging threat are an essential part of this kind of forest in Latin poetry.

There has been a great deal of academic discussion of the fear of the forest as a marker of the Roman imperial culture in the first century CE. The phenomenon has been viewed as resulting from the Romans' relative lack of contact with wild and undomesticated forests in the late Republic, and with their sudden encounter with such forests on military campaigns in Gaul and Germania. According to this interpretation, the archetype of a thick, black, impermeable forest beyond the Rhine, which so horrified the Roman soldiers, gradually seeped into imperial literature and became generalised into a region of the cultural imagination – and thus, the rhetorical topos of the terrifying woods was born.²¹ Whether or not the connection between literary tradition and the historical reality was as immediate as this, it is undeniable that the fear of the forest is one of the most pervasive elements in the Neronian and the Flavian poetry. And, while the scary woods could serve most varied narratological purposes, there are some specific episodes where their role clearly is to reflect the distinctively Roman anxieties in the face of nature that is beyond human control. Perhaps the most descriptive example is the episode in Lucan's *Pharsalia* where Caesar orders his terrified soldiers to

¹⁷ PETRONE 1988, 4; see also Malaspina's discussion of the plurality and ambiguity that mark the semantic sphere of forest (*lucus, nemus, saltus, silva*) in Latin poetry. MALASPINA 2004, 101.

¹⁸ Verg. *Aen.* 1, 162–69; 6, 237–242; 7, 563–571.

¹⁹ GARRISON 1992, 100–4. The same applies to other kinds of *loci horridi* (such as mountaintops or ravines); see SCIARAMENTI 2019, 69.

²⁰ The defining elements of *obscurum nemus* are discussed in detail by MAURO (2021, 77). For some examples from Neronian and Flavian authors, see, e.g., Lucan. 3, 399–421, 6, 642–51; Stat. *Theb.* 419–27; Sil. 6, 146–54; Sen. *Oed.* 530–49; Sen. *Thy.* 650–56; 665–67; Sen. *Herc. f.* 686–720.

²¹ GARRISON 1992, 112.

hack down an ancient Gallic *silva* that is the site of barbaric cult practice.²² Here, we see Romans practicing those Virgilian *artes* that are their divine duty: civilizing that which can be civilized and destroying that which cannot.

Intriguingly, gender is a theme that is often tightly interwoven with the literary topos of the wild woods. Especially in the field of Latin poetry, many of the events that take place in the dark and scary woods involve women – and not just any women, but Furies, witches, maenads, and murderous mothers, women who either by their actions or by their lifestyle threaten the patriarchal order. The connection between these women and the woods in which we find them appears essentialist and existential; more than just the stage for their impious deeds, the forest becomes an organic extension of their beings.²³ As the human/environment binary is deliberately disrupted, the dangerous forest and the dangerous woman not only represent and reflect one another, but they *are* one another.

There is nothing particularly new in this: from Hesiod's primordial mother Gaia to Lucretius' flowering fields of wombs, women were always strongly assimilated with nature in Graeco-Roman cultural imagination.²⁴ Lorina Quartarone points out the binary nature of this phenomenon, arguing that both nature and women were always viewed as either good or bad: either they were fertile, nurturing, and benevolent (like the Roman empresses represented as Ceres, or the female personifications of provinces) or they were wild and uncontrollable (like witches or maenads).²⁵ Unsurprisingly, for the latter dangerous women, forest was the most commonly used poetic allegory and literary environment. The untamed forest had immediate associations with the untamed female sexuality and its imminent threat to society. James Robson has argued that this is the reason why, in so many of the Greek rape myths, the sexual pursuit is represented as a 'hunt' through the woods. Hunting, as he points out, is a civilizing activity: it forces culture upon nature, penetrates the depths of the forest, explores it and renders it harmless.²⁶ In the myths where the civilizing gods, Zeus or Apollo, hunt reluctant women across the woods, this act of taming and domesticating is extended to the female body.²⁷

Rimell discusses the same phenomenon in the context of Roman imperial epic, where the role of the civilizing god has been adopted by the epic hero. "The normative cultural role of epic and adult men", she argues, "is [...] to engage in cracking open hiding places so that they can be seen and known. [...] [Rape is about] opening up bodies and taking control of what goes on inside them".²⁸ Indeed, over and over again, in Roman war epic, the hero subjects the woman to his sexual dominance, thereby 'cutting paths' into the terrain of her body, mapping it down and rendering it harmless – just as he does to the wild woods by 'civilizing' and demystifying them.²⁹ In the next section, I will build upon these observations, and examine how the danger of the female body and the danger of the unknown forest come together in Statius' rape description in the *Achilleid* – and how (or if) this danger is removed by the aspiring young hero.

²² Lucan. 3, 399–452. See also the discussion by Lampinen in this volume.

²³ See, e.g., Lucan's Thessalian witch Erichtho, who becomes the embodiment of the sinister forest which she inhabits: Lucan. 6, 515–22 (compare with 6, 646–47).

²⁴ Hes. *Theog.* 104–11, 116–22, 126–32; Lucr. 5, 805–17. For an insightful discussion of this phenomenon, see KEITH 2000, 36–64.

²⁵ QUARTARONE 2006, 178–79.

²⁶ ROBSON 2002, 70, 75–78.

²⁷ ROBSON 2002, 77.

²⁸ RIMELL 2015: 267.

²⁹ See, e.g., DAVIS 2006, 140–41.

Taming of the Shrew: Achilles' Role as a Civilizing Hero

Achilles' rape of Deidamia is not among the most popular or most recurrently retold stories of classical mythology; in fact, only one version preceding the *Achilleid* survives. Fittingly, that is from Ovid who, in the *Ars Amatoria*, uses the story as example to demonstrate that women *want* to be taken by force, even when they put up a fight. We read:

Forte erat in thalamo virgo regalis eodem;/Haec illum stupro comperit esse virum./Viribus illa quidem victa est, ita credere oportet:/Sed voluit vinci viribus illa tamen./Saepe 'mane!' dixit, cum iam properaret Achilles;/Fortia nam posita sumpserat arma colo./Vis ubi nunc illa est? Quid blanda voce moraris/Auctorem stupri, Deidamia, tui?/Scilicet ut pudor est quaedam coepisse priorem,/Sic alio gratum est incipiente pati. (Ov. ars 1, 697-706)

“By chance a royal virgin shared the room: through her rape she learned he was a man. That she was truly won by force, we must think: but she still wanted to be won by force. She often cried: ‘Stop!’ afterwards, when Achilles hurried on: now he’d taken up stronger weapons than the distaff. Where’s that force now? Why do you restrain the perpetrator of your rape, Deidamia? No doubt as there’s a sort of shame in having started first, so it’s pleasant to have what someone else has started.” (trad. A.S. Kline 2001)

The Ovidian influence on Statius’ account is obvious, and there are many specific features that the Flavian poet borrows from the *Ars amatoria*: in both versions of the story, the rape is an act that reveals Achilles’ secret gender identity – and yet, paradoxically, both authors also imply that Deidamia already knew and, despite her apparent resistance, herself felt attraction to the youth.³⁰ Furthermore, while Ovid engages in some elementary phallic humour, relating how Achilles takes up “stronger weapons than the distaff”, Statius in a similar manner depicts his hero as “brandishing the thyrsus”.³¹ In both cases, Achilles’ male organ is compared to an archetypically feminine object of a phallic shape, implying that the young man’s days of performative penis-envy are behind.³²

The similarities between Ovid’s and Statius’ versions are neither surprising nor particularly interesting. Considering Statius’ devotion and debt to Ovid in all of his works, it is more interesting to see the points at which he departs from his great poetic model and rewrites the story in a way that contrasts with Ovid’s version. The most important of these, in this particular passage, concerns the environment of the rape. Whereas Ovid’s story takes place in the princess’ private bed chambers – *forte erat in thalamo virgo* – Statius decides to situate the rape outdoors, in the context of a Bacchic festival. This seems significant, not least because by combining the themes of sexual violence and religious cult practice, the poet is deliberately tapping into another literary genre: New Comedy. As Karen Pierce has demonstrated, in the works of Menander, Plautus, and Terence, where rape is a repetitive topos, religious festivals are the usual setting for it.³³ To the ancient reader, this would probably have made sense. Festivals were special occasions where freeborn women could behave in a manner that was unthinkable in their normal everyday lives: leave their homes without their guardians and wander out into the wild, where they could possibly be exposed to all sorts of drunken revelry. Even if this did not really happen, the idea of religious festivals and secretive cults as transgressive, topsy-turvy occasions was a very deep-rooted literary topos that wielded implications of

³⁰ See Stat. *Ach.* 1, 560–79, 1, 662–64.

³¹ *thyrsos iterum vibrabat Achilles*, Stat. *Ach.* 1, 648.

³² See a discussion in HESLIN 2004, 238–43; for further discussion of phallic symbolism and penis-envy in Latin poetry, see OLIENIS 2009, 92–126.

³³ PIERCE 2002, esp. 163.

debauchery and violence. It would seem that Statius expects the reader to be aware of this background: from the very first line that opens the episode – “at length the timorous Nereid’s cunning was laid bare” – he suggests that something dramatic is about to happen, something that will ruin Thetis’ carefully devised plot.³⁴

However, it is not immediately clear that this dramatic action will be of a sexual nature – considering that the festival in question is none other than the Bacchanalia, it could be something even more sinister and ‘unnatural’. The cult of Bacchus had a very particular place in the Roman cultural imagination, increasingly so since its suppression by the Senate in 186 BCE. The Bacchanalia – especially its mythical Greek form – was an environment where wild women and wild nature came together in a unique manner and, perhaps for these reasons, it was strongly associated with societal upheaval.³⁵ Moreover, thanks to Euripides’ *Bacchae* and its immense impact on the Graeco-Roman tradition and imagination, the threat of violence would always hang over any Bacchic scene in any work of literature. Therefore, when Statius opens the episode by introducing the maenadic procession and by promising dramatic action, it is to evoke forebodings of violence in the mind of the Roman reader. It is evident that something big is afoot, but it is not entirely clear whether the narrative climax will be some frivolous debauchery with a happy ending, in the spirit of New Comedy, or some unspeakable *nefas* and bloodshed in the spirit of Euripidean tragedy. Thus, the beginning of the Bacchanalia episode demonstrates Statius’ skill to draw on various Graeco-Roman literary traditions simultaneously, and his tendency to deliberately confuse the readers, always keeping them on the alert.

The role of nature and landscape in Statius’ mixing of genres and moods is significant. The change of register is indicated (and partly brought about) by the change of the landscape – or rather, by the change in the reader’s way of looking at it. In the beginning of the episode, the forest is the perfect example of a Bacchic cult place: its darkness, silence, and remoteness create an atmosphere of sacrality and awe that is an ideal setting for the maenadic rites.³⁶ When Achilles rapes Deidamia, these same characteristics of the forest are stripped of their sacred aura, and the environment turns from a place of sacred horror and reverence into one of *actual* horror and violence.³⁷ Suddenly, the shady darkness of the woods is a cover, not for secret rituals, but for impious deeds; the seclusion of the grove does not indicate closeness of the god, but remoteness of help. Therefore, from the victim’s perspective, the rape disturbs the well-rehearsed choreography of the narrative and turns the familiar and safe environment into a hostile one.

This is a particularly dramatic turn of events, considering that the festival of Dionysus/Bacchus is one of the very few occasions in Graeco-Roman mythology where women do not have to fear being violated or victimised. As they step outside their conventional female roles, they become huntresses instead of prey – the threat of violence that was an intrinsic part of mythical maenadism was not targeted at the female participants of the cult, but at the male intruder, the Orpheus/Pentheus whose lack of reverence is punished at the hands of women. This is why Achilles’ rape of Deidamia manages to have dramatic impact and surprise value, even to the reader who is already familiar with the basic plotline. By adapting the environment, Statius adds new layers of suspense to the very old story.

Furthermore, it is important to note that this is exactly the sort of episode where horror is in the eye of the beholder. The change of atmosphere that is terrifying to Deidamia is triumphant to Achilles, and the

³⁴ *tandem detecti timidae Nereidos astus*, Stat. *Ach.* 1, 592.

³⁵ Although Euripidean mythical maenadism was very different from actual Bacchic ritual practice under the Roman Republic, the prejudices revolving around the first inevitably impacted the treatment of the other. For further discussion, see HESLIN 2005, 244–47.

³⁶ For further discussion, and more detailed definition, of *locus dionysiacus*, see MAURO 2021, 81.

³⁷ Mauro discusses the interplay and the overlapping of the *locus horridus* and the *locus dionysiacus* in Roman literature, and views them both as subcategories of the more loosely defined *locus inamoenus*. MAURO 2021, 71–81. See also the discussion in SCIARAMENTI 2019, 67–68.

characteristics of the forest that signify danger to her are beneficial to him. In effect, the forest itself has an important auxiliary role to play in the rape: it is related that the deed takes place “in the thickness of the night” and is aided by the “unstirring silence”, a feature in which Achilles “rejoices”.³⁸ Thus, the landscape and the action actively construe each other in the episode: the dark and silent forest brings about the rape as it encourages Achilles to take advantage of his situation, and the rape in turn enhances the sinister nature of the woods.

Because of Achilles’ triumphant success – he not only survives the Bacchanalia as a male intruder, but also achieves the sexual gratification that he seeks – some readers have been inclined to view this episode as underpinning the patriarchal values of the Graeco-Roman world. The rape puts wild women in their place, and restores the normative gender dynamics that had been temporarily destabilised by the Bacchanalia.³⁹ Others have also emphasised the function of rape as an act by which Achilles regains his masculine identity: an identity that demands control over all things feminine and all things ‘wild’.⁴⁰ Much like the forest, the woman must be tamed and domesticated to remove her underlying threat to society. The taming of the woman obviously means subjugating her sexuality under male control and ‘harvesting’ it for the needs of the family, the community and the state.⁴¹ This is exactly what Achilles does when he rapes and impregnates Deidamia with a male heir: he takes away her control over her own body – or rather, an illusion of control which the maenadic environment had temporarily granted her – and turns her body into an extension of his own masculine identity. An important aspect that has not received attention before is that, in order to do this, he must first take control of the environment, turning the unfamiliar and unfriendly aspects of the forest to his advantage. There are, in fact, two *loci* of violence in this narrative – one is the forest and the other is Deidamia’s body. In his attempt to become an epic hero, Achilles must ‘map out’ and domesticate them both.

The fact that he has successfully done so becomes evident from the speech Achilles addresses to Deidamia. Trying to comfort her, he promises to protect her from her father’s anger if the rape was to be revealed:

ante igni ferroque excisa iacebit/Scyros et in tumidas ibunt haec versa procillas/moenia, quam saevo mea tu conubia pendas/funere [...]. (Stat. *Ach.* 1, 557-560)

“Scyros shall be destroyed by fire and sword, and these walls shall be in ruins and the sport of wanton winds, before you pay by cruel death for my embraces.” (trad. Morley)

Considering how the narrator has just spent over fifty lines setting the stage for the rape, describing the silence and darkness of the grove, and the moon and the stars above them, Achilles’ talk about the city walls seems confusing. The accusative form *haec moenia* creates an impression of immediate closeness, which raises further questions: exactly how ‘wild’ and ‘untamed’ is the forest in question actually? How far from the palace have they come? It seems significant that once Achilles achieves his goal and ‘tames’ the woman he desires, the scary and feral elements of the forest immediately disappear, and we find ourselves standing under the utmost symbol of civilisation: the city walls. No other object could better symbolise the man’s mapping out, getting to know, defining and delineating of the environment. This minute detail that easily

³⁸ *densa noctis gavisus in umbra / tempestiva suis torpere silentia furtis / vi potitur votis*, Stat. *Ach.* 1, 640–42.

³⁹ HESLIN 2005, 251–53; this kind of mindset as part of the ancient mythical imagination in general is discussed in ROBSON 2002, 72–74, 80–82.

⁴⁰ See, e.g., RIMELL 2015, 267–68; AUGOUSTAKIS 2016.

⁴¹ ROBSON 2002, 72–74.

goes unnoticed is what makes the ending of the rape scene as important as its beginning: it symmetrically closes the episode and leads us out of the forest, into the open terrain of epic.

Bacchic Pretences and Ovidian Alter Egos

The objective of this paper has been to demonstrate how, in Statius' rape narrative, the landscape becomes an active agent that construes action in the poem, guides the reader's reactions and sympathies and, with its continuous transformations, draws attention to the fact that sometimes the 'horror' and the 'beauty' of nature are merely a matter of one's viewpoint. This kind of narrative technique is obviously straight out of Ovid's playbook: in the *Metamorphoses*, the dynamic action and suspense are built upon nature description, and rape is an act that has transformative power not only over the victim (and sometimes the aggressor), but over the landscape itself. Because of the strong Ovidian overtones of Statius' style, I believe it is worthwhile, in the last section of this article, to briefly compare the rape scene in the *Achilleid* with its most obvious model and parallel in the Ovidian corpus: the rape of Philomela. These two narratives have rarely been discussed in tandem, at least not in the depth that they deserve. This is presumably because, in terms of plot and content, they could hardly be more different: Ovid's is a tragic myth about the abuse of power and the breaking of familial *pietas*, while Statius' is a coming-of-manhood tale with a distinctly more elegiac tone. The outcomes of the two rapes also differ dramatically from each other: in Ovid, the act leads to a bloody revenge and a seemingly unending cycle of violence, whereas in Statius, it is in fact a pre-emptive consummation of the future marriage. In the light of these obvious differences, it is perplexing how strong a bond Statius establishes between Ovid's narrative and his own. The language and the imagery that he engages with recall the Ovidian model throughout the episode, and invite the reader to reconsider the relationship between the two tales.

The story of Procne and Philomela stands out in the *Metamorphoses* for many reasons: it is by far the most brutal and violent of Ovid's rapes, and it is one of those in which the external narrator explicitly speaks up and condemns what has happened as *nefas*.⁴² Most importantly for this article, however, the story is also one of the rare examples from the *Metamorphoses* where the stage for the rape is set, not in flowering fields and sunny groves, but in a gloomy and sinister forest. When Tereus ships Philomela away from Athens, he does not violate her right away. Instead, he contains his lust and, after arriving safely in Thrace, leads his victim into "a high-walled building, hidden in an ancient forest".⁴³ It is only there that he rapes her – a scene which clearly bears resemblance to the rape of Deidamia in the *Achilleid*. Once in the woods, Tereus confesses his impious plans to Philomela before assaulting her.⁴⁴ In the *Achilleid*, one finds a similar, only more detailed, passage where Achilles explains his actions to Deidamia.⁴⁵ The victims' reactions are likewise symmetrical: Philomela is described as "pale and trembling", and "quivering like a frightened lamb",⁴⁶ whereas Deidamia is "stupefied" and "frightened", and "shuddered in his presence".⁴⁷ Furthermore, in both cases it would appear that the rape does not come as a complete surprise, at least not to everyone. Statius tells that Deidamia had "for some time" suspected Achilles' good faith.⁴⁸ In the *Metamorphoses*,

⁴² Ov. met. 6, 524, 6, 540, 6, 585, 6, 601; see also 6, 561–62.

⁴³ rex Pandione natam / in stabula alta trahit, silvis obscura vetustis, Ov. met. 6, 520–521.

⁴⁴ Ov. met. 6, 524–26.

⁴⁵ Stat. Ach. 1, 649–61.

⁴⁶ pallentem trepidamque et cuncta timentem, Ov. met. 6, 522; illa tremit velut agna pavens – -, 6, 527.

⁴⁷ comminus ipsum / horruit, Stat. Ach. 1, 663–64; obstipuit tantis regina exterrita monstis, 1, 662.

⁴⁸ olim suspecta fides, Stat. Ach. 1, 663.

while Philomela herself is oblivious to danger, her father is not: Ovid relates that Pandion, when sending her daughter off with Tereus, “feared the forebodings in his mind”.⁴⁹

Most crucially, both Ovid and Statius utilise the forest landscape to convey the victim’s experience. They achieve this by humanising inanimate creatures and natural phenomena that become the internal audience of the narrative: the landscape, which plays an active part in the rapes of the girls, is also the only party that will bear witness to their fates.⁵⁰ After the rape, Philomela threatens to reveal Tereus’ crimes: “If I am kept imprisoned in these woods”, she states, “I will fill the woods with it, and move the stones, that know of my guilt, to pity. The skies will hear of it, and any god that may be there!”⁵¹ In a similar manner, Statius’ Deidamia “filled the mountain and the grove with her cries”, while “the whole choir of stars beheld from on high, and the horns of the young moon blushed red”.⁵² It would seem that nature has once again changed sides: while it aided the rapists in achieving their goals, it is now sympathising with the victims, and it invites the reader to do so as well.

These similarities, however, should not lead one to assume that Statius is weighing Achilles’ actions on the same scale as Ovid is weighing Tereus’, or that he is shaping his epic protagonist after the Ovidian anti-hero. It is rather the opposite: whereas Ovid’s Tereus is a man who threatens to overthrow the natural order (*omnia turbasti*, as Philomela’s accusation goes⁵³), Statius’ Achilles rather confirms and restores it. By raping Deidamia, he ends the gender-charade instigated by his mother and – by picking a wife and conceiving a son – enters full manhood. And although his sudden and clandestine rape of Deidamia manifests a similar disrespect of the girl’s father as does Tereus’ rape of Philomela, the crucial difference is that while one of these unions in ‘unnatural’ – *nefas* even – the other could hardly be more natural. In effect, it is depicted as the triumph of nature, as an inevitable consequence of having a young boy live under the same roof with maidens. Furthermore, after getting caught, Achilles does the honourable thing and marries Deidamia, thus removing the shame that the rape had brought on her. Thus, when one reads the *Achilleid* with the Philomela myth in mind, it would appear that Statius is writing Achilles as an anti-Tereus: a man whose outburst of lust and violence ultimately turns out to be a corrective and constructive for the whole community.

Tereus, however, is not the only Ovidian alter ego for Achilles. Intriguingly, another one would be Procne, a matter which becomes obvious when comparing the Bacchic scenes in these two narratives. When Procne finds out about the fate of her sister, she takes cover in the disguise of a Bacchant and slips into the depths of the forest unnoticed. We read:

nocte sua est egressa domo regina deique /ritibus instruitur furialiaque accipit arma;/vite caput tegitur, lateri cervina sinistro/vellera dependent, umero levis incubat hasta./concita per silvas turba comitante suarum/terribilis Procne furiisque agitata doloris,/Bacche, tuas simulat [...]. (Ov. met. 6, 590-595)

“By night the queen left her palace, prepared herself for the rites of the god, and took up the weapons of that frenzied religion. Tendrils of vine wreathed her head; a deerskin was draped over her left side; a light javelin

⁴⁹ *timuitque suae praesagia mentis*, Ov. met. 6, 510.

⁵⁰ The landscape as witness is one of the narrative techniques that Ovid explores repeatedly in the *Metamorphoses*; see SCIARMENTI 2019, 96–97.

⁵¹ *si silvis clausa tenebor; / inplebo silvas et conscia saxa movebo; / audiet haec aether et si deus ullus in illo est!*, Ov. met. 6, 546–48. See also *frustra clamato saepe parente;/ saepe sorore sua, magnis super omnia divis*, 6, 525–26.

⁵² *clamore nemus montemque replevit*, Stat. Ach. 1, 645; *vidit chorus omnis ab alto/astorum et tenerae rubuerunt cornua Lunae*, 1, 643–44.

⁵³ Ov. met. 6, 537.

rested on her shoulder. Hurtling through the woods with a crowd of her companions, terrifying, driven by maddening grief, Procne embodies you, Bacchus.” (trad. A.S. Kline 2000)

At the beginning of his Bacchanalia episode, Statius describes Achilles’ disguise as follows:

ut vero e tereti demisit nebrida collo/errantesque sinus hedera collegit et alte/cinxit purpureis flaventia tempora vittis/vibravitque gravi redimitum missile dextra,/attonito stat turba metu sacrisque relictis/illum ambire libet pronosque attollere vultus. (Stat. *Ach.* 1, 609-614)

“But when he let the fawn-skin hang from his shapely neck, and with ivy gathered up its flowing folds, and bound the purple fillet high upon his flaxen temples, and with powerful hand made the enwreathed missile quiver, the crowd stood awestruck, and leaving the sacred rites are fain to throng about him, uplifting their bowed heads to gaze.” (trad. Morley)

These passages are not merely similar in language and imagery but, most importantly, they resemble each other in their performativity. Neither Achilles nor Procne is a real Bacchant; they are merely pretending to be so, wearing a costume and feigning ritual action to conceal their real, hidden agenda. In this respect, both of these episodes bow to Virgil’s *Aeneid*. By calling to mind the Latin matrons’ warmongering, disguised as Bacchic frenzy,⁵⁴ they remind the reader that in Roman epic, maenadism is usually a cover for something else: for entering the depths of the forest with some unspoken crime in mind.

When Achilles and Procne get to the forest, their actions are described as structurally equivalent. They both turn the darkness of the nocturnal woods to their advantage, they both successfully map the unknown terrain and end up where they meant to be, with whom they want to be. Even the moments of grasping the girl resemble each other: Ovid relates how Procne “seizes her sister”⁵⁵ whereas Statius’ Achilles “with all his vigour strains [Deidamia] in a real embrace”.⁵⁶ The vocabulary is equivocal: Ovid’s *rapio*, while technically referring to Procne’s ‘snatching away’ of her sister, is a word that carries strong connotations of sexual violence. Similarly, Statius’ apparently neutral *admoveo* is a word that can wield violent overtones, as in ‘assault’ or ‘attack’. Thus, Statius’ narrative reproduces the violence and the central motif of rape that are evident in every part of Ovid’s story.

The comparison drawn between Achilles and Procne would appear to serve the same narrative purpose as the comparison drawn between Achilles and Tereus: by underscoring the similarities between the two episodes, Statius is in fact calling attention to their differences. Procne and Tereus are both characters defined by their perverted family relations and their ‘unnatural’ violence.⁵⁷ These elements are nowhere as clear as in the episode where Procne finally slaughters her son Itys, recalling and reflecting Tereus’ rape of Philomela.⁵⁸ In this elaborate rewriting of Euripides’ *Bacchae*, the ritual intertext has disappeared, but the choreography of violence remains: the mother commences the slaughter and her sister joins in, after which the women tear the body apart. What is most interesting, once again, is the deliberate change of environment. Ovid, departing from Euripides, situates the murder *inside* the palace; however, he explicitly underlines that it is ‘as if’ it took place in the “dark forests of the Ganges”.⁵⁹ Even the space is engaged in the *simulatio*:

⁵⁴ - - *quin etiam in silvas simulato numine Bacchi*, Verg. *Aen.* 7, 385.

⁵⁵ *germanamque rapit raptaeque insignia Bacchi / induit*, Ov. *met.* 6, 598–99.

⁵⁶ *toto pectore veros / admoveat amplexus*, Stat. *Ach.* 1, 641–43.

⁵⁷ Oliensis discusses the symmetrical relationship between Tereus’ and Procne’s crimes; see OLIENSIS 2009, 78–79.

⁵⁸ Ov. *met.* 6, 636–46.

⁵⁹ *traxit Ityn, veluti Gangetica cervae / lactentem fetum per silvas tigris opacas*, Ov. *met.* 6, 636–37.

we see two women pretending to be Bacchantes, in a palace that pretends to be a forest. Statius evokes the memory of this scene in the reader when he describes Achilles' Bacchic charade: a man pretending to be a Bacchant, in a forest that pretends to be a bedchamber. Reality and pretence, internality and externality are confused in a curious way in this poetic interplay.

And yet, it is obvious that Achilles' crime does not by any means compare to those of Tereus or Procne. While the two are destroying their family, Achilles is building his own. While they are driven by perverse desires and passions, he is driven by nature itself. I suggest that the connections between the two episodes should be assessed for what they are: a subtle Ovidian subtext rather than direct references or parables. Because they are not that obvious, there is even a chance that the Achilles-Tereus-Procne triangle might have gone unnoticed by some ancient readers. But for those who look for it, it is there to be found, and it contributes to a subtle and nuanced narrative strategy that seeks to justify Achilles' deed as an outburst of his innate masculinity that can no longer be reined in. In this manner, nature, while becoming a sympathetic witness to Deidamia's fate, also becomes the main instigator behind it.

Conclusion

The rape episode in the *Achilleid* is Statius' intertextual *tour de force*: it exhibits his extraordinary grasp of the Graeco-Roman literary tradition, above and beyond his chosen heroic hexameter. In this relatively short passage, the Flavian poet weaves together the drama and suspense of Euripidean tragedy, the levity and lewd humour of New Comedy and, most importantly, the narratologically indispensable nature descriptions of Ovidian epic. Drawing especially on the *Bacchae* and the *Metamorphoses*, Statius playfully confuses the categories of *locus Dionysiacus* and *locus horridus*, in particular: it becomes obvious that the dark nocturnal forest can be either, and sometimes one is only a *façade* for the other.

It is probably not an overstatement to claim that nature is the most consistently influential character in the *Achilleid*. In every episode of this short epic, the landscape participates in the setting of the mood and the steering of the plot. Statius walks the reader from the depths of the sea to its surface, from caves to the coastline, and eventually to the depths of the forest where the action reaches its climax. The rape of Deidamia releases the narrative tension that has been building ever since Thetis snatched her son away from Chiron's cave and dressed him in drag on the Scyrian beach. It completes the sequence of pastoral and lyric settings and paves the way for the open terrain of epic – for the war that looms ahead.

Arguably, the forest makes a perfect setting for this emblematic episode. Statius' forest is ever *varium et mutabile*: it oscillates between wildness and domesticity, sacred and profane, safe and terrifying. Its ambiguous nature leaves room for interpretation when we assess the protagonist's actions. Depending on the viewpoint, the rape of Deidamia can be viewed as the epic hero's first exploit whereby he learns to bend the world to his will, or it can be viewed as a natural outburst of youthful male lust that has been curtailed for too long in the modesty of the feminine disguise. Statius deliberately alternates between the different viewpoints, inviting the reader to identify now with the victim, now with the aggressor. His skill as a storyteller is demonstrated by the fact that he is able to change the spirit of the forest without changing its characteristics, but merely the perspective. One person's safe haven is another person's *locus horridus* – the dread and the struggle do not lie within the landscape, but are in the eye of the beholder.

Bibliography

- ARICÒ 1986 = G. ARICÒ, 'L'Achilleide di Stazio: tradizione letteraria e invenzione narrativa', *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 32.5: 2925-64.
- AUGOUSTAKIS 2010 = A. AUGOUSTAKIS, *Motherhood and the Other: Fashioning Female Power in Flavian Epic*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- AUGOUSTAKIS 2016 = A. AUGOUSTAKIS, 'Achilles and the Poetics of Manhood: Re(de)fining Europe and Asia in Statius' *Achilleid*', *Classical World* 109: 195-219.
- BARCHIESI 1996 = A. BARCHIESI, 'La guerra di Troia non avrà luogo. Il proemio dell'Achilleide di Stazio', *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli* 18: 45-62.
- BARCHIESI 2005 = A. BARCHIESI, 'Masculinity in the 90s. The Education of Achilles in Statius and Quintilian', in M. PASCHALIS (ed.), *Roman and Greek Imperial Epic*, Herakleion: Crete University Press, 2005: 47-75.
- BERNSTEIN 2011 = N.W. BERNSTEIN, 'Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's *Metamorphoses*', *Wen-shan Review of Literature and Culture* 5.1: 67-98.
- BESSONE 2018 = F. BESSONE, 'Effetti ovidiani nella scrittura di Stazio', *Aevum Antiquum* 18: 31-55.
- BRIGUGLIO 2022 = S. BRIGUGLIO, '"Sediziose voci". Paesaggio e guerra civile nella sezione nemea della Tebaide', *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 64.1: 61-79.
- CYRINO 1998 = M.S. CYRINO, 'Heroes in D(u)ress: Transvestism and Power in the Myths of Herakles and Achilles', *Helios* 31.2: 207-41.
- DAVIS 2006 = P.J. DAVIS, 'Allusion to Ovid and Others in Statius' *Achilleid*', *Ramus* 35.2: 120-43.
- DAVIS 2015 = P.J. DAVIS, 'Statius' *Achilleid*: The Paradoxical Epic', in W.J. DOMINIK et al. (eds.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden & Boston: Brill, 2015: 157-72.
- GARRISON 1992 = D. GARRISON, 'The Locus Inamoenus. Another Part of the Forest', *Arion* 2.1: 98-114.
- HINDS 1998 = S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Latin Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HINDS 2002 = S. HINDS, 'Landscape with Figures. Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and its Tradition', in P. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002: 122-49.
- KEITH 2000 = A.M. KEITH, *Engendering Rome. Women in Latin Epic*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MALASPINA 2004 = E. MALASPINA, 'Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina', in L. CRISANTE – A. TESSIER (eds.), *Incontri triestini di filologia classica* 3 (2003-2004), Trieste: Università degli studi di Trieste, 2004: 97-118.
- MAURO 2021 = R. MAURO, 'Paesaggi inamoeni della letteratura latina fino al II sec. d.C.', *La Biblioteca di Classico Contemporaneo* 12: 67-88.

NEWLANDS 2004a = C.E. NEWLANDS, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

NEWLANDS 2004b = C.E. NEWLANDS, 'Ovid and Statius: Transforming the Landscape', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 134.1: 133-55.

NEWLANDS 2012 = C.E. NEWLANDS, *Statius. Poet Between Rome and Naples*, Bristol: Bristol Classical Press, 2012.

OLIENSIS 2009 = E. OLIENSIS, *Freud's Rome. Psychoanalysis and Latin Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PETRONE 1988 = G. PETRONE, 'Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco', *Aufidus* 5: 3-18.

PIERCE 2002 = K.F. PIERCE, 'The Portrayal of Rape in New Comedy', in S. DEACY – K.F. PIERCE (eds.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London: Bloomsbury, 2002 [paperback edition, 1st edition 1997]: 162–84.

PYY 2020 = E. PYY, *Women and War in Roman Epic*, Leiden: Brill, 2020.

QUARTARONE 2006 = L. QUARTARONE, 'Teaching Vergil's *Aeneid* through Ecofeminism', *Classical World* 99.2: 177–82.

RIMELL 2015 = V. RIMELL, *The Closure of Space in Roman Poetics. Empire's Inward Turn*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ROBSON 2002 = J. ROBSON, 'Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth', in S. DEACY – K.F. PIERCE (eds.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London: Bloomsbury, 2002 [paperback edition, 1st edition 1997]: 65–96.

ROSATI 1994 = G. ROSATI, 'L'Achilleide di Stazio, un'epica en travesti', in G. ROSATI (ed.), *Stazio, Achilleide. Introduzione, traduzione e note*, Milan: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.

SCIARAMENTI 2019 = B. SCIARAMENTI, *Paesaggi del dramma nelle "Metamorfosi" di Ovidio e nella pittura romana coeva*, Rome: Giorgio Bretschneider, 2019.

SEGAL 1969 = C. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Stuttgart: F. Steiner Verlag, 1969.

SOERINK 2015 = J. SOERINK, 'Statius' Nemea / Paradise Lost', *Dictynna* 12: 1–15.

III

INCONTRI *HORRIDI*

Un *horridus* Gerione alle *Aquae Patavinae*. Nuove ipotesi per il cippo policefalo da Este

MADDALENA BASSANI

Il presente contributo intende proporre alcune riflessioni su un manufatto scultoreo a forma di cippo policefalo all'apparenza piuttosto insolito se non inquietante, che fu trovato a Este nel 1884.¹ Giancarlo Susini lo identificò, a mio avviso correttamente, con una immagine di Gerione, anche in relazione alla tradizione riportata da Svetonio circa l'esistenza di un oracolo a lui attribuito presso Padova, su cui si avrà modo in seguito di tornare.² E poiché Este a tutti gli effetti rientra nel bacino euganeo, una riconsiderazione del manufatto alla luce delle ricerche condotte sul termalismo antico in Italia³ può apportare nuovi dati, sia al fine di una sua nuova interpretazione, sia per una sua proposta di contestualizzazione, fin qui mai sufficientemente evidenziata. Il cippo di Gerione acquista infatti una valenza specifica se ricondotto all'interno dei *loca* delle *Aquae Patavinae*, che tradizionalmente e nella letteratura archeologica coincidono con Montegrotto e Abano Terme, ma che in antico dovevano comprendere anche l'area atestina e le sorgenti termali lì presenti. L'affinità del manufatto con gli *horrida loca* traspare non solo dalla iconografia che esso presenta, ma anche dal fatto che il cippo proviene da un contesto che rinviava implicitamente all'origine sotterranea della risorsa termo-minerale. Sappiamo da fonti iconografiche e documenti medievali e moderni che i colli del versante sud-orientale contavano i numerose grotte, tra cui alcune dedicate a S. Eliseo e S. Elena presso il Monte della Stua: il toponimo richiama la pratica dei bagni di vapore in antri, che furono in uso senza soluzione di continuità fino al pieno XIX secolo.⁴ D'altra parte, le *Aquae Patavinae* rappresentavano certamente un *locus amoenus* in cui furono realizzate stazioni curative e ricche residenze di villeggiatura, ma contemplavano anche luoghi liminari propri di divinità non olimpiche, com'è il caso di Gerione.⁵ Lo attesta, ad esempio, Claudiano, il quale nel suo poemetto in onore del dio *Aponus*⁶ descrive il paesaggio euganeo con frequenti contrapposizioni lessicali fra l'amenico e l'inamenico ovvero l'orrido: come il fuoco e l'acqua, così l'asperità rocciosa e il verdeggiare delle erbe erano elementi opposti ma conciliati da una natura benefica, domata a favore dell'uomo per volere delle divinità patroni di quei luoghi (vv. 14–16; 21–22; 71–80). Non a caso vi erano grotte e anfratti provvisti di polle d'acqua minerale capace di risolvere varie malattie, nonché un grande lago sacro con acqua gorgogliante e fumante, da cui scaturiva un torrente: quest'ultimo, entrando

¹ I primi dati sul cippo sono contenuti in PROSDOCIMI 1901, 46, n. 20; CALLEGARI 1936, 34 e fig. a p. 63; FOGOLARI 1957, 39 e 68.

² SUSINI 1984; Svet. *Tib.* 14, 3, su cui v. *infra*.

³ V. BASSANI – BRESSAN – GHEDINI 2011; BASSANI – BRESSAN – GHEDINI 2012; BASSANI – BRESSAN – GHEDINI 2013; ANNIBALETTO – BASSANI – GHEDINI 2014. Ulteriori approfondimenti sono stati di recente pubblicati da BASSANI – BOLDER BOSS – FUSCO 2019.

⁴ BORTOLAMI 2007; ZANOVELLO – MELERI 2023.

⁵ Su acque minerali in sottosuolo o in superficie avvertite come paurose o terrifiche e legate a divinità inferi, vd. Vit. 8, 3, 15 (sorgente a Terracina, su cui PETRACCIA – TRAMUNTO 2013, in partic. 179–80), come anche Verg. *Aen.* 7, 83–84 (sorgente mefitica presso Tivoli, su cui RIZZI 2013, 220). Su luoghi di culto attorno a sorgenti o fenomeni geotermici nocivi e dunque *horridi*, v. ad esempio il caso del santuario di Mefite all'Ansanto in Campania e di Casale Pescarolo nel Lazio (su cui BASSANI 2012, in partic. 394–96).

⁶ Claud. *Aponus* (*carm. min.* 26). Sulla contrapposizione fra elementi naturali si veda anche il passo relativo alle acque minerali euganee in una lettera di Ennodio: Ennod. *epist.* 5, 8, p. 178 rr. 33–35, e p. 179 rr. 7–21.

nelle viscere della terra, riempiva le cavità di denso vapore e benché la sua acqua fosse aspra al tatto e alle labbra, appariva comunque cristallina (vv. 27–33); dopo molti scorrimenti nella sabbia nera del sottosuolo, quell'acqua riappariva in superficie, svelando i propizi segreti del monte (vv. 39–42).

La narrazione del paesaggio euganeo è proposta, evidentemente, in chiave poetica, ma per la precisione delle descrizioni è plausibile dedurre che Claudiano sia stato in quei luoghi, forse alla fine del IV sec. d.C. quando era al seguito di Onorio, e che qui abbia potuto apprezzare le specificità di quell'ambiente naturale. D'altra parte, come alcuni studi hanno dimostrato,⁷ in determinati contesti gli stessi *fontes* potevano essere definiti *horridi*. Così, nelle *Metamorfosi* di Apuleio la giovane Psiche, in fuga sulla cima di un monte, si trova ad assistere terrorizzata al prorompere *horridus* di un fonte dalle rocce, osservando impaurita il suo fluire e scomparire in un canale sotterraneo per poi vederlo riapparire a valle. Il terrore provocato da quegli *horridi fontes* era amplificato dal fatto che le acque stesse le gridavano di fuggire e di mettersi in salvo.⁸

In alcuni casi, quindi, anche le *aquae* potevano essere terrifiche e inquietanti, ed è con tali premesse che vale ora esaminare il cippo policefalo.

Il cippo atestino nel quadro dell'iconografia di Gerione

Il cippo fu trovato a Este nel 1884 nel fondo ex Lacchini di Morlungo,⁹ durante i lavori per la realizzazione della linea ferroviaria Monselice-Legnago, senza ulteriori dati circa il luogo di ritrovamento; sappiamo però che il proprietario del fondo, Sig. Cav. Luigi Pelà, lo donò al Museo Nazionale Atestino e solo di recente è stato spostato e dato in deposito alla Guardia di Finanza del Veneto nella sua sede di Venezia, in Campo San Polo, dove è esposto nell'area dell'ingresso.¹⁰

Il reperto corrisponde a un manufatto di forma cilindrica che riproduce la testa di un personaggio maschile policefalo, costituita da quattro facce coronate da un copricapo tondeggianti simile a un *pileus*, la cui sommità ci è giunta spezzata (**Fig. 1**). L'altezza complessiva è pari a 0,59 m, con un diametro alla base di 0,35 m; il materiale utilizzato sembra essere un calcare, forse istriano. In età post antica il manufatto è stato riusato come fontanile: lo si deduce dai fori praticati in due delle quattro bocche.

Al di sotto del *pileus* sono le quattro facce, a loro volta delineate da quattro nasi e quattro bocche con relativi baffi, barbe e denti (questi ultimi scalpellati a seguito dell'inserimento dei condotti per il fontanile in due bocche). Viceversa, ci sono solo quattro occhi e arcate sopraccigliari e non otto (ovvero due per ogni faccia), giacché ogni occhio doveva valere per due volti (**Fig. 2**). Il risultato è che, in questo modo, gli occhi appaiono anomali se non strabici, dato questo evidenziato anche dal trattamento delle pupille e delle iridi delineate da solchi concentrici, che ne accentuano gli effetti chiaroscurali rendendoli terrifici (**Fig. 3**).

L'anomalia dei molti volti in una sola testa, gli occhi storti, nonché la presenza di lunghi baffi e di una folta barba sono elementi che connotano il personaggio come una figura 'non-canonica', decisamente *bordeline*: 'non-romani' sono i lunghi baffi e la barba ispida, ma soprattutto 'non-olimpica' è l'immagine

⁷ MALASPINA 1994; SCHIESARO 1985.

⁸ Apul. met. 6, 14: *Namque saxum immani magnitudine procerum et inaccessa salebritate lubricum mediis et faucibus lapidis fontes horridos evomebat, qui statim proni foraminis lacunis editi perque proclive delapsi et angusti canalibus exarato contecti tramite proxumam convallem latenter incidebant. Dextra laevaue cautibus cavatis proserpunt ecce longa colla porrecti saevi dracones inconivae vigiliae luminibus addictis et in perpetuam lucem pupulis excubantibus. Iamque et ipsae semet muniebant vocales aquae. Nam et "Discede" et "Quid facis? Vide" et "Quid agis? Cave" et "Fuge" et "Peribis" subinde clamant.*

⁹ PROSDOCIMI 1901, 64 n. 203.

¹⁰ Ringrazio l'attuale Direttore del museo atestino, Dott.ssa Benedetta Prosdocimi, e il Tenente Colonnello della Guardia di Finanza di Venezia, Dott. Ivan Toluzzo, per la disponibilità dimostrata.



Fig. 1. Il cippo di Gerione esposto nell'atrio di ingresso del Palazzo della Guardia di Finanza in Campo San Polo, a Venezia: veduta della fronte in cui è stato praticato un foro per condotto di fontana in epoca moderna (foto Autore, Este, Museo Nazionale Atestino – Direzione Regionale Musei Veneto, su concessione del Ministero della Cultura).

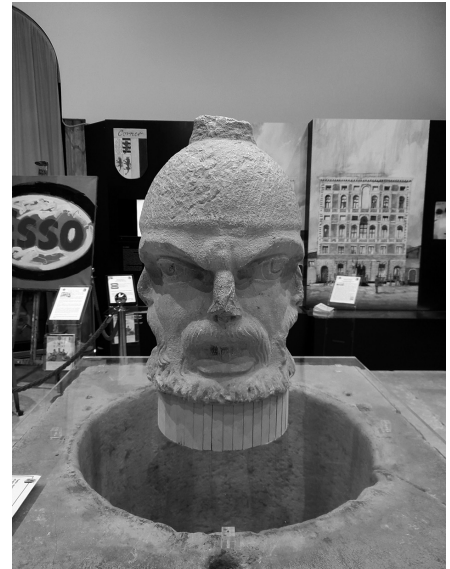


Fig. 2. Il cippo di Gerione esposto nell'atrio di ingresso del Palazzo della Guardia di Finanza in Campo San Polo, a Venezia: veduta della fronte originaria in cui si vedono i denti (foto Autore, Este, Museo Nazionale Atestino, su concessione del Ministero della Cultura).

del personaggio se lo si indentifica con una divinità, giacché essa non è pertinente alle iconografie tradizionali degli dèi del pantheon romano. Ma oltre alla policefalia e allo strabismo, un elemento ulteriore sembra connotare come terrifico e anomalo il nostro personaggio, ossia la rappresentazione dei denti, ben in vista nella bocca socchiusa (**Fig. 4**).

Ad oggi, il manufatto viene datato al II–III sec. d.C. sulla base dei particolari iconografici e soprattutto per l'uso del trapano a segnare le pupille:¹¹ ulteriori elementi probativi saranno presentati in seguito in tal senso. Ma per comprendere meglio il ruolo di questo personaggio mitico nel contesto euganeo, può essere utile riassumerne brevemente la storia nella tradizione iconografica e letteraria greca e romana.

Come ben si evince dagli studi di Philip Brize e dalla sua sintesi nel quarto volume del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*,¹² già Esiodo nella *Teogonia* lo ricorda come un personaggio mostruoso a tre teste (τρικέφαλος¹³), con cui si era scontrato Eracle per rubargli le mandrie da portare ad Euristeo, mentre Eschilo ed Euripide vi accennano come a un essere a tre corpi (τρισώματος¹⁴). Anche la sua dimora viene

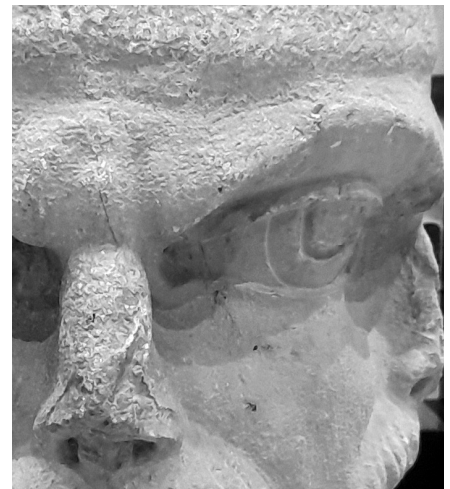


Fig. 3. Il cippo di Gerione esposto nell'atrio di ingresso del Palazzo della Guardia di Finanza in Campo San Polo, a Venezia: particolare di un occhio (foto Autore, Este, Museo Nazionale Atestino – Direzione Regionale Musei Veneto, su concessione del Ministero della Cultura).

¹¹ SUSINI 1985.

¹² BRIZE 1980; BRIZE 1988, s.v. Gerione, 186–90.

¹³ Hes. *Theog.* 287.

¹⁴ Aesch. *Ag.* 870; Eur. *Heracl.* 423.



Fig. 4. Il cippo di Gerione in una foto degli anni Ottanta del Novecento (SUSINI 1984, 11, fig. 1).

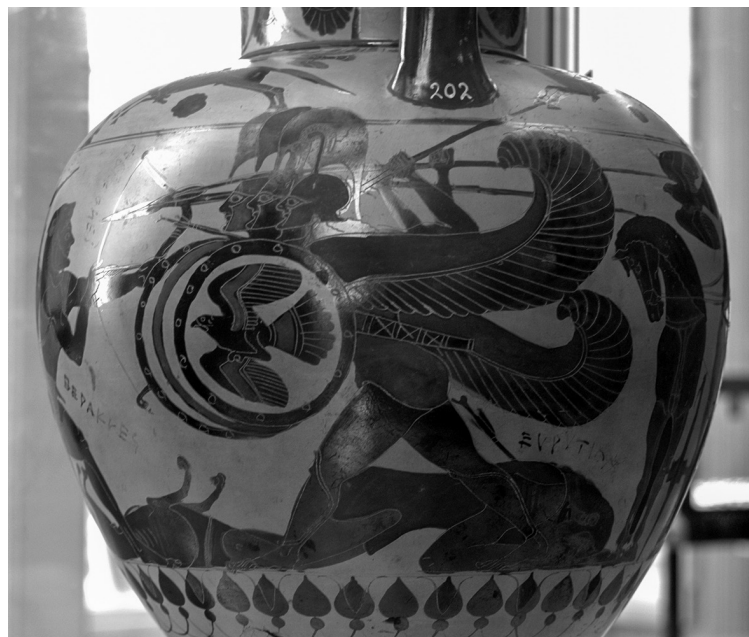


Fig. 5. Anfora calcidica a figure nere in cui è raffigurata la lotta fra Eracle e Gerione: veduta del mostro tricefalo. 540 a.C., Paris, Cabinet des médailles (©wikicommons.com).

collocata ai limiti delle terre conosciute: è situata ora nella Scizia,¹⁵ ora nell'estremo Occidente presso le Colonne d'Ercole, secondo una versione codificata da Erodoto in avanti.¹⁶ La mostruosità del personaggio trova efficace rappresentazione nella produzione vascolare greca, in cui Gerione è raffigurato sempre in combattimento contro Eracle (**Fig. 5**).¹⁷

Questa situazione 'liminare' è ribadita in epoca romana nella produzione letteraria e artistica: Virgilio cita Gerione fra i mostri di natura composita,¹⁸ mentre Orazio e Plinio vi accennano a proposito della sua dimora nell'estremo Occidente.¹⁹ A livello artistico Gerione è sempre sottomesso a Ercole: compare, ad esempio, nel gruppo scultoreo in marmo da Ostia, il cui schema si ripete in parte nel rilievo tardo antico marmoreo dalla Villa di Chiragan (**Fig. 6a-b**);²⁰ oppure su qualche mosaico di ambito africano, come nel tondo del tappeto musivo del triclinio nella *domus* di Asinio Rufino Sabiniano ad Acholla,²¹ o in un riquadro del grande mosaico del triclinio triabsidato con le fatiche di Ercole nella Villa di Piazza Armerina in Sicilia.²²

L'iconografia del personaggio raffigurato nel cippo da Este sembra quindi richiamare non solo l'immagine di Gerione a più teste attestata senza soluzione di continuità dall'età arcaica in avanti, ma pare altresì ispirarsi agli schemi utilizzati per divinità liminari come Ecate tricefala, o i mostri del mondo infero

¹⁵ Per il frammento di Stesicoro v. Page PMG frg. 184.

¹⁶ Hdt. 4, 8; Diod. Sic. 5, 17, 4; Str. 3, 5, 4; Diod. Sic. 5, 17, 4; Str. 3, 5, 4; Paus. 1, 35, 7-8 e 4, 36, 3.

¹⁷ Ad esempio, nella pisside protocorinzia conservata a Londra proveniente da Falerone (su cui BRIZE 1980, 41.134 n. 9 e tav. 1, 2), della metà del VII sec. a.C.; oppure nella *hydria* attica conservata a Villa Giulia e proveniente da Cerveteri (su cui v. BRIZE 1980, 44.134 n. 13, tav. 2,1), datata al 560-550 a.C. etc.

¹⁸ Verg. *Aen.* 6, 286-89: oltre ai Centauri, Scilla, Briareo, la Chimera, le Gorgoni e le Arpie, Gerione è il "fantasma dai tre corpi".

¹⁹ Hor. *carm.* 2, 14; Plin. *nat.* 4, 120.

²⁰ AMELUNG 1908, n. 208. Ora ai Musei Vaticani, età antonina. Il rilievo da Chiragan, della fine del III d.C., è conservato nel Museo di Saint Raymond, Toulouse, su cui BERGMANN 1999.

²¹ Ora al Bardo: inv. 3588, fine II d.C. GOZLAN 1979, 46, fig. 11b, 55.

²² CARANDINI - RICCI - DE VOS 1982, 311-12 e tav. LIX-L, nn. 107 e 110.

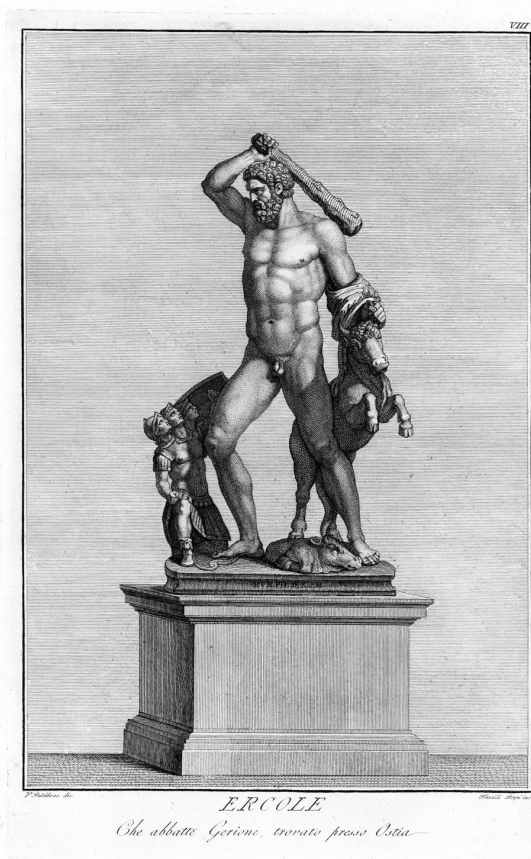


Fig. 6a. Stampa del 1784 raffigurante il gruppo scultoreo da Ostia di età antonina dove Ercole è raffigurato in procinto di colpire con la clava Gerione inginocchiato ai suoi piedi, mentre con la sinistra tiene un bue per le corna. Foglio sciolto dal vol. II di E.Q. Visconti 'Il Museo Pio-Clementino' (©maremagnum.org).

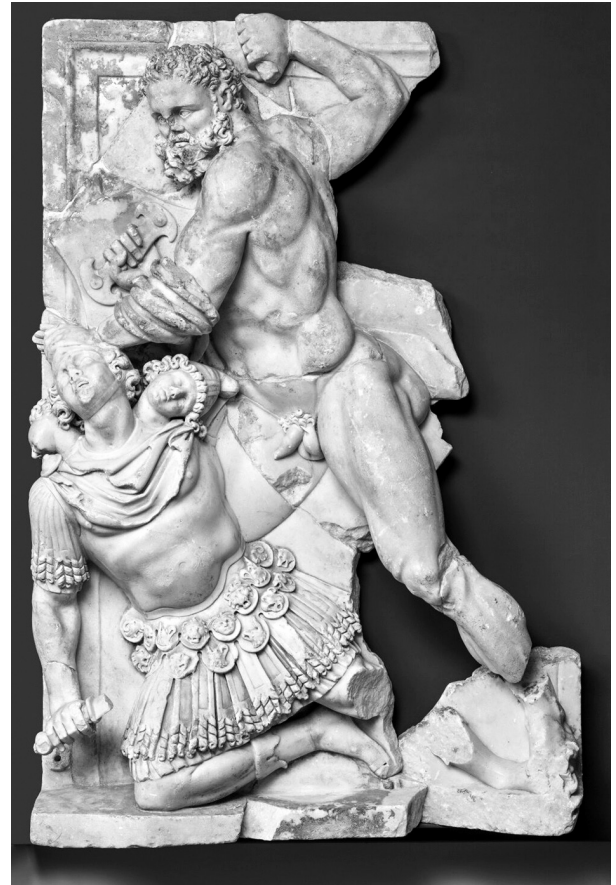


Fig. 6b. Rilievo di Ercole contro Gerione dalla Villa di Chiragan, fine del III sec. d.C. Museo di Saint Raymond, Toulouse (BERGMANN 1999, Taf. 1).

quali l'Idra di Lerna, la Chimera, Cerbero etc., caratterizzati da fattezze a-normali necessarie a connotarne l'alterità. Ciò induce a ritenere congruente l'identificazione proposta da G. Susini con Gerione, mentre va probabilmente escluso che si tratti del coronamento di un monumento funerario, come da alcuni proposto.²³ Infatti, tra i molti esempi di cippi cilindrici ad uso sepolcrale di età imperiale provenienti da Este e posti al di sopra di una base quadrata usata come cinerario vero e proprio, non vi sono oggetti in qualche modo assimilabili al reperto in questione. Si conoscono infatti cippi cilindrici a fusto liscio con terminazione a cuspidi, per lo più in trachite, oppure cippi cilindrici cordonati, sulle cui fasce superiori era l'iscrizione dedicatoria per ricordare il defunto; vi sono infine i cippi 'compositi', con un fusto occupato nella parte superiore dall'iscrizione e sotto da motivi decorativi (ghirlande, simboli legati alle attività svolte in vita), mentre la parte superiore poteva prevedere elementi figurati (animali, pigne: **Fig. 7**).²⁴

Credo quindi valida l'ipotesi che si tratti di un oggetto culturale legato alla divinità oracolare di cui, come avremo modo fra breve di ricordare, Svetonio attesta un luogo sacro non lontano da *Patavium*: è possibile che tale cippo volesse richiamare l'immagine di Gerione, il quale alle *Aquae Patavinae* aveva valenze positive perché divinatorie. Infatti, per quanto nel mito greco egli sia di norma associato a luoghi sperduti

²³ Vd. *supra* nota 1.

²⁴ GHEDINI 1989. Tra gli esempi con iscrizioni, v. BASSIGNANO 1997, 240, n. 108 (cippo composito); 255, n. 124 (cippo a fusto liscio); 325, n. 218 (cippo cordonato, frammento).



Fig. 7. Esempi di cippi funerari da Este, prima età imperiale: a cuspidе, con iscrizione commemorativa e del tipo ‘composito’ (GHEDINI 1989, 53–54, figg. 24–25, fig. 28).

e posti ai confini del mondo, latamente orridi in quanto non civilizzati, proprio in area euganea (come pure nel sito termale di Agirio, in Sicilia), Gerione venne onorato come divinità oracolare, il cui culto fu fondato da Ercole a sua volta patrono di sorgenti benefiche.²⁵

Nel cippo atestino il richiamo ai poteri divinatori risultava immediatamente evidente a chi osservava il manufatto: fermandosi a guardarlo, se ne potevano vedere contemporaneamente solo tre facce, una rivolta verso sinistra, una posta frontalmente e la terza voltata verso destra, giacché la quarta sarebbe stata sempre retrostante rispetto all’osservatore (cfr. **Fig. 4**). Pertanto, a livello simbolico la prima faccia poteva rinviare all’idea di uno sguardo verso il passato, la seconda a una veduta sul presente, l’ultima poteva invece simboleggiare l’azione di traguardare il futuro.

Occorre infine rimarcare un ultimo dato, forse non secondario: se si tratta, come sembra, di un segnacolo sacro, è necessario postulare che questo dovesse essere posizionato al di sopra di un alto supporto (una base, un pilastro o una colonna), libero e non interposto ad altri oggetti, che ne avrebbero impedito la veduta da tutti i lati. Date le dimensioni non trascurabili, proprio per la sua natura policefala il cippo doveva essere visibile da qualsiasi direzione si giungesse, né poteva essere posto all’interno di una nicchia entro un edificio. Piuttosto, in qualità di segnacolo sacro e topografico, esso doveva indicare la prossimità a uno spazio insolito e *sui generis*, come poteva presentarsi un luogo oracolare. Ma prima di soffermarci ad analizzare il possibile contesto originario di provenienza, può essere utile proporre ulteriori raffronti iconografici a cui rapportare il pezzo in esame.

Alcuni confronti iconografici

L’immagine mostruosa del dio e la sua iconografia ‘non-romana’ ovvero ‘non-olimpica’ trova alcuni raffronti in manufatti coevi di divinità non strettamente greco-romane e di personaggi barbari di ambito segnatamente gallico e orientale.

²⁵ VERONESE 2010.



Fig. 8. Testa di Gallo dalla Villa di Chiragan, II–III sec. d.C. Museo di Saint Raymond, Toulouse (BERGMANN 1999, Taf. 59.4).

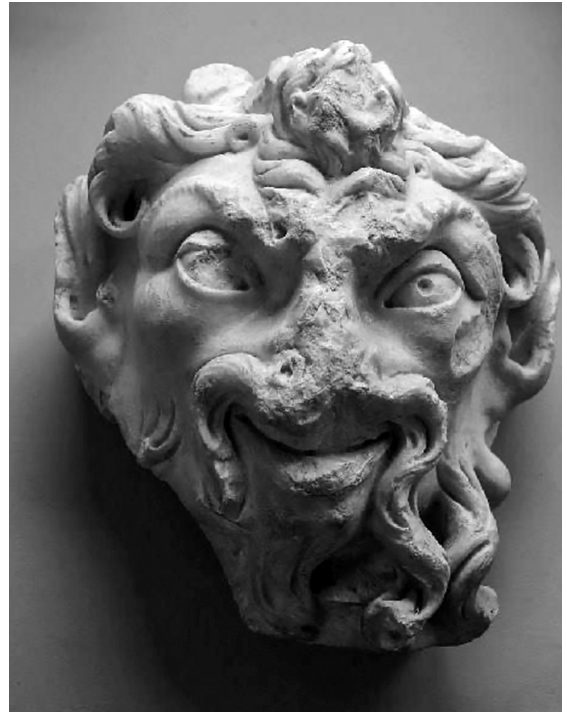


Fig. 9. Testa di Fauno-Pan dalla Villa di Chiragan, II–III sec. d.C. Museo di Saint Raymond, Toulouse (BERGMANN 1999, Taf. 8.4).

A titolo esemplificativo e per richiamare gli schemi iconografici utilizzati per rappresentare personaggi non-romani, si può menzionare una testa in marmo di un Galata scoperta tra le oltre duecento sculture nella famosa Villa romana di Chiragan, nell'alta Garonna (**Fig. 8**).²⁶ Il personaggio, dall'espressione patetica rimarcata dagli effetti chiaroscurali e dalla postura laterale della testa ispirati ai modelli pergameni, è connotato da due lunghi baffi che scendono ai lati della bocca: è questa una cifra ricorrente nelle immagini di soggetti considerati 'barbari', ma essa viene spesso adoperata anche per rappresentare personaggi posti 'ai limiti', come le divinità patronne del mondo selvaggio. Lo si nota molto bene nella testa marmorea di Pan proveniente ancora dalla Villa di Chiragan, in cui il dio è raffigurato con lunghi baffi, barba e folti capelli (**Fig. 9**):²⁷ la natura umana-animale è rimarcata anche dalla resa anomala degli occhi, con pupille evidenziate mediante il profondo solco del trapano, che accentuano lo sguardo del dio leggermente strabico dalle ben note capacità oracolari, come nel caso del nostro Gerione. Entrambe le sculture si datano al II–III sec. d.C.

Sempre la Gallia romana offre ulteriori esempi di sculture e cippi pertinenti a divinità indigene quali il dio *Cernunnus* e il Dio Tricefalo Gallico, sovente assimilati l'uno all'altro e in particolare il secondo noto per i suoi poteri oracolari;²⁸ entrambi sono connotati da caratteristiche iconografiche molto lontane da quelle degli dèi del pantheon romano, che permettono di identificarli come divinità 'anomale' e patronne di *loca inamoena*, se non *horrida*, come nel caso del Gerione atestino.

²⁶ Musée de Saint-Raymond, Toulouse: v. BERGMANN 1999 e da ultimo BARTHET 2020, 361. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/05630030043>.

²⁷ LA ROCCA – ENSOLI 2000, 458, cat. n. 54.

²⁸ Ancora di riferimento è il lavoro di P.M. Duval sull'evoluzione della religione gallo-romana (DUVAL 1957), dove si sottolinea la sfera di potere di *Cernunnus* legata al mondo animale e naturale (DUVAL 1957, 33) a cui si può affiancare NERZIC 1989 (in partic. 58–61 e 69–76) e BRUNAUX 1993; su *Cernunnus* v. BOBER 1951 e di recente v. l'utile sintesi di LÉONET 2022.



Fig. 10. Stele/altare raffigurante il dio *Cernunnus* con le gambe incrociate, affiancato da Apollo e Mercurio. I sec. d.C., Musée de Reims (©<https://musees-reims.fr/oeuvre/autel-de-cernunnos>).

I reperti a loro ascritti risalgono tutti alla prima età imperiale. Così su un altare da Reims il dio *Cernunnus* è seduto sopra un seggio al centro di un contesto sacro (**Fig. 10**), con le gambe incrociate e la testa connotata dalle corna e dalla barba folta; il dio è affiancato a sinistra da Apollo, riconoscibile per la cetra, e a destra da Mercurio, provvisto del caduceo, mentre al di sotto di *Cernunnus* erano un toro e un cervo.²⁹ Ancora, a Cognat, in Dordogna, fu scoperta la parte superiore di una scultura del Dio Tricefalo Gallico caratterizzato per l'appunto da tre teste, ognuna rivolta in tre direzioni diverse e con barbe folte e ispide: al collo portava il *torques*, mentre il resto del busto era coperto da una veste (**Fig. 11**).³⁰

Si conoscono anche casi in cui l'anomalia di *Cernunnus*-Dio Tricefalo Gallico era limitata a par-



Fig. 11. Busto del Dio Tricefalo, da Condat-sur-Tricou (Dordogna). I sec. d.C., Musée d'Aquitaine, Bordeaux (Burdigala, Musée d'Aquitaine: <http://jfbradu.free.fr/celtes/burdigala/pierre/statue-3tetes.jpg>).

²⁹ NEWELL 1934, 80.

³⁰ *Ibidem*.



Fig. 12. Statuetta in bronzo del Dio Tricefalo da Saint Germain en Laye. I sec. d.C. (©<https://www.photo.rmn.fr/archive/93-000879-2C6NU0SIIGG5.html>).



Fig. 13 a-b. Due cippi in calcare del Dio Tricefalo da Reims. Età imperiale, Musée de Reims (©wikicommons).

con corna di montone e coda di pesce; oltre al *torques* portato al collo, il dio recava frutti in un paniere, segno del suo dominio sul mondo naturale.³¹

Ma forse il confronto più stringente per il cippo di Este è quello che si può proporre con analoghi segnacoli parallelepipedi scoperti ancora a Reims (**Fig. 13a-b**).³² Si tratta di due monumenti in calcare locale tenero in cui *Cernunnus*/Dio Tricefalo Gallico è raffigurato con due occhi che servono tre volti barbati: nel cippo *a* i tre volti sono tutti coronati da una sola ghirlanda (di foglie di quercia? di ulivo?), il viso centrale è posto di fronte e gli altri due sono rivolti a sinistra e a destra, con i due nasi, le due bocche e le due barbe di profilo. Lo schema si ripete nel caso del cippo *b* dove però i tre volti presentano o una ghirlanda o piuttosto una folta capigliatura che sovrasta le facce, con lunghi baffi e barbe. Anche in questi casi la natura oracolare sembra sottolineata proprio dalle tre direzioni in cui guardano i volti, verso il passato, sul presente, al futuro.

Dagli esempi proposti si evincono, mi pare, interessanti analogie iconografiche fra il cippo di Gerione e le divinità di origine celtica patrono del mondo selvaggio e ctonio: in quanto divinità non assimilabili al pantheon tradizionale, esse risultano ‘eccentriche’ e ‘anomale’, essendo collocate in una dimensione non-convenzionale e in una ambientazione selvaggia.

La medesima in cui è posto il nostro Gerione, ma forse anche altre divinità minori, come Fauno ovvero Silvano: questi era patrono degli spazi agresti e pastorali pertinenti per lo più a contesti privati e domesti-

³¹ NEWELL 1934, 81–82; BOBER 1951, in partic. 45.

³² BOBER 1951, in partic. 50.

ci. Come ha ben chiarito lo studio di Peter E. Dorsey,³³ in quanto dio incolto e terrifico (Orazio lo definisce proprio *horridus*³⁴), gli erano sottoposti anche i luoghi liminari e di confine e non a caso il suo culto ebbe diffusione su larga scala, soprattutto a livello popolare, essendo attestato sia in Italia sia nelle province.³⁵ Al riguardo e per proporre un ulteriore confronto con il segnacolo policefalo da Este, si può richiamare una sua insolita raffigurazione dall'agro di Concordia Sagittaria (presso Portogruaro, nella *Venetia* orientale): su un manufatto che potrebbe di per sé richiamare l'idea di un cippo figurato, Silvano presenta una folta capigliatura, con barba e baffi, ed è ritratto mentre reca sul davanti un cesto di frutti con la mano sinistra; è inoltre cinto da un manto generato dal tronco d'albero retrostante, con cui il dio sembra fondersi (Fig. 14).³⁶ La statua/cippo propone così simbolicamente una sintesi iconografica in cui Silvano, la natura e i racemi dell'albero, con foglie e frutti, costituiscono un unico insieme concettuale e culturale incentrato sul mondo naturale, posto ai limiti delle terre 'domate' e pertanto *inamoenae*.³⁷

Anche in questo caso sembra possibile richiamare alcune tangenze con il mondo celtico, i cui diversi gruppi etnici a partire dal II–III sec. d.C. entrarono a far parte della compagine statale e influenzarono con le loro tradizioni religiose parte del linguaggio figurativo romano,³⁸ ivi compreso quello utilizzato nella *Venetia* romana e forse anche per l'elaborazione del cippo di Gerione da Este.



Fig. 14. Cippo di Silvano dall'Agro di Concordia Sagittaria (Di Filippo Balestrazzi 2011, 167).

Gerione nella *Venetia* romana

Se allora il cippo atestino sembra trovare affinità nelle iconografie di soggetti non tradizionali e soprattutto in quelle di divinità con capacità divinatorie di ambito celtico, occorre ora richiamare l'attenzione proprio sulla natura oracolare di Gerione. Al quale fa esplicita menzione Svetonio, com'è ampiamente noto, in un passo della *Vita di Tiberio*, in cui il biografo racconta gli anni della giovinezza del futuro imperatore elencando fatti che presagivano i suoi successi:

³³ DORCEY 1992.

³⁴ Hor. *carm.* 3, 29, vv. 2–23: *iam pastor umbras cum grege languido / rivomque fessus quaerit et horridi / dumeta Silvani caretque / ripa vagis taciturna ventis*.

³⁵ Sui casi nella Mesia Superiore, v. PILIPOVIC 2017.

³⁶ DI FILIPPO BALESTRAZZI 2011, 166–68; DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, 25, nr. 8; <http://lupa.at/29272>.

³⁷ Sui rituali legati a Silvano nelle case romane in rapporto a manufatti pertinenti al dio, rinvio alle pagine di un mio recente lavoro dedicato ai *sacra privata* dell'Italia centrale (BASSANI 2017).

³⁸ NAGY 1994, 771–75; DI FILIPPO BALESTRAZZI 2011, 166–71.

et mox, cum Illyricum petens iuxta Patavium adisset Geryonis oraculum, sorte tracta, qua monebatur ut de consultationibus in Aponi fontem talos aureos iaceret, evenit ut summum numerum iacti ab eo ostenderent; hodieque sub aqua visuntur hi tali. (Suet. Tib. 14, 3.)

“E inoltre mentre era diretto in Illirico e si era fermato vicino a Padova a consultare l’oracolo di Gerione, la sorte estratta gli consigliò di gettare dei dadi d’oro nella fonte di Apono, per conoscere il futuro; ebbene, i dadi lanciati da lui diedero la somma più alta. Ancora oggi si vedono in fondo all’acqua.”

Dalla pagina di Svetonio si apprende quindi che Tiberio, diretto in Illiria in una prima spedizione del 13–11 a.C. (oppure nella seconda del 6 d.C.?), si fermò in area euganea per conoscere gli esiti delle proprie imprese consultando appunto l’oracolo di Gerione, e che egli, consigliato dal dio profetico di gettare i dati nella fonte di Apono, di cui si ignora l’esatta collocazione, ne trasse ottimi auspici. È questo un passo molto noto,³⁹ il quale, tuttavia, analizzato nel dettaglio può suggerire diversi elementi fin qui non sufficientemente sottolineati dalla critica.

Il primo riguarda l’importanza strategica della spedizione di Tiberio in Illiria, non solo per lui medesimo, ma soprattutto per Augusto, il quale ne dà una significativa enfasi nelle *Res Gestae*:⁴⁰

Pannoniorum gentes, qua[s] ante me principem populi Romani exercitus numquam ad[it], devictas per Ti. Neronem, qui tum erat privignus et legatus meus, imperio populi Romani s[ub]ie[ci] protulique fines Illyrici ad r[ip]am fluminis Dan[uv]i. (Aug. *Res Gestae*, 30, 1)

Le popolazioni dei Pannoni, alle quali prima del mio principato l’esercito del popolo romano mai si era avvicinato, debellate da Tiberio Nerone, che allora era mio figliastro e luogotenente, sottomisi all’impero del popolo romano ed estesi i confini dell’Illirico fino al Danubio.

Dunque, l’impresa illirica capeggiata da Tiberio era espressione diretta della volontà di Augusto, il quale solo pochi anni prima aveva ‘fondato’ la colonia di Este inviando qui un folto gruppo di veterani a seguito di Azio (31 a.C.).⁴¹ Pertanto, non stupisce che su tale impresa militare Tiberio avesse investito moltissime aspettative, proprio perché tale spedizione faceva parte di un progetto ecumenico di conquista dell’orbe: ciò spiega anche quanto grande fosse il desiderio del figlio adottivo del *Princeps* di sapere dall’oracolo se le sue sarebbero state imprese degne di gloria e di trionfo. Tiberio decise quindi di recarsi appositamente nella *Venetia* perché qui vi era l’oracolo di Gerione, la cui fama a quel tempo doveva essere ben nota non solo a livello locale, ma evidentemente anche a Roma, amplificata per tramite dei veterani stanziati a Este e grazie alla aristocrazia locale solidale al *Princeps*.

E qui sta il secondo elemento non abbastanza rilevato dalla critica, ma che si ricollega alla fama di *loci horridi* o *inamoeni* oggetto di mete di viaggio in epoca storica, da Alessandro in avanti:⁴² quale fu il percorso seguito da Tiberio per raggiungere l’oracolo di Gerione verso i Balcani? Le ipotesi sono varie ma non è da escludere che egli abbia raggiunto la sede oracolare tramite la Via Annia, che secondo recenti ricostruzioni e analisi arrivava da Roma direttamente a Padova proseguendo fino ad Aquileia.⁴³ La via consolare, infatti,

³⁹ Oltre a BRACCESI 1984, v. BASSANI 2011, con bibliografia.

⁴⁰ Per una lettura interpretativa delle *Res Gestae* di Augusto, v. BRACCESI 2013, in partic. 71–72.

⁴¹ TOSI 1992.

⁴² ALBANA et al. 2021; SCHULZ 2022.

⁴³ Sulla Via Annia e sul progetto di studio, ricostruzione e riqualificazione del tratto da Adria ad Aquileia, si vedano i contributi curati da Francesca Veronese (VERONESE 2009) e il recente volume a cura di Guido Rosada, Matteo Frassine e Raffaele Ghiotto

era la strada più veloce per raggiungere la *Decima Regio*: superando il Lazio e l'Umbria e passando per Ravenna, proseguiva verso Adria e da lì giungeva a *Patavium*, dove arrivava anche un tratto della via stesa da Marco Emilio Lepido che transitava per Este provenendo da Bologna.⁴⁴ L'area delle *Aquae Patavinae* fra *Patavium* e *Ateste* era quindi servita da importanti vie di comunicazione almeno dal II sec. a.C. ed è probabile che Tiberio abbia seguito questo tragitto da Roma verso il nord-est, eventualmente deviando di poco per raggiungere la sede oracolare di Gerione: questa era infatti *iuxta Patavium*, come ci informa Svetonio.

Il luogo dell'oracolo rappresenta il terzo elemento da analizzare con una certa precisione: infatti, a leggere bene il passo di Svetonio si apprende che lo spazio sacro è il primo sito che Tiberio raggiunge ed è lì, *sorte tracta*, che gli viene suggerito dal dio di andare a gettare i dadi nella fonte sacra di Apono. Quest'ultima era evidentemente da un'altra parte, certo non lontana ma non nel medesimo contesto delle *sortes* date da Gerione: del resto, ad *Aponus* sono stati dedicati molteplici oggetti votivi rinvenuti fra Montegrotto e Abano Terme, poiché a lui spettava il patrocinio sulle *Aquae Patavinae*.⁴⁵ Ciò autorizza a sottolineare che si tratta di due siti oracolari distinti per luogo, per modalità di divinazione nonché per funzione: il luogo oracolare di Gerione offriva responsi tramite *sortes*, l'altro prediceva il futuro mediante l'offerta di doni gettati in un *fons*, di cui era titolare l'altra divinità, *Aponus*. Al riguardo non è superfluo richiamare un dato a proposito dell'etimologia del nome Gerione.⁴⁶ Γηρυών deriva infatti dal verbo greco γηρύω, che significa "parlo a voce alta, grido, canto" e dunque Gerione è colui che emettendo un suono a voce alta parla agli uomini e profetizza mediante le *sortes*. Se lo può fare è perché presiede luoghi misteriosi, che in area euganea erano probabilmente grotte e recessi in cui le sorgenti gorgogliavano emettendo suoni, echi, brontolii, da un sotto-suolo fascinoso quanto spaventoso.

E arriviamo così al quarto e ultimo dato rilevante, quello inerente alla natura del luogo dell'oracolo di Gerione. Gli scarsissimi dati che ci offre Svetonio nulla aggiungono di preciso, ma nell'ablativo assoluto *sorte tracta* usato di norma per indicare l'esito finale dell'azione di richiesta della *sors*, apprendiamo implicitamente l'aura sacra del contesto in cui egli trasse il responso: un luogo che poteva apparire *horridus* nel senso di inquietante e sinistro, come talora vengono descritti i contesti in cui si traevano le sorti. Basti pensare alle pagine del *De divinatione* di Cicerone sulle *sortes* di *Praeneste* (Cic. div. 2, 4, 1, 85), oppure al passo di Livio dedicato agli oracoli presso *Caere* (Liv. 21, 62), per non parlare dei luoghi profetici presieduti da

(ROSADA – FRASSINE – GHIOTTO 2010) nel quale sono stati proposti numerosi saggi relativi alla più importante strada consolare della *Venetia*, dal II sec. a.C. alla tarda antichità. Si vedano infine le nuove ipotesi di Giovanni Uggeri, che a partire da questi lavori ha proposto il punto di partenza da Roma e non da Bologna fino ad Aquileia (UGGERI 2012).

⁴⁴ Circa la presenza di un diverticolo che dall'Annia portava alle sorgenti euganee e segnatamente ad Abano, si veda il Codice Diplomatico Padovano, vol. II, 1377, p. 420, in cui si cita una *via qui dicitur Agna ... que vadit ad Abbanum* (su cui WISEMAN 1989; per una sintesi sulle strade romane nella *Venetia* v. BOSIO 1991, in partic. 30–40 e 68–81; più recente è il volume *Le strade dell'Italia romana* 2004, in partic. 151–54 e carta 6; sull'area di Este v. per la fase preromana v. BALISTA – GAMBACURTA – RUTA SERAFINI 2002, e ora gli articoli di GAMBACURTA – TAGLIAFERRO – ZAMBONI 2017 e di PALTINER – TURCHETTO 2021. Per l'età romana sulla Via Annia e sul progetto di studio, ricostruzione e riqualificazione del tratto da Adria ad Aquileia, si vedano i contributi curati da Francesca Veronese (VERONESE 2009; tra i quali v. BASSANI *et alii* 2009, in partic. 91–92 – come punto di partenza) e il recente volume a cura di Guido Rosada, Matteo Frassine e Raffaele Ghiotto (ROSADA – FRASSINE – GHIOTTO 2010) nel quale sono stati proposti numerosi saggi relativi al riesame sistematico della documentazione pertinente alla più importante strada consolare della *Venetia*, dal II sec. a.C. alla tarda antichità (in cui v. i contributi di BONINI 2010 e di FRASSINE 2010, entrambi poi con riferimenti ad Este e alle diverse varianti, inclusa quella poi enfatizzata da Giovanni Uggeri secondo il quale la via iniziava da Roma (UGGERI 2012). Si veda infine l'interessante volume curato da G.P. Brogiolo (e nello specifico il contributo di QUARENA 2017) sulla ricostruzione di strade, paesaggi e insediamenti nell'area atestina dall'antichità all'età moderna (BROGIOLO 2017).

⁴⁵ Su *Aponus* v. BRACCESI 1984, 23–30 e sulle iscrizioni votive dedicate ad *Aponus*, v. Patrizia Basso in ZANOVELLO – BASSO – BRESSAN 2010.

⁴⁶ BASSANI 2011, in partic. 237. Sulla etimologia si vedano i principali lessici per la lingua greca, alcuni anche on line: *Thesaurus Linguae Graecae* (<https://stephanus.tlg.uci.edu/>); PERIN 1913, s.v. *Geryoneus*; nei dizionari di H.G. Liddel – R. Scott e L. Rocci, s.v.

divinità anomale come Fauno e Mefite (Porph. *Hor. sat.* 3, 18).⁴⁷ Si tratta generalmente di spazi naturali connotati da fenomeni insoliti e anormali, come il fruscio dei rami degli alberi, oppure le sorgenti gorgoglianti e talora maleodoranti, nonché i casi in cui quegli spazi profetici erano prossimi a emissioni di vapori e gas infausti: e nella varietà delle situazioni, tali luoghi erano abitati da divinità mantiche anche in relazione alla anomalia dei fenomeni che lì avvenivano, percettibili mediante le rispettive caratteristiche organolettiche.

Esistono contesti di questo tipo in area euganea? La risposta è affermativa e forse fin qui mai sufficientemente rilevata per via delle grandi trasformazioni urbanistiche avvenute nel secondo Novecento. Infatti, di sorgenti gorgoglianti, fumanti e con odore pungente anche entro grotte, i Colli Euganei erano ricchissimi già in età antica, come si è detto in apertura, e anzi esse costituirono l'oggetto del contenzioso fra Este e Padova risolto nel 141 a.C. grazie all'intervento di Roma tramite Lucio Cecilio Metello Calvo. Il quale per chiudere la controversia fra le due città rivali stabilì che a *Patavium* fosse affidata la gestione amministrativa delle sorgenti, come riportato dai famosi cippi scoperti a Galzignano, Teolo e sul Monte Venda.⁴⁸ Da quel momento Este venne privata di un significativo ritorno economico proveniente dal circuito di malati e di pellegrini che vi si recavano, un beneficio che andò per lo più alla città di Antenore. Tuttavia, e con questo ritorniamo a Gerione, c'è da chiedersi se Este, nel suo porsi di fronte a Roma e a *Patavium* come la candidata migliore per la gestione delle *aquae* e dei *fontes*, non avesse avanzato a proprio favore l'esistenza, nel suo territorio, di un famigerato luogo sacro come l'oracolo gerioneo, di cui il cippo atestino potrebbe essere uno degli ultimi manufatti a noi pervenuti. Se tale ipotesi fosse verisimile, si spiegherebbe così la notorietà dell'oracolo finanche a Roma: una fama ben radicata ancora in età augustea, tanto da richiamare Tiberio in terra euganea prima di recarsi in Illiria.

Una sede oracolare nel comprensorio atestino?

Dai dati fin qui presentati si fa strada l'ipotesi che la sede oracolare di Gerione vada ricercata nel comprensorio atestino e non fra Abano e Montegrotto Terme, dove al momento nessun elemento è riconducibile a un santuario oracolare: l'unico spazio noto all'archeologia in cui vi sono cospicue tracce di depositi votivi è il laghetto sacro di Montegrotto Terme alimentato da acque termominerali, il quale però fu attivo per lo più in età preromana e si esaurì, forse per il venir meno della sorgente, intorno al III sec. a.C., anche se alcuni ritrovamenti di età tardo repubblicana e imperiale potrebbero lasciar intendere una frequentazione anche successiva.⁴⁹

Nemmeno i vasi potori dalla località di Montirone, presso Abano, furono trovati in un contesto sacro: essi pertenevano probabilmente a un *emporium*, presso cui si servivano i pellegrini recandosi alle *Aquae* sacre di *Aponus*.⁵⁰ E se è altamente probabile che dal nome di questo dio, *Aponus*, sia poi derivato il toponimo Abano, di Gerione e delle sue *sortes* non vi sono tracce nel versante dei Colli Euganei pertinente a *Patavium*. Viceversa, il luogo delle *sortes* di Gerione va forse ricercato nel versante atestino, dove in effetti fu trovato il nostro cippo.

⁴⁷ Su tale passo v. in partic. PETRACCIA 2014; Sul rapporto tra sorgenti termominerali e oracoli, con relativa bibliografia, v. BASSANI 2012 e BASSANI 2013.

⁴⁸ Rispettivamente: *CIL* I2, 2501 = *ILLRP*, 476 add; *CIL* I2, 634 = *CIL* V, 2492 = *ILS* 5944 = *ILLRP* 476; *CIL* I2, 633 = *CIL* V, 2491 = *ILS* 5944^o = *ILLRP* 476 add. V. ZANOVELLO 1997, 25–27. Per una sintesi SCUDERI 1991, 376–79.

⁴⁹ Da ultima BASSANI 2014, con ampia bibliografia precedente.

⁵⁰ LAVIZZARI PEDRAZZINI 1995.

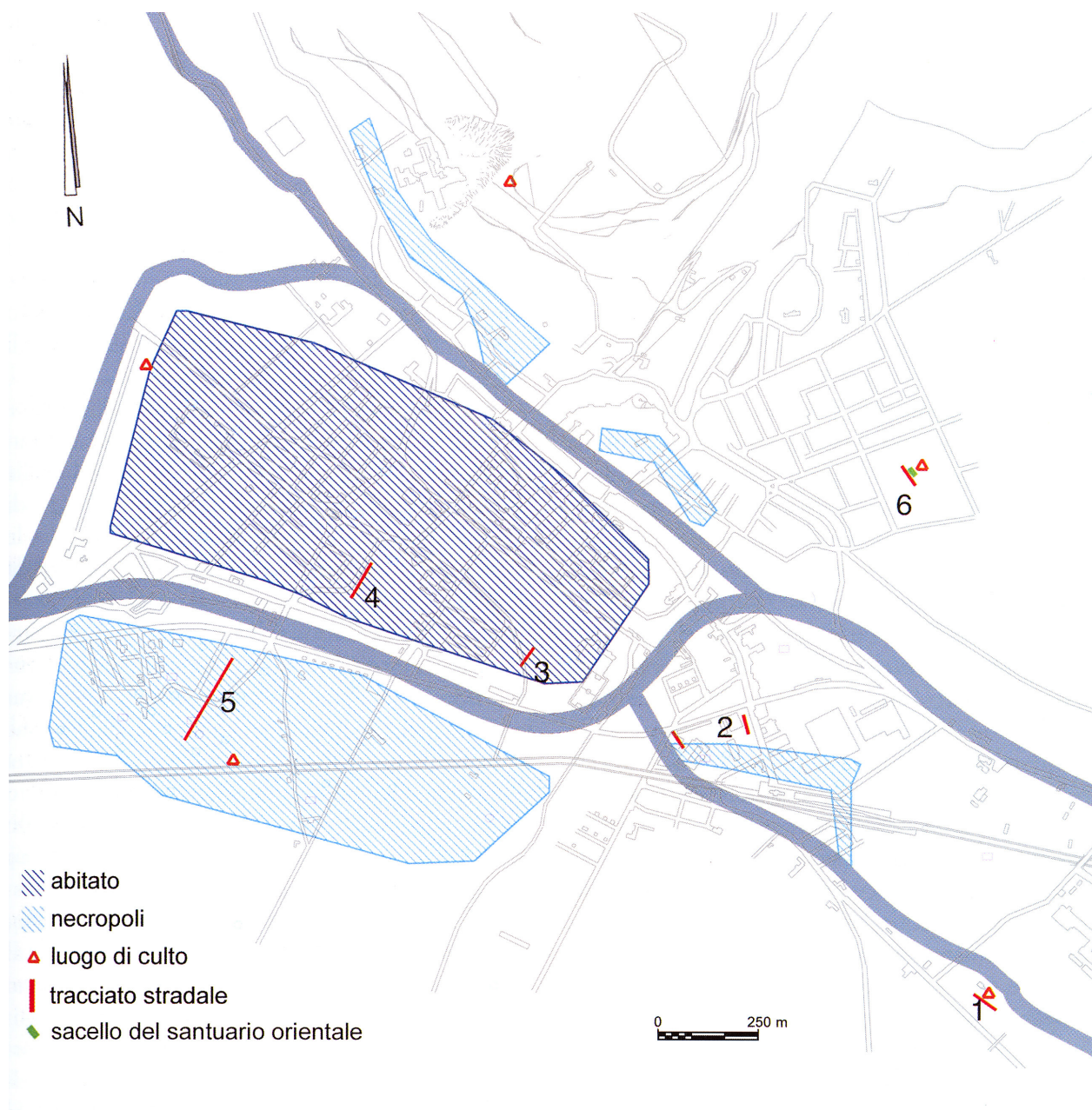


Fig. 15. Ricostruzione della viabilità in età preromana-romana di Este (BALISTA – GAMBACURTA – RUTA SERAFINI 2002).

La storia insediativa di Este è ben nota. Dopo la fase in cui ebbe un ruolo dominante nell'età del ferro, in età augustea divenne un centro di una certa rilevanza anche grazie al contingente di veterani stanziato qui dal *Princeps* dopo il 31 a.C., come più sopra ricordato.⁵¹ La floridezza di *Ateste* in età imperiale è attestata dalle pur labili tracce rimaste pertinenti all'urbanizzazione, alle infrastrutture, agli edifici pubblici e privati, nonché alle necropoli, che documentano una continuità di vita fino all'età costantiniana. La città controllava un territorio piuttosto ampio, come hanno dimostrato studi recenti:⁵² esso arrivava a nord al versante occidentale dei Colli Euganei, a ovest raggiungeva la pianura dei Colli Berici, a est si estendeva in direzione della costa e a sud era delimitato dal ramo meridionale dell'Adige.

⁵¹ BOSIO 1992; BUCHI 1992; BONETTO 2009, in partic. 101–7.

⁵² Per uno studio accurato del paesaggio di Este e dei Colli Euganei affacciati sugli antichi dossi dell'Adige vd. BROGIOLO 2017.

In particolare, proprio a sud-ovest, in zona suburbana, in epoca preromana vi era un'ampia area adibita a necropoli che fu disattivata nella prima età imperiale: è la zona nota in letteratura come località Morlungo, presso cui era pure la sede di un santuario frequentato dal III sec. a.C. all'età romana (**Fig. 15**).⁵³ In questo settore tra gli ultimi decenni del XIX secolo e la prima metà del XX secolo furono compiuti molti sterri: purtroppo la registrazione dei ritrovamenti non risulta essere sempre esatta, tanto è vero che per i reperti pertinenti al santuario si è resa necessaria una accurata verifica.⁵⁴ Ne è emerso che in realtà solo alcuni materiali sembrano essere stati trovati effettivamente in quel sito, e che a una datazione 'venetica' tarda (III–II sec. a.C.) si possono ascrivere dodici falli e un ventre femminile in lamina di bronzo, alcuni arti miniaturizzati in argilla, pesi da telaio e ceramica grigia con iscrizioni. Viceversa, alla fase romana si datano altri falli a fusione piena e un ventre femminile, a cui va aggiunto un fallo con iscrizione latina che è andato perduto. Da un punto di vista interpretativo sembra comunque lecito riconoscere in questo contesto suburbano un luogo di culto legato alla fertilità umana e naturale, forse non disgiunta alla *sanatio*, ubicato presso un tratto stradale rilevante.⁵⁵

Se ci si è soffermati su tale contesto sacro è perché presso quest'area, come ricordato inizialmente,⁵⁶ fu trovato il nostro cippo nel 1884, nel fondo ex Lacchini di Morlungo, ma ci si chiede se davvero anche questo reperto provenga da lì, giacché la proprietà Lacchini occupava una posizione distinta rispetto all'area di Morlungo: i due siti furono infatti segnati separatamente nella mappa di Este pubblicata da Prosdocimi nel 1882 nelle *Notizie degli Scavi di Antichità* (**Fig. 16**).

Se, come pare, la necropoli meridionale cessò di essere adoperata nella prima età imperiale, questo appare essere un elemento a riprova del fatto che il cippo di Gerione difficilmente poteva essere un segnacolo tombale come sostenuto agli inizi del Novecento,⁵⁷ perché fra il II–III sec. d.C. lì non si seppelliva (quasi) più nessuno. Ma forse si continuavano a praticare culti legati al mondo ctonio e naturale nonché alle sorgenti, che si trovavano poco distanti da lì, verso nord-est. È probabile, infatti, che molte delle fonti atestine antiche siano da collocare presso gli odierni siti di Baone, Calaone, Valcalaona fino al Buso della Casara, dove le scaturigini termominerali ancora oggi esistenti erano state nei secoli di libero accesso.⁵⁸ Ancora agli inizi del Novecento esse erano prive di una qualche sistemazione turistico-sanitaria e pertanto si avviò un progetto di riqualificazione che portò alla costruzione di uno stabilimento, il quale però, con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, fu abbandonato e cadde in rovina.

Tuttavia, in questa zona del territorio atestino i ritrovamenti archeologici non mancano: se in località Villa Rita nel 1925 si trovarono tratti di una via romana lastricata che aveva il medesimo orientamento della attuale strada Este-Baone,⁵⁹ altri contesti insediativi sono riportati nella Carta Archeologica del Veneto:⁶⁰ ville rustiche, luoghi di sepoltura, infrastrutture viarie e idrauliche (**Fig. 17**). Tra questi in località Sacrà/Sagrà, nel tardo Settecento e poi fra il 1869 e il 1874 furono recuperati elementi architettonici di età impe-

⁵³ BAGGIO BERNARDONI 1992, 331–32; GAMBACURTA 2002, 270–75; GAMBACURTA 2013, 107.

⁵⁴ GAMBACURTA 2002, 270–75.

⁵⁵ A questo santuario potrebbe riferirsi il passo di Teopompo relativo a un rituale venetico di offerta ai corvi delle focacce: v. GAMBACURTA 2002.

⁵⁶ Vd. *supra*, nota 8.

⁵⁷ Vd. *supra* nota 23.

⁵⁸ Vd. ZANOVELLO 1997 e ZANOVELLO – MELERI 2023; v. inoltre il sito molto curato del Comune di Baone, che offre una interessante panoramica della storia insediativa di quell'area: <https://www.comune.baone.pd.it/c028009/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/32>.

⁵⁹ CAVe III, 1992, n. 142.1; cfr. fig. 17.

⁶⁰ CAVe III, nn. 112–47 (in partic. n. 139.1), 106–12; cfr. fig. 17.



Fig. 16. Mappa dei ritrovamenti archeologici di Este effettuati fra il 1876 e il 1881; le frecce indicano le località Morluno e Lacchini (PROSDOCIMI 1882, tav. III).

riale costituiti da grossi blocchi di pietra e marmo, frammenti di cornicione lavorati a foglie di acanto e un frammento di un lacunare in pietra d'Istria (la stessa del nostro cippo?), con la raffigurazione a rilievo del ratto di Ganimede.⁶¹ Per tradizione si diceva che essi fossero pertinenti a un edificio di culto, del quale il toponimo Sacrà recherebbe memoria. Infine, più a nord, nella grotta detta Buso della Casara si rinvenne nel XIX secolo parte di una importante opera di captazione delle sorgenti, costituita da gallerie di età romana estese per 120 metri, che erano state intagliate nella roccia e a tratti sostenute da muretti in pietra, con copertura a sesquipedali.⁶²

Anche il versante atestino delle sorgenti, dunque, ebbe una interessante frequentazione in epoca imperiale che si protrasse nei secoli, ora valorizzando alcuni contesti, ora sfruttandone altri. Ed è forse in questo versante che va posta la sede dell'oracolo di Gerione dove si recò persino il giovane Tiberio, tanto grande era la nomea delle capacità divinatorie del dio.

Conclusioni

Gli spunti di riflessione fin qui proposti per il cippo di Gerione offrono alcuni elementi nuovi per un prosieguo degli studi sul comprensorio euganeo e sull'area delle sorgenti minerali atestine, ovvero sulla questione

⁶¹ CALLEGARI 1937, 35, 63; ALESSI 1982 [1776], 250–51; CAVe III, 1992, n. 139.1. I reperti furono tratti dal podere Villeghe a Baone; cfr. fig. 17.

⁶² CAVe III, 1992, n. 112; cfr. fig. 17.

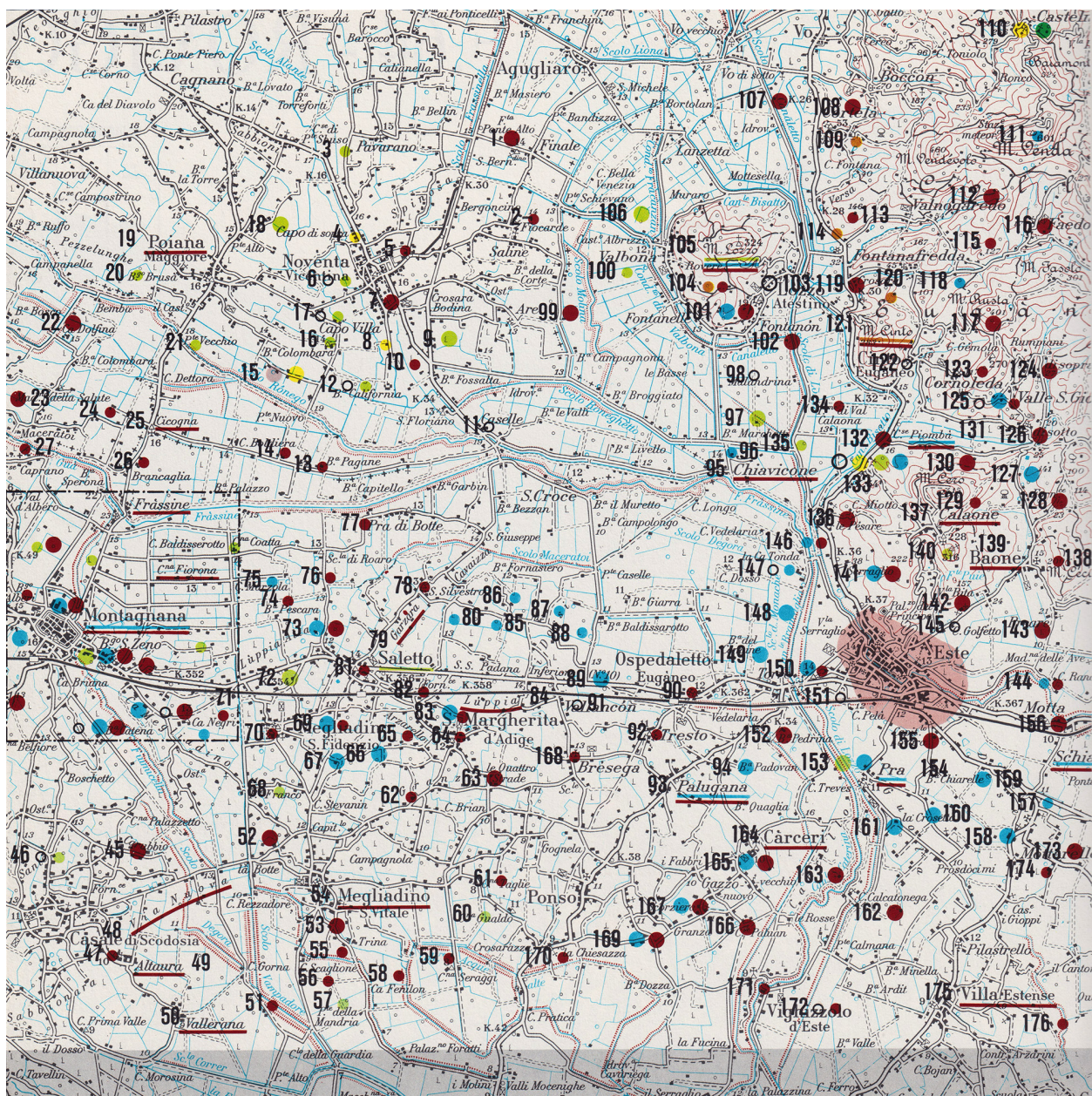


Fig. 17. Mappa archeologica dei ritrovamenti archeologici nel territorio di Este (CAVe III, foglio 64, 86).

dell'esistenza o meno di un luogo oracolare nel territorio di Este in età imperiale, indiziato dalle pagine di Svetonio e dal segnacolo oggetto di questo contributo.

Il luogo in cui collocare il santuario oracolare resta per il momento incerto, anche se forse la zona suburbana meridionale presso l'ex fondo Lacchini-Morlunco oppure quella collinare settentrionale presso Calaone e Baone (località Sacrà) possono presentarsi come i due principali areali in cui approfondire l'indagine. Il cippo sembra infatti corrispondere a un vero e proprio segnacolo topografico, la cui datazione si inquadra nella media età imperiale, quando della città di Este non molte sono le notizie disponibili: pertanto, il manufatto in sé si presenta come una traccia rilevante di un culto verso una divinità fortemente radicata in area euganea, ma che forse poté trovare una nuova vitalità proprio in questo settore della *Venetia*. Qui, infatti, si stabilirono gruppi etnici di origine gallica, presso i quali, come si è avuto modo di ricordare, non mancavano soggetti divini dalla valenza oracolare e dall'iconografia policefala, di cui il Gerione atestino poteva richiamarne i principali caratteri.

D'altra parte, non si conoscono quali supporti venissero utilizzati per scrivere le sorti di Gerione nulla si sa, perché nella locuzione svetoniana '*sorte tracta*' si poteva far riferimento tanto a iscrizioni su metallo, quanto a cocci iscritti, oppure epigrafi su oggetti in corno, osso, in legno o in altro materiale: tanto grande è infatti la varietà dei supporti su cui gli antichi potevano scrivere gli oracoli divini,⁶³ dei quali in Veneto vi sono non pochi esemplari.⁶⁴

Da tali elementi si può comunque avanzare l'ipotesi che in età imperiale il santuario di Gerione fosse ancora attivo: l'area sacra era forse situata in un *locus horridus* in cui Gerione offriva le *sortes* a tutti coloro che, come Tiberio, gli chiedessero di conoscere il proprio futuro. Proprio in quei recessi rumoreggianti per il gorgoglio delle sorgenti il dio profetizzava simbolicamente ad alta voce (γῆρύειν): e lo faceva tramite i *fontes*, che qui potevano essere *horridi* proprio nell'accezione proposta da Apuleio e ricordata in apertura.

Bibliografia

ALBANA et al. 2021 = M. ALBANA – G. ARENA – E. FRASCA – C. SORACI – C. RECCA (a cura di), *Viaggiare nel Mediterraneo tra antico e moderno* (Atti del Convegno, Catania, 4–6 ottobre 2021, Documenti e studi 74), Bari: Edipuglia, 2021.

ALESSI 1982 = I. ALESSI, *Ricerche storico-critiche della antichità di Este, Parte prima. Dalla sua origine fin all'anno MCCXIII* [ed. anast.], Este: Zielo, 1982.

AMELUNG 1908 = W. AMELUNG, *Die Skulturen des Vaticanischen Museums*, vol. 2, Berlin: Reimer, 1908.

ANNIBALETTO – BASSANI – GHEDINI 2014 = M. ANNIBALETTO – M. BASSANI – F. GHEDINI (a cura di), *Cura, preghiera e benessere. Le stazioni curative termominerali nell'Italia romana* (Antenor Quaderni 31), Padova: Padova University Press, 2014.

BAGGIO BERNARDONI 1992 = E. BAGGIO BERNARDONI, 'Este romana. Impianto urbano, santuari, necropoli', in E. BAGGIO BERNARDONI – G. TOSI (a cura di), *Este antica dalla preistoria all'età romana*, Este: Zielo, 1992: 305–55.

BALISTA – GAMBACURTA – RUTA SERAFINI 2002 = C. BALISTA – G. GAMBACURTA – A. RUTA SERAFINI, 'Sviluppi di urbanistica atestina', in A. RUTA SERAFINI (a cura di), *Este repromana. Una città e i suoi santuari*, Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 2002: 105–21.

BARTHET 2020 = L. BARTHET (a cura di), *Wisigoths, Rois de Toulouse. Exposition*, Toulouse: Musée Saint-Raymond, 2020.

BASSANI 2011 = M. BASSANI, 'Le terme, le mandrie e Gerione. Nuove ipotesi per l'area euganea', in M. BASSANI – M. BRESSAN – F. GHEDINI (a cura di), *Aquae Patavinae. Il termalismo antico nel comprensorio euganeo e in Italia* (Atti del I Convegno Nazionale, Padova, 21–22 giugno 2010, Antenor Quaderni 21), Padova: Padova University Press, 2011: 223–43.

BASSANI 2012 = M. BASSANI, 'Greggi e mandrie fra termalismo e profezia', *Gerión* 30: 185–208.

⁶³ Per un censimento delle *sortes* nell'Italia antica v. CHAMPEAU 1990a; CHAMPEAU 1990b.

⁶⁴ GAMBA – GAMBACURTA 2016.

BASSANI 2013 = M. BASSANI, 'Spazi sacri e materiali cultuali nei contesti termominerali', in M. BASSANI – M. BRESSAN – F. GHEDINI (a cura di), *Aquae salutiferae. Il termalismo fra antico e contemporaneo* (Atti del Convegno Internazionale, Montegrotto Terme, 6–8 settembre 2012, Antenor Quaderni 29), Padova: Padova University Press, 2013: 89–106.

BASSANI 2014 = M. BASSANI, 'I santuari e i luoghi di culto presso le sorgenti termominerali', in M. ANNIBALLETTO – M. BASSANI – F. GHEDINI (a cura di), *Cura, preghiera e benessere. Le stazioni curative termominerali nell'Italia romana* (Antenor Quaderni 31), Padova: Padova University Press, 2014: 143–60.

BASSANI 2017 = M. BASSANI, *Sacra privata nell'Italia centrale. Archeologia, fonti letterarie e documenti epigrafici* (Antenor Quaderni 40), Padova: Padova University Press, 2017.

BASSANI – BOLDER BOSS – FUSCO 2019 = M. BASSANI – M. BOLDER BOSS – U. FUSCO (a cura di), *Rethinking the Concept of 'Healing Settlements'. Cults, Constructions and Contexts Close to Springs in the Ancient World*, Oxford: Archaeopress Archaeology, 2019.

BASSANI et al. 2009 = M. BASSANI – P. BONINI – M. BUENO – M. FRASSINE – R. GHIOTTO – P. KIRSCHNER – C. PAPISCA, 'La via Annia. Dall'analisi al possibile tracciato', in F. VERONESE 2009 (a cura di), *Via Annia. Adria, Padova, Altino, Concordia, Aquileia. Progetto di recupero e valorizzazione di un'antica strada romana* (Atti della Giornata di Studio, Padova, 19 giugno 2008), Padova: Il Poligrafo, 2009: 77–101.

BASSANI – BRESSAN – GHEDINI 2011 = M. BASSANI – M. BRESSAN – F. GHEDINI (a cura di), *Aquae Patavinae. Il termalismo antico nel comprensorio euganeo e in Italia* (Atti del I Convegno Nazionale, Padova, 21–22 giugno 2010, Antenor Quaderni 21), Padova: Padova University Press, 2011.

BASSANI – BRESSAN – GHEDINI 2012 = M. BASSANI – M. BRESSAN – F. GHEDINI (a cura di), *Aquae Patavinae. Montegrotto Terme e il termalismo in Italia. Aggiornamenti e nuove prospettive di valorizzazione* (Atti del II Convegno Nazionale, Padova, 14–15 giugno 2011, Antenor Quaderni 26), Padova: Padova University Press, 2012.

BASSANI – BRESSAN – GHEDINI 2013 = M. BASSANI – M. BRESSAN – F. GHEDINI (a cura di), *Aquae salutiferae. Il termalismo fra antico e contemporaneo* (Atti del Convegno Internazionale, Montegrotto Terme, 6–8 settembre 2012, Antenor Quaderni 29), Padova: Padova University Press, 2013.

BASSIGNANO 1997 = M.S. BASSIGNANO, *Supplementa Italica* (Nuova Serie 15, Ateste), Roma: Edizioni Quasar, 1997.

BERGMANN 1999 = M. BERGMANN, *Chiragan, Aphrodisian and Konstantinopel. Sur mythologischen Skulptur der Spätantike (Palilia)*, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert, 1997.

BOBER 1951 = P. BOBER, 'Cernunnos. Origin and Trasformation of a Celtic Divinity', *American Journal of Archaeology* 55.1: 13–51.

BONETTO 2009 = J. BONETTO, *Veneto, Archeologia delle Regioni*, Roma: Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009.

BONINI 2010 = P. BONINI, *Una via al bivio: via Annia o "Emilia Altinate" tra Padova e il Po*, in G. ROSADA – M. FRASSINE – A.R. GHIOTTO (a cura di), ... viam Anniam influentibus palustribus aquis eververatam... *Tradizione, mito, storia e katastrophé di una strada romana*, Treviso: Canova, 2010: 88–102.

BORTOLAMI 2007 = S. BORTOLAMI, 'Le terme euganee nel Medioevo. Dettagli di un paesaggio fisico e sociale', in M. GUÉRIN-BEAUVOIS – J.M. MARTIN (a cura di), *Bains curatifs et bains hygiéniques en Italie de l'Antiquité au Moyen Âge*, Rome: École Française de Rome, 2007: 153–75.

BOSIO 1991 = L. BOSIO, *Le strade romane della Venetia e dell'Histria*, Padova: Programma, 1991.

BOSIO 1992 = L. BOSIO, 'L'agro atestino in età preromana e romana', in G. TOSI (a cura di), *Este antica. Dalla preistoria all'età romana*, Este: Zielo, 1992: 173–204.

BRACCESI 1984 = L. BRACCESI, *La leggenda di Antenore da Troia a Padova*, Padova: Signum, 1984.

BRACCESI 2013 = L. BRACCESI, *Augusto. La vita raccontata da lui stesso*, Napoli: EdiSES, 2013.

BRIZE 1980 = Ph. BRIZE, *Die Geryoneis des Stesichoros un die frühe griechische Kunst*, Würzburg: Konrad Triltsch, 1980.

BRIZE 1988 = Ph. BRIZE, s.v. 'Geryoneus', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 4.1, Zurich: Artemis, 186–90.

BROGIOLO 2017 = G.P. BROGIOLO (a cura di), *Este, l'Adige e i Colli Euganei. Storie di paesaggi*, Mantova: SAP Società archeologica, 2017.

BRUNAUX 1993 = J.-L. BRUNAUX, 'Tradition celtique ou innovation gallo-romaine?', in C. BÉMONT – M. JEANLIN – Ch. LAHANIER (a cura di), *Les figurines en terre cuite gallo-romaines*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1993: 135–38.

BUCHI 1992 = E. BUCHI, 'Ateste Colonia Venetorum', in E. BAGGIO BERNARDONI – G. TOSI (a cura di), *Este antica dalla preistoria all'età romana*, Este: Zielo, 1992: 257–304.

CALLEGARI 1937 = A. CALLEGARI, *Il Museo Nazionale Atestino in Este*, Roma: Libreria dello Stato, 1937.

CARANDINI – RICCI – DE VOS 1982 = A. CARANDINI – A. RICCI – M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano del tempo di Costantino*, Palermo: Flaccovio, 1982.

CAVe III 1992 = L. CAPUIS – G. LEONARDI – S. PESAVENTO MATTIOLI – G. ROSADA (a cura di), *Carta Archeologica del Veneto*, vol. III, Modena: Franco Cosimo Panini, 1992.

CHAMPEAU 1990a = J. CHAMPEAU, 'Sors oraculi. Les oracles en Italie sous la République et l'Empire', *Mélanges de l'École française de Rome* 102.1: 271–302.

CHAMPEAU 1990b = J. CHAMPEAU, ' "Sorts" et divination inspirée. Pour une préhistoire des oracles italiques', *Mélanges de l'École française de Rome* 102.2: 801–28.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 2011 = E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, 'Piccola statuaria e rilievi nell'Agro e negli spazi abitativi di *Italia Concordia*. Analisi e prospettive', in M. BASSANI – F. GHEDINI (a cura di), *Religionem significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei sacra privata* (Atti dell'Incontro di studi, Padova, 8–9 giugno 2009), Roma: Quasar, 2011: 157–79.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012 = E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, *Sculture romane del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro*, Roma: Giorgio Bretschneider, 2012.

DURCEY 1992 = P.E. DURCEY, *The Cult of Silvanus. A Study in Roman Folk Religion*, New York: Holger A. Klein, 1992.

DUVAL 1976 = P.M. DUVAL, *Dieux de la Gaule*, Paris: Picard, 1976.

FERRI 1931 = S. FERRI, *Arte romana sul Reno*, Milano: Popolo d'Italia, 1931.

FOGOLARI 1957 = G. FOGOLARI, *Il Museo Nazionale Atestino in Este*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1957.

FRASSINE 2010 = M. FRASSINE, 'La questione Popillia-Annia tra Padova e Adria', in G. ROSADA – M. FRASSINE – A.R. GHIOTTO (a cura di), ... viam Anniam influentibus palustribus aquis eververatam... *Tradizione, mito, storia e katastrophé di una strada romana*, Treviso: Canova, 2010: 107–19.

GAMBA – GAMBACURTA 2016 = M. GAMBA – G. GAMBACURTA, 'Geografia e forme della divinazione nel Veneto preromano', in E. GOVI (a cura di), *Il mondo etrusco e il mondo italico di ambito settentrionale prima dell'impatto con Roma (IV–II sec. a.C.)* (Atti del Convegno, Bologna, 28 febbraio – 1 marzo 2013), Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2016: 391–408.

GAMBACURTA 2002 = G. GAMBACURTA, 'Un santuario sud-occidentale?', in A. RUTA SERAFINI (a cura di), *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso: Canova, 2002, 270–75.

GAMBACURTA 2013 = G. GAMBACURTA, *Uomini e Dei*, in M. GAMBA (a cura di), *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi* (Catalogo della mostra, Padova 2013), Venezia: Marsilio, 2013: 106–11.

GAMBACURTA – TAGLIAFERRO – ZAMBONI 2017 = G. GAMBACURTA – C. TAGLIAFERRO – C. ZAMBONI, 'Da Este a Padova lungo l'Adige...', in J. TURCHETTO – M. ASOLATI (a cura di), *Paesaggi in movimento. Ricerche dedicate a Guido Rosada*, Padova: Padova University Press, 2017: 105–24.

GHEDINI 1989 = F. GHEDINI, 'La romanizzazione attraverso il monumento funerario', in L. BOSIO (a cura di), *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso veneto* (Catalogo della mostra, Padova, 1984), Modena: Panini, 1989: 52–71.

GOZLAN 1989 = S. GOZLAN, 'Les mosaïques de la Maison d'Asinius Rufinus à Acholla, Tunisie', in P. JOHNSON – R. LING – D.J. SMITH (a cura di), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics* (Bath, 5th–7th September 1987), Ann Arbor 1989: 161–72.

HATT 1965 = J.J. HATT, 'Essai sur l'évolution de la religion gauloise', *Revue des études anciennes* 67: 80–125.

LA ROCCA – ENSOLI 2000 = E. LA ROCCA – M. ENSOLI (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (Catalogo della Mostra, Roma, 2000–2001), Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000.

LAVIZZARI PEDRAZZINI 1993 = M.P. LAVIZZARI PEDRAZZINI, 'I rhyta invetriati della stipe del Montirone (Abano)', *Aquileia nostra* 64: 129–90.

LÉONET 2022 = A. LÉONET, 'Cernunnos. Approche historiographique d'une figure emblématique gauloise', in E. ORELLANA GONZÁLES – O. SPINELLI SANCHEZ – T. BALBIN-ESTANGUET – V. SERGUES – N. TAFFIN (a cura di), *Imagination et construction mentale. La fabrique du discours scientifique*, Bordeaux: Ausonius Éditions (on line: <https://una-editions.fr/cernunnos-approche-historiographique/>).

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.

NAGY 1994 = A.M. NAGY, s.v. 'Silvanus', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7, Zurich: Artemis, 1994: 763–73.

NERZIC 1989 = Ch. NERZIC, *La sculpture en Gaule Romaine*, Paris: Errance, 1989.

NEWELL 1934 = A.N. NEWELL, 'Gallo-Roman Religious Sculpture', *Greece and Rome* 3.8: 74–84.

PALTINERI – TURCHETTO = S. PALTINERI – J. TURCHETTO, 'Pietre al bivio. Marcatori territoriali e tracce stradali nel paesaggio resiliente fra Este e Padova', *Agri Centuriati* 18: 27–42.

PERIN 1913 = G. PERIN, *Onomasticon totius latinitatis*, Patavii: Typis seminarii, 1913.

PETRACCIA 2014 = M.F. PETRACCIA, 'Mefitis dea salutifera?', *Gerion* 32: 181–91.

PETRACCIA – TRAMUNTO 2013 = M.F. PETRACCIA – M. TRAMUNTO, 'Il termalismo curativo nei testi epigrafici. Il caso delle Ninfe/Linfe', in M. BASSANI – M. BRESSAN – F. GHEDINI (a cura di), *Aquae salutiferae. Il termalismo fra antico e contemporaneo* (Atti del Convegno Internazionale, Montegrotto Terme, 6–8 settembre 2012, Antenore Quaderni 29), Padova: Padova University Press, 2013: 175–91.

PILIPOVIC 2017 = S. PILIPOVIC, 'Il culto di Silvano nel *limes* della Mesia Superiore', *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 68: 59–74.

PROSDOCIMI 1882 = A. PROSDOCIMI, 'Le necropoli euganee di Este', *Notizie degli scavi* 1882: 5–37.

PROSDOCIMI 1901 = A. PROSDOCIMI, *Guida sommaria del R. Museo Atestino in Este*, Este: Gaetano Longo, 1901.

QUARENA 2017 = M. QUARENA, 'Castelli, monasteri e paesaggi agrari tra Baone, Calaone e Valle San Giorgio', in G.P. BROGIOLO (a cura di), *Este, L'Adige e i Colli Euganei. Storie di paesaggi*, Mantova: SAP Società archeologica, 2017, 89–121.

RIZZI 2013 = A. RIZZI, 'Canaque sulphureis albula fumat aquis. Il termalismo romano in Italia e le fonti letterarie: un quadro d'insieme', in M. BASSANI – M. BRESSAN – F. GHEDINI (a cura di), *Aquae salutiferae. Il termalismo fra antico e contemporaneo* (Atti del Convegno Internazionale, Montegrotto Terme, 6–8 settembre 2012, Antenore Quaderni 29), Padova: Padova University Press, 2013, 219–29.

ROSADA – FRASSINE – GHIOTTO 2010 = G. ROSADA – M. FRASSINE – A.R. GHIOTTO (a cura di), ... viam Anniam influentibus palustribus aquis eververatam... *Tradizione, mito, storia e katastrophé di una strada romana*, Treviso: Canova, 2010.

SCHIESARO 1985 = A. SCHIESARO, 'Il *locus horridus* nelle Metamorfosi di Apuleio', *Maia* 37: 211–23.

SCHULZ 2022 = R. SCHULZ, *Avventurieri in terre lontane. I grandi viaggi esplorativi e la comprensione del mondo nell'antichità*, Rovereto: Keller 2022.

SCUDERI 1991 = R. SCUDERI, 'Decreti del Senato per controversie di confine in età repubblicana', *Athenaeum* 79: 371–415.

Le strade dell'Italia romana 2004 = *Le strade dell'Italia romana*, Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, coordinamento scientifico a cura di S. Pesavento Mattioli, P. Basso, Milano: Touring Editore, 2004.

SUSINI 1984 = G. SUSINI, 'Gerione atestino', *Gerión* 3: 9–17.

TOSI 1992 = G. TOSI (a cura di), *Este antica. Dalla preistoria all'età romana*, Este: Zielo, 1992.

UGGERI 2012 = G. UGGERI, 'La nuova via Annia da Roma ad Aquileia', *Journal of Ancient Topography* 22: 133–74.

VERONESE 2010 = F. VERONESE, 'Appunti sul culto di Eracle e Gerione tra storia e archeologia', *Hesperia* 26: 26–49.

WISEMAN 1989 = T.T. WISEMAN, 'La Via Annia. Dogma e ipotesi', *Athenaeum* 68: 417–25.

ZANOVELLO 1997 = P. ZANOVELLO, *Aqua atestina, aqua patavina. Sorgenti e acquedotti romani nel territorio dei Colli Euganei*, Padova: Zielo, 1997.

ZANOVELLO – MELERI 2023 = P. ZANOVELLO – A. MELERI, 'Water Landscapes. The Phenomenon of Thermalism in the Euganean District between Antiquity and Modern Age', *La Rivista di Engramma* 204, luglio–agosto 2023: 35–66.

ZANOVELLO – BASSO – BRESSAN 2010 = P. ZANOVELLO – P. BASSO – M. BRESSAN, 'Il comprensorio termale euganeo in età romana: la villa di Montegrotto Terme', *Amoenitas* 1: 45–79.

Ecological Awe in a Horatian Diptych (*Odes* 1, 22–1, 23)

NATHANIEL FLEURY SOLLEY

Introduction¹

Horace is better known for depictions of *amoena loca* than *horrida loca*, and the former are usually considered as existing within circumscribed literary conventions. The *locus amoenus* serves as a reinforcement of the poet's status as a *vates*; he is made to fit comfortably within a familiar vignette of nature.² While this line of interpretation may be appropriate to certain settings that evoke the idealized world of bucolic,³ it is not sufficient for understanding the range of ways in which Horace's poetry responds to spatial relationships in the real world. Horace's view of the natural world is more complex than static, conventional representations, and humans represent one part of a larger ecosystem. As in other contributions to this volume, I have sought to evaluate the depiction of the natural world on its own terms rather than as a reflection of human concerns. I do not mean to invalidate literary-symbolic readings of Horace's poetic landscapes, but instead to demonstrate that a fuller understanding of humans' place in the world is also available in Horace's work.⁴ At times, this ecological perspective brings with it the potential for discomfort or anxiety. Horace explores the human interface with the environment through two consecutive poems, *Odes* 1, 22 and 1, 23, juxtaposing the human self-assuredness of a Stoic figure with the anxiety of animal subjectivity and ultimately undermining the sense of human imperviousness to nature. The poems have too often been considered separately, and the linkages that have been identified tend to center on the amatory elements of the poems and broader structural patterns in Book 1.⁵ The thematic link of the human in nonhuman landscapes represents an additional way in which the poems build on each other to create meaning within the collection.

¹ All translations are my own. I would like to thank the conference organizers at the Finnish Institute in Rome, as well as the referees and editors of this journal. Further thanks are due to Cynthia Damon, Ellen Oliensis, and Joseph Farrell, all of whose thoughtful suggestions improved the paper.

² On the stylized landscape of Horace's transcendental *vates*, see TROXLER-KELLER 1964.

³ E.g. the scene of the figure beneath an arbutus tree near a spring of sacred water *carm.* 1, 1, 21–22. Cf. Verg *ecl.* 7, 45–46. The extent to which Vergil's bucolic world is to be understood as ecological is up for debate: SAUNDERS 2008 argues that it is so while JONES 2011 makes the case that it is circumscribed and constructed in a way that bears similarities to the Roman model of the garden.

⁴ ARMSTRONG 2019, 30–31 makes a similar point about the multivalent role of plants in literature: "Plants in literature ... need not always be 'literary' plants first and foremost; nevertheless, naturalistic representations can often slide into the territory of symbol, metaphor, and poetic technique." FITCH 2009 makes a case for reading Horace's work through the interpretive lens of the sustaining environment.

⁵ SANTIROCCO 1986, 55–56 groups the poems within a sequence, *carm.* 1, 20–23, that corresponds to the beginning of the book, *carm.* 1, 1–4. This grouping is adopted by LOWRIE 1997, 193 and PUCCI 2005, who uses Santirocco's structure to draw further parallels between *carm.* 1, 22 and *carm.* 1, 3. On the authorial effects created by Horace's lyric juxtapositions, see FITZGERALD 2016, 181–85.

The Generic Subject and Distant Environments

Odes 1, 22 presents us with a particularly vivid image of the interface between human and nonhuman space. The two opening stanzas celebrate the man who is “wholesome in life and clean of crime” (*integer vitae scelerisque purus*, 1). The virtue described in the first line has the ring of philosophy, though the tone is not entirely serious. The philosophical source seems deliberately blurred,⁶ while the landscapes of the poem come into focus. Horace’s mention of the Syrtes evokes the Stoic fortitude of Cato the Younger’s march through the Libyan desert, as Horace has us imagine the generic, ethical subject of the poem journeying through the ‘roiling Syrtes’ (*per Syrtis ... aestuosas*, 5).⁷

We ought to be as attentive to the space as we are to the individual. Ancient authors described the Syrtes as muddled liminal spaces at the boundary of sea and land where seafarers frequently run aground. The problem Lucan raises of assigning the Syrtes to the category of sea or land shows that the region represented not just a harsh environment but also a space of ambiguity.⁸ Likewise, Horace’s use of the term *aestuosus* implies simultaneously the extreme heat of the Libyan desert and the turbulent waves of its shoals.⁹ Increasingly distant hypothetical locations of travel follow: first the Caucasus mountains and then the Punjab region so far off that its Hydaspes river is shrouded in fable (*fabulosus*, 7). In both of these places as well there is a conflation or exchange between land and water. The adjective *inhospitalis*, describing the Caucasus region, plays on the original name of the Black Sea, known as the Axine (ἄξεινος) or inhospitable sea; it was more commonly referred to euphemistically as the Euxine.¹⁰ In transferring the epithet from the sea to the mountains, Horace conflates land and sea and blurs the boundary. Similarly, he describes the alternative location as “the places which the fabled Hydaspes river licks” (*vel quae loca fabulosus / lambit Hydaspes*, 7–8). The area of land is defined through its contact with water, and the mobility of the point of contact is notable. Instead of portraying a static river boundary, Horace personifies the river through the verb *lambit*, which is used of a river here for the first time in extant Latin poetry. There are, however, earlier examples of the verb used to personify flames,¹¹ and the parallel usage hints at the destructive potential of the river. Even more suggestive is the licking tongue of a snake, with Hydaspes conjuring the idea of an *aspis* curving like a river. Our protagonist would have us believe that dangerous and confused geographies such as these are no match for the power of the will. However, the claim that virtue can stand in for weapons turns out to be tongue-in-cheek as Horace shifts into the first person to illustrate his quasi-philosophical point; we find that it is deduced from the speaker’s own experience, which hews closer to the portrayal of the power of love in elegiac poetry.¹²

⁶ NISBET – HUBBARD 1970, 262 cite parallels from Bias and Epicurus before concluding that the idea is more characteristically Stoic.

⁷ NISBET – HUBBARD 1970, 262, followed by ZUMWALT 1975; HARRISON 1992, 544; and LOWRIE 1997, 190. Cato’s *virtus* was later depicted as overcoming the harshness of the natural environment at Lucan. 9, 301–2ff: *sed iter mediis natura vetabat Syrtibus: hanc audax sperat sibi cedere virtus*.

⁸ Lucan. 9, 303–4: *Syrtes vel primam mundo natura figuram / cum daret, in dubio pelagi terraeque reliquit*. On the danger of the shoals, which shifted with the tides, see also Str. 17, 3, 20 and Plin. *nat.* 5, 26.

⁹ Cf. *carm.* 2, 6, 2–3 *barbaras Syrtes ubi Maura semper aestuat unda*. For the simultaneous implication of both land and sea, see OLSTEIN 1984, 114–15. Pliny uses the Syrtes as an example of a place where tides occur unevenly (*aestus ... discordes*, *nat.* 2, 218).

¹⁰ NISBET – HUBBARD 1970, 266. Nisbet and Hubbard also note the association of the Hydaspes with the campaign of Alexander the Great and, more tentatively, the Caucasus with Pompey. OLSTEIN 1984, 116–17 further emphasizes the plurality of connections with historical and mythological heroes.

¹¹ NISBET – HUBBARD 1970, 267: *sat.* 1, 5, 74; Lucr. 5, 396, Verg. *Aen.* 2, 684 and 3, 574.

¹² HOLLEMAN, 1969; NISBET – HUBBARD 1970, 263.

The Poet and the Wolf

The appearance of a wolf near the poet's Sabine estate draws attention to the overlap between the human and natural spaces, and creates a point of contact between the real and poetic worlds.¹³

*namque me silva lupus in Sabina,
dum meam canto Lalagen et ultra
terminum curis vagor expeditis,
fugit inermem,*

*quale portentum neque militaris
Daunias latis alit aesculetis
nec Iubae tellus generat, leonum
arida nutrix.* (Hor. *carm.* 1, 22, 9–16)

“For a wolf in the Sabine woods –
while I’m singing of Lalage and wandering
beyond the boundary, my concerns let go –
fled me, though I was unarmed,

such a monster as neither warlike
Daunia raises in its broad oak-forests
nor Iuba’s land produces, though it is
the arid nurse of lions.”

Preoccupied with singing, the poet has crossed the boundary of both his property and the human-occupied landscape. Horace’s absentmindedness in the scene is captured in its syntax: the boundary crossing is emphasized through the enjambment *ultra / terminum*,¹⁴ and it is not until the final lines of the stanza that we get the necessary verb to complete the scene. As a result, we become aware of the setting along with the presence of the wolf and the poet as its object (*me*) before we know what the wolf has done to him (fled him).¹⁵ Thus, the progression of the reader’s awareness mirrors the poet’s own late reaction of awe. The poet is simultaneously near to the civilization represented by the *terminus* – presumably the boundary of his Sabine farm – and emphatically apart from it.¹⁶ The fact that the poet is unprepared to physically defend himself (*inermem*) at the culmination of the stanza reminds us of the link with the unarmed man of the first two stanzas, and the juxtaposition of the Sabine forest with the harsher environments makes for an amusing bathos. Ironically, the phrase *integer vitae* finds expression in the poet’s unscathed survival of the incident, which is not the result of the sort of dogged philosophical discipline that Cato displays while enduring the desert. Thus, Horace is able to humorously imply that poetical devotion can effect the same results promoted by the philosophical schools.¹⁷

¹³ Whether Horace (the historical figure) actually experienced such an encounter with a wolf is not relevant to the current study. However, the fact that this type of event *could* have occurred is demonstrated by the anecdotes in FRAENKEL 1957, 186, note 3.

¹⁴ Also commented upon by ZUMWALT 1975, 424; OLSTEIN 1984, 116; and OLIENSIS 1998, 110–11. Cf. the enjambed boundaries at *sat.* 1, 1, 49–50: *intra / naturae finis*, where a degree of irony is cast on the preposition.

¹⁵ On the effect of the syntax, see LOWRIE 1997, 193.

¹⁶ LOWRIE (*ibid.*) makes an analogy with the landscape of the Hydaspes (line 8), which marks the border of the known world.

¹⁷ A position espoused by McCORMICK 1973, 32.

The poet's reflections show his openness to being startled by ecological interactions and to drawing out their metapoetic symbolism. Horace similarly expresses awe at the tree that nearly falls on him in *Odes* 2, 13 and at the intervention of Bacchus in *Odes* 3, 25. In making the wolf a portent, the poet hints at the symbolism of folklore and religion.¹⁸ As a *portentum*, the animal seems to exceed the usual capacity of nature, surpassing the broods of Daunia and Numidia. The poet personifies these places through the verbs of nourishment and birth, *alit* and *generat*, along with the description of Numidia as an oxymoronically *arida nutrix*. The harshness of the environment makes it fertile for the production of dangerous creatures. The epithet describing Daunia as 'warlike' (*militaris*, 13) melds the human inhabitants with the animal ones produced there; both are depicted with a fierce character associated with their forested terrain.

In the final stanzas of the poem, the poet humorously takes his feeling of invincibility to the extreme, challenging the addressee or reader to place him further from civilization:

*pone me pigris ubi nulla campis
arbor aestiva recreatur aura,
quod latus mundi nebulae malusque
Iuppiter urget,*

*pone sub curru nimium propinqui
solis, in terra domibus negata:
dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem.* (Hor. *carm.* 1, 22, 17–24)

"Put me in the sort of barren fields where no
tree is revived by a summery breeze,
the stretch of earth that the clouds
of dour Jupiter oppress,

put me too close beneath the chariot of
the sun in a land resistant to settlements—
I will still love Lalage, sweetly laughing,
sweetly speaking."

The playfulness of this ending comes from both the debunking of philosophical argumentation and the substitution of the love poet for the *integer vitae*.¹⁹ The claim that the poet's love will sustain him despite the harsh climate is ironic; it is precisely the human emotion of Lalage onto which the poet latches. The poet imagines Lalage laughing and speaking in places where there is no laughter or speech to be found; the name Lalage evokes speech, as it is etymologically derived from *λαλαγεῖν*, 'to chatter'.²⁰ Moreover, the echo of Catullus 51 (*dulce ridentem*, 51, 5) suggests an obsessive and unrequited love.²¹ Thus, love ends up

¹⁸ Cf. the omen of the *lupa* at *carm.* 3, 27, 3. Horace may be playing with the proverbial idea that if a wolf sees you before you see it, you will be rendered speechless, first attested in Plato *Resp.* 336d (ZUMWALT 1975, 426 and OLSTEIN 1984, 118 with note); also at Verg. *ecl.* 9, 53–54. See OLSTEIN 1984, 118–19 on Horace's possible appropriation of Cicero's idea of the 'armor' of eloquence. The instrumentality of poetry in putting the wolf to flight has been further developed by DAVIS 1987 and DRAPER 2017, who argue that the incident is symbolic.

¹⁹ LOWRIE 1997, 191 n. 10.

²⁰ NISBET – HUBBARD 1970, 268.

²¹ The poem can also be said to resonate with Catullus 11: COMMAGER 1967, 132 and NISBET – HUBBARD 1970, 265 note that Horace's *sive...* (5) is reminiscent of the construction that introduces the imagined distant places of Catullus' travel. See PUTNAM 1982,

insulating the speaker from his ecological status in the world around him, while the far-off places force the reader to expand his or her perspective beyond the familiar world of human civilization.

The Fawn in the Forest

The mention of Lalage at the end of *Odes* 1, 22 provides a smooth transition to a similar love interest in Chloe of *Odes* 1, 23, and the declaration of Chloe's maturity (*tempestiva*, *carm.* 1, 23, 12) may be compared with the description of Lalage's maturation in *Odes* 2, 5.²² However, the degree to which *Odes* 1, 23 cleverly rearranges themes from the preceding poem through its central simile has not been fully appreciated: the fawn's apprehensive ecological awareness contrasts the way in which the poet of *Odes* 1, 22 ventures cavalierly into the forest.

*Vitas inuleo me similis, Chloe,
quaerenti pavidam montibus aviis
matrem non sine vano
aurarum et silvae metu.*

*nam seu mobilibus veris inhorruit
adventus foliis seu virides rubum
dimovere lacertae,
et corde et genibus tremit.* (Hor. *carm.* 1, 23, 1–8)

“You avoid me like a fawn, Chloe,
searching on remote mountains for her fearful
mother, with a hollow dread
of the breezes and the forest.

For whether the arrival of spring has shuddered
on shimmery leaves or verdant lizards
have parted the brambles,
she trembles in her heart and knees.”

The incipit can be heard as a near transformation of the opening of the previous poem: there is an echo of *integer vitae scelerisque purus* (*carm.* 1, 22, 1) in *vitas inuleo me similis, Chloe* (*carm.* 1, 23, 1). The sonic similarity between adjacent poems' initial words would have caught the attention of ancient readers, who tended to refer to poems by their incipits. Additionally, the idea of an animal avoiding the poet in the forest mirrors the wolf's flight in the previous poem, and Paul Roche has argued that the word *inuleus* serves as a pun for ‘in the forest’ (ἐν ὕλῃ). Horace emphasizes this wordplay by using a conspicuous Greek transliteration – the rare *inuleus* for ἐνελος – and he artificially lengthens the first syllable to fit the meter.²³

13–29 on the “ironies of integrity” in Catullus 11. OLIENSIS 1998, 110 calls this Sapphic and Catullan poetic tradition “an imperious and imperial expression of civilization”. See also TOBIAS 1980 and ANCONA 2002.

²² *carm.* 2, 5; SANTIROCCO 1986, 55–56 with note 37. Santirocco argues that *carm.* 1, 20–23 form a block that is structurally parallel to *carm.* 1, 1–4, and notes the ‘elegant’ transition from Lalage to Chloe.

²³ ROCHE 2013; the words ἐν ὕλῃ appear in Anac. 408, a poem that other scholars had already posited as an inspiration for *carm.* 1, 23. It has similarly been argued by BURZACCHINI 1976 that the incipit of *carm.* 1, 22 references Alc. 130 b Voigt.

The figurative pursuit of Chloe in the forest serves to foist the fawn's ecological sensitivity upon the speaker even as he tries to override it. Chloe's Greek name (from χλόη—the young shoot of a plant) is appropriate to both her naïve character and the vegetal landscape in which she is imagined.²⁴ The wilderness of the mountain setting is emphasized by the adjective *avius* – literally, 'trackless'. The fawn displays a heightened awareness of her surroundings, and her 'vain fear' of the forest contrasts the oblivious self-security of the poet in *Odes* 1, 22. Horace conveys the fawn's attentiveness to the sounds and tactile qualities of the forest; with his customary verbal economy he causes the reader to imagine the sound of the breezes (*aurarum, mobilibus ... foliis*) and the prickly rustling of the brambles (*rubum*). Following the manuscripts in reading *veris ... adventus* gives us the added significance of spring as a factor in her coming of age.²⁵ The verb *inhorruit* is striking because of the bifurcated implications for the reader. On the one hand the quivering is descriptive of the new spring leaves making a sound which might be pleasant under certain circumstances but which frightens the fawn;²⁶ on the other hand the verb describes the effect on the fawn, whom the spring causes to bristle up,²⁷ both because she is easily frightened and because she is afraid of the imminent change in her life, her coming of age. Similarly, the lizards can be understood from two different perspectives. The *virides ... lacertae* can be seen as harmless lizards – green like Chloe and the spring; female, as their grammatical gender would imply. However, Cynthia Bannon maintains that "[t]he lizard represents the phallus; its parting of the brambles the sexual act."²⁸ Through these double significations, Horace plays up the unsettling ambiguities of the fawn's ecological context that heighten her anxiety.

To counteract the girl's unease, the speaker attempts to distance the lover's pursuit from the predatory dangers of the natural world:

*atqui non ego te tigris ut aspera
Gaetulusve leo frangere persequor:
tandem desine matrem
tempestiva sequi viro.* (Hor. *carm.* 1, 23, 9–12)

"But *I* am not intent on splintering you
like a fierce tigress or a Gaetolian lion:
stop following your mother at last,
you're ready for a man."

Resonances with the previous poem are pronounced. Within the poet's dismissal of himself as a threat is a lion from the same region he called the "arid nurse of lions" in the previous poem (*leonum / arida nutrix*, *carm.* 1, 22, 15–16). Likewise, the poet's defanging of himself (*non ego te...*, *carm.* 1, 23, 9) echoes the earlier disarming of the lover (*non eget...*, *carm.* 1, 22, 2). Moreover, the negated verb *frangere* evokes the wolf attack that miraculously failed to happen in the previous poem and implicitly suggests Chloe's intactness; she is intact both because of her virginity and – in an ironic nod to the *integer vitae* of the previous poem – because she is to remain in one piece. Finally, the punctuation of the poem with *viro* removes us

²⁴ LEE 1965; ANCONA 1994, 72.

²⁵ See COMMAGER 1967, 238 for the importance the seasons in this poem. The manuscript reading is therefore preferable over a near repetition of the brambles in the clause that follows it with the emendation of Gogavius, adopted by Bentley and Shackleton Bailey, *ve<p>ris ... ad ventum*. See BANNON 1993 and ANCONA 1994, 70–71 on the fitting sexual imagery of the manuscript reading.

²⁶ TLL I.A.1.β, with *carm.* 1, 23 cited.

²⁷ OLD 4 s.v., reinforced by *tremis* at the end of the stanza. The double meaning is noted by NIELSEN 1970, 376.

²⁸ BANNON 1993, 221.

emphatically from the animal world and into the human. Whereas *mater* is ambiguous as to whether it refers to a mother deer or a human mother, her replacement with *vir* leaves no doubt that we have left the animal landscape of the simile. The transition is mediated through the word *tempestiva*, which joins the natural processes of springtime in the simile to the human conventions of sexuality. It simultaneously maintains the metaphor of Chloe as the spring shoot of a plant and states that she is ready for a man.²⁹ Through this double approach, Horace establishes a continuity between the natural and human worlds. The word *vir* also carries manifold implications about what it means to be a man within the constructs of Roman culture.³⁰ Hence, the *vir* at the end of *Odes* 1, 23 leads us recursively back to the statement of ideal *virtus* at the beginning of *Odes* 1, 22 (*integer vitae scelerisque purus*), which, as we have seen, drifts away from strict philosophical ideals as that poem progresses. Consequently, we find the idea of the supremacy of human ethical systems replaced by the idea of ecological integration between the spheres of human and animal activity.

Conclusions

As the initial assertions of human imperviousness in *Odes* 1, 22 give way to the vivid fears of the fawn in *Odes* 1, 23, a complex picture of contact and continuity between the human and natural worlds emerges. Through Horace's probing of spatial boundaries the categories of human and animal become intertwined, providing the reader with an ecological perspective that undermines the apparent primacy of the human subjects. The diptych of the lovesick poet venturing into a barren landscape and the fawn being urged out of her habitat leaves us in an uneasy state of suspense. Horace toggles between human and animal subjectivity, allowing wild animals and the landscapes they inhabit to impinge upon human emotion. The pair of odes demonstrates that even relatively quotidian encounters with the natural world can generate awe and anxiety in the Roman imagination.

Bibliography

ANCONA 1994 = R. ANCONA, *Time and the Erotic in Horace's Odes*, Durham: Duke, 1994.

ANCONA 2002 = R. ANCONA, 'The Untouched Self. Sapphic and Catullan Muses in Horace, *Odes* 1.22', in E. SPENTZOU – D. FOWLER (eds.), *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford – New York: Oxford, 2002: 161–86.

ARMSTRONG 2019 = R. ARMSTRONG, *Vergil's Green Thoughts*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2019.

BANNON 1993 = C.J. BANNON, 'Erotic Brambles and the Text of Horace *Carmen* 1.23.5–6', *Classical Philology* 88: 220–22.

BURZACCHINI 1976 = G. BURZACCHINI, 'Alc. 130 b Voigt ~ Hor. *Carm.* I 22', *Quaderni urbinati di cultura classica* 22: 39–58.

COMMAGER 1967 = S. COMMAGER, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven: Yale, 1962 [1967].

²⁹ LEE 1965.

³⁰ I.e. 'A man, a man of courage, principle or honor, one who deserves the name of man' (LEWIS – SHORT, s.v., II.C).

- DAVIS 1987 = G. DAVIS, 'Carmina/Iambi. The Literary-Generic Dimension of Horace's *Integer vitae* (C. I, 22)', *Quaderni urbinati di cultura classica* 27: 67–78.
- DRAPER 2017 = K. DRAPER, 'Putting the Wolf to Flight. Horace's Disavowal and Deployment of Invective in C. 1.13–16 and 1.22', *American Journal of Philology* 138.4: 641–72.
- FITCH 2009 = J.G. FITCH, 'Nature in Horace', *Green Letters. Studies in Ecocriticism* 11: 23–35.
- FITZGERALD 2016 = W. FITZGERALD, *Variety. The Life of a Roman Concept*, Chicago: University of Chicago, 2016.
- FRAENKEL 1957 = E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford: Clarendon, 1957.
- HOLLEMAN 1969 = A.W.J. HOLLEMAN, 'Horace's Lalage (Ode I,22) and Tibullus' Delia', *Latomus*, 28: 575–82.
- JONES 2011 = F. JONES, *Vergil's Garden. The Nature of Bucolic Space*, Bristol: Bristol Classical, 2011.
- LEE 1965 = M.O. LEE, 'Horace, Carm. I,23. Simile and metaphor', *Classical Philology* 60: 185–86.
- LOWRIE 1997 = M. LOWRIE, *Horace's narrative Odes*, Oxford – New York: Oxford, 1997.
- MCCORMICK 1973 = J. MCCORMICK, 'Horace's *integer vitae*', *Classical World* 67: 28–33.
- NIELSEN 1970 = R.M. NIELSEN, 'Horace Odes 1.23: Innocence,' *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 9.4: 373–78.
- NISBET – HUBBARD 1970 = R.G.M. NISBET – M. HUBBARD, *A commentary on Horace Odes, Book I*, Oxford – New York: Oxford, 1970.
- OLIENSIS 1998 = E. OLIENSIS, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Oxford – New York: Oxford, 1998.
- OLSTEIN 1984 = K. OLSTEIN, 'Horace's *integritas* and the Geography of Carm. I.22', *Grazer Beiträge* 11: 113–20.
- PUTNAM 1982 = M.C.J. PUTNAM, *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic*, Princeton: Princeton, 1982.
- ROCHE 2013 = P.A. ROCHE, 'A Fawn in the Wood. *inuleus* in Horace Carmen 1.23', *Classical Philology* 108.4: 346–51.
- SANTIROCCO 1985 = M.S. SANTIROCCO, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1985.
- SAUNDERS 2008 = T. SAUNDERS, *Bucolic Ecology*, London: Duckworth, 2008.
- TOBIAS 1980 = A.J. TOBIAS, 'The Catullan Echoes in Horace Carm. 1.22', *The Classical Bulletin* 56: 71–73.
- TROXLER-KELLER 1964 = I. TROXLER-KELLER, *Die Dichterlandschaft des Horaz*, Heidelberg: Heidelberg, 1964.
- ZUMWALT 1975 = N. ZUMWALT, 'Horace, C. 1.22. Poetic and Political Integrity', *Transactions of the American Philological Association* 105: 417–31.

Lion Encounters and Hostile Environments in Lucan's *Pharsalia* and Statius' *Thebaid*

MIIKA REMAHL

Introduction

In the Greek and Roman literary imagination, lions stand out as one of the reasons why the perilous lands are hostile in the first place;¹ North African lands were deemed deadly in part because of the wild animals and mythological beings who dwelt there.² On the other hand, the lands' hostile reputation could be the result of the land itself and of what it was capable of producing. For example, Strabo associates the abundance of African animals with the idea that the land is a good 'nurse' (τροφός) to animals.³

From the Roman literary perspective, North Africa / Libya was ambiguous, varying between great fertility and very harsh conditions; the lands were associated with dangers such as heat, wild animals and monsters.⁴ For Lucan,⁵ Libya is vast, amounting to one-third of the entire world and the entirety of Africa.⁶ The vastness of Libya also served a narrative purpose in various ways: i.e., in *Pharsalia*, the "excessiveness of Libya" is associated with Caesar.⁷

Lions and tigers were considered "proverbially savage in poetry" and were associated with specific geographical places: lions were associated with many North African places, e.g., Libya and Massylia, and with Carthaginians; tigers were associated with Caucasus (i.e., Hyrcania). Because of this, lions and tigers

¹ The lion encounters in conjunction with 'hostile' environments are a notably present imagery in the North African settings in Lucan's *Pharsalia* and Statius' *Thebaid*. For Lucan, Libya is a synonym to the harsh African lands, where the wild animals symbolize the brutal nature of the vast, unexplored African territories. For Statius, North Africa provides a diverse imaginary setting for animal-similes where the lions reflect the main characters' mindset, sometimes in an atypical way. Both authors also associate lions with the important events and characters of their narrative, e.g., Caesar crossing the Rubicon River in L., or the ageing, usurped Oedipus in S. (cf. *infra* for both). The lion similes in Lucan and Statius are often rhetorical devices that elaborate the characters and their actions while enhancing the expression of the overall narrative. In a broader sense, the lion descriptions also reflected the contemporary knowledge of the animal: where the lions were to be found, how they were thought to behave and how they would act in the confrontational situations with humans and other animals. In addition to the typical image of the lion as a wild, a noble, and a powerful animal, both authors have a diverse view on the characteristics and the overall threat that the lion represents. In this article, the lion encounters in *Pharsalia* and *Thebaid* are analyzed in the context of the geographical *loca horrida* of the poems.

² For the theory of Lucan's hostile, mythological and imaginative idea of Africa, see LOWE 2010; ASSO 2010b. Oppian underlines the Libyan lions' great powers. Opp. C. 3, 35–41. Strabo relates that the presence of wild animals forced the Masaeslyan people called 'Nomades' (Νομάδες) to migrate. Str. 17, 3, 15. Aelian repeated the story later, but identified lions as the attacking animals, and stated that the animals completely destroyed the entire population. Ael. NA 17, 27. For the other descriptions of Libyan lions as capable of destroying entire villages, cf. Diod. Sic. 3, 30, 4; Plin. nat. 8, 18, 47.

³ Str. 17, 3, 4.

⁴ MARTIZ – MARITZ 2000, 87–88.

⁵ Lucan and Statius are at times abbreviated as L. and S. in the article.

⁶ Lucan. 9, 411–30. See LOWE 2010, 119; ASSO 2010b, esp. 281–82, 288, 291–94; ASSO 2011, 391.

⁷ LOWE 2010, 120. On the other hand, P. ASSO also notes how in Book 9 in Cato's journey through the desert, Lucan's tone shifts from "mythical discourse" (and "historical narrative") of the event to the "scientific disquisition" of the Libyan landscape and its intricacies. ASSO 2011, 391.

were often paired, and put into similar proverbial places.⁸ Some of the *topoi* are repeated almost to the point of epithet, i.e., ‘Libyan’ or ‘Massylian’ ‘lion’.⁹ The places where lions dwelt were also attributed to specific people and their customs. For example, Massylians in North Africa were associated with hunting, so that descriptions of lions are common alongside them.¹⁰ Animals’ natural habitats were also pejoratively transferred into their names: lions and panthers are often referred to as ‘Libyan / African beasts’.¹¹

The lion similes in Lucan and Statius occur mostly in a North African setting; Lucan focuses primarily on Libyan lands. Both authors also mention the regions of Caucasus (Caspia / Hyrcania) as lions’ habitats.¹² Lucan and Statius also mention lions in Greece a few times: Lucan narrates the descent of the lions from Mount Pholoe (Thessaly) after the Battle of Pharsalus (see *infra*); Statius’ references include lions in Teumessos (Boeotia) alongside a few Nemean lion references.¹³

In epic, animals had a prominent, featured role for the purposes of characterization, mood-setting and summarization.¹⁴ Already in Homer, the lion is driven by bravery, hunger and a fiery nature.¹⁵ Homeric similes also underline lions’ threat to the domestic cattle and the herdsmen; the *Iliad* alone contains over twenty-eight such lion similes that illustrate heroic aggression.¹⁶ Of the Roman authors, Statius underlines lions’ hunger as a driving force.¹⁷ Pliny the Elder has many accounts of the lion’s hunting habits and nature.¹⁸ The rationales for lions’ proactive nature also included natural matters, such as the events of cosmology¹⁹ and lions’ hostile relation with other animals.²⁰ In contrast to its fiery nature, the lion was also viewed as the only animal understanding the concept of mercy.²¹

Likewise, the reasons for humans to hunt lions varied a lot; in remote areas, wild animals (i.e., lions and bears) posed a real threat to humans, which was enough justification to hunt them, if necessary.²² Even

⁸ DEWAR 1991, 61–62. Statius attests a “Caspian lion in Hyrcanian shade” (*Hyrcana leo Caspius umbra*). Stat. *Theb.* 8, 572. See AUGUSTAKIS 2016, 274.

⁹ i.e. Libya, (Lucan. 1, 206), Massylia (Stat. *Theb.* 5, 332).

¹⁰ AUGUSTAKIS 2016, 118. i.e., a ‘Massylian foe’ [a lion] (*Massylo...hoste*), in Stat. *Theb.* 5, 332.

¹¹ MARTIZ – MARITZ 2000, 87; TOYNBEE 2013, 17–18.

¹² See Fig. 1–2. For the ethnographic and geographic variety of lions in *Thebaid*, see AUGUSTAKIS 2016, 118, 274.

¹³ See Fig. 1. Lions were thought to exist in Greece in the second century CE; Pausanias mentions the belief that lions existed in Thrace and in Mount Olympus on the border between Thessaly and Macedonia. Paus. 6, 5, 4–5.

¹⁴ See HAWTREE 2014.

¹⁵ HAWTREE 2014, 80.

¹⁶ ALDEN 2005, 335–36.

¹⁷ Stat. *Theb.* 5, 203–5.

¹⁸ For example, the lion walks with its claws sheathed in its paws, so the claws do not wear down (Plin. *nat.* 8, 17, 41); the wounds caused by a lion flow with black blood (Plin. *nat.* 8, 19, 49); the only malady that the lion can suffer is a distaste in food, in which case, tasting the blood of a monkey will cure it (Plin. *nat.* 8, 19, 52).

¹⁹ Strabo notes that one of reasons that gets lions to move is the advent of the ‘dog-star’ (Κύων), an event that relates to the large gnats that start to move in the days after the event. Str. 16, 4, 9. Cf. Plin. *nat.* 5, 10, 56. In Lucan, lions’ symbolism and ‘hot nature’ are exemplified by the Leo constellation. Lucan. 1, 655, 6; 337–38; 10, 233–34.

²⁰ Ancient authors in general had the tendency to underline the rivalries between different animal species. For example, Pliny notes that lions and thos [a jackal] ‘quarrel’ (*dissident*) in the same territories (Plin. *nat.* 10, 95, 206). SEEWALD 2008, 373.

²¹ On the same note, Pliny mentions a Gaetulian woman who was spared by the lion when she praised the lion and made it recognize her humble nature. Plin. *nat.* 8, 19, 48. Other stories concern a Syracusan Mentor in Syria who helped the lion by taking a thorn out of its paw, earning its gratitude. Plin. *nat.* 8, 21, 56; finally, Pliny mentions a native of Samos named Elpis, who pulled a bone out of the lion’s teeth, which made the lion show its gratitude by bringing the prey it caught to Samos. Plin. *nat.* 8, 21, 57–58. The last two stories strongly resemble the famous folk-tale ‘Androcles and the Lion’, already known at that time. Cf. Ael. *NA* 7, 48; Gell. 5, 14.

²² In general, wild animals were killed by Romans for various reasons, e.g., a traditional hunt, the control of a certain area, a ritual sacrifice, or a constructed setting in an amphitheater. The other justifications included the reflection of the human dominance over the natural world, and the supposed lack of ‘reason’ (*logos*) in animals. For a concise explanation, see WIEDEMANN 2002, 62–67.

traces of systematic hunting can be seen in literature: an anonymous poem in The Greek Anthology (*Anthologia Palatina*) addresses the extirpation of lions in Libya by the action of ‘Caesar’ (Καῖσαρ).²³ The hunt of the lion also endorsed the custom of trophy hunting, a feat famously exemplified in Hercules’ Nemean lion labour.²⁴ Finally, the lion-hunt illustrated the courage (*virtus*) of private and mythological persons both in real life and in art (i.e., mosaics, sarcophagi and wall-paintings) and literature, where Hercules’ wrestling with the Nemean lion was also a prominently featured theme.²⁵

Lucan – *Pharsalia*

In Lucan’s narrative, Libya is described overall as a hostile and barren place.²⁶ Moreover, the Libyan lands are occasionally compared to other places, and Libya “is always ‘more’, for better or worse” (for example, Libya is described as more ‘fertile’ or ‘barren’ than the lands of Italy and the West). Not only are the arid lands and their energy embodied in Libya’s deadly fauna; the ambiguity and deadliness of Libya also transfers into the characters of the narrative. For example, Caesar traverses Libya and refers to Syrtes as a metaphor in relation to the land in Book 5. D. Lowe argues that the mythic narratives in the *Pharsalia* maintain their ‘frame of reference’ with Libya; the same could be argued with regard to the land’s perilous nature in general: Libya constantly keeps the characters on the alert.²⁷ Libya is a definitive place for Lucan, where the conceptual spatial constructions meet his mythological saturation and themes related to subversion. Lucan uses *virtus* as a defining element: he associates it with Caesar, with a subversion in its substance. The destructive force of Libya directly and notably contributes to the events and battles, such as to Curio’s defeat. Yet Caesar – even if associated with a Libyan lion in Book 1 – is on the verge of being defeated by the “landscape and people” of Libya.²⁸ Overall, for Lucan the perilous nature of Libya is one of the places where the fantastical elements of the narrative surpass the pursuit of mimesis of historical narrative via literary art.²⁹

In the *Pharsalia*, lion similes and descriptions occur prominently in a Libyan setting; lions illustrate and symbolize the perilous nature of Libya where they belong.³⁰ Lucan likely chose Libya because it was not only the most famous place associated with lions, but also the best known in Rome; in this topographical context, the inspirations of Homer and Virgil as well as the contemporary lion imagery of Ovid and Seneca are also notable.³¹ The Libyan lion is one of the African animals *par excellence*; and Africa in turn is a land

²³ *Anth. Pal.* 7, 626.

²⁴ See Stat. *Theb.* 9, 189–95. For the Nemean lion in L. and S., see **Figs. 1 & 2**.

²⁵ See J.M.C. Toynbee’s Chapter IV ‘Felines – Lions’, in TOYNBEE 2013, 61–69 & Ill. 16–21, esp. pp. 66–67.

²⁶ See *supra* p. 1, esp. notes 2–4 and note 7.

²⁷ LOWE 2010, 120–21; Lucan. 5, 484–85.

²⁸ LOWE 2010, 127, 132–34.

²⁹ In the Libyan episode of Book 9 of the *Pharsalia* (Lucan. 9, 300–949) Cato’s speech (379–410), followed by the digression to narrate Libya’s topography (411–44), set the realistic tone by the narrative build-up of the land’s natural character. This immersion is later challenged by the elaboration of the ceaseless troubles that Cato’s companions are facing, that is, the storms (444–97), the heat followed by thirst (498–510), Medusa’s poisonous snakes (619–99) and the lament and suffering of the soldiers (846–89), and lions (942–47). LOWE 2010, 119–28; ASSO 2011, 391; TIPPING 2011, 232–33, 236; WICK 2004b, 169–71, 190–92, 242–48, 361–64, 399–400. For the coherent analysis of the structure of Book 9, see WICK 2004a, 1–19, esp. pp. 15–18. For the fantastical or imaginative nature of Lucan’s writings in general, see PICE 2003, 187–88. It is worth noting though that Lucan indirectly makes a statement in favor of the approach to maintain the poetic balance between *ars* and *ingenium*: Lucan. 9, 359–60: *Invidus, annoso qui famam derogat aevo, Qui vates ad vera vocat.* // “Churlish is he who robs hoary antiquity of its fame and demands the truth from poets.” Cf. ASSO 2011, 390–91; LOWE 2010, 126–29. See also PICE 2003, 187–88.

³⁰ LOWE 2010, 120.

³¹ AYMARD 1951b, 52–53.

whose best protection against an enemy is the very nature of the land itself.³² Dangerous Libyan animals represent different kinds of threats for Lucan. ‘Lion’ is a ‘quantifiable’ threat, almost to the point of ‘familiarity’. As a contrast, ‘snake’ represents an unexpected, fatal and swift threat in the animal similes of Lucan.³³

The animal themes in the *Pharsalia* are in many cases comparisons to various tamed or wild animals (i.e., bees, eagles, horses, lions, snakes), of which the quadrupeds – all noble animals – provide the majority of the rhetorical figures.³⁴ Aymard distinguishes two categories of hunting themes in the narrative, both in which the lions also appear: (1) *the lion marauding the animal enclosures* (sheepfolds and herds) and (2) *the lion engaging against a group of hunters*.³⁵

Moreover, lions act as a narrative character-building device. In Book 1, Caesar is associated with a Libyan lion (cf. *infra*); in Book 4, lions are a ‘monstrous target’ for Antaeus, an ‘obstacle’ to be defeated, just as the Nemean lion was for Hercules (see *infra* for the characters’ similarities). Lions are a mark of a horrific land simply by existing, providing a symbolical embodiment of the wild nature as a reference point to identify the main characters’ emotions and actions. Yet paradoxically, while the lions’ threat is acknowledged by Lucan, in many cases, the animals are elaborated in situations where they are rendered harmless. Lowe notes that save for the simile of Caesar as a ‘sparring lion’ in Book 1, lions act more as a prey than a predator in Lucan.³⁶

Lions in hostile contexts do not appear solely in North Africa, however; in the scene after the Battle of Pharsalus³⁷ (in Thessaly), Lucan describes the wolves and lions that come to prey upon the fallen.³⁸ The scene is an unusual view of the lions’ threat in a literary context, since in epic, the animals that prey on the fallen are commonly dogs and birds. Moreover, the description of animals feeding on fallen warriors (825–46) is unique. P.A. Roche divides Lucan’s description into two parts: (1) *the ‘catalogue’ of the carrion animals*, and (2) *the effect of their plundering*. Wolves are typically not ‘proverbial carrion animals’; the lions, on the other hand, are delayed in their appearance and are likewise not obvious either.³⁹ The scene overall seems to represent Caesar’s “desire for slaughter”.⁴⁰ Notably, Statius also denies the lions’ role as a carrion-eating animal, as opposed to dogs and wolves.⁴¹

Lowe argues that Libyan animals are associated with “anti-Republican metaphors”; Caesar himself is a metaphor for a Libyan lion in the narrative.⁴² This metaphor is introduced already in Book 1, when Caesar is crossing the Rubicon River:

*Inde moras solvit belli tumidumque per amnem
Signa tulit propere; sicut squalentibus arvis
Aestiferae Libyes viso leo comminus hoste*

³² AHL 1972, 1004–5.

³³ LOWE 2010, 129–30.

³⁴ The nobility of the quadruped animals is noted by J. Aymard. In addition, Aymard acknowledges the animal comparison appearances of each species as they appear in each Book of the *Pharsalia*. AYMARD 1951b, 45, cf. also pp. 70–71.

³⁵ AYMARD 1951b, 51–52.

³⁶ LOWE 2010, 128–30; cf. also AHL 1972, 1005. For the Caesar comparison, see also AYMARD 1951b, 51, 54.

³⁷ Lucan. 7, 825–46.

³⁸ Lucan. 7, 826–27.

³⁹ Roche also notes the commentary nature of the scene in relation to Lucretius’ description of the Athenian plague and its victims (Lucr. 6, 1215–24), when the animals do not despoil the bodies of victims because of the plague. ROCHE 2019, 246–47.

⁴⁰ COFFEE 2009, 146.

⁴¹ ROCHE 2019, 247; Stat. *Theb.* 12, 739–40.

⁴² LOWE 2010, 120; MYERS 2011, 409–10.

*Subsedit dubius, totam dum colligit iram;
Mox, ubi se saevae stimulavit verbera caudae
Erexitque iubam et vasto grave murmur hiatu
Infremuit, tum, torta levis si lancea Mauri
Haereat aut latum subeant venabula pectus,
Per ferrum tanti securus volneris exit.* (Lucan. 1, 204–12)

“Then he loosed war from its bonds and carried his standards in haste over the swollen stream. So on the untilled fields of sultry Libya, when the lion sees his foe at hand, he crouches down at first uncertain till he gathers all his rage; but soon, when he has maddened himself with the cruel lash of his tail, and made his mane stand up, and sent forth a roar from his cavernous jaws, then, if the brandished lance of the nimble Moor stick in his flesh or a spear pierce his great chest, he passes on along the length of the weapon, careless of so sore a wound.” (trad. J.D. Duff)

The scene appears as an ‘initiation’ to Lucan’s political alignment of supernatural beings. Lucan moves politically between historical and mythical epics; Republicanism is historical, dictatorship is mythical. As Lowe sums it up, Caesar’s ‘irresistible force’ is not controllable through historical discourse. This changes, however, when Caesar himself is involved, and as a result is compared to a Libyan lion.⁴³

The simile associates Caesar with Libya, and therefore with the land’s (and the lion’s) “heat, ferocity and madness”. The images of weapons link Caesar and Libya with battles (the war itself is driven by supernatural beings such as Furies, and by the deities Bellona and Mars).⁴⁴ The weapons in the simile (a ‘hunting-spear’ [*venabulum*],⁴⁵ a ‘lance’ [*lancea*]) are images of the progressive, narrative destruction caused by Caesar; the lion-simile links these images to Caesar and Libya. The lion’s jaws, roar and tail are the weapons manifested with a ‘maddening’ (*saevus*) rage. Even the wound caused by the Moor in the simile does not disturb the lion, which remains ‘careless’ (*securus*). M.Y. Myers argues that the reckless charge into the Moor’s spear and the wound it causes represent Caesar’s involvement in a ‘suicidal’ civil war. In addition to directing the overall narrative via African imagery, the scene also “emphasizes a parallel” between Caesar, the Second Punic War and the conflict of Marius and Sulla.⁴⁶ The “noble and theatrical” attitude of the wounded lion underlines Caesar’s recklessness and is in accord with the way in which other contemporary poets portray the lion; one of the inspirations for the elaboration of the lion’s behavior is likely the *venatio* contests at the amphitheater spectacles.⁴⁷ In particular, Caesar as a ‘Libyan lion’ (*Libyes...leo*), the crossing of the Rubicon River scene and the African setting all resonate with the references to Punic attacks mentioned in Book 1, but the scene also links with the themes that emerge from the “boundary violation” instances in Book 1.⁴⁸

Another prominent place for the character narration comes in Book 4, when Lucan elaborates the “digression of the strife of Hercules and Antaeus”.⁴⁹ Lions become apparent when Antaeus’ way of life

⁴³ LOWE 2010, 126–27.

⁴⁴ LOWE 2010, 127.

⁴⁵ For the utility of the Roman *venabulum* in practice and in poetic literature, see AYMARD 1951a, 60–62, 119–20.

⁴⁶ LOWE 2010, 127, 134; MYERS 2011, 409–10.

⁴⁷ AYMARD 1951b, 54.

⁴⁸ Lucan. 1, 206; MYERS 2011, 409–10. Cf. also Myers’ entire article on the “boundary violation” instances in Book 1, and how the crossing of the Rubicon River scene resonates with the themes that emerge from those instances. MYERS 2011, esp. pp. 399–401 and 408–10.

⁴⁹ Lucan. 4, 589–660. See ASSO 2010a, 213. For the local origin of the story and Lucan’s historical story-building, see Piacentini 1963, 36–38. For a very concise explanation on the thematic significance of the Antaeus and Hercules episode, see ASSO 2010a, 220–22.

is described. The same is true of the Libyan lands; there is also an implication of the lions' threatening presence:

*Nondum post genitos Tellus effeta gigantas
terribilem Libycis partum concepit in antris.* (Lucan. 4, 593–94)

“Even after the birth of the Giants Earth was not past bearing, and she conceived a fearsome offspring in the caves of Libya.” (trad. J.D. Duff)

Although the lions are not directly referred to, ‘caves’ (*antra*) and ‘fearsome offspring’ (*terribilem partum*) in Libya are more than subtle hints at them.

The clear description of the animals follows almost immediately:

*Haec illi spelunca domus; latuisse sub alta
Rupe ferunt, epulas raptos habuisse leones;
Ad somnos non terga ferae praebere cubile
Adsuerunt, non silva torum, viresque resubmit
In nuda tellure iacens.* (Lucan. 4, 601–5)

“Yonder cave was his [Antaeus'] dwelling;⁵⁰ men say that he hid beneath the towering cliff and feasted on the lions he

had carried off; when he slept, no skins of wild beasts made him a bed, nor did the trees supply him with bedding; but his custom was to lie on the bare earth and so recover strength.” (trad. J.D. Duff)

F.M. Ahl remarks that the act of eating lions is notable in its ‘ferocity’.⁵¹ The lion-based diet of Antaeus is unique to Lucan in Roman literature; the only other character with a similar diet is Achilles.⁵²

This is how Antaeus disposes of the lions' threat. In a notable transition, Hercules is drawn to African lands by ‘the rumor’ (*fama*; 610) about Antaeus, and Lucan elaborates Hercules' action of getting rid of the world's monsters.⁵³

The rivals meet immediately afterwards; both throw their hides to the ground before the wrestling match:⁵⁴

Ille Cleonaei proiecit terga leonis, Antaeus Libyci; (Lucan. 4, 612–13)

Down on the ground he [Hercules] threw the skin of the Nemean lion; the skin that Antaeus threw down came from a lion of Libya.⁵⁵ (trad. J.D. Duff)

Having fended off the lions' threat, both Hercules and Antaeus carry their skins as a trophy, as ‘a symbol of might’: Antaeus has no need for the protection of the lion's skin, however. As a child of Ge, he reinvigorates

⁵⁰ For Antaeus' cave dwelling (601), see Asso 2010a, 229.

⁵¹ Ahl states that the ‘ferocity’ in the scene is ‘extraordinary,’ since the lions are from Libya. Ahl 1972, 1004.

⁵² Achilles' diet included lions' flesh and marrows (Apollod. *bibl.* 3, 13, 6; Stat. *Ach.* 2, 96–100); eating the lion would provide Achilles with the animals' strength. See Asso 2010a, 229.

⁵³ (610): *terras monstris aequorque levantem* // “riding land and sea of monsters”. See Asso 2010a, 232.

⁵⁴ The wrestling match: Lucan. 4, 617–53. See Asso 2010a, 233–34; Piacentini 1963, 36–39, esp. p. 38–39.

⁵⁵ The Libyan lion contributes to Antaeus' strength as a “standard symbol of bestial *furor*.” Ahl 1972, 1005. See also Asso 2010a, 233.

his strength from the earth by the power of his mother. However, Antaeus was invincible even without his mother's aid.⁵⁶ Lucan meticulously describes the initial position of the fight (i.e., the undressing, the use of oil on the limbs) as well as the result in Hercules' favor.⁵⁷

On the surface, Antaeus in Lucan seems to be meant to 'topple' Hercules:⁵⁸ in his Libyan homeland, Antaeus not only kills the lions in a cave and takes their skins, but also eats them. Even Antaeus' lion skin contrasts with the protective idea of its Nemean counterpart: when the skin is described, Antaeus either lies on the ground without it, or throws it to the ground to wrestle his most worthy foe. Yet in the end, Antaeus appears to be akin to Hercules "only on a superficial level". The most prominent difference between the two is that Hercules gets rid of the world's monsters by important motifs involving heroic feats, whereas Antaeus appears rather to be almost an epitome of the 'horrific wild' itself, an embodiment of the Libyan land.⁵⁹ Apart from killing lions, Antaeus' unpredictable, wild nature is reflected in his other habits: by sleeping on a bare earth, and in the habit of randomly slaying wanderers.⁶⁰

Libyan lions are attested once more in Book 9, when Cato and the Roman soldiers are ambushed on the verge of reaching a better land:

*Iamque illi magis atque magis durescere pulvis
Coepit et in terram Libye spissata redire,
Iamque procul rarae nemorum se tollere frondes,
Surgere congesto non culta mapalia culmo.
Quanta dedit miseris melioris gaudia terrae,
Cum primum saevos contra videre leones!* (Lucan. 9, 942–47)

"But now he felt the sand grow ever firmer under his feet, and the soil of Africa became solid ground again; and now the leaves of trees began here and there to rise in the distance, and rude huts raised with piles of straw. How the sufferers rejoiced to have reached a better country, when first they saw facing them fierce lions only!" (trad. J.D. Duff)

The beginning of Book 9 sees Cato gaining control of forces opposing Caesar after Pompey's death; Asso notes the symbolical reference to *virtus* as Pompey departs on the funeral pyre. Hinting at *virtus* early on sets the tone for the survival of the Stoic Cato and his troops in Book 9 in Libya.⁶¹ In fact, Lucan does not seem to give Cato any respite of pressure in the ongoing series of events in Book 9.⁶² However, the 'sand' (*pulvis*) is shifting to become firm ground, an indication of the green lands that follow; C. Wick notes that the harmless nature of the lions in the scene seems to underline the shift from Libyan dangers to safety.⁶³ The lions in the scene overall are strangely truncated and modest in their appearance, considering their typical reputation in Libya: they only appear very briefly and totally out of nowhere at the very end of the episode and

⁵⁶ Lucan. 4, 593, 598–600, 607–9. See Asso 2010a, 226, 228–30.

⁵⁷ U. Piacentini notes the classic scheme of the Greco-Roman fight in Lucan's elaboration of the fight between Antaeus and Hercules. Piacentini 1963, 39.

⁵⁸ L. even applies *invictus*, the Roman cult epithet of Hercules, to Antaeus (Lucan. 4, 608); nevertheless, Hercules is still referred to as *victor* (Lucan. 4, 626). See Asso 2010a, 230–32.

⁵⁹ For the concise explanation, see Asso 2010a, 233.

⁶⁰ Specifically, local peasants and sea-farers: *Periere coloni Arvorum Libyae, pereunt quos appulit aequor* // "He slew the tillers of the Libyan fields; he slew the strangers whom the sea brought to the shore". Lucan. 4, 605–6. See Asso 2010a, 230.

⁶¹ Asso 2011, 385–86.

⁶² See Tipping 2011, 236.

⁶³ Wick 2004b, 400.

are subsequently not referred to again. In fact, the lions in Book 9 only seem to underline the absurd level of emerging dangers in the poetic narrative, which concerns the suffering of Cato and his companions.⁶⁴ As for Cato, his prevailing state, “the heart of unconquerable Cato” (*invicti...mente Catonis*) is what carries him through the desert and its perils. Cato is associated with Hercules by the (again borrowed) epithet *invictus* – comparing him to an undefeated Caesar – and the title ‘desert-wandering’ (*harenivagus*).⁶⁵ By means of these attributes, Cato is associated with Stoicism (and *virtus*), of which Hercules is an exemplar. The indication that Cato is unconcerned about his fate in Africa also underlines his secure Stoic mindset.⁶⁶

Statius – *Thebaid*

Since the *Thebaid* is much less ideological than Lucan’s work, Statius focuses more on the psychological side of the characters. N. Pice underlines the psychological analysis of Statius and the mirroring characterization in the story that utilizes animal similes.⁶⁷ Statius features numerous animal species in his similes, such as bulls, lions and tigers; the animals highlight the main themes of the epic.⁶⁸ B. Kytzler notes how the lion similes in Statius share a common theme and certain cycles, but are also executed in very different ways.⁶⁹ A lot of the similes appear in terrain settings; many of them illustrate the lion’s or lioness’s anger, rage and desire to fight.⁷⁰ In fact, the characteristics of ‘courage’ (*virtus*) and ‘anger’ (*ira*) are frequently present in the *Thebaid*, particularly in the key characters.⁷¹ In Statius, the lion and its *ira* are associated with its urgent need to ‘satisfy’ its urges, i.e. the urge ‘to kill’ and the ‘hunger for war’.⁷²

An example of *virtus* relates to Parthenopaeus, who is described by means of a lion cub simile:

*ut leo, cui parvo mater Gaetula cruentos
suggerit ipsa cibos, cum primum crescere sensit
colla iubis torvusque novos respexit ad ungues,
indignatur ali, tandemque effusus apertos
liber amat campos et nescit in antra reverti.* (Stat. *Theb.* 9, 739–43)

“So a lion, to whom when small his Gaetulian dam herself brings bloody food, when first he has felt his neck increase with a mane and looked grimly at his new claws, scorns to be fed and dashing out at last to freedom loves the open plains nor thinks of returning to the den.” (trad. D.R. Shackleton Bailey)

⁶⁴ TIPPING 2011, 236; WICK 2004b, 400. For the attested literal ferocity of the Libyan lion, in addition to the description of C. Wick, see *supra*, note 2.

⁶⁵ *invicti...mente Catonis* is also translated as “in the mind of invincible Cato”, by B. Tipping. Lucan. 9, 18, 941; TIPPING 2011, 229–30, 236. For the Caesar – Cato parallel by means of the epithet *invictus*, see Lucan. 5, 324, 10, 346; WICK 2004b, 17.

⁶⁶ Lucan. 9, 410; SEEWALD 2008, 237; TIPPING 2011, 229–30. Cf. also the excellent analysis on the differentiation of Lucan’s literal style in conjunction with conveying Cato’s psychological character in WICK 2004a, 27–32. It is important to acknowledge, however, that despite these individual Stoic associations, the overall way in which Cato’s Stoic character is portrayed by Lucan – even if we consider only the elaboration in Book 9 – is by no means an idealized, characterized example of a Stoic theory, but is more a contemporary popular representation of Stoicism. For a thorough analysis, see the article by D. Kaufman in KAUFMAN 2020. For the criticism of Cato’s Stoic leadership and moral instruction in other studies, cf. also WICK 2004a, 32.

⁶⁷ PICE 2003, 235.

⁶⁸ DEWAR 1991, 60–61; DOMINIK 2015, 268.

⁶⁹ KYTZLER 1962, 153.

⁷⁰ DOMINIK 2015, 279, 281–82; KYTZLER 1962, 150–54. See Fig. 2.

⁷¹ Notably, for example, in the arrival of Theseus: Stat. *Theb.* 12, 739–40. The characteristics of *virtus* and *ira* are “continually rendered as commutable” in the lines and imagery that describe Theseus in Book 12. DE GUSSEM 2016, 166–68.

⁷² AUGOUSTAKIS 2016, 275–76. See Stat. *Theb.* 8, 124–26, 12, 740.

J. De Gussem argues that the animal imagery in the *Thebaid* is connected to the degeneration of *virtus*; the degeneration comes from the idea that Parthenopaeus is too young for the war: the young age leads to dependence on ‘maternal protection’, and thus Parthenopaeus’ *virtus* would not yet be heroic, but rash. As such, *virtus* is present in the lion that has turned full-grown and is ready to hunt.⁷³ In particular, the idea of independence in the lion is connected to its growth and to the shift of terrain, from ‘den’ (*antrum*) to the preferable ‘open plains’ (*campi*). The simile was repeated later in a notably similar form by Claudian.⁷⁴

Similarly, the lion that kills ‘a lesser’ prey is not showing the quality of *virtus*. This is apparent in the simile of a Caspian lion in Hyrcania, which represents young Atys in Book 8:

*sic Hyrcana leo Caspius umbra
inudus adhuc nulloque iubae flaventis honore
terribilis magnique etiamnum sanguinis insons,
haud procul a stabulis captat custode remoto
segne pecus teneraque famem consumit in agna.* (Stat. *Theb.* 8, 572–76)

“So a Caspian lion in Hyrcanian shade, still bare, not terrible in pride of yellow mane, innocent yet of mighty bloodshed, makes to raid an idle flock not far from the fold when their shepherd is away and consumes his hunger on a tender lamb.” (trad. D.R. Shackleton Bailey)

The simile is based on the ‘Homeric prototype’ with some Virgilian influences; although Statius used lions in the simile rather than wolves, the similarities in the narration are notable.⁷⁵ Hyrcania / Caspia are used concurrently, which is not surprising, given the vicinity of the regions. For Latin authors, the Caucasian area is typically associated with tigers; Statius’ lions typically appear in a North African setting. The ‘mixture’ of the feline species in geographical settings is somewhat unusual, but not entirely unheard of for S.⁷⁶ Hyrcania is a ‘traditional’ place for caves, forests and the like, where wild animals inhabit, as is reflected by the phrase ‘Hyrcanian shade’ (*Hyrcana...umbra*).⁷⁷

In the lion simile in Book 7, a lion is challenging its adversaries in spite of its wounds:

*qualis ubi primam leo mane cubilibus atris
erexit rabiem et saevo speculatur ab antro
aut cervum aut nondum bellantem fronte iuvenum,
it fremitu gaudens; licet arma gregesque lacessant
venantum, praedam videt et sua vulnera nescit:* (Stat. *Theb.* 7, 670–74)

“As a lion rouses his first fury at daybreak in his dark lair and spies from his grim cavern a stag or a steer with brow not yet for fighting; off he goes joyously roaring, though arms and bands of hunters challenge, sees his prey and knows not his wounds:” (trad. D.R. Shackleton Bailey)

⁷³ DE GUSSEM 2016, 162–64.

⁷⁴ Claud. *paneg. dictus Honorio cos.* III 77–82. See also DEWAR 1991, 197.

⁷⁵ AUGOUSTAKIS 2016, 274–76.

⁷⁶ The same is true of the ‘Hyrcanian deers’ (*Hyrcana...cervi*), which are mentioned alongside lions. Stat. *Theb.* 6, 598–601. Moreover, Statius ‘mixes’ the regions where the large felines are found: instead of using Hyrcania / Caspia for both lions and tigers, he acknowledges ‘Libyan lions’ (*Libyae...leones*) alongside ‘Hyrcanian tigers’ (*Hyrcanis...tigribus*). Stat. *Theb.* 9, 15–16. AUGOUSTAKIS 2016, 118, 274.

⁷⁷ AUGOUSTAKIS 2016, 274.

The simile in its recklessness resembles the Libyan lion simile of Caesar in Book 1 of the *Pharsalia* (cf. *supra*). In a simile that indicates lust for battle and hunt, Capaneus is compared to a lion that enjoys going after its prey.⁷⁸ J.J.L. Smolenaars has pointed out numerous similarities between Statius and Homeric and Virgilian ‘subtexts’, i.e., associations between Capaneus, Menelaus, Mezentius and Turnus. The ideas of the hunt and the ‘disregard for death’ also appear in Homer and Virgil, as does the theme of the ‘hunter-hunted’. The ‘hunt’ emphasizes Capaneus’ fearless and obsessive fighter traits, as S. throws a group of hunters against the lion.⁷⁹

The theme of the ‘hunter being hunted’ becomes more evident and ‘humanized’ in later lion similes, that draw on lions’ characteristics. In Book 11, when Oedipus is usurped by Creon, Statius compares Oedipus to an old lion that has lost its rule over the plains:

*qualis leo rupe sub alta,
quem viridem quondam silvae montesque tremebant,
iam piger et longo iacet exarmatus ab aevo,
magna tamen facies et non adeunda senectus;
et si demissas veniat mugitus ad aures,
erigitur meminitque sui, viresque solutas
ingemit et campis alios regnare leones.* (Stat. *Theb.* 11, 741–47)

“Like to a lion under a high crag, at whom in his prime forest and mountain once trembled; now he lies inactive, disarmed by length of years, yet his face is grand and his old age best left alone; and if a sound of lowing come to his drooping ears, he rises up and remembers himself, groaning for his strength decayed and that other lions bear lordship in the plains.” (trad. D.R. Shackleton Bailey)

The lions, who are literally ‘ruling’ (*regnare*), are (presumably) younger specimens within a distance; terrain-wise, the lions’ rule applies to the ‘plains’ (*campi*), the environment where they dwell.⁸⁰ The old lion’s rule has been replaced by other lions. However, the lion is still alive, and as a parallel to the narrative, the transition between Creon and Oedipus takes place without violence. While not addressed by Statius, the idea that lions do not fight their own kind was attested by Pliny.⁸¹ Oedipus is characterized as a once mighty prince, but his present-day older, ‘wild’ and ‘frightening’ nature is revealed in the depiction.⁸² Oedipus remains majestic and fierce – like a lion – despite being defeated.⁸³ The scene depicts the lion with weakened attributes, such as ‘inactive’ (*piger*) and ‘disarmed’ (*exarmatus*) because of its ‘old age’ (*senectus*) and ‘decayed strength’ (*vires solutas*) – all very atypical characterizations of an animal typically seen as fierce and powerful. In the simile, ‘ample space’ has been applied, with added literal reminiscences and elaborated refinements for verbal effect, resulting in a characterization that is richly developed as an individual sketch.⁸⁴

The most ‘humanizing’ element of these encounters is found from Book 10, however, where Numidian hunters ambush a lioness with cubs outside its cave:

ut lea, quam saevo fetam pressere cubili

⁷⁸ KYTZLER 1962, 151, 154.

⁷⁹ SMOLENAARS 1994, 310–14.

⁸⁰ Lucan acknowledges the lion as a ‘noble’ and ‘angry’ animal (*nobilis ira leonum*). Lucan. 6, 487.

⁸¹ Plin. *nat.* 7, pref.5.

⁸² KYTZLER 1962, 152–53.

⁸³ PICE 2003, 257.

⁸⁴ See the full description of Pice, and the attested influences of Lucan and Virgil in the simile. PICE 2003, 257.

*venantes Numidae, natos erecta superstat,
mente sub incerta torvum ac miserabile frendens;
illa quidem turbare globos et frangere morsu
tela queat, sed prolis amor crudelia vincit
pectora, et a media catulos circumspicit ira.* (Stat. *Theb.* 10, 414–19)

“So a lioness that has newly whelped, beset by Numidian hunters in her cruel den, stands upright over her young, gnashing her teeth in grim and piteous wise, her mind in doubt; she could disrupt the groups and break their weapons with her bite, but love for her offspring binds her cruel heart and from the midst of her fury she looks round at her cubs.” (trad. D.R. Shackleton Bailey)

The young warrior Dymas faces a group of enemies when he is defending Tydeus’ body – Statius compares him to a lioness defending its cubs against a group of hunters.⁸⁵ In the simile, the lioness is fighting between two emotions: ‘anger’ (*ira*) and ‘love’ (*amor*) in its ‘chest’ (*pectus*).⁸⁶ This struggle is reflected by the fact that the lioness wants to charge the threatening hunters, yet it does not want to leave its cubs in harm’s way. The hunt of the ‘lionesses’ (*leae*) that take care of their cubs is attested earlier by S.⁸⁷ The scene is very different from what Pliny writes about a lioness in such situation; Pliny states that a threatened lioness in such a situation will cast her eyes own in order not to flinch from the hunters’ spears, whereas the lioness in Statius’ simile “stands upright over her young” (*natos erecta superstat*).⁸⁸

Conclusions

The lion similes in the *Pharsalia* and the *Thebaid* pay considerable attention to hostile geographical details and to the lions’ characteristics, while underlining the main characters’ emotions and actions. In addition, the lion similes represent broader themes (such as the degeneration of *virtus*) in the poems in relation to the characters. For Lucan, the parts in the narrative where the lion similes occur often illustrate notable characters and events in mythological, political, and virtuous settings, such as Caesar crossing the Rubicon River in Book 1, the combat between Antaeus and Hercules in Book 4 and the desert-crossing of Cato and his companies in Book 9. The lion descriptions of Lucan also provide scenes of a strong and noble animal on perilous landscapes, to support the actions of the notable characters of the narrative. The lion similes of Statius elaborate the animal in an eclectic way that is settled in natural description yet intermittently atypical in psychological character-related storytelling. Most of the similes in the *Thebaid* describe the lions in a traditional way as a ferocious and tenacious animal that in part illustrates what makes the remote lands perilous. However, the characterizations of both Dymas in Book 10 and Oedipus in Book 11 add humanizing motives and elements to the lions’ behavior in a way that is notably atypical when compared to most of the lion descriptions by contemporary authors.

⁸⁵ See KYTZLER 1962, 152–53.

⁸⁶ Pliny attests that lion’s greatest strength is in its chest: *vis summa in pectore* // “A lion’s greatest strength is in the chest”. Plin. *nat.* 8, 19, 49.

⁸⁷ Stat. *Theb.* 5, 203–5. See KYTZLER 1962, 147, 151, 153.

⁸⁸ Pliny states: *cum pro catulis feta dimicat, oculorum aciem traditur defigere in terram ne venabula expavescat.* // “It is said that when a mother lion is fighting in defence of her cubs she fixes the gaze of her eyes upon the ground so as not to flinch from the hunting spears.” Plin. *nat.* 8, 19, 51.

AUTHOR	WORK	REGION	AREA	LOCUS	NOTES
Lucan	<i>Pharsalia</i>	North Africa	Libya	1, 204–12.	
				4, 593–613.	
				9, 938–47 (i).	(i) Near Leptis (Leptis Magna), See Stat. <i>Theb.</i> 9, 948.
		South-East Europe	Thessalia	4, 684–86 (ii).	(ii) ‘African’ (<i>Afer</i>) hunter and a lion; likely an individual of the Arzuges (<i>Arzuge</i>) people, localized in African Tripolitana. For the definition of the word and the people’s location, see Asso 2010A, 259–60.
			Nemea	7, 825–27 (iii). 1, 655 (iv).	(iii) Mount Pholoe in Thessalia: <i>tabemque cruentae Caedis odorati Pholoen liquere leones.</i> // “the lions left Pholoe when they scented out the corruption of the slain”. (iv) Nemean lion, ‘the fierce Lion of Nemea’ (<i>saevum</i> [...] <i>Nemaeum</i> [...] <i>Leonem</i>).
Statius	<i>Thebaid</i> *	West Asia	Hycania / Caspia (v)	5, 203–5; 6, 598–601; 8, 572–76.	(v) The Caucasus region.
		North Africa	Gaetulia	4, 494–99; 9, 739–43.	
			Libya	9, 16.	
			Massylia	2, 675–81; 5, 330–34; 8, 124–26 (vi); 11, 27–31.	(vi) Massylia is hinted at here indirectly by the mention of the ‘Massylian steel’ (<i>Massyli</i> [...] <i>ferri</i>).
			Mauretania	9, 189–95.	
			Numidia	10, 414–19 (vii).	(vii) While the hunters in the description are explicitly mentioned to be Numidian and not the lioness, the possibility that the scene takes place in the Numidian region is being implied.
		South-East Europe	Boeotia (Teumessos)	1, 482–87 (viii); 4, 85–86 (ix).	(viii) The lion of Cithaeron, slain by Hercules in the “Teumesos’ valley” (<i>Teumesia tempe</i>). (ix) The ‘Teumesian’ (<i>Teumesius</i> [...] <i>leo</i>) lion-cloak of Polynices.
			(Cithaeron) / Nemea	6, 270–71 (x).	(x) The ‘Tirynthian’ (<i>Tirynthius</i>) is a reference to Hercules. ‘The lion’ most likely refers to the Nemean lion rather than to the lion of Cithaeron, as Hercules clearly crushes or strangles it to death: <i>anhelantem duro Tirynthius angens pectoris attritu sua frangit in ossa leonem.</i> // “the Tirynthian, crushing the gasping lion and breaking it into its own bones by the harsh friction of his breast.”
			(Ceonae) / Nemea	1, 482–87 (xi).	(xi) The Nemean lion: ‘the monster of Cleonae’ (<i>Cleonaei</i> [...] <i>monstri</i>).

* For the inclusive list of lion similes in *Thebaid*, see DOMINIK 2015, Appendix B.

Fig. 1. The lands where lions are found in the *Pharsalia* and the *Thebaid*.

AUTHOR	WORK	LOCUS	TERRAIN	NOTES
Lucan	<i>Pharsalia</i>	9, 938–47.	(Barren) Plains.	
		4, 593–613.	Caves / Cliffs.	
		9, 938–47.	Deserts.	
		1, 204–12.	(Sultry) Fields (i).	(i) <i>squalentibus arvis</i> <i>Aestiferae Libyes</i> // “on the untilled fields of sultry Libya”.
		7, 825–27.	Mountains (ii).	(ii) Mount Pholoe in Thessalia, see <i>supra</i> .
		9, 938–47.	Woods (Leafs). (iii)	(iii) <i>Iamque illi magis atque magis durescere pulvis Coepit et in terram Libye spissata redire, Iamque procul rariae nemorum se tollere frondes, [...] melioris [...] terrae [...]</i> // “But now he felt the sand grow ever firmer under his feet, and the soil of Africa became solid ground again; and now the leaves of trees began here and there to rise in the distance [...] a better country [...]”.
Statius	<i>Thebaid</i>	4, 494–99; 7, 670–74; 9, 739–43; 10, 414–19; 11, 741–47.	Caves / Cliffs.	
		9, 189–95; 12, 356–58.	Countrysides.	
		2, 675–81; 5, 203–5; 5, 330–34; 6, 598–601 (iv); 8, 593–96 (v); 9, 739–43; 11, 27–31; 11, 741–47.	Fields / Plains.	(iv) ‘Wilderness’ (<i>avius</i>). (v) The fields are very much hinted at in the description.
		4, 494–99; 5, 330–34 (vi); 9, 189–95 (vii); 11, 741–47.	Forests.	(vi) ‘A tree trunk’ (<i>truncus</i>) is mentioned. (vii) ‘A grove’ (<i>lucus</i>) is at least possibly implied to be within reachable distance of the area where lions are.
		5, 330–34; 11, 741–47.	Mountains. (1) (2)	(1) Notably ‘untilled mountain land’ (<i>saltus</i>) is also attested in 5, 330–34. (2) cf. <i>supra</i> (Fig. 1.) the lion of Cithaeron [mountains], and the ‘valley’ (<i>tempe</i>) in Teumessos where it descended to. Stat. Theb. 1, 482–87.
		2, 675–81 (vii); 5, 203–5; 5, 330–34; 8, 572–76; 8, 593–96 (ix); 9, 189–95 (x); 11, 27–31 (xi).	Pastures. (1)	(3) In addition to the ‘fields’, to distinguish the pasture areas of the cattle. (viii), (ix) & (x) The pastures are very much hinted at in the description. (viii) Hinted by ‘the draft animals’ (<i>armenti</i>).
		5, 330–34.	Rivers. (xii)	(xii) A lion is hinted to indirectly: ‘a Massylian foe’ / (<i>Massylo [...] hoste</i>).

Fig. 2. The environments where lions are found in *Pharsalia* and *Thebaid*.

Bibliography

AHL 1972 = F.M. AHL, 'Hercules and Curio. Some Comments on *Pharsalia*, IV, 581–824', *Latomus* 31.4: 997–1009.

ALDEN 2005 = M. ALDEN, 'Lions in Paradise. Lion Similes in the Iliad and the Lion Cubs of IL. 18.318–22', *Classical Quarterly* 55.2: 335–42.

ASSO 2011 = P. ASSO, 'And Then It Rained Shields. Revising Nature and Roman Myth', in P. ASSO (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden: Brill, 2011: 383–98.

ASSO 2010a = P. ASSO, *A Commentary on Lucan, "De bello civili", 4: Introduction, Edition, and Translation*, Berlin: De Gruyter, 2010.

ASSO 2010b = P. ASSO, 'L'idée de l'Afrique chez Lucain', in O. DEVILLERS – S. FRANCHET D'ESPÈREY (eds.), *Lucain en débat. Rhétorique, poétique et histoire* (Actes du Colloque international, Institut Ausonius, Pessac, 12–14 juin 2008), Paris – Bordeaux: Ausonius; Diff. de Boccard, Pessac, 2010: 281–94.

AUGOUSTAKIS 2016 = A. AUGOUSTAKIS, *Statius, Thebaid 8*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

AYMARD 1951a = J. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines, des origines à la fin du siècle des Antonins (cynegetica)*, Paris: E. de Boccard, 1951.

AYMARD 1951b = J. AYMARD, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain* (Collection de la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier, Tome II), Montpellier: Imprimerie Ch. Déhan, 1951.

COFFEE 2009 = N. COFFEE, *The Commerce of War. Exchange and Social Order in Latin Epic*, Chicago: University of Chicago Press, 2009.

DE GUSSEM 2016 = J. DE GUSSEM, 'Animal Imagery in Statius' "Thebaid". A Common Place for Man and Woman', *Quaderni urbinati di cultura classica* (Nuova Serie) 113.2: 159–77.

DEWAR 1991 = M. DEWAR, *Thebaid 9*, Oxford: Oxford University Press, 1991.

DOMINIK 2015 = W.J. DOMINIK, 'Similes and Their Programmatic Role in the *Thebaid*', in W.J. DOMINIK – C.E. NEWLANDS – K. GERVAIS (eds.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden: Brill, 2015: 266–90.

HAWTREE 2014 = L. HAWTREE, 'Animals in Epic', in G.L. CAMPBELL (ed.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford: Oxford University Press, 2014: 73–83.

KAUFMAN 2020 = D.H. KAUFMAN, 'Lucan's Cato and Popular (Mis)conception of Stoicism', in L. ZIENTEK – M. THORNE (eds.), *Lucan's Imperial World. The Bellum Civile in its Contemporary Contexts*, London: Bloomsbury Academic, 2020: 133–50.

KYTZLER 1962 = B. KYTZLER, 'Gleichnisgruppen in der Thebais des Statius', *Wiener Studien* 75: 141–60.

LOWE 2010 = D. LOWE, 'Medusa, Antaeus and Caesar Libycus', in N. HÖMKE – C. REITZ (eds.), *Lucan's Bellum Civile. Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, New York: De Gruyter, 2010: 119–34.

MARTIZ – MARITZ 2000 = J. MARTIZ – J.A. MARITZ, 'The Classical Image of Africa. The Evidence from Claudian', *Acta classica* 43: 81–99.

- MYERS 2011 = M.Y. MYERS, 'Lucan's Poetic Geographies. Center and Periphery in Civil War Epic', in P. ASSO (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden: Brill, 2011: 399–416.
- PIACENTINI 1963 = U. PIACENTINI, *Osservazioni sulla tecnica epica di Lucano*, Berlin: Akademie Verlag, 1963.
- PICE 2003 = N. PICE, *La similitudine nel poema epico. Omero, Apollonio Rodio, Virgilio, Ovidio, Lucano, Valerio Flacco, Stazio*, Bari: Edipuglia, 2003.
- ROCHE 2019 = P.A. ROCHE, *Lucan, De Bello Civili. Book VII*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- SEEWALD 2008 = M. SEEWALD, *Studien zum 9. Buch von Lucans Bellum Civile: mit einem Kommentar zu den Versen 1–733*, Berlin – New York: De Gruyter, 2008.
- SMOLENAARS 1994 = J.J.L. SMOLENAARS, *Statius Thebaid VII: A Commentary*, Leiden: E.J. Brill, 1994.
- TIPPING 2011 = B. TIPPING, 'Terrible Manliness? Lucan's Cato', in P. ASSO (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden: Brill, 2011: 223–36.
- TOYNBEE 2013 = J.M.C. TOYNBEE, *Animals in Roman Life and Art*, Barnsley: Pen & Sword Archaeology, 2013 Reprint [Original: London, Thames & Hudson, 1973].
- WICK 2004a = C. WICK, *M. Annaeus Lucanus, Bellum Civile, Liber IX, vol. I: Einleitung, Text und Übersetzung*, München – Leipzig: K.G. Saur, 2004.
- WICK 2004b = C. WICK, *M. Annaeus Lucanus, Bellum Civile, Liber IX, vol. II: Kommentar*, München – Leipzig: K.G. Saur, 2004.
- WIEDEMANN 2002 = T.E.J. WIEDEMANN, *Emperors and Gladiators*, London: Routledge, 2002 [Original: 1992, London: Routledge].

Iamque adeo scopulos Sirenum.
Il mito di Ulisse e le sirene nella pittura parietale romana

ELEONORA VOLTAN

“Nello specchio del canto delle Sirene, Ulisse si vede non com’è in quel momento, in mezzo al mare, provato dalle fatiche, ma come sarà da morto, come la morte lo renderà: esaltato per sempre nella memoria dei vivi, dimenticata la sua attuale esistenza di esule ramingo, nello splendore glorioso della sua fama e del racconto delle sue imprese. Ciò che le donne Sirene fanno balenare nelle loro parole tentatrici, è la speranza illusoria, per chi le ascolta, di ritrovarsi pur nella sua condizione mortale, alla luce del sole, a sopravvivere in gloria imperitura nello statuto di morto eroico – come se per mezzo del loro corpo affascinante, del loro prato fiorito e della loro voce soave si fossero aperte le frontiere che delimitano l’esistenza umana e si potesse varcarle senza cessare al momento stesso, di esistere”.¹

Introduzione

Tra i mostri che maggiormente incarnano la terrificante alterità e la sensazione di paura all’interno dello spazio marino nel mondo antico si annoverano senz’altro le sirene. Quest’ultime, sin dall’antichità, serbano un rapporto molto stretto con il mare, essendo contraddistinte dalle sembianze di uccelli marini, spesso appollaiati su uno scoglio, che attendono al varco le navi di passaggio. Creature del mare, le sirene erano anche demoni della morte e, come molti altri mostri, esercitano un richiamo erotico sulle loro prede.

A partire dalla prima e più celebre apparizione delle sirene nella letteratura, narrata nell’incontro con Ulisse nel XII libro dell’Odissea di Omero (*Od.* 12, 39–54; 158–200), si apre la strada alla prolifica produzione materiale ispirata a questo mito. Il presente contributo si propone *in primis* di fornire una panoramica sulle principali fonti greche e romane che trattano quest’episodio. A seguire, si prendono in disamina le pitture romane contraddistinte dalla rappresentazione del mito, ovvero il frammento parietale da via Graziosa a Roma e l’affresco da Pompei VIII 2, 1, datate rispettivamente al I secolo a.C. e al I secolo d.C. L’obiettivo è quello di mettere in luce le caratteristiche figurative che, sulla scia dei racconti favolosi e incredibili di un mito antico, portano in scena creature come le sirene, prodigi del mondo e incarnazione del pericolo e dell’orrore del mondo marino.

Il mito di Ulisse e le sirene nella tradizione letteraria

Creature del mare, le sirene sono anche demoni della morte.² Platone, infatti, ritiene che le sirene siano spiriti dei morti, una specie di anima-uccello che, oltre a volteggiare tra le tombe come le Arpie, è contraddistinta

¹ VERNANT 2000, 125.

Si ringraziano i revisori per i preziosi suggerimenti atti a migliorare il presente lavoro.

² Pollard considera le sirene duplicati infernali delle Muse del cielo che con il loro canto affascinante accompagnano i morti nell’aldilà: POLLARD 1952, 60–63.

da tendenze vampiresche, dato che per sopravvivere ha bisogno di nutrirsi del sangue, cercando di attirare gli uomini con il suo canto.³ Un'ipotesi di identificazione che continua ad intrecciarsi con le altre numerose valenze attribuite alle sirene, a partire dal tuttora intricato enigma riguardo l'etimologia stessa di *Seirén*. Un possibile approdo si potrebbe trovare nel termine *Seirios*, ovvero bruciante, da cui anche Sirio,⁴ l'astro nefasto che porta la calura meridiana e alle conseguenze ad essa collegata, come per esempio nel caso del mare in bonaccia che, sotto il sole implacabile, può rivelarsi più infido di quello in tempesta. *Seirá* è però anche la catena, termine che troverebbe corrispondenza nel poema omerico quando si sottolinea la forza incatenatrice delle sirene sui naviganti. Una forza che si configura, al tempo stesso, come 'incantesimo di morte', ma che assume anche le sembianze di un'arte seduttiva, dato che, come molti altri mostri, le sirene esercitano un richiamo erotico⁵ sulle loro prede fino a divenire simbolo stesso dei piaceri sessuali, in particolare nella letteratura tarda.⁶ Proprio riguardo la seduzione messa in gioco dalle sirene aveva riflettuto, tra gli altri, anche Cicerone. A suo giudizio, il poeta greco aveva in mente la condizione di un eroe del calibro di Ulisse, guidato dalla sua leggendaria e infinita sete di conoscenza, per costruire la sua invenzione narrativa. Le riflessioni ciceroniane sono, difatti, decisive: le sirene, che attirano verso i propri scogli, 'incatenano' non tanto attraverso l'impiego di elementi esteriori o formali del canto, come la dolcezza o la ricchezza tonale, quanto più per il contenuto che prospettano, ovvero la conoscenza globale del mondo:⁷

Mihi quidem Homerus huius modi quiddam vidisse videtur in iis, quae de Sirenum cantibus finxerit. Neque enim vocum suavitate videntur aut novitate quadam et varietate cantandi revocare eos solitae, qui praetervehebantur; sed quia multa se scire profitebantur, ut homines ad earum saxa discendi cupiditate adhaerescerent. Ita enim invitant Ulixem. [...] Vidit Homerus probari fabulam non posse, si cantiunculis tantus irretitus vir teneretur; scientiam pollicentur, quam non erat mirum sapientiae cupido patria esse cariorem. Atque omnia quidem scire, cuiuscumque modi sint, cupere curiosorum, duci vero maiorum rerum contemplatione ad cupiditatem scientiae summorum virorum est putandum. (Cic. fin. 5, 18, 49–50)

“A me sembra senz'altro che Omero abbia visto qualcosa di questo genere in quei versi che ha composto sui canti delle sirene. E infatti sembra che non fossero solite richiamare coloro che passavano di lì grazie alla soavità delle voci o ad una certa novità e varietà del canto, ma poiché dichiaravano di sapere molte cose, cosicché gli uomini si incagliavano ai loro scogli per bramosia d'imparare. Così infatti invitano Ulisse. [...] Omero vide che la storia non poteva essere accettata, se un uomo tanto grande fosse trattenuto, irretito da delle canzonette; le sirene promettono la scienza, che non era sorprendente che fosse più cara della patria ad un uomo desideroso di sapienza. E desiderare di conoscere tutte le cose, quali che siano, deve essere ritenuto proprio dei curiosi; invece, essere condotti tramite la contemplazione delle cose più grandi al desiderio della scienza deve essere ritenuto proprio degli uomini sommi.” (trad. A. Selem)

Ad ogni modo, camminando a ritroso nel tempo, la prima e più celebre apparizione delle sirene nella letteratura mondiale è indubbiamente rappresentata dal loro incontro con Ulisse nell'Odissea di Omero, tema centrale del presente contributo. Nel dodicesimo libro del poema, è dapprima la maga Circe a descrivere all'eroe il pericolo che lo attende:

³ Plat. *crat.* 403 D–E; edizione a cura di REEVE 1998. Il significato infero delle sirene si ritrova anche in Sofocle: *Soph., fr.* 861; edizione a cura di CLAVERHOUSE JEBB 2010.

⁴ CANDIDA 1970–1971, 216.

⁵ In particolare, sul tema della seduzione delle sirene nella produzione artistica greca: NEILS 1995, 175–84. A livello generale, si rimanda a: CAROTENUTO 1994, 18–20.

⁶ Serv. *ad Aen.* 864; Liban. *de vita sua*, 22; Eustath. *ad Odyss.* 12, 47. Per approfondire, si rimanda a: CANDIDA 1970–1971, 216.

⁷ ELSTER 1983, 85 e sg; SANTARELLI 2013, 9–11.

Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξειαι, αἶ ῥά τε πάντας
 ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται.
 ὅς τις αἰδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
 Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
 οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάννυνται,
 ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῇ,
 ἥμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θίς
 ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν.
 ἀλλὰ παρὲς ἔλααν, ἐπὶ δ' οὐατ' ἀλεῖναι ἐταίρων
 κηρὸν δεψήσας μελιθέα, μή τις ἀκούσῃ
 τῶν ἄλλων· ἀτὰρ αὐτὸς ἀκουέμεν αἶ κ' ἐθέλησθα,
 δησάντων σ' ἐν νηὶ θεῶν χεῖράς τε πόδας τε
 ὀρθὸν ἐν ἰστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήφθω,
 ὄφρα κε τερπόμενος ὅπ' ἀκούσῃς Σειρήνοισιν. (Hom. *Od.* 12, 39–54)

“Giungerai per prima cosa dalle sirene che incantano tutti / gli uomini che passano loro vicino. / Chi senza saperlo si accosta e ode la voce / delle sirene, non torna più a casa, i figli e la sposa / non gli si stringono intorno, festosi / ma le sirene lo stregano con il loro canto soave / sedute sul prato; intorno hanno cumuli di ossa / di uomini imputriditi, dalla carne disfatta. Va oltre, dunque, e chiudi le orecchie dei tuoi compagni / con della morbida cera, perché nessuno di loro le oda; / tu ascolta, se vuoi / ma fatti legare con i piedi e le mani alla base dell'albero / sulla nave veloce, all'albero siano attaccate le funi / perché possa godere ascoltando la voce delle sirene.”⁸ (trad. M.G. Ciani)

Pochi versi più avanti, avviene quello che Circe aveva predetto. La nave è ormai distante dall'isola quanto basta per sentire il suono di una voce possente: per quanto veloce, non sfugge al controllo delle sirene, che intonano subito il loro canto armonioso:

‘δεῦρ’ ἄγ’ ἰὼν, πολύαιν’ Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,
 νῆα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ὅπ’ ἀκούσῃς.
 οὐ γάρ πώ τις τῇδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,
 πρὶν γ’ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὅπ’ ἀκοῦσαι,
 ἀλλ’ ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
 ἴδμεν γάρ τοι πάνθ’, ὅς’ ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
 Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,
 ἴδμεν δ’ ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.’ (Hom. *Od.* 12, 184–91)

“Avvicinati dunque, glorioso Odisseo, grande vanto dei Danai, / ferma la nave, ascolta la nostra voce. / Nessuno mai è passato di qui con la sua nave nera / senza ascoltare il nostro canto dolcissimo: / ed è poi ritornato più lieto e più saggio. / Noi tutto sappiamo, quello che nella vasta terra troiana / patirono Argivi e Troiani per volere dei numi. / Tutto sappiamo quello che avviene sulla terra feconda.” (trad. M.C. Ciani)

Già da questi versi emerge, oltre che la potenza del leggendario fascino canoro delle sirene, anche il loro potere mantico, indice di un'universalità di conoscenza che è anche attributo principale delle Muse.⁹ Inoltre, e di particolare interesse per il presente studio, è la totale mancanza di riferimenti specifici all'aspetto fisico

⁸ Numerosi sono gli studi riguardanti questo celeberrimo passaggio dell'Odissea; in particolare, e come riferimento basilare, si veda: DE JONG 2001, 562–70; DOHERTY 1996, 79.

⁹ Edizione a cura di CIANI 1994.

di queste ‘Muse dell’aldilà’,¹⁰ probabilmente perché esso era già sufficientemente noto prima della leggenda omerica.¹¹ Descrizioni delle fattezze delle sirene nella loro forma ibrida di donna-uccello¹² si ritrovano, invece, in molti autori greci, tra cui Euripide,¹³ Apollonio Rodio¹⁴ Eraclito¹⁵ e anche latini. Tra questi ultimi, Igino ribadisce che la parte superiore del corpo è femminile mentre quella inferiore è gallinacea:

Tum ad Sirenas Melpomenes Musae et Acheloi filias venit, quae partem superiorem muliebre habebant, inferiorem autem gallinaceam. (Hygin. fab. 125)

“Poi arrivò dalle sirene, figlie della Musa Melpomene e di Acheloo, che avevano la parte superiore di donna e quella inferiore di uccello.”¹⁶ (trad. G. Giudorizzi)

Fulgenzio conferma che le sirene sono provviste di *gallinaceos pedes*.¹⁷ Non mancano, inoltre, articoli approfonditi sulle sirene negli antichi dizionari dei mitografi, come quello scritto da un ignoto Narratore, identificato in passato come Lattanzio Placido, enigmatico erudito vissuto forse nel V secolo d.C.:

Sirenes Melpomenes muse et Acheloi fluminis filie cum Proserpinam a Plutone raptam inquirerent et eam minime inuenissent, a diis nouissime impetrarunt ut uerse in uolucres non tantum in terris sed etiam in mari requisitam consequi possent. Quo concesso diu querentes nouissime ad petram Martis que proxime imminet pelago, deuenerunt ibique habitare ceperunt. Harum concessum quoque fuit ut tam diu manerent incolomes quam diu earum uox audiretur. Fuerunt autem parte uolucres parte uirgines pedes gallinaceos habentes. Harum una uoce, alia tibiis, tercia lyra caneant et primo iuxta Pelorum post in Capreis insulis habitauerant. Quarum cantibus illecti naute, cum ad saxa accederent in quibus ille residentes caneant, illis in scopulis nauibus in naufragia ducebantur et ab illis comedebantur. Has Vlixes contempnendo deduxit ad mortem, nam cum illas preternauigaret, omnium sociorum suorum aures, ne eas audirent, cera obturans se iussit ad arborem nauis religari, ita et dulcedinem cantus illarum percepit et periculum euasit. At ille adeo se uictas doluerunt ut se in fluctus precipitarent sicque mortem gustarent. Secundum ueritatem autem meretrices fuerunt quoniam transeuntes ducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia. Sirene igitur Grece Latine trahitorie dicuntur, tribus enim modis illecebra trahitur aut cantu aut uisu aut consuetudine. Ideo igitur uolatiles dicuntur quia amantium mentes celeriter permaneant, inde gallinaceis pedibus finguntur quia libidinis affectu queque habita sparguntur. Per Vlixem autem, qui quasi olon xenos, id est omnium peregrina, dicitur, ad mortem deducte dicuntur quia sapientia ab omnibus mundi illecebris peregrinatur.

“Le Sirene erano figlie della musa Melpomene e del fiume Acheloo. Quando Proserpina fu rapita da Plutone, si misero alla sua ricerca, ma non riuscirono a trovarla. Perciò, alla fine, pregarono gli dèi di trasformarle in

¹⁰ Espressione coniata in BUSCHOR 1944, 20.

¹¹ Ad esempio, si veda: Eust. *ad Hom.* 12, 167; Schol. *ad Hom.* 12, 39. Una testimonianza archeologica coincide con un frammento di vaso da Praisos (prima metà dell’XI secolo a.C.), dove è raffigurato un essere con testa e busto di donna e ali di uccello; forse unica testimonianza di Sirena nell’arte micenea e submicenea: LEVI 1945, 270–329. Per alcuni riferimenti essenziali sull’evoluzione iconografica delle sirene nel corso dei secoli, si veda: FERRARI 1999, 646–48; HOFSTETTER 1997, 1093–104; LECLERCQ-MARX 1997; SICHTERMANN 1966. Inoltre, tra cui i contributi più recenti: BETTINI – SPINA 2007; MANCINI 2005.

¹² La forma della Sirena con volto di donna e corpo di uccello è ampiamente attestata nell’arte egiziana, dove simbolizza il soffio di vita che se ne va. Le mani sono generalmente portate alle labbra per bere l’acqua celeste della dea Hathor: HEUREY 1882, 12.

¹³ Eur. fr. 911: Χρύσεια δὴ μοι πτέρυγες περὶ νότω[ι] / καὶ τὰ Σειρή[νων] πτε[ρόεν]τα πέδω[ι] / [ἀρμό]ζετα[ι] / [βάσο]μαί δ’ ἄ[ν]’ [αἰθέρα] π[ο]υλὺν ἄερθεῖς / Ζηνὶ προσμεῖζων; edizione a cura di NAUCK 1889.

¹⁴ Ap. Rhod. *argon.* 4, 898.

¹⁵ Heraclit. *Incred.*; inoltre, considera le sirene alla stregua di meretrici che conducevano alla rovina i marinai: Heraclit. *mythographi Graeci* 3, 2. Si tratta dell’autore di I–II d.C. Eraclito, omonimo del filosofo presocratico; per approfondire: STERN 2003, 51–97.

¹⁶ La stessa idea è ripresa in Esichio: Hsch. s.v. Σειρήν.

¹⁷ Fulg. *myth.* 2, 13.

uccelli, perché potessero continuare a cercarla non solo sulla terra, ma anche in mare. Gli dèi lo concessero, e la ricerca durò a lungo; infine giunsero a una roccia a picco sul mare, e li trovarono dimora. Fu loro permesso di continuare a vivere fino a quando la loro voce fosse ascoltata. Il loro aspetto era per metà di uccelli, per metà di vergini, con piedi di gallina. Creavano armonie tutte e tre, una con la voce, una con le tibie, la terza con la lira. I marinai che si avvicinavano alle rocce su cui sedute cantavano, attratti dai loro suoni, facevano naufragio – le navi si fracassavano sugli scogli – e le Sirene li divoravano. Solo Ulisse, sfidandole, le spinse alla morte. Mentre passava dinanzi alla loro dimora, turò le orecchie dei compagni con la cera perché non le udissero e si fece legare all'albero della nave. In questo modo riuscì a sentire la dolcezza del loro canto e a evitare il pericolo. Ma il dolore della sconfitta fu per loro così grande che si buttarono in mare e così trovarono la morte. In realtà si trattava di meretrici: dal momento che riducevano in povertà i naviganti, ci s'immaginò che provocassero naufragi. In greco, infatti, si chiamano *Seirenes*, in latino *Trahitoriae*, le adescatrici. In tre modi si può adescare: col canto, con l'aspetto, con la frequentazione. Si dice che fossero volatili perché gli animi degli amanti mutano velocemente. Per questo le si immagina con zampe di gallina, perché tutto quello che si ottiene sotto la spinta della libidine si disperde. Quanto a Ulisse, il cui nome significa quasi "estraneo a tutto, si dice che sia stato lui a spingerle alla morte, perché la sapienza è estranea a tutte le lusinghe del mondo."¹⁸ (trad. P. Kulcsár Turnhout)

Di questo testo abbastanza completo, è fondamentale in questa sede prendere in esame quelli che sono gli attributi di ciascuna Sirena; elementi che, come si vedrà in seguito, rientrano frequentemente negli schemi iconografici raffiguranti l'incontro tra Ulisse e le donne-uccello. Nello specifico, questi attributi, come già riportato in autori precedenti tra cui Apollonio Rodio,¹⁹ Licofrone,²⁰ Apollodoro,²¹ coincidono con la cetra e il flauto o doppio flauto; una Sirena, invece, canta.²²

Seppur in maniera concisa, è già possibile intravedere quante numerose e variegata siano le sfaccettature semantiche e caratterizzanti che possono assumere, a seconda dei luoghi e delle civiltà, queste creature. Le sirene appartengono allo stesso genere di essere fantastici come le Sfingi e le Arpie: con le prime hanno in comune il già citato potere mantico, mentre con le seconde, l'aspetto di donna uccello e la natura predatrice e divoratrice. Rispetto alle Arpie, però, dispongono dell'arte della seduzione e del fascino mortale della loro canzone.²³

Dalla letteratura alle arti figurative: il mito nel repertorio iconografico romano

Il successo letterario della leggenda omerica e la sua riproposizione in chiave allegorica, che a partire dall'Ellenismo si svilupperà con rinnovata vitalità critica anche nei secoli successivi, sono indizi che in parte chiariscono la grande popolarità e la vasta diffusione di tale tematica nelle arti figurative. Varia e ricca è la documentazione artistica preservata che attesta tale fenomeno, a iniziare dalle più antiche testimonianze della ceramografia greca fino alla produzione plastica di epoca tardoantica. Prima di entrare nel merito della documentazione romana in disamina, si ritiene utile chiarire alcuni dettagli che riguardano la figura stessa della sirena in relazione alla tradizione letteraria. Infatti, se si confrontano i testi dell'Odissea con l'iconografia che appare sui monumenti, è possibile ravvisare che taluni particolari sono discordanti. In primo luogo, mentre

¹⁸ *Mythigraphus Vaticanus* II 123; edizione a cura di KULCSÁR TURNHOUT 1987, 189 sg. Un testo in parte analogo è nelle *Narrationes fabularum Ovidianarum* 5, 9, in genere attribuite a Lattanzio Placido. Per approfondire, si veda: BETTINI – SPINA 2007, 186.

¹⁹ Ap. Rhod. *argon.* 4, 891.

²⁰ Lycoph. 712.

²¹ Apollod. *epitome* 8, 18.

²² Sul tema: DE DONDER 1992; ENSOLI 1996, 96–107.

²³ Le sirene, inoltre, sono associate ai grifi in quanto personificazioni di forze demoniache. Per approfondire sul tema: PATRONI 1891, 321–40; POLLARD 1965.



Fig. 1. Affresco con Ulisse e Sirene, Pompei – Londra, British Museum (LA ROCCA et al. 2009, 162, fig. I.7).



Fig. 2. Ulisse e Sirene, gemma in corniola – Berlino, Staatliche Museum FG 6880 (Toso 2007, 284, fig. 12).

Omero menziona la presenza di solo due sirene,²⁴ l'arte figurativa preferisce rappresentarle generalmente in numero di tre, due nelle vesti di musicanti e una con gli attributi della cantante, come testimoniano, in maniera particolarmente efficace, alcuni monumenti etruschi di epoca tardo-ellenistica²⁵ e un gruppo di sarcofagi tardoantichi.²⁶ Inoltre, Omero tace sulla natura e sull'aspetto teriomorfo delle sirene, che potrebbero forse derivare da una sovrapposizione di iconografie egiziana e orientale.²⁷ Ad ogni modo, la raffigurazione di queste creature si presenta in maniera pressoché uniforme nella maggior parte dei manufatti artistici contraddistinti da questa scelta iconografica. Esse sono quasi sempre rappresentate nel modo seguente: testa e busto muliebre e zampe di uccello rapace con artigli,²⁸ a volte con coda d'uccello, come si apprezza in una pittura pompeiana, che si esaminerà *infra*, e in una gemma in corniola conservata a Berlino (**Figg. 1, 2**).²⁹ Tale duplicità di natura

²⁴ Si noti a tale proposito la forma del duale per 'sirene' usata dal poeta (*Od.* 12, 167); edizione a cura di CIANI 1994.

²⁵ CANDIDA 1971, 199–235.

²⁶ La Sirena qualificata come cantante indossa generalmente la *palla* ed è munita di rotolo, oggetto che alluderebbe allo spartito musicale. Secondo Klauser, l'iconografia rappresenterebbe nel suo insieme la caratterizzazione reale del cantante nell'antichità, così come probabilmente appariva sul palcoscenico durante l'esecuzione del suo brano musicale. Le due musicanti suonano invece il doppio flauto e la lira. Tali attribuzioni sono ricordate in Apollodoro (*epitoma* 7, 18, in *Mithographi Graeci* 1, 231); in Servio (*Aen.* 5, 864: *harum una voce, altera tibiis, alia lyra canebat*); KLAUSER 1963, 87.

²⁷ BUSCHOR 1944, 20; HEUREY 1882, 12.

²⁸ Fa eccezione la rappresentazione delle sirene sulle urne cinerarie etrusche di età tardo-ellenistica raffigurate come esseri interamente femminili, vestite di lunga tunica e mantello e adorne di gioielli. La rielaborazione dell'episodio omerico in ambito etrusco risente dell'influsso ellenistico con chiara allusione erotica, la cui eco è attestata dalle fonti letterarie seriori. Secondo Ovidio, a esempio, le sirene, prima di subire la trasformazione in uccelli, sarebbero state affascinanti fanciulle (*met.* 5, 551–55). Una simile natura erotica, espressione del piacere e della seduzione, sembra essere suggerita però anche dalla tradizionale figura della sirena metà uccello e metà donna, se consideriamo per esempio la rappresentazione effigiata su uno *stamnos* attico a figure rosse (metà V sec. a.C.) del British Museum: SICHTERMANN 1966.

²⁹ La pittura pompeiana, databile alla metà del I secolo d.C., è attualmente conservata a Londra presso il British Museum: LA ROCCA et al. 2009, 162; la gemma in corniola (I secolo a.C.) si trova attualmente presso il Staatliche Museum di Berlino, FG 6880: Toso 2007, 284.

è manifestamente attestata sia dalle fonti classiche che da quelle tarde³⁰ e ha interessato il mondo figurativo greco per lo meno a partire dall'VIII sec. a.C. Studi recenti hanno tuttavia ipotizzato l'esistenza di una variante della suddetta iconografia da datare addirittura dalla media età ellenistica, che vedrebbe la figura della Sirena sotto l'aspetto di donna-pesce,³¹ sovvertendo così in un certo senso nozioni e dati ormai generalmente accettati, in base ai quali l'attributo della coda di pesce sarebbe subentrato solo in epoca medievale.³²

Ulisse e le sirene nella produzione pittorica romana di I secolo d.C.

Entrando però nel vivo dell'analisi di questa tipologia iconografica all'interno del repertorio pittorico romano, si prende anzitutto in esame il frammento mutilo datato circa alla metà del I a.C. che, dopo varie vicende,



Fig. 3. Affresco con Ulisse e Sirene, Roma (DONATI 1998, 122, fig. 9).

si trova ora conservato presso il Museo Nazionale Romano. Si tratta infatti del nono quadro del ciclo degli affreschi proveniente da via Graziosa (**Fig. 3**).³³ In alto a sinistra aprono la scena due figurette femminili delle quali si nota la veste lunga con lumeggiature bianche e toni di ocre; inoltre, di una si osservano le gambe, avvolte nel mantello, e sul dorso le penne di un'ala azzurra con riflessi violacei. La lettura in verticale conduce verso l'immagine di una barca con lunghi remi sulla quale un gruppo di personaggi, dieci circa, è raccolto intorno a un uomo legato all'albero maestro cui è appesa una vela bianca e quadrata. Sotto l'imbarcazione, adottando un espediente visivo per fornire l'impressione prospettica, vi è una figura femminile suonatrice di flauto doppio dal cui dorso pendono lunghe ali frangiate di color bruno-violaceo. Più in basso ancora, volto di spalle, vi è un personaggio semisdraiato e poggiato con il

³⁰ CANDIDA 1970–1971, 212–16.

³¹ Due sono le testimonianze artistiche che si possono citare in proposito: la prima riguarda una coppa-scodella proveniente dagli scavi dell'agorà di Atene e databile all'ultimo quarto del III sec. a.C. La decorazione a rilievo mostra le figure di due sirene rappresentate come esseri biformi metà donna e metà pesce. La presenza di Ulisse legato all'albero della nave escluderebbe una eventuale contaminazione con l'altro episodio omerico di Scilla e Cariddi. La seconda, che presenta una figurazione del tutto simile alla precedente, si riferisce a una lucerna romana dalla singolare forma quadrata, custodita al Royal Museum di Canterbury e databile al I–II sec. d.C. Accanto alla consueta iconografia di Ulisse legato all'albero della nave, appare la figura di una Sirena che sembra emergere dai flutti con la testa e un braccio protesi verso l'imbarcazione. La parte inferiore del corpo è resa con una coda di pesce: TOUCHEFEU-MEYNIER 1968, 154, 158.

³² TOUCHEFEU-MEYNIER 1962, 452–59.

³³ I quadri con scene dell'*Odissea* furono scoperti casualmente il 7 aprile 1848 durante gli scavi per le fondamenta di una casa sul lato orientale di via Cavour (Via Graziosa), diretti da Vespignani e completati da Canina. Le pitture coprivano la parte superiore di una parete in opera reticolata, collocate a circa 3 metri e mezzo di altezza, e dovevano essere nove in tutto. Furono donate a papa Pio IX, custodite quindi al Vaticano dove alcune di esse si trovano attualmente. Queste pitture parrebbero ispirarsi a modelli precedenti di epoca ellenistica, in particolare per alcuni dettagli come le dimensioni ridotte delle teste dei personaggi e l'assottigliamento delle figure. Pertanto, l'archetipo potrebbe essere sorto intorno alla metà del II a.C. in ambiente alessandrino e successivamente giunto a Roma tramite la diffusione di cartoni: BIERING 1995; BRAUN 1850, 2–21; CANDIDA 1970–71, 226–27; COARELLI 1998, 21–37; DONATI 1998, 272–73; GALLINA ZEVI 1964; O'SULLIVAN 2007, 497–532; VLAD BORRELI 1956, 289–93.

braccio sinistro ripiegato a una roccia. Egli è nudo, con un manto giallastro che scende sulle sue membra; sul capo indossa un *petasos*, mentre con la mano sinistra regge una grossa ancora con anello terminale e bracci obliqui. Varie interpretazioni sono state avanzate verso la sua identità e, tra le più assodate, vi sarebbero quella per cui questo soggetto coinciderebbe con la personificazione del *nautes*, vittima delle lusinghe canore delle sirene o del luogo stesso dell'azione.³⁴ Si osservano inoltre mucchietti di ossa sbiancate al sole, evidente richiamo a quei navigatori che, ammaliati dalle magiche ma letali melodie delle sirene, hanno trovato la morte nell'incontro con le 'Muse dell'aldilà'.³⁵ Infine, particolare non meno importante, tra le due donne in alto e la barca, una didascalia suggerisce l'interpretazione della scena: *CIPHNES*. Al contrario della già citata narrazione di Omero, in cui si apprende che le sirene si trovano su un prato fiorito dove cantano, contornate dalle ossa di coloro che sono caduti nella loro trappola,³⁶ in questo caso e nell'iconografia generale le sirene appaiono in mare, spesso in volo, oppure posizionate su scogli.³⁷

La medesima tematica si trova riprodotta, con esiti iconografici però differenti, nella pittura parietale proveniente da Pompei,³⁸ databile alla metà del I secolo d.C. e ora conservata presso il British Museum di Londra (**Fig. 1**).³⁹ All'interno della composizione si apprezza la raffigurazione della nave al centro in basso, che avanza verso sinistra, con prora e prua a forma di cigno; la vela è ammainata e si distingue quella che parrebbe la figura di Ulisse legato all'albero. Ai due lati, sulle rocce alte e incombenti, è appollaiato il terzetto delle sirene nelle fattezze di grandi uccelli con testa e braccia umane: quella a sinistra suona la lira e delle due a destra, una suona la doppia tibia e l'altra pare cantare e muovere il braccio destro verso la nave, quasi a richiamare l'attenzione dello stesso eroe. All'estrema destra si notano due scheletri, crani ed ossa sparse dei precedenti incauti naviganti:

Iamque adeo scopulos Sirenum advecta subibat, difficilis quondam multorumque ossibus albos. (Verg. *Aen.* 5, 864–65)

“Ed ormai trasportata raggiungeva gli scogli delle Sirene, un tempo difficili e bianchi per le ossa di molti.”
(trad. A. Fo)

Nel fondo in alto si profila una grande isola, forse l'isola di Circe. L'iconografia del quadretto è quella tradizionale, tradotta con il modesto, ma vivace gusto illustrativo che caratterizza le pitture di questo stile. Un'esecuzione vivace, anche se apparentemente frettolosa, che si richiama a schemi compositivi e iconografici più antichi di quelli che ispirarono l'affresco del Museo Nazionale Romano (**Fig. 3**).

Nelle due testimonianze, che condividono il medesimo supporto artistico e la stessa scelta tematica, emergono una serie di affinità, ma anche di discrepanze figurative, verso cui risulta opportuno dirigere l'attenzione. Anzitutto, in entrambe le pitture il paesaggio parrebbe rivestire un ruolo preponderante sia dal punto di vista spaziale sia della meticolosità formale; le figure, invece, in particolare nel quadretto pompeiano, risultano riprodotte in maniera rapida, quasi schizzate. Inoltre le sirene, a differenza di quanto presente in Omero, sono appollaiate in ambo i casi sopra gli scogli e non si trovano in un prato fiorito. Questa scelta

³⁴ DONATI 1998, 272.

³⁵ Cfr. nota 12.

³⁶ Hom., *Od.* 12, 39–54; edizione a cura di CIANI 1994.

³⁷ DONATI 1998, 272; GALLINA ZEVI 1964, 28; VLAD BORRELLI 1956, 289–93.

³⁸ La pittura parrebbe provenire da Pompei VIII 2, 1, sebbene Hinks sostenga la provenienza da una villa nel territorio circostante il sito di Pompei: HINKS 1933, 27.

³⁹ PAPINI 2009, 269–70.

potrebbe accentuare ancor di più l'asperità dell'ambiente e proporsi, forse, come paesaggistico riflesso del triste destino di cui le sirene sono responsabili. Altresì, si riscontra la presenza di ossa e scheletri nei pressi di queste figure, evidente rimando alle descrizioni presenti in molte delle fonti che menzionano quest'episodio del mito. Invece, quello che più si discosta tra le due composizioni è la raffigurazione precipua delle sirene. Sebbene la pittura di via Graziosa risulti frammentaria, è ancora possibile osservare l'aspetto antropomorfo di queste creature, contraddistinte da corpi allungati ed eleganti, tratti ereditati dai modelli di epoca ellenistica.⁴⁰ La presenza delle ali, tuttavia, rammenta l'identità e la vera natura ibrida di queste figure. Nella pittura pompeiana sono maggiormente distinguibili quei tratti che sembrerebbero rimandare a due motivi culturali, quello della musica che ammalia e quello del mostro femminile, ovvero il suono che stordisce la coscienza e l'uccello dal volto di donna, dalla natura aerea ma anche acquatica, metafora dell'instabilità delle forme, che costituisce l'essenza stessa del mostruoso. Questi due motivi sarebbero preesistenti a Omero: la voce incantevole è un elemento proprio del *folklore* mediterraneo, mentre l'uccello dal volto umano è di origine orientale.⁴¹ Le caratteristiche comuni a questi due motivi avrebbero dato origine alla figura della sirena come *femme fatale* specializzata nel canto: questa figura, come felicemente segnalato, potrebbe corrispondere a un *daimon* ornotomorfo, specializzato in manifestazioni psichiche irrazionali legate ai suoni che emergono spontaneamente dalla natura.⁴²

Riflessioni conclusive

Proprio a partire dalla narrazione omerica, seppur con gli elementi discordanti menzionati anteriormente, prende vigore quella che diverrà la raffigurazione più consueta e diffusa delle sirene almeno dall'VIII secolo a.C. fino alle soglie dell'epoca medievale.⁴³ Infatti, la prima testimonianza letteraria sulla loro natura nella forma di donne-pesce si trova nel *Liber monstrorum* dell'inizio dell'VIII secolo d.C. Scrive infatti l'anonimo autore del *Liber*:

Sirenæ sunt marinae puellæ quæ navigantes pulcherrima forma et cantus decipiunt dulcitudine, et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimæ, squamosas tamen piscium caudas habent, quibus in gurgite semper latent. (I, 6)

“Le Sirene sono fanciulle marine che seducono i marinai con la bellezza del corpo e la dolcezza del canto. Dalla testa fino all'ombelico hanno l'aspetto di vergine, del tutto simili a creature umane. Hanno però code squamose di pesce, che nascondono sempre sotto l'acqua.” (trad. F. Porsia)

Le tre sirene possono osservarsi disposte variamente a seconda delle esigenze di spazio e di composizione: ora raggruppate a destra o a sinistra, ora invece separate tra loro. Solitamente raffigurate nella forma di donna con zampe, talvolta provviste di coda di uccello e di ali, indossano un corto pallio; due reggono strumenti musicali, doppio flauto e cetra, mentre la terza usa la sua voce. In particolare, all'interno del quadretto pompeiano, in cui il vasto paesaggio arioso prevale nettamente sulle figure messe in scena, schizzate con piglio minuzioso e impressionista, le sirene sono rappresentate ancora con corpo di uccello, secondo la più antica iconografia, appollaiate su rocce e con un aspetto indubbiamente spettrale (**Fig. 1**). Scelta figurativa che tro-

⁴⁰ L'ispirazione ai modelli ellenistici era già stata messa in luce nel secolo scorso; si veda: RIZZO 1929, 72.

⁴¹ MANCINI 2005, 234.

⁴² MANCINI 2005, 79.

⁴³ Cfr. nota 32.



Fig. 4. Ulisse e Sirene, mosaico pavimentale da Dougga – Tunisia, Museo del Bardo (CUMBO 2015, 54, fig. 5).

va riscontro anche nella già menzionata gemma in corniola (Fig. 2) e nel mosaico pavimentale di Douggha in Tunisia (datato al 260 d.C.; Fig. 4),⁴⁴ seppur in quest'ultimo caso sia maggiormente enfatizzato il binomio tra la forte carica seduttiva delle creature raffigurate e la loro temibile natura, vera e propria incarnazione del pericolo e dell'orrore del mondo marino. Differente, come si è visto, appare invece l'iconografia presente nella pittura frammentaria dell'Esquilino (Fig. 3), in cui le creature appaiono alla stregua di eleganti figure alate, contraddistinte da un aspetto quasi umanizzato, con il loro vestiario e le loro proporzioni allungate, che aprono la strada a una lenta e progressiva attenuazione dei tratti orridi.

Come Scilla e Cariddi e i tanti mostri marini che i poeti antichi hanno descritto, le sirene rappresentano le insidie procurate dal mare. La sirena, qualificata come *monstrum*, corrisponde a "[...] ciò che travalica l'ordine naturale delle cose (*naturae modum*)", come scriveva il grammatico Festo nel II secolo d.C. Un *monstrum* che però non è necessariamente brutto,⁴⁵ ma che corrisponde piuttosto all'apparizione di qualcosa di straordinario, di eccezionale, un vero e proprio prodigio. Un prodigio però che, sotto sembianze più o meno suadenti e tramite melodie ammalianti, inganna gli animi degli ignari naviganti. Le *marinae puellae*, pertanto, orchestrando tutta una serie di stratagemmi, danno voce ad un incantesimo tanto soave quanto distruttivo in grado di annebbiare anche le menti degli eroi, come nel caso di Ulisse. Modellandosi sulla scorta delle parole degli autori antichi, le sirene assumono dunque la forma e la voce di un mito che narra un

⁴⁴ I confronti con il tema di Ulisse e le sirene nei mosaici sono davvero numerosi: mosaico proveniente da un ambiente termale di Ammaedara (Haidra) di metà III–inizi IV secolo d.C.; mosaico proveniente dal *frigidarium* delle Grandi Terme da Thenae (Henchir-Thina) di III secolo d.C.; mosaico dal *frigidarium* delle terme della villa de Santa Vitoria do Ameixal, conservato al Museo Nazionale di Archeologia ed Etnologia di Lisbona, datato tra III e IV secolo d.C.; mosaico da Tor Marancio di II secolo d.C. conservato nel Braccio Nuovo dei Musei Vaticani; mosaico dal bacino di una fontana a Chercell fine del III–inizi del IV secolo d.C.; mosaico dal *frigidarium* di una *mansio* scavata a Quarto di Corzano (Roma) datato alla seconda metà del II secolo d.C.; mosaico dalle terme di Otricoli facente parte del pavimento della sala rotonda dei Musei Vaticani datato alla metà del II secolo d.C.; mosaico dalle terme di Mitra ad Ostia datato al 125 d.C. di cui rimangono solo una sirena e la parte superiore della nave: CANDIDA 1970–71, 238–43. Risulta importante sottolineare come il tema di Ulisse e le Sirene sia usato spesso per mosaici che vanno ad interessare ambienti in cui predomina l'acqua, sicuramente per un diretto collegamento visivo e tematico con le onde solcate dalla nave di Ulisse e con le sirene, creature notoriamente marine.

⁴⁵ Come nel caso della celeberrima espressione *fatale monstrum* attribuita da Orazio all'affascinante regina Cleopatra: Hor. *od.* 1, 37.

incontro spaventoso tra l'uomo e questi esseri divini, misteriosi e dotati di straordinari poteri di fascinazione, che sebbene appostati in un *locus amoenus*, vivono in realtà circondati dalla stridente putrefazione dei cadaveri e delle ossa sbiancate dal sole in attesa delle loro prossime vittime.

Bibliografia

BETTINI – SPINA 2007 = M. BETTINI – L. SPINA, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi, 2007.

BIERING 1995 = R. BIERING, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, München: Verlag, 1995.

BRAUN 1850 = E. BRAUN, 'Scene dell'Odissea dipinte a fresco e scoperte all'Esquilino', *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 2: 2–21.

BUSCHOR 1944 = E. BUSCHOR, *Die Musen des Jenseits*, München: Verlag, 1994.

CANDIDA 1970–71 = B. CANDIDA, 'Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le sirene', *Studi classici e orientali* 19–20: 212–53.

CANDIDA 1971 = B. CANDIDA, 'Ulisse e le Sirene. Contributo alla definizione di quattro officine volterrane', *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 26: 199–235.

CAROTENUTO 1994 = A. CAROTENUTO, *Riti e miti della seduzione*, Milano: Bompiani, 1994.

CIANI 1994 = M.G. CIANI, *Odissea. Omero*, Venezia: Marsilio, 1994.

CLAVERHOUSE JEBB 2010 = R. CLAVERHOUSE JEBB, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

COARELLI 1998 = F. COARELLI, 'The Odyssey Frescos of the via Graziosa. A Proposed Context', *Papers of the British School at Rome* 66: 21–37.

CUMBO 2015 = C. CUMBO, 'Ulisse e le sirene. Confronti figurativi e tematiche nella prima arte cristiana tra scultura, pittura, mosaici e arti minori', *De Medio Aevo* 2: 45–64.

DE DONDER 1992 = V. DE DONDER, *Le chant de la sirène*, Parigi: Gallimard, 1992.

DE JONG 2001 = I.J.F. DE JONG, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

DOHERTY 1996 = L.E. DOHERTY, *Siren Songs. Gender, Audencies, and Narrators in the Odyssey*, Michigan: University of Michigan Press, 1996.

DONATI 1998 = A. DONATI, *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano: Electa, 1998.

ELSTER 2004 = J. ELSTER, *Ulisse e le Sirene. Indagini sulla razionalità e l'irrazionalità*, Bologna: Il Mulino, 2004.

ENSOLI 1996 = S. ENSOLI, 'Le sirene omeriche e le sirene musicanti di età classica', in A. BERNARD – C. PARISI PRESICCE (eds.), *Ulisse. Il mito e la memoria* (Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 febbraio – 2 settembre 1996), Roma: Progetti museali, 1996, 96–107.

- FERRARI 1999 = A. FERRARI, s.v. 'Sirene', *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino: Utet, 646–48.
- FO 2012 = A. FO, *Publio Virgilio Marone. Eneide*, Torino: Nuova Universale Einaudi, 2012.
- GALLINA ZEVI 1964 = A. GALLINA ZEVI, *Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1964.
- GUIDORIZZI 2000 = G. GUIDORIZZI, *Igino. Miti*, Milano: Adelphi, 2000.
- HEUREY 1882 = L. HEUREY, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, 1, Parigi: Kessinger Publishing, 1882.
- HINKS 1933 = R.P. HINKS, *Painting / Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum, Paintings*, Londra: BMP, 1993.
- HOFSTETTER 1997 = E. HOFSTETTER, s.v. 'Seirenes', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 8.1: 1093–104.
- KLAUSER 1963 = T. KLAUSER, 'Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst VI', *Jahrbuch für Antike und Christentum* 6: 71–100.
- KULCSÁR TURNHOUT 1987 = P. KULCSÁR TURNHOUT, *Mythographus Vaticanus* 2, Turnhout: Brepols, 1987.
- LA ROCCA et al. 2009 = E. LA ROCCA – S. ENSOLI – S. TORTORELLA – M. PAPINI, *Roma. La pittura di un Impero*, Milano: Skira, 2009.
- LECLERCQ-MARX 1997 = J. LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1997.
- LEVI 1945 = D. LEVI, 'Gleanings from Crete', *American Journal of Archaeology*, 49.3: 270–329.
- MANCINI 2005 = L. MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna: Il Mulino, 2005.
- NAUCK 1889 = A. NAUCK, *Tragicorum graecorum fragmenta*, Leipzig: Teubner, 1889.
- NEILS 1995 = J. NEILS, 'Les femmes Fatales. Skylla and the Sirens in Greek Art', in B. COHEN (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford: Oxford University Press, 1995: 175–84.
- O'SULLIVAN 2007 = T.M. O'SULLIVAN, 'Walking with Odysseus. The Portico Frame of the Odyssey Landscapes', *The American Journal of Philology* 128: 497–532.
- PAPINI 2009 = M. PAPINI, 'Ulisse e le sirene. Frammento di decorazione parietale', in E. LA ROCCA et al. 2009: 269–70.
- PATRONI 1891 = G. PATRONI, 'Intorno al mito delle Sirene', *Rivista di filosofia e d'istruzione classica* 21: 321–40.
- POLLARD 1952 = J.R.T. POLLARD, 'Muses and Sirens', *Classical Review* 2.2: 60–63.
- POLLARD 1965 = J.R.T. POLLARD, *Seers, Shrines and Sirens. The Greek Religious Revolution in the Sixth Century B.C.*, London: George Allen & Unwin, 1965.
- PORSIA 1976 = F. PORSIA, *Liber monstrorum*, Bari: Dedalo, 1976.

REEVE 1998 = C.D.C. REEVE, *Plato. Cratylus*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1998.

RIZZO 1929 = G.E. RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, Milano: Treves, 1929.

SANTARELLI 2013 = C. SANTARELLI, 'Orfeo, Ulisse e le sirene: storia di una sconfitta di genere', *Gli spazi della musica* 2.1: 1–23.

SELEM 1962 = A. SELEM, *M. Tullio Cicero. De finibus bonorum et malorum*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1962.

SICHTERMANN 1966 = H. SICHTERMANN, s.v. 'Sirene', *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966.

STERN 2003 = J. STERN, 'Heraclitus the Paradoxographer. Περὶ Ἀπίστων, On Unbelievable Tales', *Transactions of the American Philological Association* 133.1: 51–97.

TOSO 2007 = S. TOSO, *Fabulae Graecae. Miti greci nelle gemme romane del I secolo d.C.*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2007.

TOUCHEFEU-MEYNIER 1962 = O. TOUCHEFEU-MEYNIER, 'De quand date la Sirène–poisson?', *Lettres d'humanité* 21: 452–59.

TOUCHEFEU-MEYNIER 1968 = O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris: de Boccard, 1968.

VERNANT 2000 = J.-P. VERNANT, *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano: Raffaello Cortina, 2000.

VLAD BORRELLI 1956 = L. VLAD BORRELLI, 'Un nuovo frammento dei paesaggi dell'Odissea', *Bollettino d'Arte* 4: 289–300.

IV

L' *HORRIDUS* DIETRO CASA

Bringing the Wilderness into the *Domus*. *Loca horrida* in Roman Domestic Decor

RIA BERG

Introduction

Nature was a pervading theme in Roman home decor: images, patterns and signs alluding to natural forms appear abundantly on wall-paintings, floor mosaics, column capitals, and furniture finials. An ‘environmental aesthetic’ of this kind was particularly in vogue during the Late Republic and Early Empire, and has been given this name by Bettina Bergmann in a seminal article in 2002. She concludes that, with the help of natural motifs, the Romans attempted to create a kind of culturally perfected ‘hybrid nature’ inside their dwellings.¹ Francesca C. Tronchin too has recently dedicated an article to such questions, examining how the creation of domestic spaces in which natural and artificial elements were combined, through art and architecture, was a key characteristic of Pompeian house decor.²

Images and elements of nature, such as fountain-grottoes, conveyed eloquently the learning, taste and wealth of the house-owner, making the city mansion resemble a country villa, and combining the best parts of natural and urban life. Often, the landscapes depicted or imitated in domestic contexts were ideal and desired views of the landscape, which aimed “to mitigate the unappealing aspects of the city life”.³ The gardens of Roman houses can be recognized as artificial versions of natural *loca amoena*; Tronchin sees the Roman urban garden as a *simulacrum* of the *locus amoenus*, which is essentially a fertile, pleasant and cool oasis of peace and beauty, with fruit-bearing trees, green grass, watered by a fountain, and frequented nymphs and by small animals such as singing-birds. However, she also notes that these spaces always maintain “an awareness of the dangers and inconveniences of wilderness”.⁴

In this paper, I will claim that not only *loca amoena*, but also *loca horrida* were an integral part of the domestic arrays, for a number of reasons. I will examine how non-positive feelings and emotions towards nature, like fear, and not only delight and admiration, were manifested in these domestic arrays.

It is well known that in the literary descriptions of natural *loca amoena*, *loca horrida* are always lurking in the background, in particular after the Augustan period; the light and dark sides of nature are inseparable.⁵ Gianna Petrone too interprets the concepts of *locus amoenus/locus horridus* as a specular dichotomy

¹ BERGMANN 2002, 120.

² TRONCHIN 2010, 72: that “rather than simply appreciating nature per se, an issue of control over the environment or the ‘perfecting’ of the landscape and animals in it was a profound concern”. Similarly, Daniel Garrison has remarked that the Romans “preferred to recreate tamed villa garden versions of the Hellenistic *locus amoenus*” in their houses, as they never “liked nature in the raw”, GARRISON 1992, 98.

³ TRONCHIN 2010, 72.

⁴ TRONCHIN 2010, 65. See also MALASPINA 2004, 111–12.

⁵ For definitions of *locus amoenus*, see CURTIUS 1948, 207–23; SCHÖNBECK 1962, 18–60; PETRONE 1988; MALASPINA 1994; HINDS 2002, 123–25; BERNSTEIN 2011, 73–74; MAURO 2021, 68.

that includes the opposition between civilized and wild nature, so that these are built of the same elements, and, in the end, describe the same place in different tones.⁶

In a seminal article from 1994, Ermanno Malaspina used the definition *locus inamoenus* to articulate and analyse the different types of unpleasant or hostile literary *paysages*, and Rosa Mauro has recently examined this categorization further.⁷ According to Malaspina, the *locus horridus* proper is the inverted and opposite concept of *locus amoenus*, while other frightening landscapes, *loca inamoena* – not strictly specular to *amoenus* – would include the Dionysiac landscapes or frightful marine, mountainous and exotic desert sceneries full of divine awe.⁸ The heroic landscape, then, would be a mitigated version of this, a mythological backdrop of mountains and forests to heroic adventure.

Generally, nature and feelings towards nature in Roman houses have been examined by focusing the attention on the specific garden spaces and ‘garden-paintings’.⁹ The genus of sacral-idyllic landscape, typical of the third Pompeian style, has likewise been amply studied and analysed in terms of its relation with wild nature and landscape painting.¹⁰

Besides these, I propose that Roman domestic architecture and décor purposefully created sequences of ‘atmospheres’¹¹ or places with different emotional qualities, resembling different natural places, creating a spatial flow from open to closed, light to dark, delightful to awe-inspiring spaces, comparable to *loca amoena* and *horrida*. I will test this idea through close observation of some examples of spaces, wall-paintings, sculptures, and portable furnishings in Pompeian houses. The research will examine the interplay of interior and exterior, wild and domesticated, *amoenus* and *horridus* in the decor and furnishings of three Pompeian houses: the House of Octavius Quartio, the House of the Orchard, and the House of Sallust. The essay concludes with a closer look at scenes depicting frightening nature on silver vessels from the Boscoreale and the House of the Menander silver treasures.

The House of Octavius Quartio in Pompeii – a *locus horridus*?

The House of Octavius Quartio (II 2, 2) is a Pompeian atrium house that has become a standard example of a Roman small urban villa garden, a ‘miniature villa’ *par excellence*, for Paul Zanker.¹² In the atrium, the *impluvium* (an exceptional instance) was surrounded by flowerbeds, like a natural fountain, and from there the visitor passed to the large fruit garden (I), lined by an upper portico (i). Both the garden and the portico were embellished by central water channels (Fig. 1). Small-scale marble statues were lined along the brinks of the water channels.

For John R. Clarke, the visitor of the the house “entered a realm of mixed metaphors and hyperbole”.¹³ While taking in the vision of the large and idyllic real orchard, with its orderly rows of trees, the visitor would

⁶ PETRONE 1998, 180.

⁷ MALASPINA 1994, 9.

⁸ MAURO 2021, 70.

⁹ BERGMANN 2018 with further bibliography.

¹⁰ BERGMANN 1999; 2002; see also NEWBY 2012; further bibliography in WALKER 2022, 315, n. 3.

¹¹ The concept has been applied by Anette HAUG 2020, in Pompeian houses, p. 39 and *passim*, discussing how spaces have an atmosphere. Gernot BÖHME 2006, 18 defines ‘atmosphere’ as a mood and an aura that occurs between the building and its user, and as a product of cultural history. See also TRONCHIN 2010, 65.

¹² The house has received much attention for the garden installations and the numerous Egyptian and Isiac motifs in its wall-paintings and sculptures, see SPINAZZOLA 1953; ZANKER 1979, 470–80; *PPM* 3, 42–108; CLARKE 1991, 23, 193–207; BRUTESCO 2007; VON STACKELBERG 2009, 102–6; TRONCHIN 2010, 66; 2011; MOL 2016 with further references.

¹³ CLARKE 1991, 23.

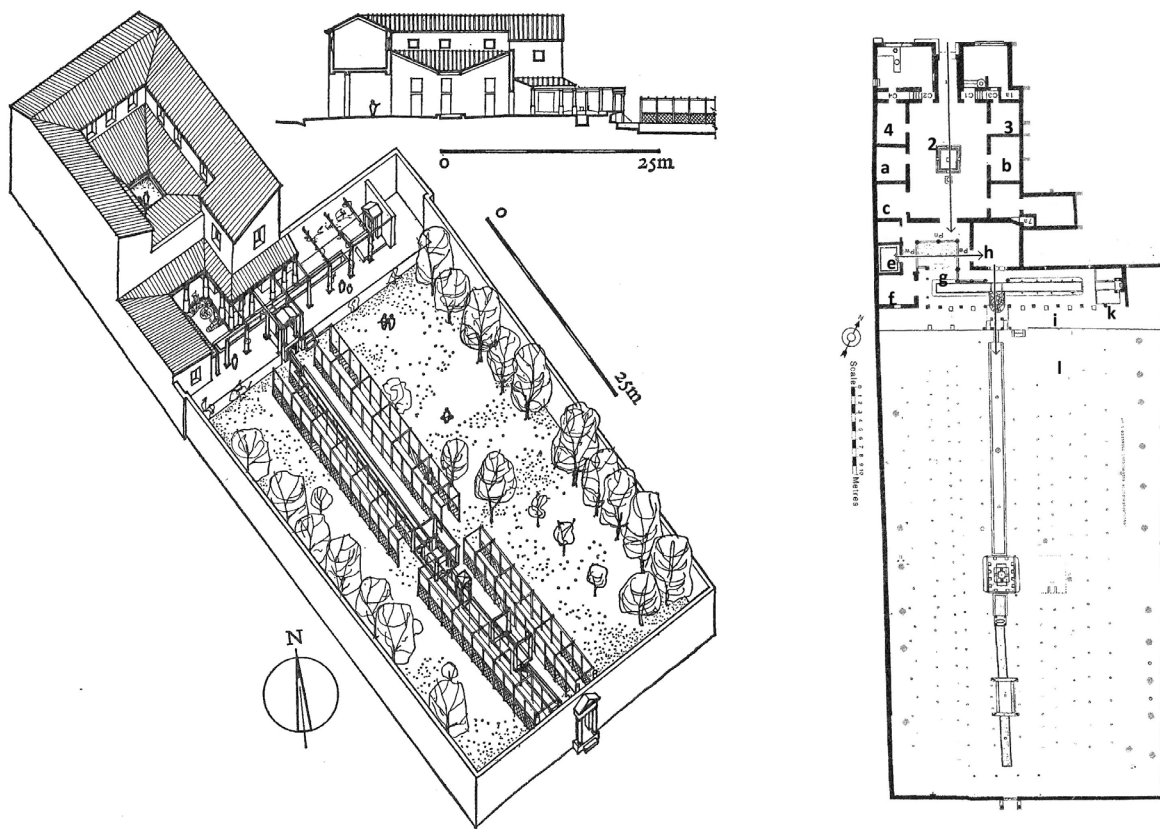


Fig. 1. Plan of the House of *Octavius Quartio* (II 2, 2), Pompeii (Combined image from BOËTHIUS – WARD-PERKINS 1970, fig. 121 and VON STACKELBERG 2009, fig. 4.1).

at the same time have noticed the wide megalographic painting that covered the N wall or the area: predators and preys (lion, bear, antelopes) running wild.¹⁴ On the side of the garden (I), on the outer wall of the room (f), there was another large panel depicting a hunting scene, with a man chasing a feline, and a leopard crouching on the right. The idyllic garden was surrounded by a totally opposite image of nature: a barren desert featuring only dead tree trunks and a grey rocks as landmarks, populated by wild beasts, hostile and dangerous, a *locus in-amoenus* or *locus inhospitalis* par excellence. Some marble sculptures in front of the painting actually recurred to the same hunting theme: Two figures represented lions attacking antelopes and one a dog attacking a fawn.¹⁵ These images must have created a passing shiver of fear in the visitors to the garden, which seemed, at its sides, to merge into a desert. On the same N wall, to the left, a single painting, only partially preserved, represented a sort of sequel or solution to these scenes: Orpheus, standing on a rock, taming wild beasts with his music.¹⁶

On the East side, the wall with the animal hunt panel ended at a *biclinium* (k) covered by a pergola, with a central fountain niche. This was an outdoor dining room, where the water sprouted from a fountain in a semicircular grotto niche, covered by natural pumice stone, transporting the diners into the atmosphere of a natural shady cave¹⁷ by a spring, surrounded by vegetation, an artificial *locus amoenus*.¹⁸ Just above the

¹⁴ Mol 2016, 138, fig.

¹⁵ Pompeii, inv. 20371, 2929, 2934. See Mol 2016, 148.

¹⁶ PPM 3, 101–2, fig. 89. On Orpheus' landscape in Ovid, see HINDS 2002, 127; BERNSTEIN 2011, 75.

¹⁷ On the topic of caves and grottoes in *loca amoena* and *horrida*, see GARRISON 1992, 104.

¹⁸ ZANKER 1979 made the famous suggestion that such elements refer to large villa gardens. While this remains true, one can also discern allusions and citations of natural elements, without the intermediation of elite constructions.



Fig. 2. Pompeii, the nymphaeum-biclinium (k) of the House of Octavius Quartio, on the left, Narcissus, on the right, Pyramus and Thisbe (from *PPM* 3, 103, fig. 92).

dining couches, as if growing out of them, two green plants were painted, and above them, two mythological landscapes appeared as imaginary windows (**Fig. 2**). Both depict stories narrated in Ovid's *Metamorphoses*, and both take place near a natural water source.¹⁹ On the right side, the Babylonian love story of Pyramus and Thisbe culminates in a gory manner in double suicide.²⁰ The backdrop of the story, described by Ovid, was a night-time necropolis situated under rocky cliffs, near a fountain, where wild beasts drink:

*ad busta Nini lateantque sub umbra
arboris. Arbor ibi, niveis uberrima pomis
ardua morus, erat, gelido contermina fonti* (Ov. *met.* 4, 89–91)

“...to meet by the grave of Ninus, and hide in the shelter of a tree. There was a tall mulberry tree there, dense with white berries, bordering a cool fountain.”

Nearby, there is a dark cave, where Thisbe flees a lioness (*obscurum timido pede fugit in antrum*). Pyramus defines the surroundings, in fact, as ‘places of fear’ (*loca plena metus*). This is, quite obviously, a *locus amoenus* showing its obverse, nocturnal, and frightening side, a *locus horridus*, the dark specular image of the pleasant fountain scenery.

¹⁹ As HINDS notes (2002, 122), Ovid is the key collaborator in shaping aesthetics of landscape in literature and art. On this house, and its paintings, see HINDS 2002, 141.

²⁰ *PPM* 3, 105, fig. 94.



Fig. 3. Pompeii, House of Octavius Quartio, portico (i), West wall. Diana (left) and Actaeon (right) in mountainous landscape (from *PPM* 3, 100–1, fig. 87–88).

In the painting on the left hand side, above the other *kline*, Narcissus is seen sitting on a crude rock, in a grove of young trees, admiring himself on the surface of a natural pool.²¹ The surroundings of Narcissus' fount are described by Ovid with traits of *locus amoenus*: "There was an unclouded fountain, with silver-bright water, which neither shepherds nor goats grazing the hills, nor other flocks, touched, that no animal or bird disturbed, not even a branch falling from a tree. Grass was around it, fed by the moisture nearby, and a grove of trees that prevented the sun from warming the place."²² The eery quiet and reservedness of the pool, however, make the

place feel like an inviolable sacred grove. In the painting, in fact, behind the seated Narcissus, a sacral column stands, marking the place as a natural sanctuary. Even in this case, the beautiful mirroring pool proves in fact to be deadly for the youth, attracting him into its depth.

While the stories of Pyramus and Thisbe and of Narcissus provided moral *exempla* and literary memory games for the diners, they certainly also created an imaginary landscape surrounding the *biclinium*, transporting the diners into a mythological grove in the middle of the wilderness in stark contrast with the real-life garden setting. Again, the *locus horridus* scenes immediately behind the backs of the diners lolling in the *al fresco* amenities seem to be a sort of *memento mori*.

Opposite to the diners, on the garden wall at the other end of the terrace (i), Diana and Actaeon were painted.²³ This mythological scene, again, was set in a forest, in the sacred grove of Diana, a fountain oasis in the middle of wild mountainous hunting grounds.²⁴ Diana can be seen bathing naked at a fountain, and Actaeon, having furtively observed her, is already turning into a stag, attacked by his own dogs, as a punishment inflicted by the goddess (**Fig. 3**). The scene would have first appeared to the visitor on entering the garden from the atrium area and turning right, seen from between the columns of the small peristyle.

²¹ *PPM* 3, 104–5, fig. 93.

²² Trad. A. Kline. *Ov. met.* 3, 407–12: *fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, / quem neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris / nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus; / gramen erat circa, quod proximus umor alebat, / silvaque sole locum passura tepescere nullo.* Cf. HINDS 2002, 133.

²³ *PPM* 3, 100–2, fig. 87–86.

²⁴ On forest, in particular the Northern European forest, as *locus horridus*, see GARRISON 1992 and LAMPINEN in this volume.

Ovid's narrative sets the story of Diana and Actaeon in a remote, rocky and wooded wilderness full of wild beasts.²⁵ The surrounding nature is indicated in the painting in a very sketchy way, mostly as upright, steep rocks with some small bushes. A column appears on the background of both figures: these are sacred pillars, altars or *aediculae* in the wild. They also visually link the painted, wild nature to the constructed world of the surrounding architecture.

It is notable that in the same garden there is also a second image from the same story, painted in the niche under the *aedicula* on the lower terrace, and seeming to be inside a grotto. This shows an earlier moment of the story of Actaeon discovering Diana at her bath. This, again, emphasises the allusion to the lurking presence of the wild at the sides of the tamed and cultivated garden.

In the case of the House of Octavius Quartio, *loca horrida* and *amoena* are in a continuous dialogue constructed with real garden elements, water, grottoes, paintings and sculptures. All the painted scenes in the garden dining area converge into a narrative of the double quality of nature, beneficial and frightful, of the eternal hunt where the roles of predator and prey can change quickly. *Amoenus* and *horridus* interchange, an idyllium can turn into a trap, even in one and the same place, depending on the behaviour of the protagonists and their choices.

House of the Orchard – Visions of Beneficial and Frightful Nature

Another house often cited when discussing Pompeian garden paintings and nature is the House of the Orchard (Casa del Frutteto, I 9, 5) (Fig. 4).²⁶ Its two main *cubicula* were painted as veritable garden pavilions, with wickerwork garden fences and walls delimiting the all-green visions of young fruit trees; the ceiling above likewise imitates a pergola. One of the two rooms has a sky-blue background colour (8) and the other a nightly black colour (12).²⁷ In the paintings, small birds perch on the trees, the fruit is ripe, water abounds in the fountains, and there are no elements of awe or fright, only pleasure – with the exception of a large snake coiled around one of the trees. These are certainly gardens imitating *loca amoena*, with few reminders of the perilous aspects of nature. On the ceilings, more vine scrolls and birds form a fake pergola roof. The atmosphere is airy, fresh, fragrant and essentially safe, although the frequent references to Dionysiac and Egyptian cults give a slight sacral aura to the ensemble.

In striking contrast with the light atmosphere of the two *cubicula* is the dark decoration of the large *triclinium* (11), the dining room of the house.²⁸ Mariette de Vos has written that the room refers to Dionysiac initiation, and the central paintings are united by the theme

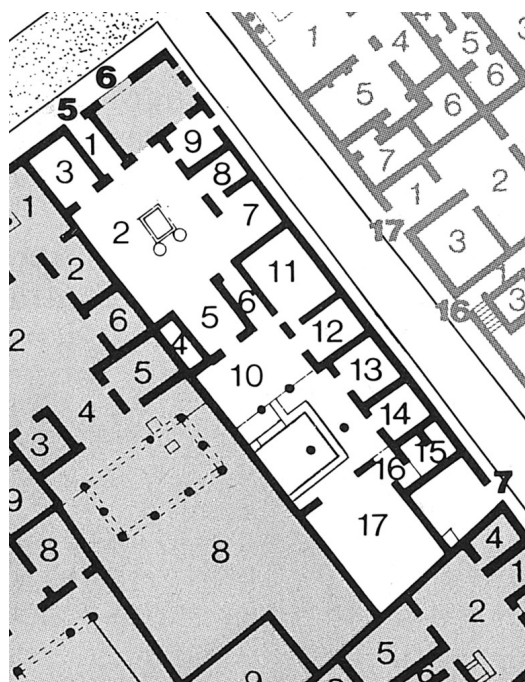


Fig. 4. Plan of the House of the Orchard (I 9, 5), Pompeii (from PPM 2, 1).

²⁵ The story of Diana and Actaeon will be discussed in greater detail below, in the case of the House of Sallust. On the myth, SCHLAMM 1984. On the setting, see also MALASPINA 2004.

²⁶ PPM 2, 14–113.

²⁷ PPM 2, 15–35; 117–34.

²⁸ PPM 2, 46–112. BERGMANN 1991.

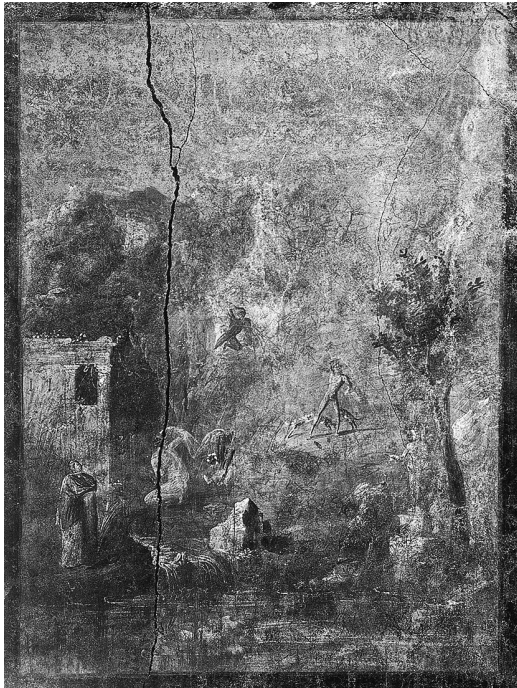


Fig. 5 a. Pompeii, House of the Orchard (I 9, 5), West wall of the *triclinium* (11), with the central painting depicting the story of Diana and Actaeon (PPM 2, 46, fig. 68).



Fig. 5 b. Pompeii, House of the Orchard (I 9, 5), *triclinium* (11), Diana and Actaeon (PPM 2, 54, fig. 76).

of death for *hybris*.²⁹ Bettina Bergmann has thoroughly analysed the narrative of its central paintings,³⁰ four mythological landscapes, that shine on four walls as bright windows against the black background. The wild nature sceneries that they depict include small mythological figures that seem tiny in comparison with the dominating nature: mountains, sky and the sea. They include Actaeon and Diana (**Fig. 5 a**), the punishment of Dirce, the fall of Icarus, and the duel of Eteocles and Polyneikes in front of the walls of Thebes.

As Bergmann notes, two of the images, Actaeon and Icarus, depict figures that violate gods' natural realms, respectively, the sacred grove and the sky, whereas the two others belong to the Theban cycle, depicting family conflict and curse.³¹ They all show notably grim visions of nature, rocky shores, lonely mountains, dark skies, that can be read as powerful, awe-inspiring, frightful – indeed, *loca inamoena*, or heroic landscapes (**Fig. 5 b**). The dark natural sceneries mirror the psychological distress of the protagonists in the climax of the stories, leading to tragic death.³² However, nearer to the viewer, in front of the black wall surfaces, more peaceful and harmonious natural elements share the space closer to the diners: birds, small animals, plants and lustral vessels, and small villa landscapes. What was, then, the meaning of the central 'windows' into the grim wilderness for the ancient viewers? They certainly were not meant to offer merely relaxing views of beautiful green landscapes. Instead, they seem to build a feeling of security, sheltered inside the black-painted walls, while observing frightful scenes on the outsides, far away. Again, as in the House of Octavius Quartio, an outer circle of dangerous sceneries reminded the viewer of the greatness of the natural elements and the might of their gods.

²⁹ PPM 2, 54.

³⁰ PETERS 1963, 85; BERGMANN 1999, 85–88.

³¹ BERGMANN 1999, 88.

³² Cf. SCIARAMENTI 2019, 61–64, who notices how in Ovidian mythological narrative the paysage reflects the state of mind of the protagonists.

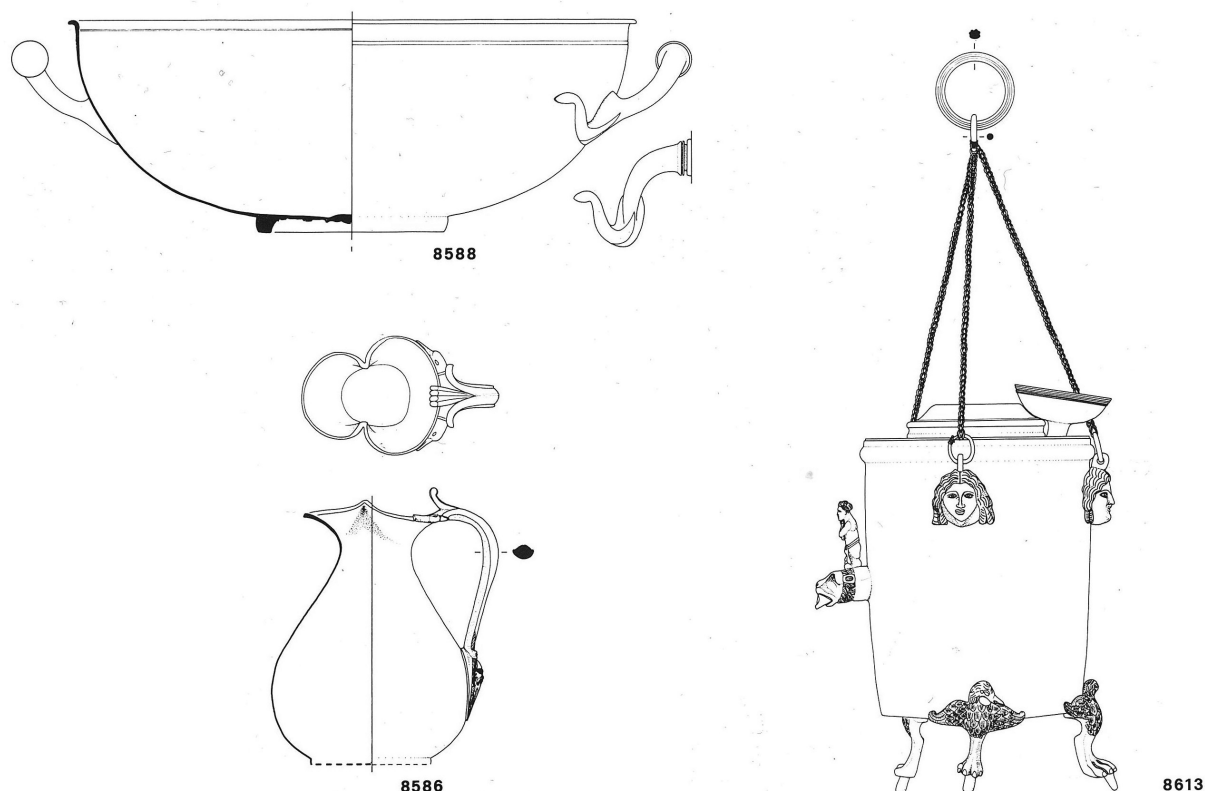


Fig. 6. The figure-decorated bronze vessels found in the House of the Orchard (I 9, 5): water-basin, jug and *authepsa* (from TASSINARI 1993, vol. II, 389).

The thirteen bronze vessels depicted as vignettes on the walls of the *triclinium* were visually comparable with the real bronze vessels in use in the room; from this house, a large set of bronze vessels was indeed found. This set would certainly have been in use in the black *triclinium* of the house, but possibly also in the *cubicula*, for ablutions and for serving wine and water.³³

The most representative among these have natural elements as their decoration (**Fig. 6**). The large circular bronze basin for washing the feet, normally set on the ground for use, had stylized snake-heads decorating its handles (inv. 8588).³⁴ The jug for pouring water into it had two bird-heads at the upper handle attachment – cranes, probably – and a head of a bald satyr at the lower attachment (inv. 8586).³⁵ The combination of these two pieces would have formed a small narrative around the water container: a Silenus lurking in the vegetation, snakes hiding by a pool, creating a sense of danger, but also potentially threatened by the cranes, natural enemies of snakes, near the small artificial cascade poured from the jug. Such small animal battles were a pictorial *topos* in *loca amoena*, echoing larger hunts in the surrounding, more dangerous wilderness.³⁶

The most showy bronze vessel in the house was an *authepsa*, a water-heater (inv. 8613). The feet were in the form of a feline predator's paws, turning at the upper attachment into aquatic birds with spread

³³ TASSINARI 1997, I, 138–39; II, 388–89.

³⁴ Pompeii inv. 8588, type S4322. TASSINARI 1997, I, 139, n. 13, II, 389

³⁵ Pompeii inv. 8586, type D1220. TASSINARI 1993, I, 139; II, 389, n. 12.

³⁶ Another bronze jug has a handle in the form of a dolphin, alluding to pleasant marine sceneries and water: Pompeii inv. 8500, type E5200. TASSINARI 1993, I, 138; II, 388. Yet another had at the handle a mask of a Triton, inv. 8579.

wings. The tap for hot water was in the form of a lion's head, with the switch as a half-human figure.³⁷ Again, we can read in these theriomorphic images allusions to a symbolic water fountain where birds nest and dangerous felines come to drink – as we have seen, an ambivalent place, either *locus horridus* or *amoenus*.

The whole iconographic complex of the house thus displays quite a complicated and entangled relation with natural places. The two garden-*cubicula* represent domesticated *loca amoena*, while the black *triclinium* seats the diners in safety inside an imaginary walled structure, while projecting exemplary scary natural scenes to be observed outside the four walls. The tragic scenes, mirrored in the hostile environment, are caused by humans stepping over their place in the natural order of things. They remind the spectator of the necessity to maintain the relations with gods and nature in the rightful way, in order to gain and maintain their *loca amoena*.

Loca horrida in the House of Sallust in Pompeii

The House of Sallust (VI 2, 4) has a canonical atrium form, and has often been cited as an ideal example of the Roman republican *domus*, with a small *hortus* rather than a large peristyle at the back (Fig. 7).³⁸ Entering the wide and dark atrium, illuminated by the *compluvium* opening, the viewer was met by a violent scene: Hercules forcing down the Ceryonian hind by its golden horns – a sculptural group in bronze, set up behind the *impluvium* pool and a water basin (Fig. 8).³⁹

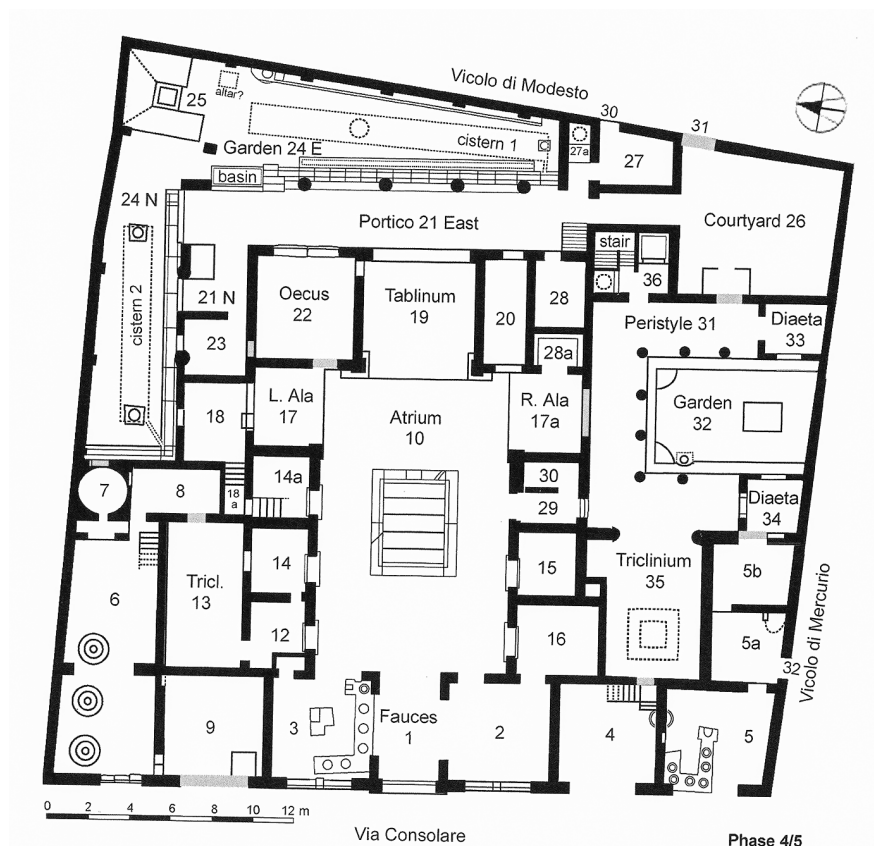


Fig. 7. Plan of the House of Sallust, with atrium (10), garden (24 E) and Peristyle (31) with garden (32) (from LAIDLAW – STELLA 2014, 155, fig. 3.19).

³⁷ Pompeii inv. 8613, type Y2200. TASSINARI 1993, I, 139, II, 389.

³⁸ Although in the latest phases of the city it was transformed into a hotel/restaurant, the wall-paintings belong to earlier, domestic and elitarian phases. The main excavation phase was in 1805, and the history of the house and its study, decoration and form have been published in a monograph: LAIDLAW – STELLA 2014

³⁹ LAIDLAW – STELLA 2014, 28–29.



Fig. 8. Pompeii, the House of Sallust (VI 2, 4). Left: Bronze statue of Hercules and the Ceryonian hind, from the atrium (10), Palermo Regional Archaeological Museum (inv. 8364, photo D. Arya, from: LAIDLAW – STELLA 2014, 29, fig. 1.9b). Atrium (10), restored view with the sculpture on its base behind the impluvium pool (image by J. Burge, from LAIDLAW – STELLA 2014, 101, pl. 10).

As his third labor, Hercules managed to capture alive the hind, the sacred and inviolable animal of Artemis. The hind was named after its habitat at the river Cerynitis, while it was captured while drinking at another river, Ladon in Elis, famed for the natural beauty of its valley. The Pompeian bronze hind originally poured a jet of water from its mouth, captured in a rectangular marble fountain basin in front of the group, an allusion to the act of drinking. This, again, cast the learned viewer into a mythological landscape – the atrium fountain pool became the river Ladon, around which mythology set two other famous myths as well: Pan attacking the nymph Syrinx and Apollo chasing Daphne (daughter of the river god Ladon). Once more, the heroic landscape has a dual nature, beautiful and *amoenus*, but also potentially wild and perilous, *inamoenus*, or even *horridus*; the theatre of this scene was the scarcely illuminated atrium, filled with the sound of running water.

Behind the dark atrium space, and the Herculean sculpture group, a bright green garden view shone through the *tablinum*: this was a window to the real, small garden-*viridarium* (24), into which the visitor could enter (**Fig. 9**).⁴⁰ This was an open space, preceded by a wide and airy portico, furnished with an open-air *triclinium* covered by a pergola of sprouting vines. The back-wall was decorated by garden-paintings

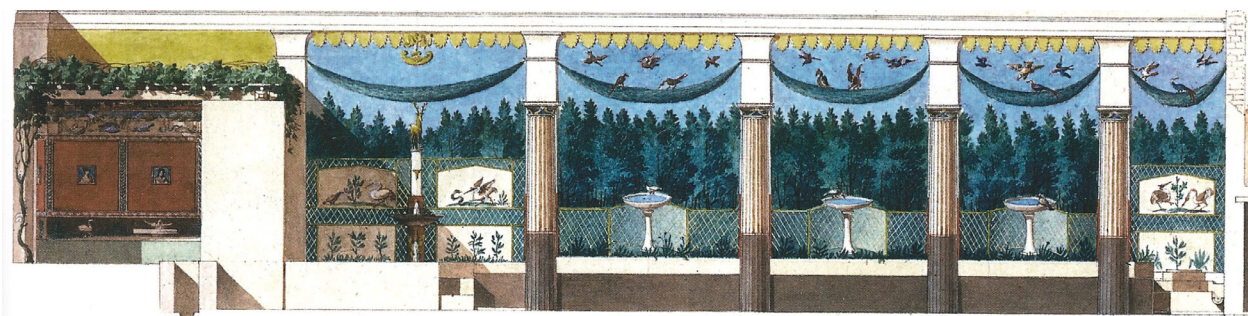


Fig. 9. Pompeii, House of Sallust, back garden (24), East wall and the triclinium pergola (on the left). (F. MAZOIS, 1809–11, Bibliothèque Nationale, Paris, Département des Espanpes et de la Photographie, ref. no. Gd-12 [e] Ft. 4; LAIDLAW – STELLA 2014, 97, pl. 2).

⁴⁰ LAIDLAW – STELLA 2014, 101, pl. 10.

in the III Pompeian style: columns with young green arbusts at intervals on the background and festive garlands suspended in between. The vision is semi-cultivated: all the trees are young, the same age, they are aligned, and therefore planted in this way. They form a green fence that, closed at the top by a grotto imitation, as it were, fences off the wider natural landscape. Small birds flow in capricious formations on the cerulean sky, three painted fountain-basins make known the pleasant presence of water.⁴¹

A real fountain gurgled water on the left, in front of the *triclinium* beds, covered by a pergola. The *triclinium* walls were decorated with plants, fluvial scenes, fruits, game, and other edibles. However, at sockles something less pleasant happened: cranes battle snakes. Again, the apparent idyll, looking more closely, reveals cruel details.

From the *atrium*, a passageway through a *cubiculum* on the right-hand side led to the peristyle (31), which had a very different decoration and atmosphere.

This space could first be seen from an angular viewpoint, asymmetrically, from between a forest of red columns, and possibly trees and bushes originally planted in the central, open area, through which the one who sees it glimpses the large image covering the back-wall: the nude Diana crouched at a fountain in the wild forest (**Fig. 10**).⁴² A rocky arch can be seen behind her, and the landscape is harsh with hardly any trees, only bare rocks. This is a central characteristic of a *locus horridus*: pointed, rough rocks from which only a dead, leafless, cranked tree-stub branching to the right. The setting of the myth is suggestively described by Ovid.

*Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulaverat artem
ingenio natura suo; nam pumice vivo
et levibus tofis nativum duxerat arcum;
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos incinctus hiatus.* (Ov. met. 3, 155–62)

“There is a valley called Gargaphia; sacred to Diana, dense with pine trees and the pointed cypress, where, deep in the woods that fringed the valley’s edge, was hollowed in frail sandstone and the soft white pumice of the hills an arch, so true it seemed the art of man; for Nature’s touch ingenious had so fairly wrought the stone, making the entrance of a grotto cool. Upon the right a limpid fountain ran, and babbled, as its lucid channel spread into a clear pool edged with tender grass.” (trad. B. More)

Ovid’s description sets the narrative in the Greek region of Boeotia, near Mount Cithairon, in a valley named Gargaria, also the name of a local fount and of a nymph. The description of the sacred grove of Artemis/Diana combines all the elements of a *locus amoenus* (a cool, arched grotto, a limpid spring and cascade surrounded by tender grass) surrounded by *horrida loca* (dense forest, roadless, rocky terrain). In the image, only some foliage on the top of the natural arch alludes to glass and tender plants; otherwise the terrain consists of bare cliffs.

In the second-century CE narrative of the *Metamorphoses* of Apuleius a similar sculptural group of Actaeon and Diana is placed in the atrium of a house, behind a fountain pool, in close parallel to the settings

⁴¹ Documented only by a drawing by F. Morelli in 1809, *PPM* 4, 120, fig. 56.

⁴² *PPM* 4, 129–33, esp. fig. 76. The room was mostly destroyed in the II World War bombing, but remains documented in many drawings. On the Ovidian description, see HINDS 2002, 137.

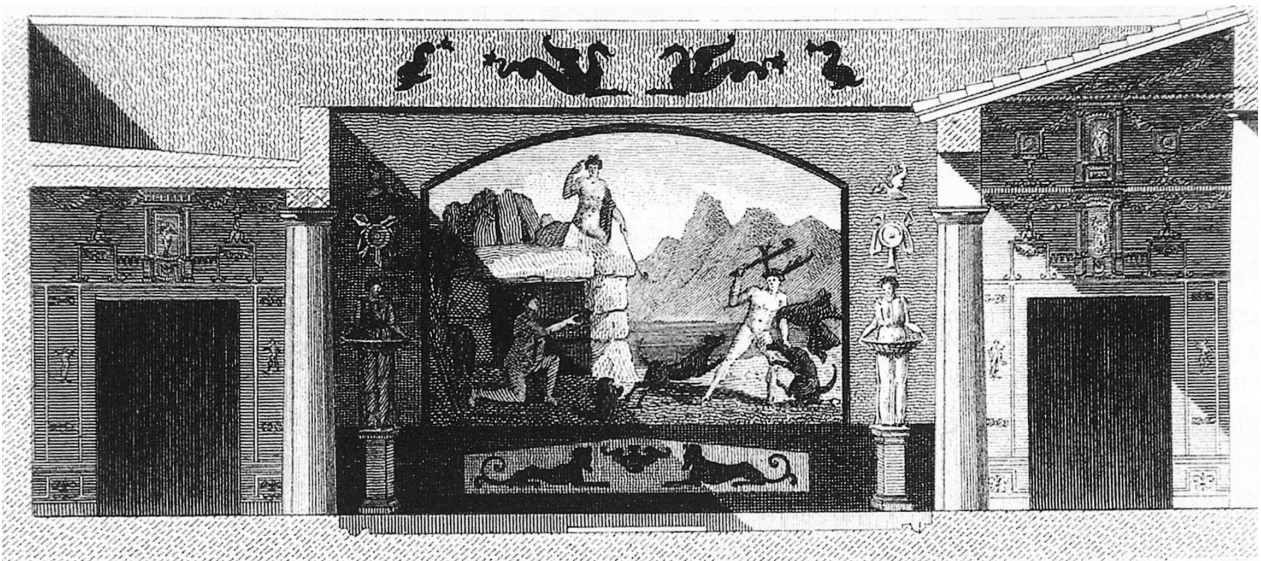
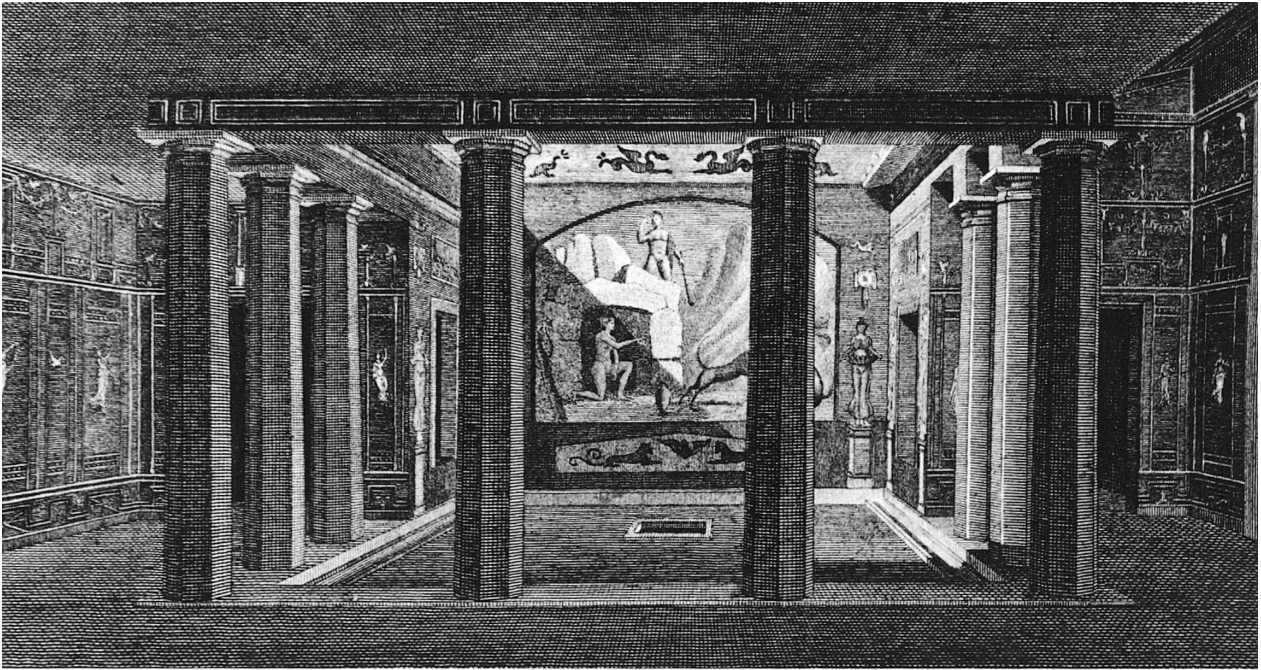


Fig. 10. Pompeii, the House of Sallust, peristyle (31) and garden (32) with the wall painting on the South wall showing Diana and Actaeon (from Mazois 1824, pl. 28, fig. 2 e pl. 39 fig. 1; LAIDLAW – STELLA 2014, 95, fig. 2.57–2.58).

of Pompeian houses.⁴³ In the ekphrastic vision that the protagonist, Lucius, has of the space, Diana rules it with her commanding divine aura, and the frightfulness of the group is underlined. Behind the goddess, a natural-looking grotto was crowned by wild plants and grapes, reflected in the pool of water:

Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum, muscis et herbis et foliis et virgulis et sicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus: splendet intus umbra signi de nitore lapidis. (Ap. met. 2, 4)

“Behind the goddess was a cave in the rock, with moss and grass, and leaves, and bushes, and vines everywhere, and little trees blossoming in stone: Inside the cavern the statue’s reflection shone from the polished marble.”

⁴³ PEDEN 1985.

Diana was surrounded in the Apuleian atrium by fierce sculpted dogs, which created tension in the atmosphere of the room; the description clearly indicated that they were meant to inspire fear:

canes utrimquese cus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt et sicunde de proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire, et, in quo summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit, sublati canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores.

“There were hounds of marble too, protecting her flanks; their eyes menacing, ears pricked, nostrils flaring, and jaws open so fiercely that if the sound of barking had reached you from nearby, you’d have thought it had emerged from the marble; and then the noted artist had shown the best proof of his skill by having the dogs leap up, so that with chests held high, and their rear paws firm on the ground, with their front ones they yet seemed to be bounding forward.” (trad. A.S. Kline)

The visitor of the peristyle of the Pompeian House of Sallust, stepping down to the open area surrounded by columns on three sides, or (as it were) to the open glade of the Gargarian valley, saw Diana on the left and, on the right, the young, naked hunter Actaeon. He was shown crouched and bleeding, being cruelly attacked by his own fierce hounds while turning into a stag, punished for having unwittingly violated the sacred grove of Diana. A figure spies the scene from behind the crest of the mountain – it has been interpreted as Actaeon himself, at an earlier moment of the story, but the figure also resembles the stock-figure of a Satyr spying among vegetation, as an iconographical topos.

The scene demonstrated the dangers of nature, of entering even unwittingly into a grove under divine protection, where ignorance is no excuse, and it unleashes its latent dangers; changing a *locus amoenus* into a *locus horridus* in a moment. Ovid describes the surroundings of Actaeon’s hunt in terms of heroic *loca inamoena*: the mountains were haunts without paths (v. 3, 145: *devia lustra*), tainted with the killing of wild beasts (*mons erat infectus variarum caede ferarum*) (v. 3, 143). The dogs hunt him down in a terrain that becomes ever more rocky and terrible as he runs in panic:

*per rupes scopulosque adituque carentia saxa,
quaque est difficilis quaque est via nulla, sequuntur.* (Ov. met. 3, 226–227)

“All eager for their prey the pack surmount rocks, cliffs and crags, precipitous – where paths are steep, where roads are none.” (trad. B. More)

The Ovidian narrative and the painting in the house of Sallust both insist on the natural arched form of Diana’s bathing recess, formed of tufa and pumice stone, where nature seemed to imitate the man-made arches of domestic fountain niches. The form of the rock is repeated in the arched form of the pictorial field. The violent scene is fenced off by its wide, framing red fields, making it clear for the viewer that the mythological landscape scene is offset from the real world by a grade. This reminds us, again, of the grotto-aedicula in the House of Octavius Quartio.

Outside of this frame, at its two sides stand out two female figures on pedestals, carrying shell-shaped water basins in their hands. Although this is a generic stock-figure used in garden paintings, in this case they may also be part of the scene. They may be interpreted as real-life female servants greeting the visitor to the present garden, carrying water for the welcoming-ablutions, or Nymphs (as may be indicated by the green wreaths in their heads), companions of Diana, who help her as bath attendants and belong to the scenery of myth. Ovid even named the nymphs who helped Diana to bathe: *Nephele*, *Hyale*, *Rhanis*, *Psecas* and *Phiale*

draw water and pour it over their mistress with deep jars: *excipiunt laticem ... funduntque capacibus urnis*. Also, in the foreground of the image of the bathing Diana, there is a shiny golden *hydria* standing prominently on a cliff.

Why have domestic bathing vessels, *urnae*, *hydriai* and basins, been brought into the wild, to assist Diana's bath? Evidently, once again, the vases function as links interconnecting the real and the mythological, the domestic and the wild. Mythological fountain nymphs step out of the picture with their water basins, while domestic vessels recede into the mythological landscape.⁴⁴ The natural and the artificial interlock, as do the light and the dark sides of nature.

The house thus forms a series of places with different atmospheres, alluding to various mythological sceneries and settings, alternating like the ups and downs of a roller-coaster drive: from the heroic river valley of Ladon, with Hercules, in the atrium, the *locus amoenus*-grove for *al fresco* dining in the small back garden, and the vision of a mountainous wilderness, the *locus horridus* in the peristyle.

***Loca horrida* on Silverware**

The final chapter focuses on Pompeian domestic metal vessels decorated with animals, plants, and landscapes – forming a bridge between the world of mythological wall-paintings and the real-life material objects. As my analysis above shows, the finds from the House of the Orchard included a set of bronze vessels decorated with vegetal and animal motifs. Perhaps through accidents of conservation, no silver vessels were found in any of the houses discussed above, but they are often richly decorated with images relative to the natural world – and also, as we shall see, with numerous images of *loca horrida*.

The ideal settings for the use of decorated dining and drinking silverware would have been an indoor or outdoor *triclinium*. The presence of pleasant and frightful nature in the iconography of silver vessels, as a complementary part of the house decor, enhanced the atmospheres created by paintings and architecture.

We might presume that elements of the *locus amoenus* – decorative flowers, fruits, benevolent animals, and songbirds would be amply represented on banquet vessels, somewhat in parallel with our modern porcelain roses, fruit, and ideal country views. This is true to some extent. For example, the *scyphus* drinking vessels in particular often depict realistic wreaths tied around the cup, as it were, by branches of olive,⁴⁵ ivy,⁴⁶ plane, myrtle,⁴⁷ vine,⁴⁸ or laurel.⁴⁹ If we take as an example the Boscoreale silverware, four of the *scyphoi* are wreathed with branches of trees, two with olive and two with plane.⁵⁰ This might refer to the real wreaths worn by banquet guests, or imply that the banquet would ideally take place under a tree, or in a grove where trees would be growing nearby, and their branches could be cut as sacral wreaths.

⁴⁴ On the lateral walls, in front of the red panel, two further figures (a maenad and a satyr) stand, with vegetal candelabra that carry bowls, giving a Dionysiac tinge to the scenery, like the grapes in the Apuleian image. Above, on the lateral walls of the peristyle, there are two independent, violent marine scenes: the abduction of Europa by the bull and Frixus and Helle riding an aries.

⁴⁵ Menander hoard, two *cantharoi*, MANN inv. 145513–14.

⁴⁶ For example, a couple of *scyphoi* covered with a horizontal branches twisted together with gilded ivy leaves and flowers, from the Casa dell'Argenteria, VI 7, 20.22, MANN inv. 25378–79. See Guzzo 2006, 120–1, cat. 108–9 (T. Giove).

⁴⁷ Museum of Saint Germain en Laye France / skyphos 1st century C.E., Treasure of Boscoreale, Louvre Museum, Paris.

⁴⁸ For example, a *modiolus* with a wine branch sprouting from under the handle, with gilded leaves and small, young grapes, Casa dell'Inaco e Io, VI 7, 19, MANN inv. 25300. See Guzzo 2006, 172, cat. 218.

⁴⁹ BLUME 1907, 16, 32 fig. 10.

⁵⁰ Plane: Louvre, inv. Bj 1909 and Bj 1910.



Fig. 11. A couple of silver *scyphoi* from the Boscoreale treasure. H. De Villefosse, *L'argenterie et bijoux d'or du trésor de Boscoreale description des pièces conservées au Musée du Louvre*: (Monuments et Mémoires 5) avec Fascicule Supplémentaire 1902, 1899, pl. IX.

Some drinking cups, however, show more complex natural motifs, and are covered by vegetal scrolls, similar to the Augustan *Ara pacis* reliefs. The twin *scyphoi* from the Boscoreale treasure (Louvre inv. BJ1907–1908) display delicate floral scrolls that stem from a central flower plant, sprouting to cover the entire vessel surface, budding with various flowers: roses, lilies, poppies and *campanulae* (**Fig. 11**). This seems simply to confirm the reassuring Augustan rhetoric of the return of the golden age, eternal spring, and the reign of peace and prosperity. At a second glance, however, one notices that the central images are not vegetal forms but animals, predators with their preys. In the center, on the central flower stem, an eagle with spread wings is skinning a small hare, and two dogs attack a defenseless deer. On the other side, a stork flaps its wings in front of a snake; and a lion and a bull fight.⁵¹ On the sides, more fighting animals grow straight out of the floral stems. All of a sudden, once again, the paradisiac *locus amoenus* shows its dangerous sides becoming a *locus horridus*: everywhere, there is a hunt and a fight for survival.

A pair of Boscoreale silver drinking vessels, *kantharoi*,⁵² depict storks nesting in an old tree trunk – again, a seemingly peaceful and idyllic scene. Even the handle attachments are in form of heads of aquatic birds.⁵³ But even here, the narrative of events shows invading dangers, a hostile stork, and a fight for a prey – a snake – between the birds. The stork was, in fact, the archetypal enemy of snakes – unlike other birds that were attacked by snakes, in particular their young and the eggs.⁵⁴ Storks are seen among seemingly idyllic grains and poppies also in a pair of silver cups from the Menander treasure – here too, a closer look reveals that the birds are fighting snakes, one coiled around the neck of the bird, and there are two bull skulls, *bucrania*, lying on the ground, telling of past animal fights (**Fig. 12**).

Of particular interest in this context are some drinking vessels in silver, depicting rustic scenes set in the wilderness. Good examples of these are a pair of *scyphoi* on a low ring foot from the treasure of the House of the Menander (I 10, 4), depicting shepherds and travelers in wild landscapes, without a mythologi-

⁵¹ See DE VILLEFOSSE 1899, pl. X.

⁵² Louvre inv. Bj 1903–4. GUZZO 2006, 188, cat. 273.

⁵³ Another couple of silver chalices with storks hunting small snakes, lizards, grasshoppers, butterflies and a grasshopper, in the middle of a field of wheat and poppies are now in The Morgan Library and Museum, New York. Purchased by J.P. Morgan, inventory number AZ050-1 and AZ050-2.

⁵⁴ THOMAS 1988 discusses a literary reference to this natural phenomenon, mentioned in Vergil's *Georgics* in the verse (2.320): *candida venit avis longis invisâ colubris*, “the white stork arrives, a bird hated by long snakes”. On the storks, see also FORESTA 2018. I thank the anonymous reviewer for bringing this text to my attention.



Fig. 12. A Boscoreale silver cup showing storks fighting snakes. On the ground, a *bucranion* (GUZZO 2006, 203, fig. 286).



Fig. 13. *Scyphus* with *locus inamoenus/horridus* landscape, from the House of the Menander, Pompeii (GUZZO 2006, 196, fig. 278).



cal narrative or identification. The four scenes include: (the first vessel,⁵⁵ side A): A youth vigorously rowing against a current between steep rocky cliffs, on which old, knotted tree-trunks grow (**Fig. 13**); a shepherd grabbing a ram by its horns, (side B): three persons offering sacrifice in a rocky landscape, in front of a natural altar, in the shade of old trees. On its pair⁵⁶ (on side A), a traveler drinks from a bowl in the presence of an old witch, under awnings attached to trees; (on side B), we see a shepherd with grazing animals. In the vessels, even the handle-supports seem to grow from the vessel surface as branches of the gnarled tree-trunks under the ring handles, breaking out from the pictorial surface. Clearly, all the four images on this pair of cups are interconnected by the same wild landscape, consisting of mountains, old trees, and flowing rapids, and peopled by travelers, witches and goat-herds. The scenes might be classified as *loca horrida* or *inamoena*, potentially dangerous mountain landscapes.

One specific vessel form, the *scyphus*, emerges as particularly relevant in this context. Most of the scenes of nature discussed above are, in fact, depicted on wine cups of this form. There seems to be a connection between this form and the rustic atmospheres recurring in the relief decorations of the cup. The vessel name and form, *scyphus*, were strongly associated by Greek and Latin authors with simple bucolic outdoor life.⁵⁷ Homer uses σκύφος

⁵⁵ MANN inv. 145504 bis. PAINTER 2001, 53–54, cat. M1, 53 pl. 1, fig. 3; GUZZO 2006, 196–97.

⁵⁶ MANN inv. 145505. PAINTER 2001, 54–55, cat. M2, pl 2, fig. 3.

⁵⁷ Ath. 11, 498 f, g; Hom. *Od.* 14, 112; Eur. *Cyc.* 390; Theocr. *Id.* 1, 143. On the form, see also PAINTER 2001, 53–54 with further references.

once, for the cup that the swine-herd Eumaeus offers to Odysseus (*Od.* 14, 112). Theocritus describes in a long *ekphrasis* a chalice that a Sicilian goatherd gives to a shepherd named *Thyrsis* (*id.* 1, 143, 27–60). It is decorated with scenes of the bucolic world, an old fisherman on a jagged rock, and a boy guarding a vineyard from foxes while playing with locusts; the rim is decorated with a wreath of ivy and helichrysum, while acanthus leaves decorate the lower part. This also reminds us strongly of the cups with wreaths and pastoral scenes described above.

Homer and Theocritus also use another word, *κισσύβιον*, referring to similar cups, derived from the name of the heder plant, either because they were carved from hederal wood or because they were crowned by heder wreaths.⁵⁸ The latter explanation, again, connects well with the wreath decor typical of the shape, mentioned above. *Cissybion* is mentioned in Homer and Euripides in rustic or even horrid contexts, as a cup belonging to the Cyclops⁵⁹ and to the swineherd Eumaeus (14, 78 = 16, 52).⁶⁰

Similarly, among the Latin writers, Vergil uses the word *scyphus* of the archaic cup with which libations were poured to honour Hercules as winner of Cacus, when welcoming Aeneas to Rome; a connotation with a poplar wreath is made.

*Dixerat, Herculea bicolor cum populus umbra
velavitque comas foliisque innexa pependit
et sacer implevit dextram scyphus.* (Verg. *Aen.* 8, 27–78);

“He spoke, while grey-green poplar veiled his hair with Hercules’s own shade, hanging down in a knot of leaves, and the sacred cup filled his hand.” (trad. A.S. Kline)

Hercules is often mentioned in connection with the *scyphus* form. A *scyphus* made of wood was the cup of Heracles, *ingens ligneum poculum*, according to Servius (l.c.).⁶¹ Macrobius, in *Saturnalia* 5, 21, 16 states that *Scyphus Herculis poculum est, ita ut Liberi Patris cantharus*.

Interestingly, two *scyphoi* from the Menander treasure in fact depict the twelve labors of Hercules, without many pictorial clues in the landscape, despite the undulating groundline, and the monsters themselves. Besides the already discussed Ceryonian stag, the other labors depicted also take place in perilous, heroic landscapes: the Stymphalian swamp, Lake Lerna, the marsh of Erymanthia, the dragon-guarded garden of the Hesperides, Black Sea shores of the mares of Diomedes (**Fig. 14**) and the den of the Nemean lion.

A *scyphus* is also shown in the hands of Polyphemus in some sculptural arrays in Imperial dining-rooms. For example, in the nymphaeum of Punta Epitaffio, Baiae, from the Claudian era, Odysseus offers a similar *scyphus* to the Cyclops: it is decorated by a relief wreath (**Fig. 15**). A wreath-decorated *scyphus* was present also in the sculpture group of Odysseus and Polyphemus in the Sperlonga cave *triclinium* – of it some relief-decorated fragments have been found.⁶²

⁵⁸ *Od.* 14, 78, *id.* 1, 27. See WILLS 1987, 456 n. 7. The meaning of the name is discussed by Athenaeus (476f, 477 a), and Macrobius (*Sat.* 5, 21, 15–19), who notes it was possibly made of the wood of heder: *Cissybii autem, ut de Homero taceam qui hoc poculum Cyclopi ab Ulixee datum memorat, multi faciunt mentionem: voluntque nonnulli proprie cissybium ligneum esse poculum ex hederā, id est κισσῶ.*

⁵⁹ *Od.* 9, 346: “holding a *kissybion* of dark wine in my hands”; Eur. *Cycl.* 390: “a cup of ivy-wood four-and-a-half feet from rim to rim and what looked like a good six feet to the bottom”.

⁶⁰ Another explanation for the name is that it came from the ivy wreaths sometimes found carved round the cup, which also gave them the epithets *corymbatus*, *hederatus*.

⁶¹ Tibullus uses *scyphus* more generically to paint an image of Golden age simplicity, when a wooden cup stood even on a festive table: *faginus adstabat cum scyphus ante dapes* (1, 10, 8).

⁶² CAREY 2002. Vedi MERMATI – DI FRANCO, in questo volume, p. 263, fig. 13.



Fig. 14. *Scyphus* from the House of the Menander showing Hercules taming the Mares of Diomedes. (from Guzzo 2006, 198, fig. 280).

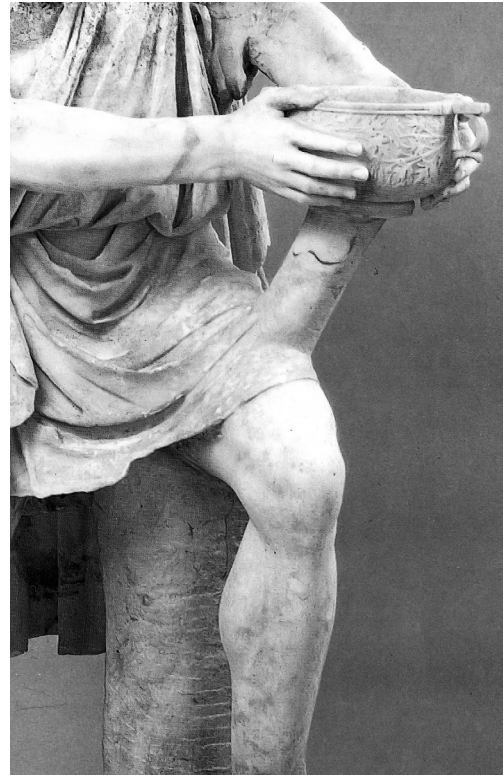


Fig. 15. Odysseus offering a (wooden?) *scyphus* to Polyphemus. Sculpture from the Punta Epitaffio *nymphaeum-triclinium* (Museo di Campi Flegrei).

Although all the banquet vessels show multiple natural elements in their decoration, the *scyphus* form shows a very particular connection with natural sceneries and *loca horrida*. This can be explained by the ancestry of the cup form: it was originally carved from wood and used in rustic contexts, and retained this aura also in the Imperial age replicas in silver. Evidently, the *scyphus* form drinking cup was used to enhance the rustic and bucolic atmosphere of the dining-room, even with frightening overtones, as the cup of the cyclops and other giants. Not only the wall-paintings, but also scenes on vessels and their very form could evoke mythological allusions to natural, horrid landscapes.

Conclusions

I have proposed in this paper a way in which atmospheres of delight, fear and awe, triggered by scenes of nature, might have been placed at intervals in Roman houses. In the House of Octavius Quartio, an idyllic dining setting, a fountain pergola was surrounded by frightening nature scenes. In the House of the Orchard, the *cubicula* were identified as *loca amoena*, while the triclinium was decorated with *loca horrida* at a distance. The House of Sallust presented a complex route of alternating suggestions of nature, created by sculptures, fountains and paintings, from the heroic Herculean landscape of the atrium, the *locus amoenus* of the garden, and the *locus horridus* desert of the peristyle. The confrontation between the two sides of nature is recurrent in architecture and iconography, as in literary passages. Charles Segal has noted how the Ovidian beautiful landscape not only symbolizes “an inner world of free desires, but also a mysterious outer world where men meet an unwelcome and unexpected fate” – something of both sceneries was carefully painted on the walls of Pompeian houses.⁶³

⁶³ SEGAL 1969; cf. HINDS 2002, 132.

Similarly, as put by Stephen Hinds, “the sense of a threat to harmony immanent in a harmonious setting is a constitutive feature of the landscape tradition at large”.⁶⁴ The *locus amoenus*, as a natural place or an architectonic setting, is not an immutable safe haven, since the sinister, infernal and frightful forces of nature – revengeful gods, mountain beasts, monsters, wilful Satyrs and Fauns – are always in stand-by beyond its magical circle, ready to attack.⁶⁵ Most of these Pompeian houses were furnished with water features such as grotto-fountains, where, the ambiguity of the dark cave was combined with water – as Ann Kuttner notes, the water features too always offered the distinctive sensation, as does moving in and over water, “in equal measure danger and pleasure, risk and reward”.⁶⁶

Not only the walls of Pompeian houses, but also their furnishings echoed these images and atmospheres. Also the sculptures and drinking vessels decorated with frightful natural scenes recalling the potential dangers of all natural places, filled with divine forces. The very form of one silver drinking cup, *scyphus*, often decorated with frightening natural and mythological scenes, referred to rustic and potentially dangerous hands of Polyphemus and Hercules, its pristine users.

This is a lesson also repeated in Ovid’s myths, as for example in the fate of the nymph Dryope, who picked flowers in a grove and was finally turned into a poplar tree (Ov. *met.* 9, 380–1): in another version, she was raped by Apollo, who took the forms of a tortoise and a snake: “beware of pools, never pluck blossoms from trees, and think every bush to be the flesh of goddesses” (*stagna tamen timeat, nec carpat ab arbore flores, et frutices omnes corpus putet esse dearum*).

Pleasant *loca amoena* were perfect settings for Roman dining; however, their beauty was always underlined and enhanced by contrasting glimpses from the surrounding, dangerous and thrilling wilderness: the violent *loca horrida*.

Bibliography

BERGMANN 1991 = B. BERGMANN, ‘Exploring the Grove. Pastoral Space on Roman Walls’, in J.D. HUNT (ed.), *The Pastoral Landscape* (Studies in the History of Art 36), Hanover – New Haven – London: National Gallery of Art, 1992: 21–46.

BERGMANN 1999 = B. BERGMANN, ‘Rhythms of Recognition. Mythical Encounters in the Roman Landscape Painting’, in F. DE ANGELIS – S. MUTH (eds.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebeswelt* (Symposium, Rom 19.–20. Februar 1998, Palilia 6), Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1999: 81–107.

BERGMANN 2002 = B. BERGMANN, *Art and Nature in the Villa at Oplontis*, in T. MCGINN (ed.), *Pompeian Brothels, Pompeii’s. Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis, & the Herculaneum “Basilica”* (Journal of Roman archaeology. Supplementary series 47), Portsmouth, R.I.: Journal of Roman Archaeology, 2002: 87–120.

BERGMANN 2018 = B. BERGMANN, ‘Frescoes in Roman Gardens’, in W.F. JASHEMSKI – K.L. GLEASON – K.J. HARTSWICK – A.-A. MALEK (eds.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press 2018, 278–316.

⁶⁴ HINDS 2002, 131.

⁶⁵ GARRISON 1992, 100. Similar ideas have been explored also by Zahra Newby in the article ‘Aesthetics of Violence. Myth and danger in Roman Domestic Landscapes’, NEWBY 2012, 350 et passim.

⁶⁶ KUTTNER 2003.

BERNSTEIN 2011 = N.W. BERNSTEIN, 'Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's Metamorphoses', *Wen-shan Review of Literature and Culture* 5.1: 67–98.

BLUME 1907 = T. BLUME, *The Silver Treasure Trove of Hildesheim. A Description Based on the Writings of Heinrich Holzer, and the Works of Julius Lessing*, Leipzig – Stöckeritz: Dr. Trenkler & Co., 1907.

BOËTHIUS – WARD-PERKINS 1970 = A. BOËTHIUS – J.B. WARD-PERKINS, *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

BÖHME 2006 = G. BÖHME, *Architektur und Atmosphäre*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2006.

BRUTESCO 2007 = S. BRUTESCO, 'The Unsettling Landscape. Landscape and Anxiety in the Garden of the House of Octavius Quartio', *Inquiry. The University of Arkansas Undergraduate Research Journal* 8.1: 36–45.

CAREY 2002 = S. CAREY, 'A Tradition of Adventures in the Imperial Grotto', *Greece & Rome* 49: 44–61.

CLARKE 1991 = J.R. CLARKE, *The Houses of Roman Italy 100 B.C.–A.D. 250. Ritual, Space, and Decoration*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1991.

CURTIUS 1948 = E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke Verlag, 1948.

DE VILLEFOSSE 1899 = H. DE VILLEFOSSE, *L'argenterie et bijoux d'or du trésor de Boscoreale description des pièces conservées au Musée du Louvre* (Monuments et Mémoires 5), Paris: E. Leroux, 1899.

FORESTA 2018 = S. FORESTA, 'Le cicogne compiono certe azioni anche per gli altri. Un motivo iconografico su alcune coppe d'argento d'età romana', in E. NUZZO – R. BOSSO (eds.), *Symplegmata. Studi di archeologia dedicati a Simona Minichino*, Napoli 2018, 125–36.

GARRISON 1992 = D. GARRISON, 'The Locus Inamoenus. Another Part of the Forest', *Arion* 2.1: 98–114.

GUZZO 2006 = P.G. GUZZO (ed.), *Argenti a Pompei*, Milano: Electa, 2006.

HAUG 2020 = A. HAUG, 'Emotion and the City. The Example of Pompeii', in M. FLOHR (ed.), *Urban Space and Urban History in the Roman World*, London: Routledge, 2020: 39–65.

HINDS 2002 = S. HINDS, 'Landscape with Figures. Aesthetics of Place in the Metamorphoses and its Tradition', in P. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002: 122–49.

KUTTNER 2003 = A. KUTTNER, 'Delight and Danger. Motion in the Roman Water Garden at Sperlonga and Tivoli', in M. CONAN (ed.), *Landscape Design and the Experience of Motion*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2003: 103–56.

LAIDLAW – STELLA 2014 = A. LAIDLAW – M.S. STELLA, *The House of Sallust in Pompeii (VI 2, 4)* (Journal of Roman Archaeology Suppl. 98), Portsmouth – Rhode Island: JRA, 2014.

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.

MALASPINA 2004 = E. MALASPINA, 'Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina', in L. CRISANTE – A. TESSIER (eds.), *Incontri triestini di filologia classica III* (2003–2004), Trieste: Università degli studi di Trieste, 2004: 97–118.

MAURO 2021 = R. MAURO, 'Paesaggi inameni della letteratura latina fino al II sec. d.C.' (Atti del V Seminario nazionale per dottorandi e dottori di ricerca in studi latini CUSL), *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 12: 67–88.

MOL 2016 = E. MOL, 'La casa di Octavius Quartio a Pompei', in F. POOLE (ed.), *Il Nilo a Pompei. Visioni d'Egitto nel mondo romano* (Catalogo della ostra, Torino, Museo Egizio, 5 marzo – 4 settembre 2016), Torino: Franco Cosimo Panini, 2016: 135–62.

NEWBY 2012 = Z. NEWBY, 'The Aesthetics of Violence. Myth and Danger in Roman Domestic Landscapes', *Classical Antiquity* 31.2: 349–89.

PAINTER 2001 = K. PAINTER, *The Insula of the Menander at Pompeii, 4: The Silver Treasure*, Oxford: Clarendon Press, 2001.

PEDEN 1985 = R.G. PEDEN, 'The Statues in Apuleius "Metamorphoses" 2.4', *Phoenix* 39.4: 380–83.

PETERS 1963 = W.J.T. PETERS, *Landscape in Romano-Campanian Mural Paintings*, The Netherlands: Van Gorcum & Comp, 1963.

PETRONE 1988 = G. PETRONE, 'Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco', *Aufidus* 5: 3–18.

PPM = *Pompei. Pitture e mosaici*, G. PUGLIESE CARRATELLI et al. (a cura di), Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 1-11, 1990–1999.

SCHLAMM 1984 = C.C. SCHLAMM, 'Diana and Actaeon. Metamorphoses of a Myth', *Classical Antiquity* 3.1: 82–110.

SCHÖNBECK 1962 = G. SCHÖNBECK, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg 1962.

SCIARAMENTI 2019 = B. SCIARAMENTI, *Paesaggi del dramma nelle "Metamorfosi" di Ovidio e nella pittura romana coeva*, Roma: Giorgio Bretschneider, 2019.

SEGAL 1969 = C. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Stuttgart: F. Steiner Verlag, 1969.

SPINAZZOLA 1953 = V. SPINAZZOLA, *Pompeii alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza. Anni 1910–1923* [Ed. S. Aurigemma], vol. 1, Roma: Libreria dello Stato, 1953.

TASSINARI 1993 = S. TASSINARI, *Il vasellame bronzeo di Pompei*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider 1993.

THOMAS 1988 = R.F. THOMAS, 'Vergil's "White Bird" and the Alexandrian reference (G. 2. 319–20)', *Classical Philology* 83.3: 214–17.

TRONCHIN 2006 = F.C. TRONCHIN, *An Eclectic locus artis. The Casa di Octavius Quartio at Pompeii*, Boston; Diss. Boston University, 2006.

TRONCHIN 2010 = F.C. TRONCHIN, 'Art, Nature, City, Country, and the Problem of Villa Imitation', *Rivista di Studi Pompeiani* 21: 63–75.

TRONCHIN 2011 = F.C. TRONCHIN, 'The Sculpture of the Casa di Octavius Quartio at Pompeii', in E. POEHLER – M. FLOHR – K. COLE (eds.), *Art, Industry and Infrastructure in Roman Pompeii*, Oxford: Oxbow Books, 2011, 24–40.

VON STACKELBERG 2009 = K.T. VON STACKELBERG, *The Roman Garden. Space, Sense and Society*, London – New York: Routledge, 2009.

WALKER 2022 = A. WALKER, 'The Landscape and Nature of the Cyclops in Campanian Wall-Painting', in M. HORSTER – N. HÄCHLER (eds.), *The Impact of the Roman Empire on Landscapes* (Proceedings of the Fourteenth Workshop of the International Network Impact of Empire, Mainz, June 12–15, 2019), Leiden – Boston: Brill, 2021, 315–38.

WILLS 1987 = J. WILLS, 'Scyphus. A Homeric Hapax in Virgil', *American Journal of Philology* 108.3: 455–57.

ZANKER 1979 = P. ZANKER, 'Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks', *JdI* 94: 460–523.

L'orrida assenza e il felice ritorno del *princeps*. La natura nell'elaborazione augustea tra ansie e rinascite

SIMONE FORESTA

Introduzione

Svetonio all'inizio del II sec. d.C. è riuscito in modo efficace e paradossale, attraverso la descrizione dei tormenti di Caligola, a descrivere l'importanza delle sciagure umane e naturali nel contribuire all'affermazione del potere di Augusto:¹ la disperazione del successore di Tiberio sorgeva dall'impossibilità di servirsi dei momenti drammatici vissuti dall'impero come opportunità per far ricordare il suo regno:

Queri etiam palam de condicione temporum suorum solebat, quod nullis calamitatibus publicis insignirentur; Augusti principatum clade Variana, Tiberi ruina spectaculorum apud Fidenas memorabilem factum, suo obliuionem imminere prosperitate rerum; atque identidem exercituum caedes, famem, pestilentiam, incendia, hiatum aliquem terrae optabat. (Suet. Cal. 31, 1)

“Si rammaricava spesso dell'iniquità dei tempi, che non erano segnati da nessuna pubblica calamità, dicendo che il principato di Augusto era stato memorabile per il disastro di Varo, quello di Tiberio per il crollo dell'anfiteatro di Fidene, mentre il suo, invece, sarebbe caduto nella dimenticanza per la generale prosperità; quindi si augurava ad ogni istante una qualche sconfitta militare, una carestia, una pestilenza, degli incendi o un terremoto”. (trad. F. Dessì)

Dalle parole del biografo emerge come a Roma gli eventi accidentali e non controllabili offrirono la possibilità di essere trasformati da fonte di turbamento in uno strumento di consenso.²

Nelle elaborazioni filosofiche, teologiche e politiche diffuse nei momenti finali della Repubblica, inoltre, i fenomeni naturali erano letti anche come un *medium* tra il mondo degli uomini e quello degli dèi, come testimonia efficacemente Cicerone nel dialogo *De natura deorum*, scritto nel 45 a.C.³ e nel *De Divinatione*, terminato nel 44 a.C.⁴ Gli eventi soprannaturali, inoltre, in quanto manifestazione del sacro che incuteva timore, erano oggetto di interpretazione e valutazione, divenendo così un prezioso strumento del potere che poteva leggere in essi l'assenso o il dissenso delle divinità alle attività umane.

Attraverso le manifestazioni della natura si rivelavano le ansie della comunità dei cittadini e si determinava la necessità di ricostruire il rapporto di fiducia tra uomini e dèi, e tra uomini e natura; così, durante il cruento e traumatico passaggio dalla Repubblica al Principato, lo spettro di un ritorno a uno stato di instabilità minacciò a lungo Roma e divenne, inoltre, un dispositivo per ricordare e convincere la popolazione della necessità di una solida guida, garante di pace e sicurezza.

¹ ADAMS 2007, 189–90; CLOSS 2020, in part. 76–77; OSGOOD 2020, 162–64.

² SORDI 1972; VIGOURT 2001. Si veda inoltre: FRASCHETTI 1985.

³ LEVINE 1957; TARAN 1987.

⁴ GUILLAUMONT 2006.

La natura rivelatrice di ansie dalla morte di Cesare alla battaglia di Azio

Le visioni di una natura orrida e nefasta accompagnarono la transizione al nuovo sistema politico augusteo, compiuta attraverso una lunga guerra civile. La morte di Cesare, lo scontro tra Marco Antonio e Ottaviano, la battaglia di Azio furono annunciati da tristi presagi e descritti con i toni di una svolta epocale.⁵

A tal proposito Virgilio nel libro I delle *Georgiche*, istruendo i contadini su come leggere i segni celesti regolati dal padre Giove, fornisce un lungo elenco di eventi naturali spaventosi che accompagnarono la morte nel 44 a.C. del dittatore romano:⁶

*ille etiam extincto miseratus Caesare Romam,
cum caput obscura nitidum ferrugine texit
impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.
tempore quamquam illo tellus quoque et aequora ponti,
obscaeque canes importunaeque volucres
signa dabant. quotiens Cyclopum efferuere in agros
uidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam,
flammarumque globos liquefactaque uoluere saxa!
armorum sonitum toto Germania caelo
audiit, insolitis tremuerunt motibus Alpes.
uox quoque per lucos uulgo exaudita silentis
ingens, et simulacra modis pallentia miris
uisa sub obscurum noctis, pecudesque locutae
(infandum!); sistunt amnes terraeque dehiscunt,
et maestum inlacrimat templis ebur aeraque sudant.
proluit insano contorquens uertice siluas
fluuiorum rex Eridanus camposque per omnis
cum stabulis armenta tulit. nec tempore eodem
tristibus aut extis fibrae apparere minaces
aut puteis manare cruor cessauit, et altae
per noctem resonare lupis ululantibus urbes.* (Verg. *georg.* 1, 466–86)

“Sovente esso (il Sole) preavvisa i segreti tumulti, le insidie, e il gonfiarsi di guerre nascoste. Esso compianse anche Roma per l’uccisione di Cesare, quando coprì il volto splendente di una cupa ruggine e le empie genti temettero un’eterna notte. Sebbene in quella occasione anche la terra e le distese del mare, le malaugurose cagne e gli infausti uccelli davano segni. Quante volte vedemmo nei campi dei Ciclopi l’Etna, rotti i crateri rovesciare globi di fiamma e travolgere massi liquefatti! La Germania udì uno strepito d’armi in tutto il cielo, e le vette delle Alpi tremarono di moti inattesi. Anche un immenso grido fu udito spesso nei boschi silenti, e nell’oscurità della notte apparvero fantasmi paurosamente pallidi, e le bestie parlarono – prodigio! –; si arrestano i fiumi, la terra si apre, e lagrima nei templi il mesto avorio e sudano i bronzi. Straripò, roteando le selve in folli vortici, il re dei fiumi, l’Eridano, trascinando per tutti i campi con le stalle gli armenti. Nello stesso tempo non cessarono di apparire minacciose le fibre di infauste vittime, o di uscire dai pozzi vivo sangue, o di risonare di notte nelle alte città l’ululato dei lupi”. (trad. L. Canali)

⁵ GURVAL 1995; FORESTA 2017.

⁶ NAPPA 2005; DAMIEN 2016. Sul rapporto tra uomo e ambiente in Virgilio: ROZZONI 2021.

Un analogo elenco di prodigi fu riportato da Cicerone per descrivere i segnali offerti dalla natura due anni prima che si compisse, nel 63 a.C., la congiura di Catilina.⁷ Un numero impressionante di sciagure, che solo l'intervento divino avrebbe potuto placare:

quo quidem tempore cum haruspices ex tota Etruria convenissent, caedes atque incendia et legum interitum et bellum civile ac domesticum et totius urbis atque imperi occasum appropinquare dixerunt, nisi di immortales omni ratione placati suo numine prope fata ipsa flexissent. (Cic. *Catil.* 3, 19)

“In quell’occasione gli aruspici, fatti venire dall’intera Etruria, ci dissero che stavano per verificarsi stragi, incendi, la fine delle leggi, una guerra civile, la caduta di Roma e dell’impero, a meno che gli dèi immortali, placati in ogni modo, non avessero interceduto a piegare con la loro potenza quasi il destino stesso”. (trad. N. Marini).

Ritornando agli anni successivi alla morte di Cesare, nei momenti che precedettero la guerra di Modena nell’aprile del 43 a.C. ancora una volta il Po esondò e, ritirandosi, lasciò numerosi serpenti sulle rive e, inoltre, in corrispondenza della foce del Tevere moltissimi pesci furono gettati dal mare sulla terraferma.⁸

Il *bellum Siculum*, dalla battaglia di Cuma allo scontro finale di Nauloco, dal 42 a.C. al 36 a.C., fu costellato da una serie sconvolgente di eventi negativi sul mare. Una tempesta distrusse la nave ammiraglia in viaggio verso Taranto, che era stata preparata per Ottaviano e su cui si trovava il luogotenente Cornificio: la perdita dell’imbarcazione fu interpretata come un cattivo segno per il futuro.⁹

Il secondo giorno di battaglia fu caratterizzato da segnali straordinari: la flotta di Ottaviano fu decimata da una tempesta “che non si ricordava dai locali fosse mai avvenuta” e “superiore a quelle solite e normali”.¹⁰

Gli eventi naturali violenti e orrendi, che pervasero costantemente la narrazione dei momenti finali della Repubblica romana, furono letti come segni premonitori di sconvolgimenti politici e sociali: nell’elaborazione poetica, essi ebbero la precisa funzione di ostentare l’atrocità delle guerre civili. Essi testimoniarono, inoltre, lo stato di ansia diffuso tra la popolazione, segnarono i momenti critici del funzionamento dello Stato e la necessità di restituire equilibrio ai rapporti tra Roma e gli dèi: nel mondo antico, “ordine della natura e ordinamento politico, infatti, erano avvertiti come sistemi in corrispondenza”, come sottolineato da Rita Lizzi Testa.¹¹

In Orazio, in particolare negli epodi 7 e 16 – quest’ultimo considerato il manifesto politico dell’autore¹² – lo scontro fratricida tra *cives romani* diventa la rappresentazione della colpa primordiale commessa da Romolo, crimine capace di determinare la distruzione dell’Urbe da parte dei suoi abitanti e che può risolversi solo nella fuga dalla città verso le isole beate nell’Oceano.¹³ Nell’epodo 16, dopo il ricordo dei momenti in cui i Romani hanno combattuto i Romani, gli stravolgimenti della natura sono evocati esclusivamente

⁷ Cic. *Catil.* 3, 18–21. GALFRÉ 2020.

⁸ Dio Cass. 45, 17, 2 e 45, 17, 7. Si veda inoltre: GOWING 1992.

⁹ App. *BC* 5, 80. Sul libro V, GABBA 1971, 185–89; GABBA – MAGNINO 2001, 9–39.

¹⁰ App. *BC* 5, 90: καὶ τὸ κῦμα ὁμῶς καὶ τότε, τοῦ πνεύματος ἐκλυθέντος, ἐπὶ πολὺ ἐτραχύνετο. καὶ τὸ δεινὸν οὐδ’ ὑπὸ τῶν ἐγγυρίων ποτὲ τηλικούτων ἐμνημονεύετο γενέσθαι: γινόμενον δὲ ἔθους τε καὶ νόμου κρείσσον διέφθειρε τῶν Καίσαρος νεῶν καὶ ἀνδρῶν τὸ πλεόν. Si veda: POWELL 2002, 118–29. Nel momento decisivo della battaglia, Sesto Pompeo sacrificò trionfante a Nettuno e al mare e si proclamò loro figlio “persuaso che senza la divinità i nemici non avrebbero fallito per due volte nell’estate”. App. *BC* 5, 100: δὲ Πομπήιος οὐδ’ ἐπὶ τοιαύτῃ εὐκαιρίᾳ τοσοῖσδε ναυαγίοις ἐπιχειρεῖν ἤξιον, ἀλλ’ ἔθουε μόνον θαλάσση καὶ Ποσειδῶνι καὶ υἱὸς αὐτῶν ὑφίστατο καλεῖσθαι, πειθόμενος οὐκ ἄνευ θεοῦ δις οὕτω θέρους παῖσαι τοὺς πολέμιους. Si veda inoltre Suet. *Aug.* 16, 2.

¹¹ LIZZI TESTA 2014, 241.

¹² SENAY 1982; LUISI 2002, 231.

¹³ LUISI 2002.

come eventi paradossali posti come condizione per il ritorno in patria di chi ha trovato nella fuga il conforto alle pene che hanno sconvolto la città.¹⁴ Ancora Tacito, a più di cento anni dagli eventi, ricordò come tra l'altro Farsalo, Filippi, Perugia, Modena fossero per antonomasia immagini di sciagure:¹⁵

Nec iam recentia saevae pacis exempla, sed repetita bellorum civilium memoria captam totiens suis exercitibus urbem, vastitatem Italiae, direptiones provinciarum, Pharsaliam Philippos et Perusiam ac Mutinam, nota publicarum cladum nomina, loquebantur. (Tac. *hist.* 1, 50, 2)

“Né già citavano gli esempi recenti di una pace sanguinosa: ma, ritrovata la memoria delle guerre civili, tutti parlavano della città tante volte occupata dai suoi stessi eserciti, della devastazione d'Italia, dei saccheggi nelle province, e di Farsalo, di Filippi e di Perugia e di Modena, nomi famosi di pubbliche sciagure”. (trad. A. Arici)

Anche la battaglia decisiva di Azio si configurò nell'elaborazione poetica virgiliana come scontro tra varie divinità e tra differenti forze della natura.¹⁶ Lo scontro tra fazioni, che caratterizzò la fine della Repubblica, aveva determinato lo schieramento delle stesse divinità. Come opportunamente sottolineato,¹⁷ la religione della comunità dei cittadini subì un processo estremo di politicizzazione e personalizzazione; seppur immutata nelle forme esteriori, essa divenne così strumento di affermazione del poter di singole parti. Anche i fenomeni naturali furono letti e interpretati dallo stesso punto di vista, testimoniando e nello stesso tempo accentuando il disordine e l'instabilità politica. Nel pieno decadimento degli istituti religiosi, si fece strada l'idea che gli dèi potessero favorire alcuni uomini piuttosto che altri e che la natura potesse, attraverso i suoi segni, parteggiare per l'uomo più virtuoso.¹⁸ In questo stato di ansia e di timore dettato dalla crisi politica e religiosa si attese l'uomo che avrebbe riportato la pace e avrebbe rinsaldato di nuovo l'alleanza con le divinità. Dopo le guerre civili e i trionfi, la natura però non si placò e si fece portavoce di una nuova epoca e di nuove preoccupazioni.

Il *princeps* assente da Roma

Il vincitore di Azio, che aveva dato avvio alla nuova età dell'oro, a questo punto ricevette anche l'implicito incarico di dover controllare ed evitare le minacce della natura e i timori della popolazione.¹⁹

La distribuzione della terra ai veterani e la riorganizzazione amministrativa della penisola svolsero un ruolo fondamentale nel definire il ruolo di Augusto come pacificatore dell'Italia, che a lui aveva giurato fedeltà, con un investimento personale mai sostenuto nella storia precedente:²⁰

Pecuniam pro agris quos in consulatu meo quarto et postea consulibus M. Crasso et Cn. Lentulo Augure adsignavi militibus solvi municipis; ea summa sestertium circiter sexiens milliis fuit quam pro Italicis praedibus numeravi, et circiter bis milliis et sescentis quod pro agris provincialibus solvi. Id primus et solus omnium qui deduxerunt colonias militum in Italia aut in provinciis ad memoriam aetatis meae feci. (R. *Gest. div. Aug.* 16)

¹⁴ LUISI 2002, 231.

¹⁵ O'GORMAN 1995.

¹⁶ Verg. *Aen.* 8, 689–713.

¹⁷ MUTH 1978; BIANCHI 2016, 9–16.

¹⁸ TAYLOR 1977, 182–266; BIANCHI 2016.

¹⁹ Per un orientamento *saeculum augustum* si segnalano: ZANKER 1989; BARKER 1996; ALSTON 2015; CRESCI MARRONE 2018; LA ROCCA et al. 2013; NEGRI – VALVO 2016; SEGENTI 2018 (con ampia bibliografia a cura di S. Gazzoli); PANDEY 2018.

²⁰ VOLPONI 1975; WINTERBOTTOM 1976; KEPPIE 1983; NICOLET 1991; GRILLI 1993; PASSAVANTI 2009; LAIGNOUX 2013.

“Risarcii con denaro i municipi per i terreni che nel mio quarto consolato, e poi sotto il consolato di Marco Crasso e di Gneo Lentulo Augure, assegnai ai soldati; la somma che pagai fu di circa seicento milioni di sesterzi per i poderi italici; e di circa duecentosessanta milioni per le terre provinciali. Fui il primo e il solo a fare ciò, a memoria del mio tempo, di tutti coloro che stanziarono colonie in Italia o nelle province”. (trad. L. Canali)

Come già in parte compiuto da Cesare, anche Augusto, nel 30 a.C., congedando gli eserciti, tentò di costruire una “politica della terra” basata sulle disponibilità economiche private, diminuendo così la possibilità di eventuali critiche e assumendosi la responsabilità degli effetti dei nuovi assetti fondiari.²¹ Vennero così superate le tragiche conseguenze delle confische di terre ai contadini dopo Filippi e, con la creazione di 28 nuove colonie, si contribuì a creare l’idea di un’Italia pacificata. Gli intellettuali a corte contribuirono a consolidarla attraverso i testi poetici e le immagini.²²

A fare da contrappunto a questa costruzione, dopo Azio, le manifestazioni terrificanti della natura prefigurarono il dramma dell’assenza del *princeps*, il *chaos* dovuto alla mancanza di una guida. Al timore della guerra fratricida si sostituì il timore di ripiombare in uno stato di conflitto per l’assenza da Roma di un *leader* riconosciuto e riconoscibile.

Il campo di azione delle nuove ansie era rappresentato dalla politica estera di Augusto, in cui il *princeps* fu l’unico ad agire con i suoi più stretti collaboratori. Facevano capo, quindi, direttamente a lui il mantenimento della pace dentro e fuori i confini e la garanzia dell’espansione e della difesa di Roma. Per tre volte Augusto dovette allontanarsi dall’Urbe per essere presente nei territori minacciati: tra il 26 e il 24 a.C. fu in Spagna durante la campagna contro Asturi e i Cantabri, tra il 22 e il 19 a.C. in Oriente, per ottenere la restituzione delle insegne tolte a Crasso dai Parti,²³ tra il 16 e il 13 a.C. dopo la *clades Lolliana* in Gallia e Germania.²⁴

La campagna contro Asturi e i Cantabri era motivata da diverse necessità:²⁵ far sentire la presenza romana nei territori settentrionali della penisola iberica continuamente minacciati delle tribù probabilmente di origine celtica, dimostrare a Roma gli immutati interessi espansionistici anche nel nuovo assetto politico, impossessarsi delle miniere di oro, argento, ferro e rame. La missione che lo tenne lontano tre anni da Roma, al di là dei risultati sul campo, risultò estremamente rischiosa per l’incolumità del *princeps*. Come ci riferisce Svetonio, un fulmine rischiò di colpirlo mentre era in lettiga e come voto per la salvezza Augusto dedicò al ritorno il tempio a Giove Tonante, ubicato alle pendici del Campidoglio:

Tonanti Iovi aedem consecravit liberatus periculo, cum expeditione Cantabrica per nocturnum iter lecticam eius fulgur praestrinxisset servumque praelucentem exanimasset. (Suet. *Aug.* 29, 3)

“Il tempio di Giove Tonante lo consacrò in ricordo di uno scampato pericolo: infatti durante la campagna cantabrica, mentre viaggiava di notte, un fulmine aveva sfiorato la sua lettiga e ucciso un servo che precedeva con una torcia”. (trad. F. Dessì)²⁶

²¹ LAIGNOUX 2015.

²² PASSAVANTI 2009; FORESTA 2014.

²³ LANDSKRON 2005. Si veda inoltre: TRAINA 2010, 182–85.

²⁴ WIEGELS 2008.

²⁵ Flor. *epit.* 2, 33, 46–47.

²⁶ Si veda: BIANCHI 2016, 25.

Durante il soggiorno nella penisola iberica, Augusto dovette affrontare gravi problemi di salute che lo tennero lontano dal campo di battaglia. I timori, le preoccupazioni, le fatiche lo costrinsero infatti a fermarsi a Tarragona, da cui poté dirigere le operazioni belliche in sicurezza:

καὶ ὁ μὲν ἔκ τε τοῦ καμιάτου καὶ ἐκ τῶν φροντίδων νοσήσας ἐς Ταρράκωνα ἀνεχώρησε καὶ ἐκεῖ ἡρώσται. (Dio Cass. 53, 25, 7)

“Augusto, ammalatosi per la fatica e per l’ansia, si ritirò a Tarragona, dove giacque malato”. (trad. A. Stroppa)

La notizia è confermata da Svetonio, che pone dopo la campagna cantabrica l’aggravamento delle condizioni di Augusto:

Graves et periculosas valitudines per omnem vitam aliquot expertus est; praecipue Cantabria domita, cum etiam destillationibus iocinere vitiatum ad desperationem redactus contrariam et ancipitem rationem medendi necessario subiit. (Suet, Aug. 81, 1)

“Durante tutta la vita ebbe a soffrire per malattie gravi e pericolose, soprattutto dopo che ebbe domato la Cantabria, quando in conseguenza di un travaso di bile, fu ridotto in condizioni disperate dal mal di fegato e dovette subire due sistemi di cure dubbi e controversi”. (trad. F. Dessi)

Nei versi di Orazio si ritrova, invece, tutta l’attesa di Roma per il ritorno Cesare *victor* dalla Spagna, con chiari intenti di rassicurazione del fronte politico interno.²⁷ Il novello Ercole giunto a Roma nel 24 a.C., dopo aver rischiato la vita, è accolto da Livia, dalla sorella Ottavia, da madri, da fanciulle e da fanciulli. La presenza di Augusto di nuovo tra il popolo romano è motivo di festa; *tenente Caesare terras*, scompaiono i disordini e gli affanni.

Nonostante le continue rivolte di Asturi e Cantabri nel nord-ovest iberico mostrassero come l’intervento di Augusto non fosse stato risolutivo, tra le iniziative per il suo ritorno ci fu la chiusura nel 24 a.C. del tempio di Giano,²⁸ a ribadire l’affermazione della pace nei territori di Roma, come riporta Cassio Dione:

Αὔγουστος μὲν ταῦτά τε ἐν τοῖς πολέμοις ἔπραξε, καὶ τὸ τοῦ Ἰανοῦ τεμένισμα ἀνοιχθὲν δι’ αὐτοῦς ἔκλεισεν. (Dio Cass. 53.26.5)

“Dopo aver preso queste decisioni in materia di politica bellica, Augusto chiuse il Tempio di Giano”. (trad. F. Dessi)²⁹

Un altro spettro ben studiato e architettato fu la rinuncia dei pieni poteri, che lasciò prefigurare le minacce a cui fu sottoposta Roma, essendo assente il *princeps* dal controllo diretto della vita politica.

Nei momenti che precedettero l’intervento diretto di Augusto in Oriente, dove i Parti minacciarono l’espansione romana, differenti furono i segnali che sottolinearono il momento di crisi vissuto da Roma nella prospettiva di definire in modo stabile il suo ruolo nel Mediterraneo.

Nel 23 a.C., la rinuncia al consolato fu letta, secondo quanto riporta Cassio Dione, come fonte di sciagure ed eventi catastrofici:³⁰ nel 22 a.C. il Tevere straripò e l’acqua invase Roma, molti monumenti e

²⁷ Hor. carm. 3, 14.

²⁸ TURCAN 1981; BIANCHI 2016, 44–45; Sulla chiusura intorno al 10 a.C.: LATTE 1960, 298.

²⁹ Si veda inoltre: Oros. *hist.* 6, 21, 11.

³⁰ Dio Cass. 53, 33, 4 e 54, 1. Inoltre: Vell. 2, 94, 3.

anche il *Pantheon* furono colpiti da fulmini,³¹ ma soprattutto l'Italia fu oppressa dalla peste e dalla carestia, essendo stati decimati gli agricoltori.

Benché avesse rinunciato anche alla dittatura, lacerandosi perfino le vesti, l'imperatore fu obbligato a ricoprire la carica di dittatore e di prefetto dell'annona per placare la carestia e l'epidemia. In questo modo Roma fu liberata “dal terrore e dal pericolo che incombevano”.³² Nel 23 a.C. assunse, inoltre, l'*imperium proconsulare maius et infinitum*, che gli consentiva di agire in ogni territorio provinciale senza limiti.³³

Nel 22 a.C. Augusto iniziò il suo viaggio in Grecia e in Oriente, che ebbe come momento cruciale il successo diplomatico del 20 a.C., anno in cui furono restituite a Tiberio da parte di Fraate IV le insegne sottratte dai Parti a Crasso: *Parthos trium exercitum Romanorum spolia et signa re[ddere] mihi supplicesque amicitiam populi Romani petere coegi. Ea autem si[gn]a in penetrati, quod est in templo Martis Ultoris reposui*.³⁴ Nel 19 a.C. Augusto ritornò a Roma in un clima di profonda instabilità interna. Tra tutti gli onori votati decise di accettare solo la consacrazione dell'altare dedicato alla *Fortuna Redux*³⁵ e l'inserimento del giorno del suo ritorno in città tra le feste sacre con il nome di *Augustalia*:

Aram Fortunae Reducis ante aedes Honoris et Virtutis ad portam Capenam pro reditu meo senatus consecravit, in qua pontifices et virgines Vestales anniversarium sacrificium facere iussit eo die quo, consulibus Q. Lucretio et M. Vinicio, in urbem ex Syria redieram, et diem Augustalia ex cognomine nostro appellavit. (R.Gest. div. Aug. 11)

“In onore del mio ritorno il senato consacrò l'ara della Fortuna Reduce davanti ai templi dell'Onore e della Virtù a Porta Capena; dispose che in essa i pontefici e le Vestali ogni anno celebrassero un sacrificio nel giorno in cui ero ritornato in città dalla Siria, sotto il consolato di Quinto Lucrezio e di Marco Vinicio, e denominò Augustalia quel giorno, dal mio cognome”. (trad. L. Canali)

La risonanza dell'impresa diplomatica fu a Roma enorme e ricordata con emissioni monetali, monumenti, riti di stato e testi poetici molto efficaci:

*ius imperiumque Phraates
Caesaris accepit genibus minor; aurea fruges
Italiae pleno defudit Copia cornu.* (Hor. epist. 1, 12, 27–29)

“Fraate ha riconosciuto il diritto e la potenza di Cesare in ginocchio; l'Abbondanza d'oro versa biade sull'Italia, dal Corno ricolmo”. (trad. E. Mandruzzato)

La pacificazione con l'Oriente e la sottomissione della Partia costituirono l'obiettivo strategico per poter riscattare l'onore militare di Roma, ma non meno significativamente l'impresa permise di demarcare in modo certo l'Eufrate come confine ad est dell'impero.³⁶ Si poté inaugurare così il *saeculum aureum*, secondo quanto profetizzato dai Libri Sibillini.³⁷ L'associazione tra controllo del tempo e controllo dei confini era

³¹ Fu colpita anche la statua di Augusto, a cui cadde la lancia che impugnava con la mano. CADARIO 2021, 126.

³² R.Gest. div. Aug. 5, 1–2.

³³ Dio Cass. 53, 32, 5.

³⁴ R.Gest. div. Aug. 29, 2.

³⁵ DE CAPRARIIS 2005, 133–43.

³⁶ POLVERINI 2011–2012, in part. 8–11.

³⁷ MONACA 2005; VISCARDI 2015–2016.

chiaramente rappresentata nell'Arco Partico nel Foro romano, votato nel 19 a.C.³⁸ e inaugurato nei due anni successivi, che, secondo le ricostruzioni di F. Coarelli,³⁹ dovette ospitare i *Fasti consulares Capitolini*, con la lista dei trionfatori dal 753 al 19 a.C., e i *Fasti triumphales* redatti fra il 19 e l'11 a.C.⁴⁰

Con la campagna lungo i confini orientali fu segnata, almeno nella costruzione propagandistica, la fine momentanea delle preoccupazioni legate alle catastrofi apocalittiche che si sarebbero abbattute su Roma e ne avrebbero determinato la fine.⁴¹ Nel 18 a.C. il *princeps* provvide a far trascrivere i Libri Sibillini, determinando così chi avrebbe potuto leggerli e cosa sarebbe potuto essere letto. All'immagine della fine dell'Urbe si contrappose l'idea dell'inizio di una nuova età dell'oro solennemente avviata con i *Ludi Saeculares* del 17 a.C.⁴²

Un nuovo motivo di angoscia per il *princeps* e per il popolo di Roma fu però proprio nei momenti successivi all'inizio della nuova epoca la *clades Lolliana*, l'episodio più nero della politica estera augustea, paragonabile solo alla disfatta di Varo a Teuroburgo nel 8 d.C.: il legato Marco Lollio e la legione V soccomberono sotto gli attacchi delle tribù dei Tencteri, degli Usipeti e dei Sigambri nella Gallia orientale. La necessità del momento determinò la presenza di Augusto sul luogo degli scontri dal 16 a.C. al 13 a.C.; Cassio Dione elenca gli eventi terrificanti che si abbatterono sulla città il giorno dopo l'allontanamento del *princeps* da Roma:

ἐξελθόντων δ' οὖν αὐτῶν τὸ τῆς Νεότητος μέγαρον ὑπὸ τὴν ἐπιούσαν νύκτα κατεκαύθη, καὶ διὰ τε τοῦτο καὶ διὰ τὰλλα τὰ προγενόμενα ἰλύκος τε γὰρ διὰ τῆς ἱερᾶς ὁδοῦ ἐς τὴν ἀγορὰν ἐσπεσὼν ἀνθρώπους ἔφθειρε, καὶ μύρμηκες οὐ 1 πόρρω τῆς ἀγορᾶς ἐκφανεστάτα 2 συνεστράφησαν, λαμπάς τέ τις ἀπὸ μεσημβρίας ἐπὶ τὴν ἄρκτον διὰ πάσης τῆς νυκτὸς ἠνέχθη εὐχὰς ὑπὲρ τῆς ἐπανόδου τοῦ Αὐγούστου ἐποιήσαντο. (Dio Cass. 54, 19, 7)

“La notte successiva alla loro partenza, il Tempio della Gioventù venne distrutto da un incendio; si verificarono anche altri prodigi: un lupo percorse la Via Sacra e uccise degli uomini dopo aver fatto irruzione nel Foro, nelle cui vicinanze delle formiche si raggrupparono tra di loro sotto gli occhi di tutti; infine, una fiaccola celeste per tutta la notte occupò il cielo tra il sud e il nord. A causa di tutti questi portenti, vennero votate delle preghiere per propiziare il ritorno di Augusto”. (trad. F. Dessi)

L'angoscia per l'assenza dell'imperatore fu, inoltre, cantata da Orazio, con immagini potenti di attesa del ritorno.⁴³ Ecco il tono dei primi versi:

*Divis orte bonis, optume Romulae
custos gentis, abes iam nimium diu;
maturum reditum pollicitus patrum
sancto consilio redi.*

*Lucem redde tuae, dux bone, patriae
instar veris enim voltus ubi tuus*

³⁸ NEDERGAARD 1994.

³⁹ COARELLI 1985.

⁴⁰ I *Fasti* garantivano così l'individuazione, attraverso l'elenco dei consoli, dei trionfatori e delle festività religiose, della sequenza cronologica degli eventi accaduti nel corso della storia di Roma. PARODO 2020; PARODO 2021.

⁴¹ Hor. *epod.* 7, 9–10. LUBIAN 2015.

⁴² Virg. *Aen.* 6, 791–93.

⁴³ DU QUESNAY 1995.

*adfulsit populo, gravior it dies
et soles melius nitent.* (Hor. *carm.* 4, 5)

“Nato per grazia divina, tu che sollecito proteggi i romani, da troppo tempo manchi: all’assemblea sacra dei padri hai promesso un rapido ritorno: torna e rendi il faro della tua guida alla patria. Se il tuo volto al Popolo come primavera risplende, le giornate scorrono più lente e più puro rifulge il sole”. (trad. M. Ramous)

Il componimento è un accorato invito ad Augusto affinché con la sua presenza faccia rivivere nuovi giorni felici all’Italia, ed è immaginato come se fosse eseguito proprio durante i festeggiamenti del suo ritorno. Come già nell’Inno secolare, anche nell’ode scompaiono le evasioni in luoghi mitici, soppiantate da visioni concrete e reali. Il ritorno dell’imperatore segna così la perfetta convergenza tra desiderio di pace ed effettiva realizzazione di essa: nell’ode “spazio geografico e spazio letterario vengono a combaciare perfettamente nel segno del nuovo ordine augusteo”.⁴⁴

Per celebrare lo stesso ritorno, il Senato decretò nel 13 a.C. che venisse dedicata l’*Ara Pacis* nel Campo Marzio settentrionale: in essa i magistrati, i rappresentanti dei vari collegi sacerdotali e le vergini Vestali ogni anno celebravano un sacrificio.⁴⁵

Il monumento fu portato a termine nel 9 a.C.: si completò così anche nel marmo la rappresentazione del ritorno dell’uomo annunciato e atteso. L’inaugurazione, avvenuta il 30 gennaio, fu ricordata nei Fasti di Ovidio in versi in cui si canta come, dopo che i lavori agricoli avevano ceduto il passo al lavoro delle armi, di nuovo i buoi tornarono a essere aggiogati e la terra venne arata, grazie alla presenza della Pace, nutrice di Cerere, la quale è a sua volta alunna della Pace. La dea, a cui è dedicato l’altare, grazie alla vittoria di Azio, diffonde dolcezza nel mondo.

*frondibus Actiacis comptos redimita capillos,
Pax, ades et toto mitis in orbe mane.
dum desint hostes, desit quoque causa triumphi.* (Ov. *fast.* 1, 711–13)

“Eccola la Pace, con l’alloro di Azio sui capelli raccolti. Vieni, o Pace, e su tutto il mondo spargi la tua dolcezza. Se non vi sono più nemici, anche i trionfi vengono a mancare”. (trad. M. Centanni e M.G. Ciani)

Come il Mausoleo sarebbe dovuto essere il segno perenne della presenza di Ottaviano e dei suoi eredi a Roma, così, nel definirsi della politica augustea, prima il *Pantheon*, dedicato tra il 27 e il 25 a.C., il cui ingresso era in asse con quella della tomba monumentale, poi l’*Ara Pacis* e il cosiddetto *horologium*, edificato tra il 10 e il 9 a.C.,⁴⁶ completavano la manifestazione del convergere nel *princeps* della storia e della volontà divina. Il patto con gli dèi era nuovamente così rinsaldato e produceva i suoi effetti concreti. La monumentale meridiana, che impiegava come gnomone uno dei due obelischi trasportati per volere di Augusto da *Heliopolis* in Egitto,⁴⁷ permetteva di seguire il mezzogiorno solare nei diversi giorni dell’anno, oltre a indicare segni zodiacali e venti stagionali.⁴⁸

⁴⁴ NUZZO 2009, 23.

⁴⁵ ROSSINI 2006; FORESTA 2014; FORESTA 2017; CAVALLERO 2020.

⁴⁶ La meridiana fu voluta con ogni probabilità nel 12 a.C., quando Augusto fu pontefice massimo ed era con ogni probabilità anche lo strumento monumentale attraverso il quale verificare la correzione del calendario giuliano da parte di Augusto avvenuta tra il 9 a.C. e l’8 a.C.

⁴⁷ CIL VI, 702 = ILS 91.

⁴⁸ Sul dibattito intorno alla meridiana si vedano i vari contributi in HASELBERGER 2014. Sul ruolo del cosiddetto *Horologium* nel contesto del Campo Marzio settentrionale: LA ROCCA 2014. Si veda inoltre: POLVERINI 2016 e RÜPKE 2017.

Sulla base della descrizione del Campo Marzio ad opera di Strabone⁴⁹ dobbiamo immaginare l'*Ara Pacis* con la sua vegetazione scolpita inserita in un contesto di notevole bellezza naturalistica tra prati e alberi che lambivano i monumenti e avvolgevano il Mausoleo.⁵⁰ Si concretizzava così tra l'altro l'idea del ritorno dell'età dell'oro a Roma, grazie alla presenza di Augusto, della sua famiglia e dei rappresentanti delle istituzioni e della religione, che ordinatamente si mostrano in processione sopra la rigogliosa vegetazione.⁵¹ Attraverso puntuali e connessi interventi monumentali si consolidò nel corso del principato la presenza pervasiva di Augusto in città, nella penisola e nelle province. In occasione dell'anniversario della dedica dell'*Ara Pacis*, nel *Feriale Cumanum* si fa riferimento alla *Supplicatio imperio Caesaris Augusti custod[is] / i(imperii) R(omani) Pacisque orbis terrarum*.⁵²

Come indicato da Orazio,⁵³ la presenza vigile di Augusto in quanto custode di Roma garantì nella costruzione intellettuale la stabilità della pace dentro e fuori i confini dell'Urbe.

Questo messaggio era tanto più efficace in quanto il *princeps*, attraverso le riforme amministrative, si presentava come colui che aveva posto sotto il suo controllo la città, la penisola e i territori conquistati da Roma, sconfiggendo i nemici interni ed esterni. Gli interventi sul calendario giuliano e sulla scansione dei singoli giorni dell'anno lo ponevano inoltre come controllore del tempo in tutte le sue manifestazioni.⁵⁴

Il controllo della natura e delle ansie

Nelle immagini letterarie, nei programmi iconografici, nelle costruzioni monumentali Augusto si presentò come colui che era riuscito a controllare la natura e i suoi tempi, ponendo anch'essa sotto la sua vigilanza. In questo modo fu possibile rassicurare i cittadini romani attraverso i costanti riferimenti a un mondo naturale completamente pacificato e ordinato.

Tutta la complessità di questo rapporto si ritrova nel ciclo di rilievi dal Foro di Preneste, due dei quali parte della collezione veneziana del cardinale Domenico Grimani,⁵⁵ raffiguranti animali domestici e selvatici, intenti a proteggere e ad allattare la prole. Filippo Coarelli ha ritenuto che i rilievi, databili immediatamente dopo l'*Ara Pacis*, fossero parte della fontana pubblica semicircolare ubicata nel Foro della città e ospitante il calendario redatto da Verrio Flacco.⁵⁶ I rilievi raffigurano una cinghialedda mentre allatta i suoi cuccioli in una grotta tra querce e canne, lo stesso fanno una leonessa tra piante di alloro e un santuario di campagna, e una pecora poco lontano dall'ovile. Un quarto rilievo doveva rappresentare una mucca, concludendo un ciclo che illustrava le quattro stagioni corrispondenti secondo gli scrittori antichi al periodo del parto dei quattro animali, due domestici, due selvatici. Le interpretazioni iconografiche dei rilievi sono tutte concordi nel riconoscere in essi l'esaltazione della serenità della natura rappresentata dagli animali che allattano. Tempo e natura risultano così strettamente associati: più precisamente i tempi della natura sono saldati ai tempi della storia di Roma e del nuovo *saeculum*.

⁴⁹ Str. 5, 3, 8.

⁵⁰ ROSSINI 2006; FORESTA 2014.

⁵¹ FORESTA 2011.

⁵² CIL X, 3682 = 8375 = ILS 108 = I.It., XIII,2, 44, FEARS 1981, 822.

⁵³ Hor. *carm.* 4, 5, 1-2 e Hor. *carm.* 4, 15, 17-24.

⁵⁴ BRUNI 2014.

⁵⁵ STROCKA 1965; ZEVİ 1976; GIULIANO 1985; COARELLI 1996.

⁵⁶ Suet. *gramm.* 17.

Le fonti offrono ulteriori spunti capaci di illustrare il rapporto simbiotico e miracoloso tra *princeps*, famiglia imperiale ed elementi naturali. Come è noto, nel grembo di Livia in procinto di sposarsi con Augusto cadde la gallina bianca che stringeva nel becco il ramo di florido alloro piantato nella villa di Prima Porta, dove crebbe inoltre prodigiosamente un bosco. Ancora navigando nel golfo di Napoli, mentre dopo la battaglia di Azio si dirigeva verso Roma, il *princeps*⁵⁷ nei pressi di Capri assistette al rinverdire di un albero di leccio al suo passaggio.⁵⁸ Tale prodigio determinò lo scambio con la città di Napoli dell'isola di Capri al posto di Enaria (Ischia). Coltivò, inoltre, all'interno della sua casa, dove erano gli dèi Penati, una pianta di palma, che era cresciuta tra le pietre all'esterno.

Tale pienezza dei tempi fu la conseguenza del compimento della storia e del ritorno dell'età dell'oro. Solo l'assenza o la morte del *princeps* poterono minacciare l'ordine costituito. Tra i numerosi prodigi che accompagnarono la morte di Augusto, numerosi furono i fenomeni ottico-astronomici dai risvolti inquietanti: al momento della morte ci fu infatti un'eclissi totale di sole e dal cielo infiammati caddero tizzoni ardenti e comete di colore rosso sangue,⁵⁹ ma come lo stesso Cassio Dione riferisce, Tiberio, da nuovo *princeps*, risolse concretamente le tensioni legate al vuoto di potere lasciato. Il figlio di Livia invitò, infatti, ad abbandonare la commozione e il pianto per restituire il corpo di Augusto alla natura e l'anima alla gloria dei Romani, così come se fosse un dio.

Ritornando all'opposizione tra Augusto e Caligola, Filone di Alessandria, addebitando alla sola pazzia del successore di Tiberio tutte le deformazioni del suo regno e, quindi, anche le persecuzioni contro gli Ebrei, esaltò la tolleranza e l'ordine stabiliti dai primi imperatori di Roma. Nelle parole del filosofo ebreo, non le sciagure resero memorabile il *Saeculum Augustum*, ma la capacità del *princeps* di aver trasformato in realtà la 'favola' dell'età dell'oro, attraverso una durevole e quotidiana prosperità, concordia e liberazione dal dolore e dalla paura:

ὥς τὸν παρὰ ποιηταῖς ἀναγραφέντα Κρονικὸν βίον μηκέτι νομίζεσθαι πλάσμα μύθου διὰ τε τὴν εὐθηνίαν καὶ εὐετηρίαν τό τε ἄλυπον καὶ ἄφοβον καὶ τὰς πανοικίας ὁμοῦ καὶ πανδήμους μεθ' ἡμέραν τε καὶ νύκτωρ εὐφροσύνας. (Philo *Leg.* 13)

“L'età di Saturno vagheggiata dai poeti non appariva più una favola, tale era la prosperità e il benessere, la libertà dal dolore e dalla paura, la gioia che pervadeva ogni famiglia e ogni popolo, giorno e notte”. (trad. A. Lewin)

Bibliografia

ADAMS 2007 = G.W. ADAMS, *The Roman Emperor Gaius 'Caligula' and His Hellenistic Aspirations*, Boca Raton, FL: Brown Walker Press, 2007.

ALSTON 2015 = R. ALSTON, *Rome's Revolution. Death of the Republic and Birth of the Empire*, New York: Oxford University Press, 2015.

BARKER 1996 = D. BARKER, 'The Golden Age is Proclaimed'? The *Carmen Saeculare* and the Renascence of the Golden Race', *Classical Quarterly* 46.2: 434–46.

⁵⁷ Str. 5, 4, 9; Suet. *Aug.* 92, 2; Dio Cass. 52, 43, 2.

⁵⁸ DI FRANCO 2022, 27–37.

⁵⁹ Dio Cass. 56, 29, 2–3.

BIANCHI 2016 = E. BIANCHI, 'Augusto e l'utilizzazione carismatica delle tradizioni religiose. Una contestualizzazione frammentaria', in NEGRI – VALVO, 2016: 7–53.

BRUNI 2014 = S. BRUNI, 'I calendari e la rivoluzione di Augusto', in R. PARIS – S. BRUNI – M. ROGHI, *Rivoluzione Augusto. L'imperatore che riscrisse il tempo e la città*, Milano: Mondadori Electa, 2014: 20–45.

CADARIO 2021 = M. CADARIO, 'Le immagini cangianti di Augusto', in P. LE DOZE (a cura di), *Le costume de prince. Vivre et se conduire en souverain dans la Rome antique d'Auguste à Constantin*, Roma: Publications de L'École française de Rom, 2021: 113–38.

CAVALLERO 2020 = F.G. CAVALLARO, 'Ara Pacis in Campo Martio constituta est. Una nuova ipotesi di lavoro per l'iconografia dell'altare augusteo', *Ostraka* 29: 9–25.

CLOSS 2020 = V.G. CLOSS, *While Rome Burned. Fire, Leadership, and Urban Disaster in the Roman Cultural Imagination*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2020.

COARELLI 1985 = F. COARELLI, *Il Foro Romano, 2, periodo repubblicano e augusteo*, Roma: Edizioni Quasar, 1985: 258–308.

COARELLI 1996 = F. COARELLI, 'Il monumento di Verrio Flacco nel Foro di Preneste', in *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma: Quasar, 1996: 455–69.

CRESCHI MARRONE 2018 = G. CRESCHI MARRONE, *Imperium sine fine dedi? Il principato di Augusto e il problema della dimensione temporale*, Roma: Erma, 2018.

DAMIEN 2016 = N. DAMIEN, 'Emotion in Vergil's *Georgics*. Farming and the Politics of Hope', in R.R. CASTON – R.A. KASTER (a cura di), *Hope, Joy, and Affection in the Classical World. Emotions of the Past*, New York: Oxford University Press, 2016: 45–74.

DE CAPRARIIS 2005 = F. DE CAPRARIS, 'Fortuna Redux', *Archeologia Classica* 56, 6: 131–54.

DI FRANCO 2022 = L. DI FRANCO, 'Da Augusto a Tiberio, da *otium* a *secessus*', *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 134.1, <http://journals.openedition.org/mefra/13110>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mefra.13110>, consultato il 9-3-2023.

DU QUESNAY 1995 = I.M. LE M. DU QUESNAY, 'Horace, *Odes* 4.5: *Pro reditu Imperatoris Caesaris Divi Filii Augusti*', in S.J. HARRISON (a cura di), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford: Clarendon Press, 1995: 128–87.

FEARS 1981 = J.R. FEARS, 'The Theology of Victory at Rome. Approaches and Problems', *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 17.2, 1981: 736–826.

FORESTA 2011 = S. FORESTA, 'La policromia dell'Ara Pacis e i colori del Campo Marzio settentrionale', in M. ROSSI (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari* (vol. VII A, Collana Quaderni di Ottica e Fotonica 20), Milano: Maggioli Editore, 2011: 333–40.

FORESTA 2014 = S. FORESTA, 'Tra mito e archeologia. Le immagini dell'Italia nella Roma augustea', in M. CIPRIANI – A. PONTRANDOLFO – M. SCAFURO (a cura di), *Da Italia a Italia. Le radici di un'identità* (Atti del cinquantunesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 29 settembre – 2 ottobre 2011), Taranto: Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 2014: 411–38.

FORESTA 2017 = S. FORESTA, 'Dalla guerra alla pace. L'altare di *Nikopolis* e l'*Ara Pacis* di Augusto', in *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo* (Atti del 1. Convegno internazionale di studi, Paestum, 7–9 settembre 2016), Paestum: Pandemos, 2017: 71–80.

FRASCHETTI 1985 = A. FRASCHETTI, 'Antonio e Cesare ai Lupercalia', in M. FALES – C. GOTTANELLI (a cura di), *Sopranaturale e potere nel mondo antico e nelle società tradizionali*, Milano: Franco Angeli, 1985: 165–75.

GABBA 1971 = E. GABBA, 'The Perusine War and Triumviral Italy', *Harvard Studies in Classical Philology* 75: 139–60.

GABBA – MAGNINO 2001 = E. GABBA – D. MAGNINO, *La storia romana. Libri XIII–XVII. Le Guerre Civili di Appiano*, Torino: Collana Classici Greci UTET, 2001.

GALFRÉ 2020 = E. GALFRÉ, 'L'oratore: il poeta: Cicerone su prodigi celesti e congiura (Cic. Cat. 3, 18–21; Cons. fr. II S.)', in M. BIANCONI – M. CAPANO (a cura di), *In amicitia tua memores et grati. Contributi di retorica, metrica e stilistica per Daniele Mastai*, Pisa: Pisa University Press, 2020.

GIULIANO 1985 = A. GIULIANO, 'Un quarto rilievo della serie Grimani', *Xenia* 9: 41–46.

GOWING 1992 = A.M. GOWING, *The Triumviral Narratives of Appian and Cassius Dio*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

GRILLI 1993 = A. GRILLI, 'Imago Italiae in Varrone, Virgilio e Plinio il Vecchio', *Il territorio* 9: 25–44.

GUILLAUMONT 2006 = F. GUILLAUMONT, *Le De divinatione de Cicéron et les théories antiques sur la divination*, Bruxelles: Éditions Latomus, 2006.

GURVAL 1995 = R.A. GURVAL, *Actium and Augustus. The Politics and Emotions of Civil War*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

HASELBERGER 2014 = L. HASELBERGER, 'The *Horologium* of Augustus. Debate and Context', *Journal of Roman Archaeology* (JRA Suppl. 99), Portsmouth, Rhode Island: University of Michigan, 2014.

KEPPIE 1983 = L. KEPPIE, *Colonisation and Veteran Settlement in Italy 47–14 B.C.*, Londra: British School at Rome, 1983.

LAIGNOUX 2013 = R. LAIGNOUX, 'Justifier ou contester les confiscations des guerres civiles: l'économie discursive des sanctions patrimoniales à Rome dans les années 44–31 a.C.', in M.-C. FERRIÈS – F. DELRIEUX (a cura di), *Spolier et confisquer dans les mondes grec et romain*, Chambéry: Pu.de Savoie/cid, 2013: 367–85.

LAIGNOUX 2015 = R. LAIGNOUX, 'Politique de la terre et guerre de l'*ager* à la fin de la République. Ou comment César et les triumvirs ont "inventé" des terres pour leurs vétérans', *Mélanges de l'École française de Rome* 127.2: 397–415.

LANDSKRON 2005 = A. LANDSKRON, *Parther und Sasaniden. Das Bild der Orientalen in der Römischen Kaiserzeit*, Vienna: Phoibos, 2005.

LA ROCCA et al. 2013 = E. LA ROCCA – C. PARISI PRESICCE – A. LO MONACO – C. GIROIRE – D. ROGER (a cura di), *Augusto* (Catalogo della mostra, Roma, 18 ottobre 2013 – 9 febbraio 2014), Milano: Mondadori Electa, 2013.

LA ROCCA 2014 = E. LA ROCCA, 'Augustus' Solar Meridian and the Augustan Urban Program in the Northern Campus Martius. Attempt at a Holistic View', in HASELBERGER 2014: 121–65.

LATTE 1960 = K. LATTE, *Römische Rechtsgeschichte*, Monaco di Baviera: C.H. Beck, 1960.

LEVINE 1957 = P. LEVINE, 'The original design and publication of the *De Natura Deorum*', *Harvard Studies in Classical Philology* 62: 7–36.

LIZZI TESTA 2014 = R. LIZZI TESTA, 'Quando nella curia furono viste fiorire le scope. Il senato di Valentiniano I', in R. LIZZI TESTA (a cura di), *Le trasformazioni delle élites nell'età tardoantica*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2014: 239–76.

LUBIAN 2015 = F. LUBIAN, 'Dalla comprensione del testo all'analisi contrastiva delle traduzioni. L'esempio dell'Epodo VII', *Annali dell'Università di Ferrara* 10.2: 105–25.

LUISI 2002 = A. LUISI, 'Il pensiero di Orazio sulla guerra', in M. SORDI (ed.), *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, Milano: Vita e Pensier, 2002: 229–42.

MONACA 2005 = M. MONACA, *La sibilla a Roma. I libri sibillini fra religione e politica*, Edizioni Lionello Giordano, Cosenza 2005.

MUTH 1978 = R. MUTH, 'Von Wesen römischer "religio"', *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2/16.1: 349–53.

NAPPA 2005 = C. NAPPA, *Reading after Actium. Vergil's Georgics, Octavian, and Rome*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

NEDERGAARD 1994 = E. NEDERGAARD, 'La collocazione originaria dei "Fasti Capitolini" e gli archi di Augusto nel Foro Romano', *Bullettino della Commissione Archeologica Comune a Roma* 96: 33–70.

NEGRI – VALVO 2016 = G. NEGRI – A. VALVO (a cura di), *Studi su Augusto in occasione del XX centenario della morte*, Torino: Giappichelli Editore, 2016.

NICOLET 1991 = C. NICOLET, 'L'origine des Regiones Italiae augustéennes', *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 2: 73–97.

NUZZO 2009 = G. NUZZO, *I quattro libri delle Odi e l'Inno secolare di Quinto Orazio Flacco*. Tradotti in versi italiani con testo latino a fronte; con un saggio introduttivo su spazio geografico e spazio letterario nella lirica oraziana. Spazio geografico e spazio letterario nella lirica oraziana, presentazione di G.F. Giannotti, Palermo: Flaccovio, 2009.

O'GORMAN 1995 = E. O'GORMAN, 'Shifting Ground. Lucan, Tacitus and the Landscape of Civil War', *Hermathena* 158: 117–31.

OSGOOD 2020 = J. OSGOOD, *How to Be a Bad Emperor. An Ancient Guide to Truly Terrible Leaders*, Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2020.

PANDEY 2018 = N.B. PANDEY, *The Poetics of Power in Augustan Rome. Latin Poetic Responses to Early Imperial Iconography*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

PARODO 2020 = C. PARODO, “Chi controlla il passato controlla il futuro”. Un’ipotesi circa l’elaborazione in età augustea delle iconografie dei *Compitalia* e dei *Lupercalia* nei mosaici dei mesi’, *Mélanges de l’École française de Rome* 132.1: 249–71.

PARODO 2021 = C. PARODO, ‘Oltre l’orizzonte degli eventi. Augusto e l’uso ideologico del tempo e dello spazio’, *Medea* 7.1, <https://doi.org/10.13125/medea-4593>.

PASSAVANTI 2009 = L. PASSAVANTI, *Laudes Italiae. L’idealizzazione dell’Italia nella letteratura latina di età augustea*, UNI Service: Trento 2009.

POLVERINI 2011–2012 = L. POLVERINI, ‘I confini imperiali fra geografia e politica. Augusto e l’Eufrate’, *Geografia Antiqua* 20–21: 5–12.

POLVERINI 2016 = L. POLVERINI, ‘Augusto e il controllo del tempo’, NEGRI – VALVO 2016: 95–114.

POWELL 2002 = A. POWELL, ‘An Island amid the Flame. The Strategy and Imagery of Sextus Pompeius, 43–36 BC’, in A. POWELL – K. WELCH (a cura di), *Sextus Pompeius*, Londra: Classical Press of Wales 2002: 103–33.

ROSSINI 2006 = O. ROSSINI, *Ara Pacis*, Milano: Electa, 2006.

ROZZONI 2021 = S. ROZZONI, ‘From “Pathetic Fallacy” to Affective Attunement. Reading Virgil’s *Eclogues* through the Lens of Material Ecocriticism’, *SubStance* 50.3: 115–32.

RÜPKE 2017 = J. RÜPKE, recensione a Lothar Haselberger (a cura di), *The Horologium of Augustus. Debate and Context*, *AJA* 121.3, www.ajaonline.org/book-review/3498. DOI: 10.3764/ajaonline1213.

SEGENNI 2018 = S. SEGENNI (a cura di), *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio* (Studi sul mondo antico 8), Firenze: Le Monnier Università, 2018.

SENAY 1982 = P. SENAY, ‘Les Épodes XVI et VII. Premiers manifestes politiques d’Horace’, in E. GAREAU (a cura di), *Mélanges offerts en hommage au révérend père Étienne Gareau*, Ottawa: Editions de l’Université d’Ottawa, 1982: 153–57.

SORDI 1972 = M. SORDI, ‘L’idea di crisi e rinnovamento nella concezione romano-etrusca della storia’, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1.2: 781–93.

STROCKA 1965 = V.M. STROCKA, ‘Die Brunnenreliefs Grimani’, *Antike Plastik* 4: 87–102.

TAYLOR 1977 = L.R. TAYLOR, *La politique et les partis à Rome au temps de César*, Parigi: La Découverte, 1977.

TARAN 1987 = L. TARAN, ‘Cicero’s attitude towards Stoicism and scepticism in the *De Natura Deorum*’, in K.-L. SELIG – R. SOMERVILLE (a cura di), *Florilegium Columbianum: Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, New York: Columbia UP, 1987.

TRAINA 2010 = G. TRAINA, ‘Le sconfitte dei Romani’, *Aevum* 84: 177–85.

TURCAN 1981 = R. TURCAN, ‘Janus à l’époque impériale’, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2/17.1: 375–80.

VIGOURT 2001 = A. VIGOURT, *Les Présages impériaux d'Auguste à Domitien* (Collections de l'Université Marc Bloch – Strasbourg. Études d'archéologie et d'histoire ancienne), Parigi: De Boccard, 2001.

VISCARDI 2015–2016 = G.P. VISCARDI, 'Tra autorità e legittimazione. Mutazioni religiose nella Roma del Principato: il "caso" della Sibylla, dalla parola ispirata al libro di profezia', in I. BAGLIONI (a cura di), *Saeculum aureum. Tradizione e innovazione nella religione romana di epoca augustea*, Roma: Quasar, 2015–2016, vol. 2: 201–16.

VOLPONI 1975 = M. VOLPONI, *Lo sfondo italico della lotta triumvirale*, Genova: Pubblicazioni dell'Istituto di Storia Antica e Scienze Ausiliarie dell'Università di Genova, 1975.

WIEGELS 2008 = R. WIEGELS, 'Von der Niederlage des M. Lollius bis zur Niederlage des Varus. Die römische Germanienpolitik in der Zeit des Augustus', in H. SCHNEIDER (a cura di), *Feindliche Nachbarn. Rom und die Germanen*, Colonia: Böhlau, 2008: 47–76.

WINTERBOTTOM 1976 = M. WINTERBOTTOM, 'Virgil and the Confiscations', *Greece & Rome* 22: 55–59.

ZANKER 1989 = P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino: Einaudi, 1989.

ZEVI 1976 = F. ZEVI, 'Proposta per un'interpretazione dei rilievi Grimani', *Prospettiva* 7: 38–41.

Killer Creepers. The Uncanny of Nature in Dionysiac Roman Images

STEPHANIE WYLER

Introduction¹

“Nature doesn’t exist”.² This is the provocative assertion of the anthropologist of nature Philippe Descola, claiming that the abstract concept of nature is a purely cultural way of establishing a distance between humans and non-humans, that was born through a series of historical, philosophical, religious or scientific steps. Assuming that what we call nature is not a universal reality, the intent to define Greek *physis* or Roman *natura* is still a work-in-progress challenge,³ particularly nowadays when we feel the need to take a step back and consider the relationship between humankind and its environment. In this paper, I will consider nature, following Descola’s definition, as a collective of the nonhuman world, of plants, animals, geology, and natural forces. Amongst the various typologies used to describe this natural environment, it has been emphasized that many modern distinctions, such as nature / culture, wildness / civilization, are not operative in Ancient thought. The Greek *eschatiai* and the Roman *saltus* are spaces invested in various ways by the people who use them episodically.⁴ Considering the variety of status of these ‘landscapes’, the opposition between *loca amoena* (‘charming places’) and *loca horrida* (‘horrid places’) is even trickier, insofar as they are expressions forged in the modern period. As shown by Jean Trinquier,⁵ the first one dates back to Ernst Robert Curtius,⁶ who called like that the *topos* of the ‘ideal landscape’ from Homer onwards, whereas the *locus horridus* has been made up even later,⁷ as a counterpoint to the *locus amoenus*. Therefore, the feelings felt by the Ancients towards such pleasant or chilling literary landscapes can hardly be encompassed in a historical way by these modern labels.

The issue at stake is the way the Romans thought about their relationship with their natural environment. More specifically, must be considered the different degrees possible for negotiation between inclusion and domination, keeping in mind that some spaces were not thought of as totally *amoena* or *horrida*,

¹ I warmly thank Robert Cole for having turned this paper into decent English and Stella Georgoudi for her generous feedback, which should one day give rise to a ‘wild’ – and yet (hopefully) civilized – development.

² DESCOLA 2005.

³ E.g. LÉVY 1996; HABER – MACÉ 2012; CALAME 2019: amongst the several meanings of the words *physis* and *natura*, they just incidentally encompass the sense in which Western modern cultures understand the concept of ‘nature’.

⁴ On the linguistic evolution of the word *eschatiai*, CASEVITZ 1995; on the *saltus*, Paul. Fest. p. 302 L and Varro, *ling.* 5, 6, 10. In this paper, I go on using the words ‘wild’, ‘civilized’, ‘domesticated’, keeping in mind that they should be more specifically qualified.

⁵ TRINQUIER 1999, 257–58: “Loin d’être des catégories marquées au sceau de l’Antiquité, qui constitueraient la norme indépassable de tout paysage littéraire, le *locus amoenus* et le *locus horridus* sont des créations de la philologie du XX^e siècle, des instruments critiques forgés pour étudier le caractère souvent stéréotypé des descriptions de lieux de la littérature gréco-romaine.”

⁶ CURTIUS 1948.

⁷ SQUIESARO 1985.

but could shift to one side or the other if the cultic or cultural rules were not followed. To do so, I look at a specific kind of discourse, mythical language, both verbal and visual, whose principle is to experiment with the limits and to cross the boundaries defined by Ancient societies. In each specific context (which varies according to chronological, geographical and political criteria), the boundaries of this negotiated cohabitation evolve, as evidenced by the forms of myth themselves. I will therefore focus on the way in which the Romans of the first and second centuries CE turn certain Dionysiac myths into images, considering iconography as a discourse in the full sense of the term. The Imperial period is interesting to question insofar as it is contemporary with a phase of ever more intensive exploitation of natural resources.⁸

I therefore investigate evidence from that time re-elaborating the Dionysiac imaginative world, which is based on the ambiguity of the status of nature, insofar as it blurs the boundaries between ‘wild’ and ‘domesticated’ nature. Actually, amongst the many myths dealing with the relationship between humankind and nature, and especially scary nature turning against it, Dionysiac myths are full of plants, mostly creepers (ivy and vines), growing in ominous ways and attacking the enemies of the god, as exemplified by the death of the Thracian king Lycurgus. I start with (1) the analysis of a mosaic from the Gallo-Roman Vienne, dating back to the end of the second century CE, which depicts the myth in a peculiar way where Ambrosia does not seem to appear, (2) as is usually the case in the literary and iconographic series. (3) This formal choice emphasizes the power of Dionysiac creepers, especially vines, which is a way to manifest the power of the god by playing on the ambiguous essence of domesticated nature which retains a part of indomitable wildness. (4) In return, the natural settings of the Dionysiac cultic scenes, seemingly peaceful and idyllic, include details to remind us that this enchanted nature (foremost embodied by dangerous wild animals such as panthers and snakes) is always likely to become unsafely wild again. Between these two poles, Roman artists play on the ambiguity of ‘artificialized’ nature in domestic gardens where a satyr always risks being hidden. The desired effects of such decor, depending on the different viewers, may vary according to a wide range of emotions (worry, sexual excitement, fun). On the whole, the Dionysiac realm emphasizes the ‘Umheimliche’⁹ of nature (plants and animals), whether wild or domestic, that Roman images express in an inclusive way, in which viewers (especially banqueters) are supposed to remain always on the bright side.

An Uncanny Banquet in Vienne

Let us imagine then. You are invited to a banquet by the rich owner of a huge *domus* thriving on viticulture and wine imports in the rich area of Sainte-Colombe at Vienne, in *Gallia Narbonensis*, at the end of the second century CE.¹⁰ You take your place on the sigma-shaped *stibadium*, a rounded banqueting bed that borders the walls of the apse, where you can enjoy the mosaic that decorates the entire floor (**Fig. 1**).¹¹ First of all, you see a surface totally covered with plant motifs: vine scrolls, volutes, curling stems, leaves and bunches of grapes, rendered with great delicacy by gold, yellow, brown and black tesserae, on a dark green background. Sometimes, a bird appears discreetly, hidden in a scroll. As there are no boundaries in this decoration, as is usually the case in mosaics (notably between the central carpet and the apse), you are literally sur-

⁸ This intensive exploitation was felt particularly vividly about overmining: e.g. Plin. *nat.* 33, 21 (on the *ruina montium* technique to exploit goldmines in Hispania, where “the victors look at the ruin of nature” (*spectant uictores ruinam naturae*), BORDES – DOMERGUES 2007). On the environmental history of Antiquity: HARRIS 2013; SCHLIEPHAKE 2020; RONIN 2022.

⁹ The ‘uncanny’ described by OTTO 1917 and FREUD 1919: DAWSON 1989. See also JUNG 1952 [1988].

¹⁰ On the recent discoveries in this area, CLÉMENT 2020.

¹¹ Mosaic of Sainte-Colombe (Vienne, France, 69), 7 x 5,15 m, 175–200 CE, Saint-Romain-en-Gal, Musée gallo-romain: LANCHA 1981, 157–63, n° 331, pl. 77–81.



Fig. 1. Mosaic of Lycurgus from Sainte-Colombe (Vienne, France, 69); 7 x 5,15 m; 175–200 CE, Saint-Romain-en-Gal, Musée gallo-romain; after BALMELLE – DARMON 2017, fig. 166; © A. Basset (ARM) / Picard.

towards the centre of the room. The central couple is too damaged to be properly identified, but according to the documentation from the time of the discovery in the early twentieth century, they were a bacchante, a satyr and probably a panther. On the left, on the other hand, we recognize a male figure, dressed in a tunic, a red cloak and a crown, playing the lyre, lying next to the last figure, perhaps Bacchus himself, dressed in an overcoat, his long hair crowned with flowers, drinking from a *kantharos* that he is holding at face level. Unlike the other figures, he does not look at the centre of the room, but a vine wraps itself around his left arm, which thus seems to extend into the vegetal décor. The actual spectators, who participate in the banquet in the midst of these mythical creatures, consent to get drunk according to the rules of the *convivium*. They then follow their figurative models by turning their attention towards the centre of the carpet, where a last character is represented, isolated, facing them, struggling in the middle of the vegetation.

rounded by this profusion of vegetation. The effect is, at first, extremely pleasant. You find yourself in a *locus amoenus*, an arrangement that plays on the thriving illusion of freshness, as in Livia's villa at Prima Porta,¹² or in some Pompeian gardens that had pergolas full of vines and ivy above the outdoor triclinium, just like the one standing in front of the Dionysiac sanctuary at Sant'Abbondio.¹³

But if you take the time to look more closely at the details of the mosaic, you will discover that it is inhabited by characters. First, along the *stibadium*, there are Dionysiac figures who are participating in the banquet, just like you. Although part of the mosaic is missing, members of the Dionysiac *thiasos* are clearly visible. On the right, a bearded Pan with his goat's legs and pointed ears, is dressed in a panther's skin, the *pardalis*. He holds a *pedum* in his left hand and in his right hand a drinking horn, a *rhyton*, which he stretches out towards the centre of the room and touches the vine scroll that joins it. Behind him, a maenad is half-coated, dressed in a reddish-brown robe and reclining on a yellow veil. She extends her right arm, like Pan,

¹² Rome, Museo nazionale romano (Palazzo Massimo); SETTIS 2002.

¹³ JASHEMSKI 1993; WOLFF 2007; CREISSEN – VAN ANDRINGA 2013, 80; JACCOTTET – WYLER 2018, 156–57, fig. 6.

Bearded, muscular, naked except for a blue *chlamys* which floats around his torso, and the boots on his feet (the *embades*), armed with a double-headed axe (the *bouplex*), his identification is not difficult: it is Lycurgus, the king of Thrace who opposed the arrival of the god when he was still a child, and of his companions. If the punishment of the impious king already appears in Homer¹⁴ (*Iliad* 6, 136–37), its modalities vary and enrich with time.

Lycurgus With or Without Ambrosia

In particular, it is not until the Hellenistic period¹⁵ that Lycurgus is portrayed as attacking the vine with his axe to get rid of Dionysus and his culture. The first iconographic evidence of the metamorphosis of the *hyadê* Ambrosia goes back no further than the end of the second century BCE, with a mosaic from Delos (Fig. 2).¹⁶ Threatened with death by Lycurgus, she transforms into a vine just in time to escape from him and turn against him in her vegetal form, tying him up until the return of the god.

It is from the Augustan period that the two parallel themes of Ambrosia threatened by Lycurgus and the vine strangling the Thracian king become widespread, both in poetry, Latin and Greek, and in figurative representations. To get an idea of this corpus, I refer to the old but very complete paper by Claude Vatin and Jean-Louis Bruneau, *Lycurgue et Ambrosia sur une nouvelle mosaïque de Délos*.¹⁷ If the various versions converge on the whole, the vegetal attack remains little developed in the texts. One can quote for example the verse of Statius in the *Thebaid*, which suggests the threatening approach of the vine which crawls like a snake towards Lycurgus, *pampineumque iubes nemus inreptare Lycurgo*, “you command the vine-clad forest to creep over Lycurgus”.¹⁸

The most violent versions appear in Late Antiquity and attest to the longevity of the motif and its revival in the fourth century CE – as witnessed in the *Dionysiaka* by Nonnus of Panopolis, who devotes a long passage to the episode, where the clusters are as dangerous as the thyrsus used as a real



Fig. 2. Mosaic from Delos; 69 x 73 cm; end of second century BCE; Delos, Archaeological Museum; © H. Barrison (Wikimedia Commons CC-BY-SA-2.0).

¹⁴ Hom. *Il.* 6, 136–37.

¹⁵ *Anth. Pal.* 9, 361; Apollod. *bibl.* 3 [35] 5, 1.

¹⁶ Delos, Archaeological Museum; VATIN – BRUNEAU 1966.

¹⁷ VATIN – BRUNEAU 1966.

¹⁸ Stat. *Theb.* 4, 386 (translated by SHACKLETON BAILEY 2004). See also Prop. 3, 17, 23; Nestor of Laranda ap. *geop.* 12, 17, 16; *Hymn. hom. Bacch.* 47–49.



Fig. 3. “The Lycurgus cup”; *uas diatretum*, dichroic glass; 16,5 cm; fourth century CE; London, British Museum, 1958,1202.1; © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).

weapon.¹⁹ A few verses further on, Ambrosia insists on the contrast between the delicacy of her new vegetal condition and the deadly power she has kept: “Even as one of the world of plants I will wound you! I have no brazen chain, but I will choke you with inextricable leaves (ἀλύτοις σε περισφίγξαιμι πετήλοις)! I will attack you although a vine, that people may say – ‘Bassarids kill murderers, even when they are part of the world of leaves!’ You have to fear even vegetable warriors (φυταλιάς πεφύλαξο μαχήμονας), for vines can shoot their enemies, and grapes can stab them (ἀντιβίους γὰρ / ἡμερίδες βάλλουσι καὶ αἰχμάζουσιν ὀπῶραι)!”²⁰

An iconographic echo quite close in time and spirit can be found in the famous cup of Lycurgus, made of dichroic glass, now in the British Museum in London (**Fig. 3**).²¹ As in the *Dionysiaka*, it is the violence of the god and his *thiasos* that are highlighted. Ambrosia, on the ground, has regained the upper hand over Lycurgus, the four limbs, the trunk, and the neck entirely entwined by the vine which makes him stumble.

But if we turn back to the mosaic of Vienne, the effect is quite different. The punishment of Lycurgus is central in the composition, but the key to the decor remains the fantastic proliferation of this abundant vine, both decor and spectacle for the guests. Ambrosia is not depicted (unless she was represented in a deteriorated part of the mosaic), and the god and his *thiasos* are quietly installed at the banquet and observe, almost passively, the strength of the vine defending them by itself. *Amoenitas* remains predominant, even if the threat of madness and death is part of its advent.

The powers of Dionysiac creepers

It is an old idea. In a very different context – Archaic Athens, but still in a symposiac background – one thinks of the famous Exekias cup,²² where the god, lying alone in a boat, placidly holds a *rhyton*, with two

¹⁹ Nonn. *dion.* 21, 1–68, especially 28–32: [...] αἰστωθεῖσα δὲ Νύμφη / εἰς φυτὸν εἶδος ἄμειψε καὶ ἀμπελόεις πέλεν ὄρηξ: / σειρὴν δ’ αὐτοέλικτον ἐπιπλέξασα Λυκούργου / ἀγχνίῳ σφῆκωσεν ὁμόζυγον αὐχένα δεσμῶ, / μαρναμένη μετὰ θύρσον ἀπειλητῆρι κορύμβῳ. (“The nymph disappeared and changed her shape to a plant – she became a vine-shoot, which of itself coiled its winding cord round the neck of Lycurgos and throttled him with a tight noose, battling now with threatening clusters as once with the thyrsus.”) Translated by ROUSE 1940.

²⁰ Nonn. *dion.* 21, 37–42: σὸν δέμας οὐτήσω καὶ ἐν ἔρνεσιν, ἀντὶ δὲ σειρῆς / χαλκείης ἀλύτοις σε περισφίγξαιμι πετήλοις: / εἰς σὲ καὶ ἀμπελόεσσα κορύσσομαι, ὄφρα τις εἴπῃ: / ‘Βασσαρίδες κτείνουσι καὶ ἐν πετάλοισι φονῆας.’ / φυταλιάς πεφύλαξο μαχήμονας: ἀντιβίους γὰρ / ἡμερίδες βάλλουσι καὶ αἰχμάζουσιν ὀπῶραι. Translated by Rouse 1940.

²¹ London, British Museum, 1958, 1202.1. 16,5 cm, fourth century CE; COCHE DE LA FERTÉ 1954; ELSNER 2013.

²² Attic black-figure kylix, ca. 530 BCE. From Vulci; 13.6 cm; diameter: 30.5 cm, Munich, Staatliche Antikensammlungen, 2044; BEAZLEY 1956, 146.21, 686.

vine-stocks pushed along the mast of the ship. No sign of violence is suggested, unless one is familiar with the myth of the Tyrrhenian pirates who can be recognized, metamorphosed into dolphins, all around the hull.²³ Just as on the mosaic of Vienne, the climbing vegetation reveals the power of the god, of which we know, from the myths, the destructive force against those who oppose his power.

But what is the significance of this motif, which is much more developed in the iconography than in the texts (except in the late *Dionysiaka* by Nonnus)? The answer is quite obvious. On the one hand, if we consider the artistic criteria, the decorative potential, the covering power of this type of climbing plant fits perfectly with the taste that developed under the Empire, from the scrolls of the *Ara Pacis* to the ‘flowery style’ that invades the mosaics from the second century CE.²⁴

On the other hand, if we take an allegorical point of view, like the philosophers that Diodorus Siculus calls physiologists (“those who speak about nature”, *physiologountes*) who give rational interpretations to myths,²⁵ the spontaneous, rapid, invasive growth of climbing plants, such as the vines and ivy, is irresistible, just like Dionysus himself. This biological characteristic could be explained as the manifest proof of a divine power.

In short, content and form come together, in a way that is quite original in Vienne, and thus achieve two objectives: on the one hand, the mosaic expresses in image the power of Dionysiac vegetation which contains a dangerous, uncontrollable potential, in spite of the domesticated character of the vine. Indeed, in the Roman world, the vine was essentially cultivated by man, even if the ancient technique was to train the grape vines on high stiles, as can be seen on several mosaics from around the Empire,²⁶ that confirm archaeobotanical research.²⁷ Although under control, pruned, trained, oriented, the vine seems to keep a force of its own development that the myth of Lycurgus amplifies, with a traditional religious connotation that warns against the *hybris* of opposing the gods. This myth tells how humans have learn to consent to release themselves through drunkenness, under the ritual control of the *symposion*.

Bacchus beyond *amoenus* and *horridus*

On the other hand, indeed, the mosaic of Vienne is designed to let the spectator take part of the positive side of Dionysiac power, that is to say the banquet. We have seen how the visual disposition creates the illusion that the human guests participate in the same banquet as the god and his *thiasos*, taking advantage of the spectacle of a nature that is charming and abundant, which includes, and even embraces the death of Lycurgus in order to recall the necessity to accept the constraining force of the nature.

²³ Eur. *cyc.* 1–14; *Hymn. hom. Bacch.* 1–59; Ov. *met.* 3, 564–691; PALEOTHODOROS 2012; BEAULIEU 2016.

²⁴ On the *Ara Pacis* scrolls (13–9 BCE), SAURON 2000; on the ‘flowery style’, e.g. the mosaics of the *Hospitalia* in the villa Adriana at Tivoli (118–125 CE), DE FRANCESCHINI 1991; on the plants scattering motif (‘jonchée’), e.g. a mosaic from Charchell (late third century CE), GERMAIN 1979, 182–83, fig. 7.

²⁵ Diod. Sic. 3, 62, 3–4: οἱ τοίνυν φυσιολογοῦντες περὶ τοῦ θεοῦ τούτου καὶ τὸν ἀπὸ τῆς ἀμπέλου καρπὸν Διόνυσον ὀνομάζοντες φασὶ τὴν γῆν αὐτομάτως μετὰ τῶν ἄλλων φυτῶν ἐνεγκεῖν τὴν ἄμπελον, ἀλλ’ οὐκ ἐξ ἀρχῆς ὑπὸ τινος εὖρετοῦ φυτευθῆναι. τεκμήριον δ’ εἶναι τούτου τὸ μέχρι τοῦ νῦν ἐν πολλοῖς τόποις ἀγρίας ἀμπέλους φύεσθαι, καὶ καρποφορεῖν αὐτὰς παραπλησίως ταῖς ὑπὸ τῆς ἀνθρωπίνης ἐμπειρίας χειρουργουμέναις. (“Those authors, then, who use the phenomena of nature to explain this god and call the fruit of the vine ‘Dionysus’ speak like this: The earth brought forth of itself the vine at the same time with the other plants and it was not originally planted by some man who discovered it. And they allege as proof of this the fact that to this day vines grow wild in many regions and bear fruit quite similar to that of plants which are tended by the experienced hand of man.”) Translated by OLDFATHER 1935.

²⁶ TCHERNIA – BRUN 1999, 68–76 (with special attention to the iconography of vine press); BALMELLE – DARMON 2017, 184–91 (examples from Gaul).

²⁷ BALMELLE et al. 2001; BRUN 2004.



Fig. 4. Mosaic from Antium; Roma, Antiquarium Comunale, inv. Stuart Jones 271.5; photo © E. Rosso.

In the same way, most of the Roman images play on the ambiguous character of the vegetative nature, blurring the boundaries between the wild and the domestic spheres, “beyond nature and culture”, as Philippe Descola would say. And the Dionysiac realm emphasized particularly well these ambiguous areas, these spaces for negotiation between nature and culture, just as it questions the taxonomic limits between the orders – the vegetable, animal order on the one hand, the human and the divine on the other.

This idea, well known, can be illustrated with the opposite phenomenon that the discourse displayed on the mosaic of Vienne. Instead of representing the wild potential of domesticated nature (the vineyard cultivated by the humans who know the rules of the banquet), Dionysiac imagery lends itself to depicting the wild nature domesticated by the charm of the god. I will use just two examples to highlight this idea.

The first one (**Fig. 4**) exemplifies the domesticating power of Bacchus on powerful and dangerous wild nature embodied in a huge lion, represented in the centre of a mosaic panel found in Antium, from the middle of the first century BCE, which follows an older pattern that dates back to at least the second century BCE, with a beautiful copy of the series on a mosaic from the Samnite Pompei.²⁸ On a rocky background framed by a Dionysiac sanctuary, consisting of a temple on the left and a tree enclosed by a wall on the right, according to the codes for representing a rustic shrine, the statue of the god stands above three *Erotes* playing music in front of a lion, chained by a thin rope that encircles all four of its legs, the neck and the abdomen. This obviously signifies the power of the god, associated with that of Aphrodite through the figures of the *Erotes*, over the brute force of nature and the beasts.²⁹ We might also note the abundant imagery of the maenads who play with tamed panthers and snakes in the same way.

The second example that illustrates how the Dionysiac world transforms a *locus horridus* into a *locus amoenus* is a *pinax* with shutters painted on the wall of a house in Herculaneum, now in the Archaeological Museum in Naples (**Fig. 5**).³⁰ The landscape is marked by the entrance to a cave in front of which trees grow in rocky terrain. But this place of worship is conditioned by the installation of a ritual setup, which

²⁸ Mosaic from Antium (Rome, Antiquarium Comunale, inv. Stuart Jones 271.5), mid first century BCE. ANDREAE 2003, 187–201, analyses a series dating back from the second century BCE in Italy: a mosaic from Pompeii, House of the Centaur (VI 9, 3–5), *triclinium* 27, now in Naples, Museo archeologico nazionale, inv. 10019; a mirror from Palestrina (Rome, Museo etrusco di Villa Giulia, inv. 12987), and a mosaic probably coming from Capoua (London, British Museum, inv. M. 1).

²⁹ ZANKER 1998.

³⁰ Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9244, from Herculaneum, mid first century BCE; 37 x 57 cm; ESPOSITO 2014, pl. 83, fig. 8; WYLER 2017, 19–23, fig. 4.



Fig. 5. Painted *pinax* from Herculaneum; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9244, mid first century BCE; 37 x 57 cm; photo © S. Wyler; with the permission of the Ministero per i Beni et le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

consists of the installation of several statuettes on bases, including one of Priapus, but also a column that emerges from behind the rocks and a veil stretched over the characters who have come to perform the rites. It is a satyr, with brown skin and pointed ears, kneeling before an altar and holding a *pedum*, and reaching out to a maenad with her naked upper body, who is turning towards him. The Dionysiac nature of the couple is confirmed by the presence of a thyrsus and a torch placed along the pedestals. The peace that emanates from this wilderness under ritual control is essentially crossed by a tension. The nudity of the characters, and especially the backside of the maenad, must certainly have been a sexually exciting detail for some viewers of this *pinax*. As on the mosaics with the tamed lion, Aphrodite – or Priapus, or Pan – are never far from these wild landscapes in which the Dionysiac characters reveal the mix of their natures, between nature and culture.

Conclusions

Finally, I would like to insist on a point that characterizes these Dionysiac images. Of course, these images all come from domestic spaces, *domus* and *villas*, sometimes from tombs, but they are never placed in ‘truly’ wild spaces. It is the vision of the painters and commissioners who imagine these *loca horrida*, turning them into *loca amoena*, with this added value which consists in keeping a touch of ominous character. But at the intersection between the mosaic of Vienne, where the domesticated vineyard conveys a dangerous potential, and the Dionysiac landscapes, where the members of the *thiasos* bring a civilizing aspect to the wilderness by means of the ritual, there is another genre that, like the banquet scenes, plays on the fluidity between



Fig. 6. Painted fragments from Pompeii, House of the Golden Bracelet (VI 17, 42); Parco Archeologico di Pompei, inv. 86075; after SAMPAOLO 1996, fig. 179c; with the permission of the Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza di Pompei.

kantharos, suspended from the branches by a red ribbon, and a mask of Silenus. A mask, are we sure? This head, well animated, is not suspended by a ribbon: in the illusionist game of the image, it is a real Silenus, hidden by the foliage, which invites itself in this marvellous garden... and undoubtedly uncanny all the same.

Bibliography

ANDREAE 2003 = B. ANDREAE, *Antike Bildmosaiken*, Mainz: Philip von Zabern, 2003.

BALMELLE – DARMON 2017 = C. BALMELLE – J.-P. DARMON, *La mosaïque dans les Gaules romaines*, Paris: Picard, 2017.

BALMELLE et al. 2001 = C. BALMELLE – D. BARRAUD – J.-P. BRUN – P. DUPART – H. GAULLARD – P. JACQUES – L. MAURIN – C. PETIT-AUPERT – D. RIGAL – P. ROUDIÉ – P. SILLÈRES – C. VERNOU, ‘La viticulture antique en Aquitaine’, *Gallia* 58: 129–64.

³¹ Amongst the huge bibliography on Roman gardens, see recently JASHEMSKI et al. 2018.

³² E.g. in Cicero, *ad Q. fr.* 3.1.5 and MALASPINA 2013.

³³ On the literary evidence for these Roman *amaltheia* (notably in the letters between the two friends): SAURON 2007, 41–42.

³⁴ MATTUSCH 2005, 297–331.

³⁵ Pompeii, VI, 17, 42, Parco Archeologico di Pompei, inv. 86075; SAMPAOLO 1996, 138–39, fig. 179c.

reality and representation. I am referring to the garden decorations, both the statues placed in the actual gardens and the paintings representing gardens in other rooms of the Roman houses.³¹

The complexity of *ars topiaria* is well known.³² The plantations are very controlled, but the imaginative world they depict easily topples over into the notion of wild places. Just think of Atticus’ and Cicero’s *Amaltheia*, who intended to create a place in their villas in Buthrote and in Arpinum that evoke the cave of the goat Amalthea.³³ The numerous statues of satyrs, maenads and Bacchus himself, as well as the wild animals, found in the gardens of Roman houses (like in the Villa of the Papyri in Herculaneum),³⁴ easily suggest that it was common to pretend that wild nature had invited itself into the heart of the house.

In this idea, I would like to end with a fresco of the House of the Golden Bracelet in Pompeii (**Fig. 6**),³⁵ featuring a painted plant wall that certainly echoed the actual garden of the house. In the middle of the leaves, fruit and flowers that cover the entire surface of the panel, objects were suspended, like *oscilla*, of which many archaeological examples have been found. Thus we see a pan flute, a metal

BEAULIEU 2016 = M.C. BEAULIEU, 'Dionysus and the Sea', in M.C. BEAULIEU (ed.), *The Sea in the Greek Imagination*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016: 167–87.

BEAZLEY 1956 = J.D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford: The Clarendon Press, 1956.

BORDES – DOMERGUE 2007 = J.-L. BORDES – C. DOMERGUE, 'À propos de la *ruina montium* de Pline l'Ancien. Une lecture technique du site de Las Médulas (Léon, Espagne)', in J.-P. BRUN – J.-L. FICHES (eds.), *Énergie hydraulique et machines élévatrices d'eau dans l'Antiquité*, Naples: Publications du Centre Jean Bérard, 2007: 89–111.

BRUN 2004 = J.-P. BRUN, *Archéologie du vin et de la vigne*, Paris: Errance, 2004.

CALAME 2019 = C. CALAME, 'Ce que la *phúsis* grecque fait à l'opposition nature vs culture: une perspective anthropologique et politique', in J. LAMY – R. ROY (eds.), *Pour une anthropologie historique de la nature*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019: 43–55.

CASEVITZ 1995 = M. CASEVITZ, 'Sur ἐσχατία (*eschatia*). Histoire du mot', in A. ROUSSELLE (ed.), *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'Antiquité*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1995: 19–30.

CLÉMENT 2020 = B. CLÉMENT, 'Un quartier antique de la colonie romaine de Vienne figé par les flammes. Premiers résultats des fouilles du bourg à Sainte-Colombe', *Revue archéologique* 69.1: 47–61.

COCHE DE LA FERTÉ 1954 = E. COCHE DE LA FERTÉ, 'Le verre de Lycurgue', *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 48.2: 131–62.

CREISSEN – VAN ANDRINGA 2013 = T. CREISSEN – W. VAN ANDRINGA, 'De l'analyse stratigraphique au culte de Loufir/Liber. Hypothèse de lecture', *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 125.1: 10.4000/mefra.1255.

CURTIUS 1948 = E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke Verlag, 1948.

DAWSON 1989 = L. DAWSON, 'Otto and Freud on the Uncanny and beyond', *Journal of the American Academy of Religion* 57.2: 283–311.

DE FRANCESCHINI 1991 = M. DE FRANCESCHINI, *Villa Adriana. Mosaici, pavimenti, edifici*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1991.

DESCOLA 2005 = P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris: Seuil, 2005.

ELSNER 2013 = J. ELSNER, 'The Lycurgus Cup, New Light on Old Glass', in C. ENTWISTKE – J. LIZ (eds.), *Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass* (Research Publication 179), London: The British Museum, 2013: 103–11.

ESPOSITO 2014 = D. ESPOSITO, *La pittura di Ercolano* (Studi della Soprintendenza di Pompei 33), Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2014.

FREUD 1919 = S. FREUD, *Das Unheimliche* (Imago 5), Leipzig – Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919.

GERMAIN 1979 = S. GERMAIN, 'Logique et fantaisie dans les mosaïques de jonchées', *Antiquités africaines* 14: 169–87.

HABER – MACÉ 2012 = S. HABER – A. MACÉ (eds.), *Anciens et Modernes par-delà nature et société*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012.

HARRIS 2013 = W.V. HARRIS, ‘What Kind of Environmental History for Antiquity?’, in W.V. HARRIS (ed.), *The Ancient Mediterranean Environment between Science and History* (Columbia studies in the Classical tradition 39), Leiden – Boston: Brill, 2013: 1–10.

JACCOTTET – WYLER 2018 = A.-F. JACCOTTET – S. WYLER, “‘Le bel antre toujours vert’. Une architecture éphémère, entre textes et imaginaires’, in G. VIARD DE LA PORTBARRÉ – R. ROBERT (eds.), *Architectures et espaces fictifs dans l’antiquité romaine*, Bordeaux: Ausonius, 2018: 137–55.

JASHEMSKI 1993 = W.M.F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius*, 2, New Rochelle (NY): Caratzas, 1993.

JASHEMSKI et al. 2018 = W.M.F. JASHEMSKI – K.L. GLEASON – K.J. HARTSWICK – A.A. MALEK (eds.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

JUNG 1952 [1988] = C.G. JUNG, ‘La synchronicité, principe de relations acausales’, in C.G. JUNG, *Synchronicité et Paracelsica*, Paris: Albin Michel, 1988: 19–119.

LANCHA 1981 = J. LANCHI, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, 3, *Province de Narbonnaise*, 2, *Vienne*, Paris: Éditions du CNRS, 1981.

LÉVY 1996 = C. LÉVY (ed.), *Le concept de nature à Rome. La physique*, Paris: Presses de l’École Normale Supérieure, 1996.

MALASPINA 2013 = E. MALASPINA, ‘Topia = “percolato”? Dai dialetti romanzi al latino (nota a Vitr. 5, 6, 9; Copa 7; Plin. nat. 12, 22; Spart. Hadr. 10, 4)’, in G. BALDO – E. CAZZUFFI (eds.), *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina* (Atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15–16 marzo 2011), Firenze: Leo Olschki, 2013: 243–74.

MATTUSCH 2005 = C.C. MATTUSCH, *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.

OLDFATHER 1935 = C.H. OLDFATHER (ed. transl.), *Diodorus Siculus. Library of History, Volume II: Books 2.35–4.58* (Loeb Classical Library 303), Cambridge (MA): Harvard University Press, 1935.

OTTO 1917 = R. OTTO, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt und Granier, 1917.

PALEOTHODOROS 2012 = D. PALEOTHODOROS, ‘Dionysus and the Tyrrhenian Pirates’, in V. BELLELLI (ed.), *Origini degli Etruschi. Storia, archeologia, antropologia* (Studia archaeologica 186), Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 2012: 455–85.

RONIN 2022 = M. RONIN, ‘Le monde romain et l’histoire environnementale. Perspectives et enjeux face à une crise écologique globale’, *Les Cahiers de Framespa* 40 (online), <http://journals.openedition.org/framespa/12915>.

ROUSE 1940 = W.H.D. ROUSE (ed. transl.), *Nonnos. Dionysiaca, 2: Books 16–35* (Loeb Classical Library 354), Cambridge (MA): Harvard University Press, 1940.

SAMPAOLO 1996 = V. SAMPAOLO, 'VI 17 (*Ins. Occ.*), 42, Casa del Bracciale d'oro', in *Pompei. Pitture e mosaici*, VI, *Regiones VI – parte III, VII – parte I*, Roma: Enciclopedia Italiana, 1996: 45–145.

SAURON 2000 = G. SAURON, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris: Picard, 2000.

SAURON 2007 = G. SAURON, 'Un "Amaltheum" dans la villa d'Oplontis/Torre Annunziata?', *Rivista di studi pompeiani* 18: 41–46.

SCHIESARO 1985 = A. SCHIESARO, 'Il locus horridus nelle Metamorfosi di Apuleio', *Maia* 37: 211–23.

SCHLIEPHAKE 2020 = C. SCHLIEPHAKE, *The Environmental Humanities and the Ancient World. Questions and Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

SETTIS 2002 = S. SETTIS, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milano: Electa, 2002.

SHACKLETON BAILEY 2004 = D.R. SHACKLETON BAILEY (ed. transl.), *Statius. Thebaid, 1: Books 1–7* (Loeb Classical Library 207), Cambridge (MA): Harvard University Press, 2004.

TCHERNIA – BRUN 1999 = A. TCHERNIA – J.-P. BRUN, *Le vin romain antique*, Grenoble: Glénat, 1999.

TRINQUIER 1999 = J. TRINQUIER, 'Le motif du repaire des brigands et le topos du locus horridus: Apulée, *Métamorphoses*, IV, 6', *Revue de philologie, de littérature, et d'histoire anciennes* 73: 257–77.

VATIN – BRUNEAU 1966 = C. VATIN – P. BRUNEAU, 'Lycurgue et Ambrosia sur une nouvelle mosaïque de Délos', *Bulletin de correspondance hellénique* 90.2: 391–427.

WOLFF 2007 = M. WOLFF, 'Der Tempel von Sant'Abbondio in Pompeji. Bauaufnahme und Architektur', *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113: 277–316.

WYLER 2017 = S. WYLER, 'Pierre, feuille, ciseau. Cadrer la nature dans la peinture romaine de paysage', *Cahiers "Mondes anciens"* 9: 10.4000/mondesanciens.1955.

ZANKER 1998 = P. ZANKER, *Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, Berlin: Wagenbach, 1998.

**Domare l'*horridus*.
Il paesaggio flegreo da immaginifica ambientazione sacra
ad elemento del *luxus***

FRANCESCA MERMATI – LUCA DI FRANCO¹

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*²

(C. BAUDELAIRE, 'Correspondances', da *Le fleurs du Mal*, 1857)

Fin da tempi antichissimi i Campi Flegrei hanno assunto nell'immaginario, prima dei Greci, poi dei Romani e infine dei moderni viaggiatori – in un *continuum* ininterrotto attraverso i secoli – la connotazione di luogo dove vita e morte si toccano, dove l'uomo dialoga col dio e del dio si ode la voce tramite intermediari dotati di capacità oracolari. I fenomeni naturali estremi che li caratterizzano accrescevano l'impressione di terra liminare ed estrema, in cui elementi ctonî e celesti convivevano. Questa congerie di suggestioni che venivano da lontano si impresse di certo in maniera indelebile anche nell'immaginario dell'impero augusteo. Ad esacerbare un approccio emozionale già estremamente sollecitato da visioni, racconti e sensazioni tanto impattanti, un ulteriore contrasto contribuì a definire il profilo di quest'area.³ Si tratta della contrapposizione non solo topografica, ma concettuale ed emotiva, fra Cuma e Baia: spazio infero e sacro la prima, sede del *luxus* più sfrenato la seconda. Il *Sinus Baianus* è infatti – a partire già dal I sec. a.C. – luogo di delizie e residenze principesche, dove si indulge in banchetti arricchiti da proverbiali manicaretti, primo fra tutti le rinomate ostriche baiane tanto lodate da Marziale.⁴ Segno principe di tale opposizione è che esse venga allevata soprattutto in quel lago di Lucrino praticamente adiacente e fisicamente collegato al più orrorifico lago d'Averno, dove avviene la virgiliana catabasi di Enea.

¹ Benché il lavoro sia stato concepito e strutturato congiuntamente, l'introduzione e il primo paragrafo sono stati redatti da Francesca Mermati, il secondo da Luca Di Franco.

² “La Natura è un tempio dove viventi pilastri / a volte confuse parole van mormorando; / l'uomo va in foreste di simboli passando / che l'osservano con sguardi familiari. / Come lunghi echi che di lontano si confondono / in una tenebrosa e profonda unità / vasta come la notte e il chiarore / i profumi e i colori e i suoni si rispondono.” (Traduzione dell'Autore).

³ DI PASQUALE 2005.

⁴ Mart. 8, 82.

A partire dall'età tardo-repubblicana le ambientazioni inferie e/o l'*epos* omerico si traducono in un paesaggio mitologico che ispira partiti decorativi pubblici e privati di complessa strutturazione iconografica e iconologica. È così che si possono seguire alcuni filoni che veicolano, in ambito flegreo, le scelte della committenza. A tale proposito risultano senz'altro fra i più significativi da un lato la figura di Apollo, con la sua accezione liminare e profetica nel dialogo tra mondo terreno e infero e l'annesso legame alle origini di Roma, dall'altro i personaggi mostruosi del mito di Ulisse, che divengono da Tiberio in poi usuali abitatori delle *coenationes* imperiali.

Da *horridus* ad *amoenus*. Costruzione di un paesaggio emotivo e culturale

Non c'è bisogno di sottolineare quanto, nel mondo antico e in special modo in alcuni peculiari contesti geografici, la storia e la tradizione religiosa caratterizzassero fortemente l'ideologia di quanti abitavano o frequentavano tali luoghi. I Campi Flegrei sono in questo un campo privilegiato di ricerca, dove cultura e mito si fondono in una realtà metastorica che travalica i secoli.⁵

C'è da dire che la stessa conformazione paesaggistica dei Campi Flegrei poteva facilmente essere declinata per collocarvi spiritualmente – o ambientarvi ad arte – eventi mitologici e/o incontri con l'ultraterreno. Essi sono dunque *locus inamoenus* per eccellenza, quando non *horridus*, vera e propria concretizzazione paesaggistica di ogni *topos* letterario connesso a luoghi di tal fatta. Si tratta in effetti di un ambiente che è vero e proprio 'scenario' particolarmente suggestivo e parlante, in una parola drammatico: la natura è inospitale, spaventosa, fonte di terrore che assume le connotazioni del sacro. La costa si presenta frastagliata, contraddistinta dalla presenza boschi, antri, laghi e aree perilacustri salmastre, per di più caratterizzate da fenomeni termali. Il paesaggio assume agli occhi degli antichi tutte le connotazioni opposte rispetto a quelle che caratterizzano i *loci amoeni*: le acque sono scure, paludose, infernali, e si impantanano in specchi d'acqua fetidi; le grotte sono buie, si aprono in rupi alte e aspre, immerse in selve immense, cupe e fitte.⁶ Non mancano all'appello fumarole, pozze di fango che ribollono, rocce maleodoranti dai colori sgargianti, fenditure mefitiche nella terra – come quelle definite da Plinio il Vecchio *mortiferum spiritum exalantes* ("che esalano un soffio di morte"), una delle quali viene tradizionalmente identificata con la Grotta del Cane ad Agnano, oggetto specifico di uno dei contributi negli atti del presente convegno. In particolare il Lago d'Averno, già di per sé scenario di storie mitiche orrifiche e popolato da personalità inquietanti, è oggi periodicamente interessato dall'arrossamento delle sue acque a causa di "fioriture algali di colore rosso-bruno, sostenuta dal *cianobatterio Planktothrix rubescens*, che si verificano nei mesi invernali, soprattutto tra fine gennaio e inizio febbraio, o in concomitanza di temperature fredde notturne".⁷ Non è da escludere che tale fenomeno possa essersi presentato anche in antico, destando di certo stupore (**Fig. 1**). A tale proposito non è possibile qui non menzionare il fenomeno ottico della Fata Morgana, anch'esso piuttosto insolito e visibile solo in luoghi specifici, tra i quali non a caso lo Stretto di Messina, sede di Scilla e Cariddi e ambientazione di uno dei più famosi episodi mostruosi odissiaci. Nel 1832 la visione di una Fata Morgana proprio sul Lago d'Averno durante una battuta di caccia agli uccelli

⁵ Pare utile citare l'ampio *excursus* di Zevi 1987, che traccia le fila della storia mitica e archeologica dei Campi Flegrei e rimane oggi il testo fondamentale di riferimento.

⁶ Per la questione terminologica da ultimo MAURO 2021, con ampia bibl. prec.

⁷ Nota dell'ARPAC, pubblicata da ANSA il 7 aprile 2022.

https://www.ansa.it/campania/notizie/ambiente_territorio/2022/04/07/mare-colore-rosso-a-baia-scattate-verifiche-arpac_d5f24330-43c3-4658-9df4-6b19528fbec3.html.



Fig. 1. Foto del Lago d'Averno arrossato da fioriture algali sostenute dal cianobatterio *Planktothrix rubescens*, febbraio 2022 (Foto F. Merlati).

acquatici stupì tanto il marchese Giuseppe Ruffo, Direttore della Reale Segreteria e Ministero di Stato di Casa Reale, da portarlo a scrivere un piccolo saggio.⁸

Lo spostamento della mitica terra dei Cimmeri – dove Odisseo si reca per la sua *nékyia* su indicazione di Circe – in Occidente, e più precisamente nei Campi Flegrei, è anch'essa cosa molto antica.⁹ Lo stesso dicasi per la collocazione di presenze oracolari connesse al dialogo con il mondo dell'Oltretomba, e quindi per uno stesso ingresso all'Ade. Un oracolo con risvolti necromantici era da sempre collocato sul Lago d'Averno. Esso era associato ad una divinità femminile, una Persefone o Daeira, che in maniera convincente Alfonso Mele ha rimandato ad un'epiclesi infera di Artemide declinata come Hekate-Trivia.¹⁰ Si tratta in ogni caso di figure femminili oracolari che tradizionalmente sembrano punteggiare le coste in luoghi destinati alla fondazione di colonie greche, in particolare nella fase euboica databile nell'VIII secolo a.C.¹¹ È anche cosa molto interessante che, essendo agganciata alla figura di Circe, posizionata al Circeo in un momento forse già antecedente alla fondazione di Cuma, la stessa *nékyia* con tutto ciò che di necromantico essa comporta, con la possibilità di percorrere spazi sotterranei e percorsi parainfernali, possa essere collegata alle informazioni che su questi Cimmeri ci dà Eforo, che essi abitavano sottoterra e non uscivano mai se non di notte.¹² Ciò è stato significativamente rimandato a tradizioni epicoriche sulle attività metallurgiche

⁸ Si tratta di una forma rara di miraggio causata dalla deformazione dei raggi di luce che si trova a passare tra strati d'aria a diversa temperatura, portando a visualizzare quelli che appaiono come torri o pinnacoli galleggianti nell'aria, o a deformare oggetti realmente esistenti e visibili in lontananza; RUFFO 1839.

⁹ In proposito VALENZA MELE 1991–92, 25–27; MELE 2019, 40–41.

¹⁰ MELE 1987, 173; BREGLIA 1998, 331.

¹¹ C'è da chiedersi a questo punto se sia un caso che i recenti ritrovamenti dai livelli inferiori del Tempio di Giove – da datare almeno al terzo quarto dell'VIII sec. a.C. e forse al primo utilizzo culturale greco dell'area – parlino più di una divinità femminile pan-mediterranea connessa ai passaggi di età e al matrimonio, che non di un Apollo delio assimilabile all'*Archegetes* protettore dei coloni fondatori, presente a Naxos di Sicilia. A tale divinità di carattere liminare sembrano infatti da rimandare le ormai famose statue bronzee di liricine nuda e guerriero elmato, ma anche le più tarde laminette auree coerenti con diademi complementi di vesti, databili alla fine del VII sec. a.C. e ad una risistemazione del complesso. Tali oggetti sono infatti coerenti con culti e cerimoniali legati ad una ritualità di passaggio presieduta da figure divine quali Artemide, ma anche Atena nelle sue fasi più antiche, leggibili ad esempio nel santuario di Francavilla Marittima in Calabria; CINQUANTAQUATTRO – RESCIGNO 2017; RESCIGNO 2018; KLEIBRINK 2020, 31–32; RESCIGNO 2022a, 132; RESCIGNO – PARISI 2022, 40.

¹² Su tali tematiche la bibliografia è amplissima e nota. Si vedano, fra tutti, VALENZA MELE 1991–92, 25–27; BREGLIA 1998; BREGLIA 2009; MELE 2009, 109–17; MELE 2019, 160–61, e da ultimo RESCIGNO 2022b, con bibl. prec.

ed estrattive dei coloni eubei, portatori delle *technai* in Occidente.¹³ È forse da rimandare al VI secolo, e al periodo di Aristodemo o della successiva restaurazione aristocratica, la preferenza per una figura oracolare sibillina, invasata e più autonoma, che del resto in questo sistema ben si armonizzava anche con i culti apollinei, la cui manifestazione fisica e monumentale è di certo nella seconda fase del cosiddetto Tempio di Giove sull'Acropoli di Cuma – probabilmente quindi di Apollo – da datare proprio in questo periodo.¹⁴ A fare da cerniera tra queste due diverse declinazioni dell'oracolarità sta forse proprio la figura intermedia della Sibilla detta Cimmerica, sostanzialmente una Sibilla Cumana che guarda indietro alla tradizione per così dire 'peri-epicoria', protendendosi però storicamente in avanti.¹⁵

Quando Virgilio si trova a dover costruire il suo racconto, e quindi a dover mettere a sistema una congerie di tradizioni simili ma diverse, e a volte confliggenti, legate a questa patina mitologica e sacrale che riveste i Campi Flegrei, egli si trova in realtà di fronte ad una geografia infera ed oracolare già abbozzata. È in ogni caso proprio lui a trasformare, per fini ideologici ma anche poetici, una topografia sacra concreta delineata da Strabone in una topografia letteraria, per realizzare la quale il mantovano mette a sistema gli elementi sopra delineati che da questo momento in poi si fissano definitivamente diventando tradizionali.¹⁶ Non è questa la sede per soffermarsi sul legame tra Virgilio e la propaganda augustea. È però molto significativo che ancora nel VI sec. d.C. Giovanni Lido nella sua opera *De Mensibus* (4, 47) elenchi le Sibille – e tra esse ovviamente quella Cumana – ritenendole profetesse *ante litteram* dell'unico vero Dio. I luoghi a cui esse sono collegate sono quindi inevitabilmente ancora permeati – più che di una patina di misticismo nostalgico verso i tempi antichi – di una vera e propria aura sacrale metastorica. Questa sensazione arrivava quindi ancora all'uomo bizantino con tanta trascendente attualità dopo circa 1200 anni. È tra l'altro assai indicativo che alla fine degli anni '30 del secolo scorso si poté tutelare il sistema lacustre Lucrino-Averno con un vincolo mirato a proteggere i luoghi che facevano da scenario al poema virgiliano, come se si trattasse di una geografia reale e non di una mito-topografia / mito-geografia. Un vincolo quindi con uno scopo assolutamente culturale, che non aveva finalità di tutela su luoghi concretamente identificabili, ma di stampo esclusivamente intellettuale.¹⁷

Se questa percezione era così netta e sentita ancora all'inizio del secolo scorso, quanto doveva essere viva e – per così dire – implicita in quei luoghi per lo spregiudicato uomo romano che vi si avvicinava nel I sec. a.C., anche con la sua *vis* imprenditoriale e il suo gusto per le dimore alla moda in luoghi esclusivi e pittoreschi? Nonostante quest'aura misteriosa, sacrale e suggestiva, questi luoghi erano stati infatti da tempo accettati – e si può dire normalizzati – nel quotidiano dagli abitanti e frequentatori di essi. La presenza fisica, visibile ed emotiva di tali spazi orridi era infatti almeno dall'epoca repubblicana stemperata dalla sentitissima percezione di un'*amoenitas* innegabile che caratterizzava la costa flegrea, soprattutto se vista in contrapposizione con la caoticità di Roma. Le stesse peculiarità paesaggistiche che supportavano la visio-

¹³ BREGLIA 1998, pp. 324. Il racconto sui Cimmerici sembra suggerire dinamiche di attività estrattive fatte in cave sotterranee. Va comunque sottolineata la suggestione che il nome delle abitazioni dei Cimmerici, ἀργύλλαι, genera: esso infatti potrebbe alludere al sistema estrattivo dell'argilla, che poteva essere effettuato anch'esso in cunicoli sotterranei, come appare evidente da un famoso *pinax* corinzio conservato a Berlino, e datato al 600 a.C. (Fig. 2). L'assenza di miniere a Cuma è un'altra difficoltà, che trova forse un (problematico) riscontro nella tradizione dei χρυσία pithecusani. Questo, lungi dall'essere risolto, è forse un falso dilemma. Se infatti di oro a Pithekoussai non c'è traccia se non in pochi oggetti rinvenuti nella necropoli, di attività artigianali legate alla trasformazione del metallo abbiamo attestazioni notevoli, RIDGWAY 1984, 48–49; GUZZO 2011, 79–84; OLCESE 2017, 33–36. Per gli Eubei come artefici civilizzatori, ZEVI 1986, 22–23.

¹⁴ MELE 1987; BREGLIA 1998; D'ACUNTO 2015, 198.

¹⁵ VALENZA MELE 1991–92, 25, 52–53; BREGLIA 1998, 333–35. Da ultimo RESCIGNO 2022b e RESCIGNO – PARISI 2022, 36.

¹⁶ ZEVI 1986; CERASUOLO 2020; RESCIGNO 2022b, 366–67; RESCIGNO – PARISI 2022, 37.

¹⁷ ZEVI 1986, 24.



Fig. 2. Il lavoro di estrazione della materia prima in una cava di argilla. *Pinax* da Penteskouphia, Corinto (foto: WikimediaCommons).

ne spaventosa di queste plaghe erano caratteristiche costitutive anche della sua unicità e tra le cause principali dell'interesse che suscitavano. Ad esso contribuivano infatti proprio gli elementi di cui si è parlato: la presenza di verdi selve, di laghi salmastri adattissimi alla coltura di ostriche e mitili e ad una piscicoltura pregiata e remunerativa, di un mare caratterizzato da una costa frastagliata favorevole all'impianto di scenografiche residenze per ricchi, arricchiti e aristocratici, fino ad arrivare alla stessa corte imperiale. La 'profanazione' di questi luoghi a opera di imprenditori e facoltosi personaggi desiderosi di una residenza sontuosa in un luogo suggestivo era iniziata già da

un po', almeno dal II sec. a.C.¹⁸ In prossimità di un lago considerato punto di incontro tra l'uomo e l'ultraterreno infero, sul Lago Lucrino di proprietà pubblica, nei primi decenni del I sec. a.C. Sergio Orata si rende colpevole di un vero e proprio sconvulso naturalistico funzionale ad attare lo specchio d'acqua ad un mondanissimo allevamento di ostriche. Come non ricordare poi le vere e proprie speculazioni dello stesso personaggio, che costruiva nella stessa area ville sontuose con vasche termali sospese, che poi rivendeva subito per cifre esorbitanti?¹⁹ Fra le voci più autorevoli lo stesso Orazio, con un approccio salottiero e l'occhio attento alle discrasie del suo tempo, lamenta l'aggressione alla spiaggia di Baia e la conseguente devastazione edilizia.²⁰ Ma tutto ciò era davvero dovuto ad una progressiva trasformazione del sentire religioso e ad una incedente secolarizzazione di esso, con conseguenti ripercussioni sul costruito delle rinomate località flegree? Se la riprovazione di personaggi in vista quali quelli più sù nominati va di certo interpretata come una voce autorevole e critica, sollevata da una componente di rilievo dell'*intelligentia* romana dell'epoca, va tenuta in conto anche la possibilità che si trattasse di un ulteriore spunto poetico. Esso poteva servire a rimarcare una fase di profondi cambiamenti sociali, favoleggiando di un passato idealmente basato su più stringenti presupposti etici, che definivano anche una élite dominante molto più esigua. Di tali presupposti faceva parte, fra le altre cose, un pervasivo senso del sacro che fino ad allora sembrava aver permeato ogni aspetto della vita e, non ultima, la natura, e di cui in questo discorso giovava lamentare la perdita.²¹

¹⁸ Quando, nel 51 a.C. Cicerone scrive ad Attico dalla sua villa presso il lago Lucrino prima di recarsi in Cilicia come proconsole, parla di quel luogo ormai diventato *quasi pusillam Romam* (Cic. Att. 5, 2). Il fenomeno della costruzione di grandiose ville marittime in quest'area era quindi già tanto diffuso da far apparire la costa flegrea quasi come un suburbio di Roma, dove la gente che contava poteva ritrovarsi e ricreare in un contesto più rilassato le consuete dinamiche relazionali urbane; CARRO 2020, in part. 149–50, 153–55. Per le ville marittime e la loro genesi si veda il fondamentale LAFON 2001.

¹⁹ BORGO 2016; CERASUOLO 2017, 122 e nota 19; CERASUOLO 2020, 60–61; MARASCO 2010.

²⁰ Hor. *carm.* 2, 18, 12–22. CERASUOLO 2020, 60–61.

²¹ Alcuni studiosi hanno addirittura messo in dubbio che la tradizione che vedeva l'identità romana imperniata, durante la Repubblica, sullo spirito religioso, fosse la voce prevalente, e hanno puntualizzato sulla maggiore connessione in quest'epoca tra gli individui e gli dei, più che tra la comunità e gli dei. Ciò sarebbe ad esempio visibile nel concetto di *felicitas*, cioè la capacità di aver divinamente ispirato la buona fortuna, che personaggi politici di primo piano si disputavano in vere e proprie competizioni di stampo

In realtà le cose stavano forse diversamente, e fu proprio con Augusto che si assisté ad un recupero della sacralità di quest'area e delle sue tappe mitiche, che confluiscono nella narrazione che sta alla base del principato. La scellerata 'colonizzazione' urbanistica di un territorio considerato fino ad allora sacro potrebbe essere quindi un contrasto solo apparente. Tale processo, che parte come già detto nella seconda metà del II sec. a.C. e termina con Augusto, vede in definitiva l'inserimento di quest'area in una costruzione letteraria definita, che fissa luoghi precisi e delimita una geografia religiosa che nell'area flegrea era fino ad allora diffusa. In una ridisegnata topografia del mito, il sistema Lucrino-Averno diventa quindi spazio in cui possono agevolmente convivere pensieri di spaventose presenze infernali e personaggi dotati di capacità oracolari, ma anche di ostriche succulente e pesci prelibati e saporiti. La costa flegrea è scenario di discese nell'oltretomba, ma anche sfondo per banchetti resi indimenticabili dalla raffinata dimensione gastronomica che caratterizza quest'area costellata di vivai e peschiere. Questo duplice approccio è del resto evidente nello stesso Orazio. L'accento all'assalto speculativo a cui il litorale baiano è sottoposto è infatti inserito in una critica all'atteggiamento di chi, a differenza del poeta alla cui felicità è sufficiente l'unico suo fondo in Sabina, passa la vita ad accatastare ricchezze inutili ad un passo dalla morte. Se non possiamo non cogliere in questo passo il disprezzo del colto letterato che vede avanzare la schiera dei *parvenu* verso luoghi simbolo del lusso aristocratico, ugualmente non è possibile non ricordare che, in un altro contesto, il nostro si sofferma a lodare le caratteristiche dei frutti di mare dell'area flegrea. Di essi egli fa una competente disamina in un testo in cui emerge tutta l'autorità del buongustaio consumato dedito alla mondanità più sfrenata, che tuttavia sceglie per se stesso una filosofica continenza.²²

Lo stesso accenno che Virgilio fa nella *Laus Italiae*, ricordando l'imponente operazione effettuata da Agrippa a partire dal 37 a.C., congiungendo il lago Lucrino e quello d'Averno per realizzare il *Portus Iulius*, viene da alcuni inserito fra le descrizioni degli scempi sacrileghi nell'area e i lamenti accorati per il mare e gli specchi d'acqua violati.²³ Esso invece, nell'ambito di questo discorso, deve piuttosto essere interpretato come un encomio all'opera del giovane Ottaviano, soprattutto alla luce delle osservazioni di Servio, che vi aggiunge il racconto del restauro dell'istmo operato da Giulio Cesare,²⁴ mentre il Danielino focalizza sull'opera di Agrippa e sul suo ruolo nella costruzione del porto, che avrebbe dato lustro ad Augusto.²⁵ Si trattava quindi di un elemento cardine in un contesto celebrativo dell'antica terra italica nel pieno spirito dell'ideologia imperiale e della *restauratio morum*, dove una critica non avrebbe trovato spazio alcuno. Attraverso le opere della *gens Iulia* nella persona di Ottaviano, e prima di lui di Cesare, quest'area permeata di misticismo veniva traghettata per sempre nella modernità e nel pragmatismo augusteo. Inutilmente il mare s'indigna con grandi stridori contro la diga aggiunta al Lucrino, e l'onda fremente contro le *moles* imposte da Cesare: nulla può la natura contro tutto questo, ormai anch'essa è domata, sottomessa al *princeps*.²⁶ La stessa tempesta a cui allude Servio Danielino, che si era scatenata al mescolarsi delle due acque del Lucrino e dell'Averno e di quelle con il mare, con annesso fenomeno del simulacro di Averno che aveva cominciato

aristocratico. Quest'impostazione sarebbe poi cambiata con Augusto, con il quale sarebbe stato costruito in maniera strutturata il discorso della relazione preferenziale fra il popolo romano e il divino attraverso il racconto troiano virgiliano; BEVENS 2010, 22–29, 37–53. Non tutti concordano con questa disamina, v. ad es. CAIRO 2016.

²² Hor. *sat.* 2, 4, 32–34. CERASUOLO 2020, 60–61. Sulle competenze gastronomiche di Orazio e il passo in questione, FEDELI 2016, in part. 86.

²³ Verg. *georg.* 2, 136–76. CERASUOLO 2020, 60.

²⁴ Serv. Dan, *Ad Georg.* 2, 161.

²⁵ Serv. *Ad Georg.* 2, 162: *verum huius (operis) gloria Augusto cessit.*

²⁶ Serv. *Ad Georg.* 2, 161: *sed hic ambitiose undam Iuliam appellavit frementem contra moles a Iulio oppositas*; Serv. Dan. *Ad Georg.* 2, 162: *UNDA IULIA per prolepsin positum est, ut loca prius laudet, quam illum, qui ea fecit, ut laudes inveniant auctorem, id est Augustum.*

a sudare, era dovuta alla semplice mancanza di Agrippa, che non aveva interpellato i pontefici prima di intervenire su uno specchio d'acqua consacrato alle divinità inferi. Per porre rimedio a tale trascuratezza essi avevano celebrato ex post *piacularia sacra* per armonizzare nuovamente gli equilibri sovvertiti senza precauzioni fra acqua e terra.²⁷ La violazione delle acque flegree non era quindi un caso speciale segno della decadenza dei tempi, ma rientrava in una casistica ben normata che vedeva il rispetto delle acque e del loro libero fluire come esigenza primaria e antica.²⁸ Nel caso specifico il problema era evidentemente duplice, in quanto le opere coinvolgevano acque lacustri e marine. Non è inoltre da escludere che il biasimo per le operazioni legate alla realizzazione del porto fosse in realtà di natura più secolare che religiosa, e che di fronte alla crescente privatizzazione dei territori flegrei un intervento che incideva anche sulla viabilità avesse creato ulteriore malcontento.²⁹

In particolare, la costruzione delle ville litoranee che sorgevano come funghi anche al di fuori dell'area flegrea, in pratica lungo tutte le coste della penisola, aveva destato una diffusa preoccupazione. Sallustio, Cicerone, Orazio, Seneca, Plinio il Vecchio si erano espressi in merito, portando gli studiosi moderni a ipotizzare addirittura un sentimento ambientalista *ante litteram* che avrebbe ispirato tali posizioni.³⁰ Ciò tuttavia non sembra sostenibile, dato che per l'intellettuale romano la piacevolezza di un luogo dove risiedere, più che su mere caratteristiche estetiche e paesaggistiche, in ogni caso gradite e ricercate, si basava anche e soprattutto nella possibilità di realizzare quel binomio tra *natura* e *ars* che permetteva il godimento di paesaggi ameni ma anche produttivi, condito dalla possibilità di un soggiorno che garantisse anche l'urbana compagnia di amici e conoscenti della stessa levatura.³¹ Ciò è ben evidenziato da Strabone, che descrive l'area baiana come ormai tanto edificata da poter rivaleggiare per estensione con Dicearchia.³² Come già abbiamo visto in precedenza per Orazio, il biasimo era quindi piuttosto per lo spreco di danaro, l'accumulo eccessivo di ricchezze nelle mani di pochi, l'emergere di una classe di nuovi ricchi che indulgeva in operazioni di cementificazione massiccia con fini di puro sfarzo che, sebbene in alcuni casi comprendessero impianti produttivi destinati soprattutto in quest'area all'allevamento del pesce, erano per lo più *status symbols*.³³ Inoltre il regime giuridico romano considerava queste operazioni più che lecite, e tali *reprimendae* caddero assolutamente nel vuoto.³⁴

A questo punto, per la comprensione piena delle operazioni costruttive e di messa a profitto dei lidi flegrei e per le ricadute emotive che ciò sembrò avere sui contemporanei, è fondamentale tener presente che la preoccupazione per le alterazioni dello *status quo* naturale emergeva fortissimo soprattutto quando a farne le spese era la produttività del territorio, elemento cardine del gradimento che esso suscitava. Non era la perdita dei paesaggi a preoccupare il pragmatico uomo romano, privo della categoria del sublime naturale che caratterizzerà l'epoca moderna, non era la distruzione delle selve oscure, il cui legname servirà per farne imbarcazioni, o l'intervento sulle acque sacre di natura infera che faceva inorridire i pii contemporanei, ma il crescente edonismo, la trasformazione estrema del territorio in uno spazio di esclusiva *voluptas* e rifles-

²⁷ STASSI 2022, 88–89.

²⁸ La bibliografia in merito è molto corposa. Si veda fra tutti il recente ed esaustivo FELICI 2016, 91–124, con bibl. prec.

²⁹ FELICI 2016, 103.

³⁰ FIORENTINI 2021, 53–55, con inquadramento della problematica e bibl. prec.

³¹ FIORENTINI 2021, 52–53, che rimanda al fondamentale e decisivo ACOLAT 2011. In merito anche BONESIO 2013.

³² Str. 5, 4, 7: ἔχει δὲ καὶ ἡ Νεάπολις θερμῶν ὑδάτων ἐκβολὰς καὶ κατασκευὰς λουτρῶν οὐ χεῖρους τῶν ἐν Βαίαις, πολὺ δὲ τῷ πλήθει λειπομένης: ἐκεῖ γὰρ ἄλλη πόλις γεγένηται, συνφοδομημένων βασιλείων ἄλλων ἐπ' ἄλλοις, οὐκ ἐλάττων τῆς Δικαιοκρατίας.

³³ Sulla questione della produttività delle ville, MARZANO 2010; *id.* 2017; *id.* 2021, 240–44; MARZANO – MÉTRAUX 2018, capp. 10–20.

³⁴ Per un'analisi dettagliata della legislazione in merito si veda ancora FIORENTINI 2021, 55–70.

sione filosofica, i giardini che toglievano spazio ai campi, le strutture private panoramiche che impedivano l'accesso ai lidi pescosi.³⁵ In quest'ottica l'intervento di Cesare e di Ottaviano per mano di Agrippa sui laghi dovette essere in realtà, come già detto, opera meritoria e fonte di consenso. La visione fermamente materialista che l'uomo romano aveva dell'ambiente intorno a sé fu quindi fondamentale nella modificazione di questo paesaggio mitico e nella sua 'civilizzazione', cioè del suo passaggio al mondo borghese dei *cives*, di alto rango ma pur sempre *cives*.

L'intervento di Virgilio nella cristallizzazione geografica del mito fu quindi cosa esclusivamente e puramente narrativa e astratta, mentre nella realtà gli antichi luoghi sacri venivano gradualmente ma inesorabilmente circondati da opere pubbliche e immense residenze private in cui dominava il lusso. Quando Strabone descrive il sistema lacustre del Lucrino-Averno, in pratica contemporaneamente all'elaborazione letteraria virgiliana, parla con approvazione e senza lamentare traumi dei cambiamenti che l'area ha subito per mano dell'uomo. Egli evidenzia anzi una positiva trasformazione, sottolineando che l'oscurità delle selve, ora sostituita da campi coltivati, aveva in passato favorito la superstizione (δεισιδαιμονίαν) da parte degli abitanti del luogo. Nonostante ciò vengono descritti comunque come ancora *in situ* la fonte sulla riva del mare, un tempo ritenuta connessa allo Stige, e la sede dell'oracolo, ma come puri elementi del territorio di cui è necessario fare menzione. Erano ormai cosa dei tempi passati e di οἱ πρὸ ἡμῶν ἐμυθολόγουν i favoleggiamenti in merito a passaggi infernali e esalazioni mefitiche che non permettevano il passaggio degli uccelli sullo specchio d'acqua: dopo le opere di Agrippa e l'edificazione dell'area tutti questi racconti erano chiaramente apparsi come un mito (ἅπαντ' ἐκεῖνα ἐφάνη μῦθος). Baia è ora la città di chi ama l'agiatezza e ha bisogno di determinate cure terapeutiche, e non più un orrifico luogo connesso all'Aldilà.³⁶ Avevano quindi vinto, e senza alcuna crisi evidente, il sostanziale antropocentrismo romano e la convinzione che l'ambiente fosse a disposizione dell'uomo, e non viceversa.

Nel quadro così delineato non sembra quindi più così inaccettabile che la medesima attività termale che tanto aveva impressionato in passato fosse stata gradualmente addomesticata – nel senso più letterale possibile del portarla in *domus* – in lussuosi impianti termali di inusitata grandiosità. Probabilmente solo questo lembo di territorio del vasto impero romano poté, per la sua antica carica sacra e sovranaturale, ma anche orrificica e onirica, operare come suggestione tanto concreta da essere poi materializzata negli arredi scultorei delle residenze ivi dislocate. Si trattò insomma di un procedimento di 'ammansimento' e 'riconduzione a più miti consigli' di una realtà che era comunque connaturata al territorio, e che permaneva immutata in una dimensione intellettuale convivente e non confliggente con una che era invece mondana, ormai innegabile e ugualmente proverbiale.

Ciò che il Sacro Bosco di Bomarzo dovette essere per il Principe Orsini furono probabilmente – con le debite differenze dovute all'epoca e ai parametri culturali di riferimento – i complessi 'racconti' scultorei delle residenze imperiali per i loro augusti committenti. Racconti che partivano fondamentalmente da uno scenario naturale caratterizzato da suggestioni religiose ma anche culturali fortissime, per diventare non solo manifesto ideologico-politico carico di tensione religiosa, ma anche "incredibili, piacevoli e soprattutto manifeste finzioni – prodotti d'evasione artistica e letteraria", per usare le parole che lo storico dell'arte statunitense John Shearman utilizzò appunto per il Sacro Bosco di Bomarzo nel suo *Mannerism*.³⁷

³⁵ BONESIO 2013.

³⁶ Str. 5, 4, 5. Indicativa la terminologia utilizzata da Strabone riferendosi alle credenze antiche su questi luoghi: ἐμύθεον, ἱστοροῦσιν, προσεμύθεον.

³⁷ SHEARMAN 1983, 119. Per un inquadramento storico e concettuale del Sacro Bosco, il monumentale FOMMEL 2009, e in part. il contributo di KELIF, 132.

Tracce dell'*horridus* nell'arredo scultoreo dei Campi Flegrei

Partiamo da una premessa: il Golfo di Napoli, e così le città che lo lambivano – *Cumae*, *Puteoli*, *Neapolis* – era percepito fin dall'età repubblicana e per tutto il periodo imperiale come un territorio greco. In epoca augustea, non a caso, il geografo Strabone chiarisce come siano le istituzioni a delineare la grecità di *Neapolis*³⁸ e, quindi, delle altre città, quale *Cumae*, dove, stando al medesimo autore, erano presenti ancora leggi e riti di carattere greco.³⁹ Anzi, come sostenuto giustamente da Fausto Zevi, sono proprio i Romani a condizionare la permanenza di un'aura di grecità in queste città.⁴⁰ Napoli,⁴¹ oggetto di una vera e propria rifondazione da parte di Augusto,⁴² fu sede dal 2 a.C. dei giochi isolimpici in onore dell'imperatore,⁴³ sostituitosi alla sirena Partenope, cui erano dedicati gli agoni.⁴⁴ La tomba ancora visibile della sirena era solo una delle numerose altre sepolture, di tipo eroico, di 'fondatori' che costellavano il golfo greco: così *Misenus* e *Baius* nelle omonime località e Scipione Africano a *Liternum*, elencati emblematicamente da Strabone,⁴⁵ si unirono al nuovo fondatore di *Neapolis*, Augusto, e a Capri a Masgaba, del quale Svetonio (*Aug.* 98, 4) ci svela il titolo tributatogli da Augusto dopo la morte, 'fondatore' (*ktistes*), questa volta in una dimensione puramente privata quale è Capri, isola interamente nella proprietà privata dell'imperatore.⁴⁶

Tutta l'area costiera del golfo era segnata da luoghi mitici, che rimandavano alle origini dell'insediamento umano. Talvolta i miti caratterizzavano il paesaggio geografico e viceversa: ciò accade per i tumuli funerari già ricordati, ma soprattutto per i Giganti intrappolati nelle viscere della terra al di sotto dei Campi Flegrei e allusivi dei fenomeni tellurici e vulcanici ivi presenti.⁴⁷ Anche il terrificante gigante Tifeo fu posto sotto l'isola di Ischia⁴⁸ e così Mimante sotto Procida.⁴⁹ Ad un certo punto persino l'isola di Capri restituì tracce del passaggio dei Giganti, secondo Svetonio (*Aug.* 72, 3).⁵⁰ Una così peculiare tradizione mitica, per lo più rimarcata a partire dall'età augustea⁵¹ grazie alle fondamentali opere di Strabone e Virgilio, non poteva mancare di influenzare, in questo territorio, le scelte della committenza pubblica e privata nell'esecuzione di decorazioni figurate, sia nel periodo greco sia soprattutto in epoca romana.⁵²

³⁸ PISANO 2016.

³⁹ Str. 4, 4.

⁴⁰ ZEV 1986, 38, poi ribadito con molte argomentazioni in ZEV 1987 e più sinteticamente in ZEV 1995.

⁴¹ Sulla grecità di *Neapolis*, vd. MIRANDA 2017b. Anche nella descrizione straboniana di *Neapolis* emergono tratti della grecità della città, che creano un ponte con quanto ribadito da Svetonio per Capri, vd. PISANO 2016.

⁴² MELE 2014, 208, il quale sostiene che Augusto, con l'istituzione dei giochi isolimpici fu artefice della nuova fondazione della città. Sull'argomento si veda poi diffusamente MIRANDA 2017a.

⁴³ Sui giochi isolimpici, tra gli altri, vd. MIRANDA 2007; DI NANNI DURANTE 2007–8.

⁴⁴ MIRANDA 2016, 394–96; MIRANDA 2017a, in particolare sulla continuità del culto tra Partenope e Augusto.

⁴⁵ Str. 5, 4, 4; 5, 4, 6; 5, 4, 7.

⁴⁶ Su questo ma anche sul rapporto tra tombe e luoghi di villeggiatura, vd. DE SOUZA 2014. Per questo significato a Capri, vd. DI FRANCO 2022.

⁴⁷ Sulla Gigantomachia nei Campi Flegrei vd. VALENZA MELE 1984. Tra le fonti: D.S., 4, 15, 1; 4, 25, 5; Str. 5, 4, 5. La nota lotta di Zeus e i Giganti era originariamente collocata in Calcidica in una località nota come Flegra/Pallene. Fu traslato poi in Italia evidentemente dopo la colonizzazione euboica.

⁴⁸ Pind. *Pyth.* 1, 13–28, parla di un territorio che va da Cuma alla Sicilia. Str. 5, 4, 9–10, e Verg. *Aen.* 9, 706–16, collocano precisamente sotto l'isola di Ischia il Gigante.

⁴⁹ Sil. 12, 147.

⁵⁰ Le note ossa di Giganti e armi di eroi che Augusto avrebbe trovato ed esposto nelle sue ville, per cui vd. da ultimo DI FRANCO 2022.

⁵¹ Su questo argomento, relativamente alla definitiva organizzazione dei miti in età augustea nell'area flegrea, vd. la recente sintesi di CERASUOLO 2020, il quale parla appunto, giustamente, di una 'sistemazione geografica' dei miti.

⁵² Sul tema della Gigantomachia tra Oriente e Occidente è stato realizzato un recente convegno: MASSA-PAIRAULT – POUZADOUX 2017. MASSA-PAIRAULT 2017, 10, sottolineava come Cuma (ma per estensione, direi, i Campi Flegrei) avrebbe potuto prima o poi

Il Golfo di Napoli, e in questo caso specifico i Campi Flegrei, divengono un paesaggio mitologico,⁵³ contraddistinto però da una dimensione orrorifica che viene, come si è già detto più sopra, sapientemente ‘domata’ dall’azione dell’uomo e diviene *amoenitas*. La propaganda politica dei templi e degli edifici pubblici viene poi declinata nella *luxuria privata*, imprigionata all’interno delle lussuose dimore nobiliari e imperiali. A partire da Augusto, infatti, l’aura mitologica del luogo perde quella connotazione irrazionale e ritualizzata per essere utilizzata in modo più cosciente e decorativo, pur mantenendo la sua originaria carica religiosa.

In epoca imperiale, infatti, il racconto mitico assunse una dimensione politica, acuita dalla fama tributata dalle narrazioni di poeti e scrittori. La casa regnante possedeva nei Campi Flegrei alcune proprietà: Augusto aveva ereditato da Vedio Pollione la villa del *Pausilypon* che, al pari dell’*Apragopolis* citata a Capri,⁵⁴ si inserisce già con il nome in questo processo di abbinamento tra l’*otium* e la *graecitas*, o meglio ‘vivere alla greca’, che permetteva ai Romani di avvicinarsi al mondo ellenico;⁵⁵ possedeva poi una villa ereditata dal padre adottivo Cesare a Baia, probabilmente rinvenuta al di sotto del Castello di Baia. Successivamente, Claudio possederà l’area di Punta Epitaffio, altre proprietà saranno di Nerone fino ad arrivare all’accorpamento dei plessi architettonici che andarono a formare le Terme di Baia. I Campi Flegrei divengono un campo di sperimentazione architettonica e ideologica in linea con la nuova temperie politica che sostituiva la monarchia alla repubblica.

È così che si possono seguire alcuni filoni che veicolano, in ambito flegreo, le scelte della committenza: da un lato la figura di Apollo, con la sua accezione liminare e profetica nel dialogo tra mondo terreno e infero attraverso l’emblematica figura della Sibilla, dall’altro i personaggi mostruosi o inferi del mito di Ulisse ed Enea.

Il nuovo corso della storia romana è segnato dall’avvento del primo imperatore, Augusto, che scandirà il proprio regno attraverso un’accurata politica di immagini e porrà la propria investitura sotto la tutela degli dei, in particolare Apollo. Questi, dio greco per eccellenza, è strettamente legato alle origini di Roma: nell’Urbe il primo culto è qui tributato all’Apollo *medicus* nel 431 a.C.,⁵⁶ mentre l’inaugurazione di un ‘rituale greco’, tipico del culto di Apollo, avviene nei *ludi Apollinares*, istituiti nel 212 a.C. per volontà dell’oracolo dei Libri Sibillini, acquisiti da Cuma, secondo le fonti, dal re Tarquinio il Superbo. Tali libri furono poi collocati da Augusto, simbolicamente, all’interno del Tempio di Apollo Palatino, vero e proprio epicentro della politica religiosa dell’imperatore.⁵⁷ Il culto di Apollo a Roma ha quindi avuto da sempre uno stretto legame con Cuma.⁵⁸

Virgilio nell’*Eneide* segna la rotta della religione flegrea e assegna un ruolo di primo piano alla Sibilla. Ella risiedeva nel suo antro posto a Cuma, in prossimità dell’ingresso all’Oltretomba, localizzato presso il Lago d’Averno, il cui nome alludeva all’assenza di uccelli (*aornos*) per la presenza delle divi-

restituire l’immagine di una Gigantomachia a decorazione di un edificio templare. Di recente è emersa la decorazione, con tale mito, del tempio presso il Rione Terra di Pozzuoli, in corso di studio da parte di Carlo Rescigno.

⁵³ Il valore di questo paesaggio mitologico codificato per lo più nella letteratura augustea e poi tramandato per tutta l’età romana è stato ben analizzato da GIGANTE 1986.

⁵⁴ Sul rapporto tra cultura greca e tradizioni romane durante il periodo augusteo nel Golfo di Napoli, vd. DI FRANCO 2022.

⁵⁵ Già ZEVI 1986, 38–39, argomenta in modo esemplare questa peculiarità dei Campi Flegrei nei termini di un rapporto tra *negotium* romano e *otium* alla greca.

⁵⁶ A parere di ZEVI 1986, 35–37, l’Apollo cumano avrebbe avuto l’accezione di *medicus*, da qui traslata a Roma nel 431 a.C.

⁵⁷ Sul *graecus ritus* vd. SCHEID 1998. Sul culto di Apollo tra tradizione e innovazione in età augustea vd. BIANCHI 2016, 16–30. Sul culto a Roma di Apollo, vd. GAGÉ 1955. Si veda di recente SANTI 2022.

⁵⁸ Oltre all’evidente presenza dei Libri Sibillini a Roma già con Tarquinio il Superbo, secondo la tradizione, che avrebbero introdotto il culto ‘straniero’ (poiché squisitamente greco, come si vede anche dai rituali) di Apollo a Roma.

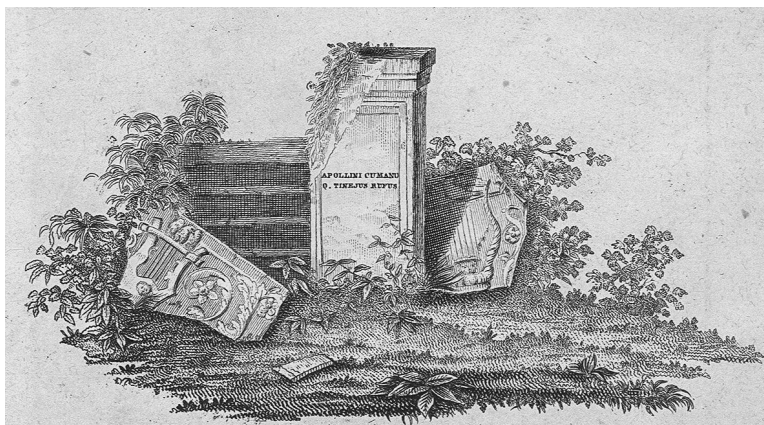


Fig. 3. Rappresentazione di rinvenimenti presso l'acropoli di Cuma a inizio Ottocento (da DE JORIO 1817, tav. 1).



Fig. 4. Baia, Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, inv. C n.p. 0009. Capitello corinzio composto con lira e volatile (corvo o aquila) (da *Museo Campi Flegrei* 2008, 366 [E. Nuzzo]).

nità infera.⁵⁹ Sono ancora una volta le peculiarità geologiche del luogo a conferire la dimensione infera ai Campi Flegrei, come chiarisce Strabone.⁶⁰ A Cuma, Virgilio⁶¹ narra della consacrazione di un tempio sull'acropoli ad opera di Dedalo, sulle cui porte d'oro avrebbe raccontato gli orrifici miti cretesi e nel quale avrebbe dedicato le ali di cera di Icaro.⁶² Qui la Sibilla di Virgilio unisce una duplice tradizione, la Sibilla Cumana sacerdotessa di Apollo e quella Cimmeria legata a culti ctoni.⁶³ Non conosciamo a Cuma un tempio di Apollo così antico, ma sappiamo che il tempio della terrazza inferiore fu ristrutturato, fornendo una nuova fronte rivolta verso la città bassa.⁶⁴ Le sculture rinvenute sull'acropoli richiamano la presumibile dedica di un tempio, in età augustea, al dio delfico appunto: su una serie di capitelli, trovati nell'area della terrazza inferiore (**Fig. 3**) e uno negli scavi del tempio ivi costruito (**Fig. 4**),⁶⁵ è infatti rappresentato nel mezzo una lira con cassa decorata da una testa di Gorgone e sopra allo strumento musicale è poggiato un volatile, identificabile in un corvo, simbolo dell'arte divinatoria di Apollo, oppure in una delle due aquile che, come tramandano le fonti, furono fatte convergere da Zeus dalle due estremità della Terra per trovarne il centro, l'*omphalos*, che si collocava secondo i Greci proprio a Delfi. Su un trapezoforo è invece presente una sfinge, legata ad Apollo per il suo ambiguo carattere oracolare e simbolo del *regnum Apollinis* profetizzato dalla Sibilla.⁶⁶ Dall'acropoli proviene poi probabilmente un puteale

⁵⁹ Le più antiche fonti che collocano qui l'accesso agli Inferi e che spiegano in tal senso il toponimo risalgono al V–IV sec. a.C. Si tratta con tutta probabilità di un idronimo italico accostato per assonanza alla parola greca di suono affine, ma di significato diverso. Per la questione CERASUOLO 2016.

⁶⁰ Str. 5, 4, 6.

⁶¹ Verg. *Aen.* 6, 14–19. Dopo Virgilio il racconto fu ripreso da Silio Italico (12, 90–103) e Giovenale (3, 25).

⁶² Sul significato di questa 'invenzione' virgiliana, vd. ZEVİ 1986, 21–23. Per il rapporto tra Romani e arte greca, specialmente quella ateniese, sotteso al passo virgiliano vd. ZEVİ 1995.

⁶³ Sull'argomento vd. *supra*.

⁶⁴ Sul tempio di Apollo e i templi dell'acropoli di Cuma vd. RESCIGNO 2016; RESCIGNO 2017; RESCIGNO 2022b; RESCIGNO – PARISI 2022. Sull'identificazione del culto del tempio della terrazza inferiore non vi è certezza, come sottolineato dagli autori. I simboli apollinei richiamati dagli elementi scultorei noti possono riferirsi tanto al tempio della terrazza inferiore tanto ad altre aree di culto.

⁶⁵ L'unico conservato è a Baia, Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, inv. C n.p. 0009. *Museo Campi Flegrei* 2008, 366 (E. Nuzzo). Altri due furono visti e riprodotti da DE JORIO 1817, 114–17, tav. 1.

⁶⁶ Baia, Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, inv. C n.p. 000129. *Museo Campi Flegrei* 2008, 377 (E. Nuzzo). Per la simbologia della sfinge legata ad Apollo in età augustea vd. ZANKER 1989, 55. Lo stesso Augusto utilizzò la sfinge come proprio sigillo (Suet. *Aug.* 50; Plin. *nat.* 37, 10).

con scena di disputa del tripode delfico tra Apollo ed Eracle (**Fig. 5**).⁶⁷ Così Augusto nella sua dimora farà ristrutturare il tempio di Apollo Palatino, simbolicamente inglobato all'interno della sua casa privata, nella quale trovarono spazio le famose Danaidi, le cinquanta figlie di Danao che, promesse spose dei cugini figli di Egitto, uccisero i mariti durante la prima notte di nozze. Dalle fonti letterarie sappiamo che le loro immagini decoravano l'omonimo portico insieme al padre a cavallo, in una evidente allusione alla recente vittoria su Cleopatra e Marco Antonio: le fanciulle, oggi riconosciute nelle erme in nero e rosso antico conservate al Museo Palatino, erano rappresentate nel duplice aspetto sia di penitenti nell'Ade – secondo una tradizione iconografica tipica dell'epoca ellenistico-romana – sia di coraggiose sovvertitrici dell'ordine precostituito e nefando imposto dallo zio Egitto.⁶⁸

Nel tempio di Apollo Palatino era richiamata senz'altro la dimensione oracolare: dalla importante testimonianza della base di Sorrento (**Figg. 6–7**),⁶⁹ che restituisce su un lato l'aspetto della triade palatina Apollo, Diana e Latona, si scorge al suolo l'immagine della Sibilla, secondo un codice iconografico in cui vi è una fanciulla assisa al suolo e affiancata ad un vaso: sono d'altronde le fonti letterarie a raccontare di come le Sibille del mondo greco solessero vaticinare sedute su una roccia.⁷⁰ Sullo sfondo del rilievo inoltre vi è il tripode delfico, altro elemento chetraghetta idealmente la triade palatina al santuario oracolare di Delfi. Benché non sappiamo se sul Palatino vi fosse una statua rappresentante la Sibilla Cumana, è ben chiaro il collegamento tra il culto instaurato a Roma da Augusto, la dimensione oracolare e la Sibilla, testimoniato tra l'altro in un'importante città campana quale *Surrentum*.⁷¹ Si veda, ancora, il risalto dato alla Sibilla in età augustea in chiave allusiva, autocelebrativa e propagandistica da M. Nonio Balbo ad Ercolano,⁷² nel noto rilievo di Telefo (**Fig. 8**):⁷³ la lastra presenta due scene evidentemente connesse tra loro, sulla destra Achille che cura la ferita di Telefo con la ruggine della propria lancia, sulla sinistra una figura eroica posta di fronte



Fig. 5. Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Sk 894. Frammento di puteale con contesa del tripode delfico da Cuma (Foto Museo).

⁶⁷ Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Sk 894. DI FRANCO 2017a, 37–39, 258–59, 296–97, 470–71 n. 58. Per la vicenda collezionistica che portò il puteale a Berlino, vd. CAPALDI 2014.

⁶⁸ Per l'interpretazione quali penitenti nell'Ade vd. PETTENÒ 2006. Per il ruolo invece celebrativo della vittoria contro l'Egitto, vd. DI FRANCO 2020.

⁶⁹ Sorrento, Museo Correale di Terranova, inv. 3M. Sulla base di Sorrento vd. CECAMORE 2004, la quale conferma l'interpretazione della figura come Sibilla. Per l'allusione simbolica della figura, vd. BREGLIA 2016, 425–26; l'autrice sottolinea il legame tra Augusto, Apollo Palatino e Cuma su di essa. Sulla cultura artistica di Sorrento in età romana vedi DI FRANCO 2024.

⁷⁰ Sull'iconografia della Sibilla, vd. CACCAMO CALTABIANO 1994.

⁷¹ BREGLIA 2016, 425–26 sottolinea il legame tra Augusto, Apollo Palatino e Cuma su questa base. Secondo l'autrice la Sibilla rappresentata sarebbe proprio la Cumana per la presenza del vaso, identificabile in un'*hydria* entro la quale sarebbero state conservate le ceneri. Si tratterebbe quindi di un riferimento topografico.

⁷² Sul tipo di propaganda celebrativa da parte di M. Nonio Balbo attraverso la sua immagine loricata vd. FORESTA – NOTOMISTA – SANTANIELLO 2018.

⁷³ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 286787. DI FRANCO 2017a, 137–45, 287–89, 428–29 n. 23 (cui si rimanda per la bibliografia precedente).



Fig. 6. Incisione della base di Sorrento ancora reimpiegata presso il campanile della Cattedrale (da TURPIN DE CRISSE 1828).



Fig. 7. Sorrento, Museo Correale di Terranova, inv. 3M. Base augustea di statua con rappresentazione a rilievo della triade palatina (Foto D-DAI-ROM-4500).



Fig. 8. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 286787. Rilievo con rappresentazione del mito di Telefo, da Ercolano (Foto Autore).

a una donna seduta su roccia, probabilmente lo stesso Achille che interroga l'oracolo.⁷⁴ Come l'imperatore, infatti, così altri esponenti della *nobilitas* romana utilizzarono immagini di forte impatto religioso.⁷⁵

⁷⁴ Per questa interpretazione vd. DI FRANCO 2017a, 137–45.

⁷⁵ Per il ruolo autocelebrativo e l'associazione tra il rilievo di Telefo, la sua replica in un tondo della Basilica Noniana e M. Nonio Balbo, vd. DI FRANCO 2017b.



Fig. 9. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6261. Statua di Apollo seduto su tripode e *omphalos*, da Baia (Foto D-DAI-ROM-79.479).

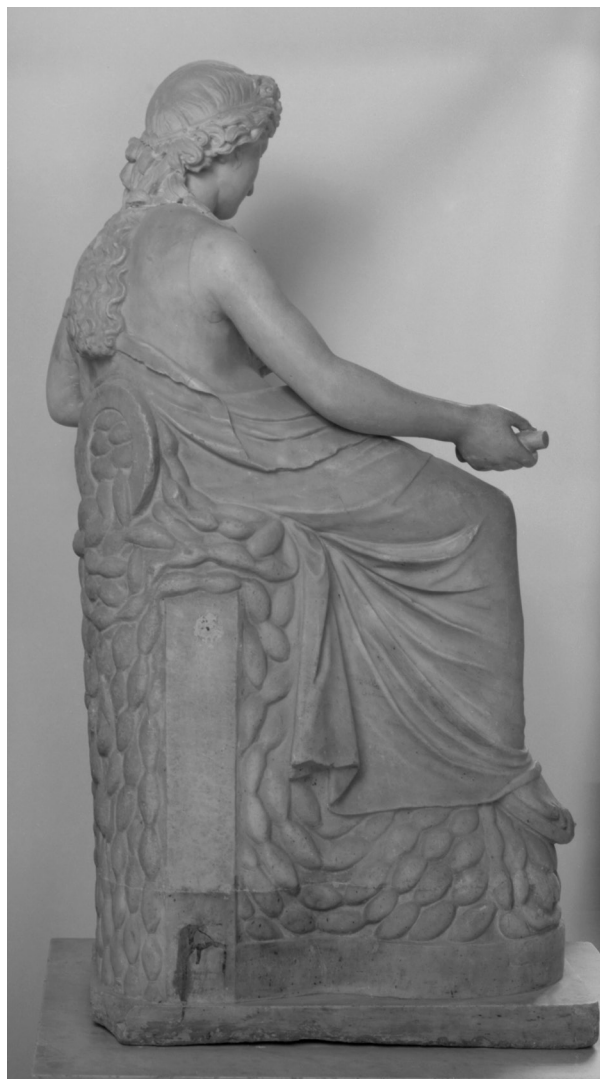


Fig. 10. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6261. Statua di Apollo seduto su tripode e *omphalos*, da Baia. Veduta posteriore (Foto D-DAI-ROM-79.480).

Venendo ai Campi Flegrei, la presenza dell'Apollo delfico diviene ancor più palese. Dalla località Strigari⁷⁶ a Baia proviene un'importante statua di Apollo, seduto su tripode e *omphalos* (**Figg. 9–10**).⁷⁷ Questi chiari riferimenti al culto delfico e alla dimensione oracolare, a Baia, non potevano non alludere alla presenza della Sibilla: Apollo qui non è rappresentato nel più consueto – per le *domus* o ville romane – aspetto

⁷⁶ La scultura fu rinvenuta nel marzo del 1766 presso il Monte Canino nella proprietà di Marchione di Meo, censuario Antonio Scognamiglio. La relazione del 13 marzo 1766, edita in RUGGIERO 1888, 167–68, che trascrive i relativi documenti di scavo (conservati negli archivi della Soprintendenza) fornisce anche una pianta delle strutture (tavola tra pagina 168 e pagina 169). In una precedente relazione del 10 marzo 1766 (*Documenti inediti* 1879, 9–10, che trascrive documenti dell'Archivio di Stato di Napoli) si chiarisce che una frana aveva portato alla luce alcune stanze e vari marmi, tra colonne e altro, e già in quel momento si intravedeva parte della statua di Apollo, poi dissotterrata in seguito. La relazione inoltre colloca la masseria “sul monte, ad un tiro di pistola dal castello di Baja”.

⁷⁷ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6261. La testa è di restauro e quindi non pertinente alla statua. MINGAZZINI 1958; SIMON – BAUCHHENS 1984, 385, n. 64a (E.); *Villa Albani* 1989, 85 (A. Linfert); SAMPAOLO 2016, 73, n. 67; CAPALDI 2017, 184, fig. 9. La testa e gli altri elementi di restauro devono essere stati apposti quando la scultura era esposta nella Reggia di Portici. In ragione della sua precedente collocazione si è ritenuto che la statua provenisse da Ercolano, errore già chiarito da MINGAZZINI 1958.



Fig. 11. Baia, Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, inv. 318868. Statua di Prometeo incatenato, da Pozzuoli (da VALERI 2010).

di ‘semplice’ citaredo⁷⁸ e assume pertanto significati iconologici influenzati dall’area di esposizione, che unisce la mantica del Pitio al Cumano. Apollo è seduto sul tripode, come la pizia di Delfi quando attende l’arrivo dell’oracolo.⁷⁹ Non a caso, poi, l’*omphalos* e il tripode sono ricoperti da un manto a rete di lana noto tramite le fonti con il nome di *agrenon*, attestato in riferimento al santuario di Delfi ma più spesso associato a figure di veggenti.⁸⁰ La pregevole scultura, chiaramente identificabile in Apollo Pizio, riproduce d’altronde un tipo statuario probabilmente elaborato in età augustea e noto da un’altra replica oggi a Villa Albani:⁸¹ il contesto di rinvenimento invece è identificabile in una delle ville che popolavano il crinale di Baia, precedenti alle note Terme, di cui tracce sono state rinvenute nel corso del tempo.⁸² Siffatta immagine poteva inoltre essere facilmente assimilata alla vittoria di Azio e all’Apollo Palatino, così rappresentato su uno dei rilievi celebrativi della battaglia;⁸³ nonostante il dio seduto fosse ben presente nell’iconografia greca, l’esuberanza degli attributi pare un preciso richiamo agli aspetti più pregnanti della nuova politica figurativa e religiosa inaugurata da Ottaviano.

L’altro importante elemento caratterizzante del territorio erano le figure mostruose. Al racconto virgiliano della Sibilla cumana si deve collegare la dimensione infera del territorio circostante il Lago d’Averno: potrebbe in tal modo essere spiegata la scelta a Pozzuoli, ancora nella piena età imperiale, di due statue prodotte da una bottega afrodisia, l’una di Prometeo incatenato (**Fig. 11**), l’altra di

⁷⁸ È plausibile che la statua presentasse nella mano sinistra la cetra.

⁷⁹ Sappiamo che la Pizia sedeva sul tripode e ascoltava l’oracolo scaturente dal gorgoglio dell’acqua che defluiva dalla fonte Castiotis. È con ogni probabilità questo il significato della presenza di un leone sotto al tripode nella replica di Villa Albani (vd. *infra*). Questi elementi fanno quindi chiaramente riferimento alla dimensione oracolare di Apollo Pizio.

⁸⁰ ROSCINO 2008.

⁸¹ Roma, Villa Albani, inv. 905. SIMON – BAUCHHENS 1984, 385, n. 64; *Villa Albani* 1989, 82–88, n. 19 (A. Linfert). Linfert ha sostenuto in realtà che la scultura di Villa Albani derivi da un modello di epoca classica e che la presenza del leone possa essere riferita a una statua di culto di Patara, di cui i due esemplari romani sarebbero le copie. Interessante è senz’altro il confronto con un lacunoso rilievo votivo di Cos, dove Apollo è seduto insieme con un leone sulla sua destra e sotto vi è un uccello (corvo o aquila). In questa sede si è preferita la lettura di G. Bauchhens, soprattutto in virtù della difficoltà nel riconoscere un originale greco attraverso due repliche non del tutto sovrapponibili, per lo più lacunose e dall’evidente impronta stilistica romana.

⁸² La planimetria edita da RUGGIERO 1888 (tavola tra pagina 168 e pagina 169) pare verosimilmente riferirsi a strutture abitative, molto simili a quelle rinvenute nel Parco Monumentale di Baia, per cui si veda BORRIELLO – D’AMBROSIO 1979, 94–95, n. 65; MINIERO – CIACCIA 1996.

⁸³ Sui rilievi della serie Medinaceli-Budapest (si veda TORELLI 2014 e più di recente SCHÄFER 2022) Apollo è rappresentato seduto su una roccia, con la parte inferiore del corpo coperta dal mantello, con la cetra nella sinistra e alle spalle il tripode, mentre assiste alla battaglia di Azio. Questi sarebbero delle repliche del monumento celebrativo della battaglia esposto proprio sul Palatino, di cui sono noti alcuni frammenti, per cui vd. TOMEI 2008; TOMEI 2017. Questo parallelo è suggerito in LIMC 2 (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, 385, n. 64 (E. Simon, G. Bauchhens).

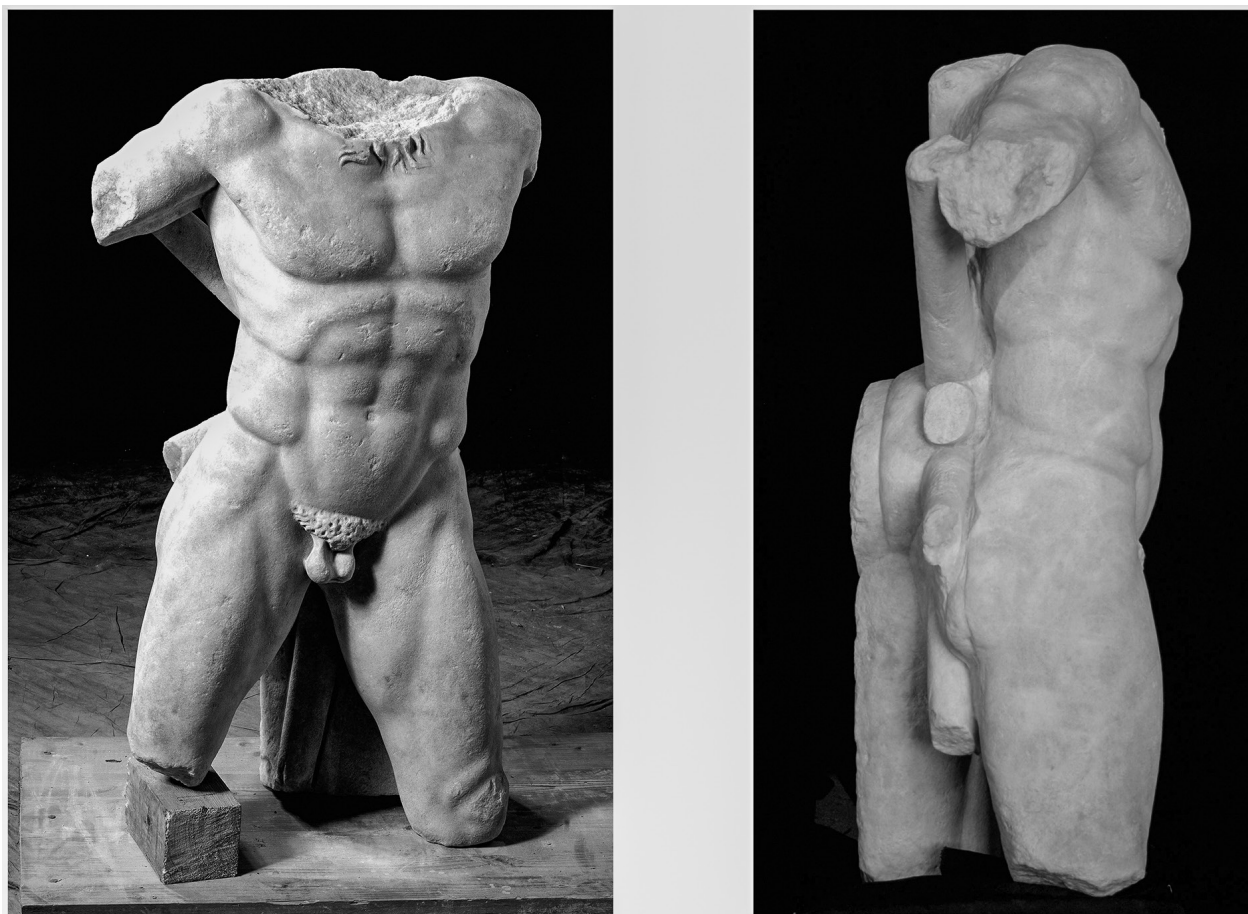


Fig. 12. Baia, Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, inv. 317531. Statua di Issione sulla ruota, da Pozzuoli (da VALERI 2010).

Issione sulla ruota (**Fig. 12**).⁸⁴ Due figure unite nella decorazione di un probabile edificio pubblico della città, accomunate unicamente dall'essere figure mostruose e penitenti nell'Aldilà. Issione, poi, era figlio di Flegias secondo Strabone⁸⁵ e la radice del suo nome è comune a quella che ha generato il toponimo Campi Flegrei. Flegias, re dei Lapiti, si era macchiato di un empio crimine contro Apollo, incendiando un suo tempio nel santuario di Delfi: è per questo che fu ucciso e costretto negli Inferi a un'eterna pena.⁸⁶ Anche egli era presente nell'*Eneide* virgiliana con una significativa quanto evocativa frase: *Discite iustitiam moniti et non temnere divos*.⁸⁷ Sotto quest'aspetto, la rappresentazione di tali personaggi richiama la mitologia dei luoghi, l'accesso agli Inferi nel Lago d'Averno, ma anche la sacralità del culto di Apollo. Sono ancora una volta Virgilio e Strabone, come visto, a sottolineare tali legami.

Il celeberrimo ciclo scultoreo del ninfeo di Claudio su Punta Epitaffio (**Fig. 13**)⁸⁸ si innesta in questo discorso sotto un duplice aspetto.⁸⁹ Al centro del gruppo vi è la mostruosità di Polifemo, divenuto a partire

⁸⁴ Baia, Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, invv. 318868, 317531. Vd. VALERI 2010.

⁸⁵ Str. 9, 5, 21; 14, 1, 40.

⁸⁶ Serv. *Aen.* 6, 618.

⁸⁷ Verg. *Aen.* 6, 620.

⁸⁸ Sul famoso gruppo, oggi esposto al Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, vd. ANDREAE 1983, 153–64; TOCCO SCIARELLI 1983.

⁸⁹ Su questo aspetto si veda l'articolo di MALASPINA 1994, poiché mostra un parallelo tra *locus horridus* (ciclopi), paesaggio eroico (Ulisse, Diomede) e paesaggio dionisiaco (ricordiamo che nel ninfeo erano presenti due statue di Dioniso, non sappiamo però se originariamente parte del gruppo).



Fig. 13. Baia, Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei. Statua di Ulisse che porge la coppa a Polifemo, parte del gruppo scultoreo del ninfeo di Punta Epitaffio (da TOCCO SCIARELLI 1983).

da Tiberio un elemento ricorrente nella decorazione di ninfei di esclusiva prerogativa imperiale: non a caso a Baia, infatti, le pareti laterali fungevano da celebrazione della famiglia imperiale, di Claudio in particolare.⁹⁰ Polifemo,⁹¹ dopo Sperlonga e forse Capri,⁹² ritornerà nella *Domus Aurea* di Nerone, nella villa di Castel Gandolfo di Domiziano e infine a Villa Adriana. A dispetto di una consuetudine, nei Campi Flegrei prevale la topografia dei luoghi, poiché secondo le fonti Ulisse costeggiò questi lidi e qui trovò la morte il timoniere *Baius*. Come d'altronde a Sperlonga, da dove si poteva ammirare il promontorio del Circeo, credendolo l'omerica isola di Circe, anche a Baia si offriva lo scenario del viaggio odisseo.⁹³ Strabone,⁹⁴ infatti, sempre in connessione con il Lago d'Averno, colloca qui i Cimmeri, come già visto popolo notturno e abitatore di case sotterranee, legato alla *nekyia* omerica di Ulisse, ma che specificamente era legato alla discesa agli Inferi, dalla quale traevano profitto. I Campi Flegrei erano quindi un luogo ideale nel quale richiamare figure mostruose dell'*epos* omerico e poi virgiliano, frequentato però anche da eroi: oltre ad Ulisse, presente nel gruppo di Punta Epitaffio insieme all'eponimo Baio, non è da dimenticare la pre-

senza di una statua di Diomede sull'acropoli di Cuma,⁹⁵ datata all'età adrianea, ma la cui iscrizione di dedica, in greco con riferimento a un *Mouseion*, dichiara un preciso intento celebrativo dell'aura mitica di questi luoghi.

Con questa breve rassegna si è cercato di mostrare quanto la mitologia di uno dei *loci horridi* per eccellenza nell'antichità, i Campi Flegrei appunto, abbia veicolato in modo peculiare le scelte iconografiche in epoca romana. Si evince in modo chiaro come queste scelte siano anche condizionate dalla letteratura di epoca augustea, in particolare Strabone e Virgilio, che hanno indirizzato determinati episodi mitici verso i vari siti del comprensorio flegreo. A partire dall'età augustea, Apollo, la Sibilla, l'accesso agli Inferi e l'*epos* omerico/virgiliano hanno portato la committenza pubblica e privata verso la scelta di immagini evocative del passato mitico di quei luoghi, smussando il loro aspetto orrorifico e adeguandolo ad una dimensione ormai pacifica, domestica o, meglio, amena.

⁹⁰ Sulla celebrazione della famiglia imperiale nel ninfeo di Punta Epitaffio vd. CESARANO 2008.

⁹¹ Sul gruppo scultoreo che ha come oggetto Polifemo e Ulisse nella sua ricorrenza nelle ville imperiali, oltre ad ANDREAE 1983, vd. la sintesi di CALANDRA 2016.

⁹² Per Capri si rimanda a DI FRANCO 2022.

⁹³ È ben noto come la geografia del viaggio odisseo sia fantastica e codificata nelle terre italiane solo in tempi successivi. Sull'argomento vd. BRACCESI 2010.

⁹⁴ Str. 5, 4, 5.

⁹⁵ Sull'argomento vd. CASO cds., la quale è ritornata sull'argomento del *Mouseion*. Diomede con Palladio era tra l'altro presente anche a Sperlonga, anche se con un'immagine del tutto diversa, vd. ANDREAE 1995, 44–58.

Bibliografia

ACOLAT 2011 = D. ACOLAT, 'Existait-il un "beau paysage" chez les Romains?', *Les Cahiers du CEIMA* 7: 91–102.

ANDREAE 1983 = B. ANDREAE, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino: Einaudi, 1983.

ANDREAE 1995 = B. ANDREAE, *Praetorium Speluncae. L'antro di Tiberio a Sperlonga ed Ovidio*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 1995.

BEVENS 2010 = E.M. BEVENS, *A Sacred People. Roman Identity in the Age of Augustus*, Thesis, Georgia State University, 2010.

BIANCHI 2016 = E. BIANCHI, 'Augusto e l'utilizzazione carismatica delle tradizioni religiose', in NEGRI – VALVO 2016: 7–54.

BONESIO 2013 = L. BONESIO, 'Il contributo della letteratura latina alla comprensione moderna del paesaggio', in B. GIANLUIGI – E. CAZZUFFI (a cura di), *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina* (Atti del convegno di studio, Palazzo BO, Università degli Studi di Padova, 15–16 marzo 2011), Firenze: Leo S. Olscki, 2013: 203–25.

BORGIO 2016 = A. BORGIO, 'Imprenditori ed epicurei nell'area flegrea del I sec. a.C. Il processo per abusivismo edilizio contro Caio Sergio Orata', in M. CAPASSO (a cura di), *Sulle orme degli Antichi. Scritti di filologia e di storia della tradizione classica offerti a Salvatore Cerasuolo*, Lecce: Pensa Multimedia, 2016: 59–74.

BORRIELLO – D'AMBROSIO 1979 = M.R. BORRIELLO – A. D'AMBROSIO, *Forma Italiae, Regio I, 14. Baiae-Misenum*, Firenze: Olschki, 1979.

BRACCESI 2010 = L. BRACCESI, *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Bari: Editori Laterza, 2010.

BREGLIA 1998 = L. BREGLIA PULCI DORIA, 'I Cimмери a Cuma', in B. D'AGOSTINO – M. BATS (a cura di), *Euboica. L'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in Occidente* (Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 13–16 novembre 1996), Napoli: Centre Jean Bérard, 1998: 323–35.

BREGLIA 2009 = L. BREGLIA, 'I culti di Cuma in Opicia', in *Cuma* (Atti del XLVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 27 settembre–1 ottobre 2008), Taranto: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2009: 229–70.

BREGLIA 2016 = L. BREGLIA, 'Augusto, Sorrento e la mantica *Sibyllina*', *Maia* 68.2: 412–26.

CACCAMO CALTABIANO 1994 = M. CACCAMO CALTABIANO, s.v. '*Sibyllae*', in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 7: 753–57.

CAIRO 2016 = M.E. CAIRO, '“Religio” como elemento central de la identidad romana en “De Divinatione” de Cicerón', *Quaderni urbinati di cultura classica* 114.3: 75–96.

CALANDRA 2016 = E. CALANDRA, 'Banchettare sull'acqua. Tiberio e gli altri', in F. SLAVAZZI – C. TORRE (a cura di), *Intorno a Tiberio, I, Archeologia, cultura e letteratura del Principe e della sua epoca*, Sesto Fiorentino: All'Insegna del Giglio, 2016: 11–17.

CAPALDI 2014 = C. CAPALDI, 'Da Cuma a Berlino. Il rilievo con la contesa per il possesso del tripode delfico della collezione Bartholdy', in C. CAPALDI – T. FRÖLICH – C. GASPARRI (a cura di), *Archeologia italiana e tedesca in Italia durante la costituzione dello Stato Unitario* (Atti delle giornate di studio, Roma, 20–21 settembre – Napoli, 23 novembre 2011), Pozzuoli: Naus editoria, 2014: 369–87.

CAPALDI 2017 = C. CAPALDI, 'Note di archivio sull'arredo scultoreo del complesso imperiale di Baia', in C. CAPALDI – C. GASPARRI (a cura di), *Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania. Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto* (Atti del Convegno internazionale, Napoli, 5–6 dicembre 2013), Napoli: Naus editoria, 2017: 173–88.

CARRO 2020 = D. CARRO, 'Ville marittime more baiano', in *Strenna dei Romanisti*: 119–34.

CASO in corso di stampa. = M. CASO, 'Riflessioni sulla replica del Diomede tipo Cuma-Monaco al Museo Archeologico Nazionale di Napoli', in C. CAPALDI (a cura di), *Cuma e i Campi Flegrei Archeologia. Storia, Società, Territorio* (Atti dell'Incontro Internazionale di Studio, Napoli – Pozzuoli 11–13 maggio 2022), Napoli: Naus editoria, in corso di stampa.

CECAMORE 2004 = C. CECAMORE, 'Le figure e lo spazio sulla base di Sorrento', *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 111: 285–321.

CERASUOLO 2016 = S. CERASUOLO, 'Il nome del Lago Averno nell'antichità', in S. CERASUOLO, *Eros epicureo e altri saggi di filologia classica*, Napoli: Satura editrice, 2016: 87–96.

CERASUOLO 2020 = S. CERASUOLO, 'I Campi Flegrei nella cultura di età augustea', in C. CAPALDI (a cura di), *Augusto e la Campania. Da Ottaviano a Divo Augusto, 14–2014 d.C.* (Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 14–15 maggio 2015), Napoli: Naus editoria, 2020: 57–64.

CESARANO 2008 = M. CESARANO, 'Giochi d'acqua – Giochi di potere. Sulla presenza dei cicli statuari giulio-claudii nelle terme del Magdalensberg, presso la fontana monumentale di *Nemausus* e nella villa imperiale di Baia', *Ostraka* 17: 25–34.

CINQUANTAQUATTRO – RESCIGNO 2017 = T.E. CINQUANTAQUATTRO – C. RESCIGNO, 'Una suonatrice di lira e un guerriero. Due bronzetti dagli scavi sull'acropoli di Cuma', *Mélanges de l'École française de Rome* 129.1: 217–34.

D'ACUNTO 2015 = M. D'ACUNTO, 'Politica edilizia e immaginario nella Cuma di Aristodemo: aspetti e problemi', in M.P. BAGLIONE – L.M. MICHETTI (a cura di), *Le lamine d'oro a cinquant'anni dalla scoperta* (Scienze dell'Antichità 21.2), Roma: Edizioni Quasar, 2015: 173–212.

DE JORIO 1817 = A. DE JORIO, *Guida di Pozzuoli e contorno*, Napoli: Stamperia Francese, 1817.

DE SOUZA 2014 = M. DE SOUZA, 'À l'ombre des tombeaux. Villégiature et sépultures en Italie de Tibère à Hadrien', in M. DE SOUZA – O. DEVILLERS (a cura di), *Neronia IX: la villégiature dans le monde romain de Tibère à Hadrien* (Actes du IXe Colloque international de la SIEN, Villa Vigoni, Lovenjo di Menaggio, 3–6 ottobre 2012), Bordeaux – Parigi: Ausonius, 2014: 241–50.

DI FRANCO 2017a = L. DI FRANCO, *I rilievi "neoattici" della Campania. Produzione e circolazione degli ornamenti marmorei a soggetto mitologico*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2017.

DI FRANCO 2017b = L. DI FRANCO, 'Funzione e spazi espositivi degli ornamenta marmorei a rilievo a soggetto mitologico di Pompei ed Ercolano', *Rivista di studi pompeiani* 28: 9–26.

DI FRANCO 2020 = L. DI FRANCO, 'Danaiidi nell'arredo scultoreo delle ville di Augusto a Capri', in C. CAPALDI (a cura di), *Augusto e la Campania. Da Ottaviano a Divo Augusto*, 14–2014 d.C. (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli, 14–15 maggio 2015), Napoli: Naus editoria, 2020: 421–40.

DI FRANCO 2022 = L. DI FRANCO, 'Da Augusto a Tiberio, da *otium* a *secessus*. L'evoluzione del ruolo dell'isola di Capri quale residenza imperiale attraverso le evidenze archeologiche', *Mélanges de l'École française de Rome* 134, 1: 211–58.

DI FRANCO 2024 = L. DI FRANCO, 'Surrentum romana: l'insediamento urbano, i monumenti e la cultura artistica', in L. DI FRANCO (a cura di), *Surrentum/Sorrento. Studi e ricerche per la carta archeologica della città*, Roma: Edizioni Quasar, 2024: 77–112.

DI NANNI DURANTE 2007–2008 = D. DI NANNI DURANTE, 'I Sebastà di Neapolis. Il regolamento e il programma', *Ludica* 13–14: 7–22.

DI PASQUALE 2005 = G. DI PASQUALE, 'Il caso dei Campi Flegrei: rappresentazioni della terra nell'antichità', in M. CIARDI – R. CATALDI (a cura di), *Il calore della terra. Contributo alla Storia della Geotermia in Italia*, Pisa: Edizioni ETS, 2005: 53–73.

Documenti inediti 1879 = *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, II, Roma: Ministero dell'Istruzione Pubblica, 1879.

FEDELI 2016 = P. FEDELI, 'Dell'arte di mangiar bene, secondo Orazio', *Revista de Estudios Clásicos* 43: 79–95.

FELICI 2016 = E. FELICI, *Nos flumina arcemus, derigimus, avertimus: canali, lagune, spiagge e porti nel Mediterraneo antico*, Bari: Edipuglia, 2016.

FIorentini 2021 = M. FIorentini, 'I Romani ed i paesaggi, un rapporto conflittuale', *Iura* 69: 3–87.

FORESTA – NOTOMISTA – SANTANIELLO 2018 = S. FORESTA – M. NOTOMISTA – E. SANTANIELLO, 'La memoria di un 'tipo'. Osservazioni sull'immagine loricata di Marco Nonio Balbo da Ercolano', in M. CIPRIANI – A. PONTRANDOLFO – M. SCAFURO (a cura di), *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo* (Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Paestum, 28–30 giugno 2017), Paestum: Pandemos, 2018: 233–44.

FROMMEL 2009 = S. FROMMEL (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Milano: Electa, 2009.

GAGÉ 1955 = J. GAGÉ, *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du "ritus Graecus" à Rome des origines à Auguste*, Paris: De Boccard, 1955.

GIGANTE 1986 = M. GIGANTE, 'Momenti e motivi dell'antica civiltà flegrea', in P. AMALFITANO (a cura di), *Il destino della Sibilla. Mito, scienza e storia dei Campi Flegrei* (Atti del Convegno Internazionale di Studi sui Campi Flegrei, Napoli, 27–28 settembre 1985), Napoli: Bibliopolis, 1986: 65–142.

GUZZO 2011 = P.G. GUZZO, *Fondazioni greche. L'Italia meridionale e la Sicilia (VIII e VII sec. a.C.)*, Roma: Carocci Editore, 2011.

KLEIBRINK 2020 = M. KLEIBRINK, 'Crateri e crateri-pissidi attribuiti al pittore di Francavilla Marittima e uso rituale di tali recipienti', in P. ALTIERI (a cura di), *Omaggio a Silvana Luppino* (Atti della XIV Giornata Archeologica Francavillese, Francavilla Marittima, 14 novembre 2015), Rende: Universal Book, 2020: 20–80.

LAFON 2001 = X. LAFON, *Villa Maritima. Recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine: 3. siècle av. J.C. – 3. siècle ap. J.C.*, Roma: Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 2001.

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.

MARASCO 2010 = G. MARASCO, 'Un imprenditore di successo del I sec. a.C.: Sergio Orata', *Ancient Society* 40: 69–78.

MARZANO 2010 = A. MARZANO, 'Le ville marittime dell'Italia romana, tra *amoenitas* e *fructus*', *Amoenitas* 1: 21–33.

MARZANO 2017 = A. MARZANO, 'The Variety of Villa Production. From Agriculture to Aquaculture', in P. ERDKAMP – K. VERBOVEN – A. ZUIDERHOEK (a cura di), *Ownership and Exploitation of Land and Natural Resources in the Roman World*, Oxford: Oxford University Press, 2015: 187–206.

MARZANO – MÉTRAUX 2018 = A. MARZANO – G.P.R. MÉTRAUX (a cura di), *The Roman Villa in the Mediterranean Basin. Late Republic to Late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

MARZANO 2021 = A. MARZANO, *Un mare da coltivare. Lo sfruttamento delle risorse nel Mediterraneo romano*, Roma: Scienze e Lettere, 2021.

MASSA-PAIRAULT 2017 = F.-H. MASSA-PAIRAULT, 'Introduzione al dibattito', in MASSA-PAIRAULT – POUZADOUX 2017: 9–14.

MASSA-PAIRAULT – POUZADOUX 2017 = F.-H. MASSA-PAIRAULT – C. POUZADOUX, *Géants et Gigantomachies entre Orient et Occident* (Actes du Colloque, Naples, 14–15 novembre 2013), Naples: Centre Jean Bérard, 2017.

MAURO 2021 = R. MAURO, 'Paesaggi inameni della letteratura latina fino al II sec. d.C.', *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 12: 67–88.

MELE 1987 = A. MELE, 'Aristodemo, Cuma e il Lazio', in *Etruria e Lazio arcaico* (Atti del Convegno, Roma, 10–11 novembre 1986), Roma: Istituto di Studi sulle Civiltà Italiane e del Mediterraneo Antico, 1987: 155–77.

MELE 2009 = A. MELE, 'Cuma in Opicia tra Greci e Romani', in *Cuma* (Atti del XLVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 27 settembre – 1 ottobre 2008), Taranto: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2009: 75–167.

MELE 2014 = A. MELE, *Greci in Campania*, Roma: Scienze e Lettere, 2014.

MELE 2019 = A. MELE (a cura di), *Dalla Troade a Cuma opicia. Gli eoli, la Sibilla, Apollo Smintheo*, Roma: Scienze e Lettere, 2019.

MINGAZZINI 1958 = P. MINGAZZINI, 'Due statue ercolanesi rivendicate a Baia', in *Studi in onore di Guido Libertini*, Firenze: Olschki, 1958: 111–16.

MINIERO – CIACCIA 1996 = P. MINIERO – G. CIACCIA, 'Bacoli (Napoli). Parco Monumentale di Baia, ex proprietà Strigari. Complesso residenziale di età romana', *Bollettino di Archeologia* 39–40: 59–63.

MIRANDA 2016 = E. MIRANDA, 'Augusto e i Sebastà. L'identità greca nell'impero', *Maia* 68.2: 389–98.

MIRANDA 2017a = E. MIRANDA, 'Augusto *ktistes* di *Neapolis*', in P. LOMBARDI – M. MARI (a cura di), *Come Aurora. Lieve, preziosa. Ergastai e philoi a Gabriella Bevilacqua* (Atti della Giornata di Studio, Roma, American Academy, 6 giugno 2012), Roma: Quasar, 2017: 155–61.

MIRANDA 2017b = E. MIRANDA, 'L'identità greca di *Neapolis*', in C. BRÉLAZ (a cura di), *L'héritage grec des colonies romaines d'Orient. Interactions culturelles et linguistiques dans les provinces hellénophones de l'Empire romain* (Actes du colloque, Strasbourg, 8–9 novembre 2013), Paris: De Boccard, 2017: 355–70.

Museo Campi Flegrei 2008 = F. ZEVİ (a cura di), *Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale, I. Cuma*, Napoli: Electa Napoli, 2008.

OLCESE 2017 = G. OLCESE, *Pithecusan Workshops. Il quartiere artigianale di S. Restituta di Lacco Ameno (Ischia) e i suoi reperti*, Roma: Edizioni Quasar, 2017.

PARISI – RESCIGNO 2022 = V. PARISI – C. RESCIGNO (a cura di), *La colomba di Apollo. La fondazione di Cuma e il ruolo apollineo nella colonizzazione greca d'Occidente* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, S. Maria Capua Vetere, 26 novembre 2020), Napoli: Naus editoria, 2022.

PETTENÒ 2006 = E. PETTENÒ, 'Tra allegoria e metafora. Note a margine di due miti complementari: le Danaidi e Ocno', in I. COLPO – I. FAVARETTO – F. GHEDINI (a cura di), *Iconografia 2005: immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno* (Atti del convegno internazionale, Venezia, 26–28 gennaio 2005), Padova: Quasar, 2006: 155–69.

PISANO 2016 = C. PISANO, 'Strabone e la "politica religiosa" di Augusto in Campania. Due casi di studio', in I. BAGLIONI (a cura di), *Saeculum aureum. Tradizione e innovazione nella religione romana*, 2, Roma: Quasar, 2016: 301–8.

RESCIGNO 2016 = C. RESCIGNO, 'I templi della Rocca e l'architettura sacra a Cuma tra età ellenistica e romana', in M. VALENTI (a cura di), *Architettura del sacro in età romana. Paesaggi, modelli, forme e comunicazione*, Roma: Gangemi editore, 2016: 113–25.

RESCIGNO 2017 = C. RESCIGNO, '*Arces quibus altus Apollo praesidet*. La Rocca di Cuma, gli dei greci, Augusto e Cupiennio Satrio Marciano', in C. CAPALDI – C. GASPARRI (a cura di), *Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania. Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto* (Atti del Convegno internazionale, Napoli, 5 e 6 dicembre 2013), Napoli: Naus editore, 2017: 119–36.

RESCIGNO 2018 = C. RESCIGNO, 'Un suonatore di cetra venduto all'asta e due bronzetti dall'acropoli di Cuma. Amare riflessioni', *Mélanges de l'École française de Rome* 130.2: 523–26.

RESCIGNO 2022a = C. RESCIGNO, 'Cuma preromana: i santuari', in F. PAGANO – M. DEL VILLANO (a cura di), *Terra. La scultura di un paesaggio* (Catalogo della mostra, Pozzuoli, 14 dicembre 2021–31 marzo 2022), Roma: Gangemi Editore, 2022: 130–38.

RESCIGNO 2022b = C. RESCIGNO, '*Cuma: dal thalamos della Sibilla alle strade entro grotte*', in L. DI FRANCO – R. PERRELLA (a cura di), *Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo. Capri, la Campania, il Mediterra-*

neo (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Capri–Anacapri, 7–9 ottobre 2021), Roma: Edizioni Quasar, 2022: 379–90.

RESCIGNO – PARISI 2022 = C. RESCIGNO – V. PARISI, 'Apollo sull'acropoli. La fondazione di Cuma e il tempio superiore tra architettura e contesti rituali', in PARISI - RESCIGNO 2022: 35–59.

RIDGWAY 1984 = D. RIDGWAY, *L'alba della Magna Grecia*, Milano: Longanesi & C., 1984.

ROSCINO 2008 = C. ROSCINO, *L'agrenon di Cassandra sul cratere apulo Ginevra HR 44: dall'indumento al personaggio*, in F. DE MARTINO (a cura di), *Abiti da mito* (Catalogo della mostra, Foggia, 18–28 gennaio 2008), Bari: Levante, 2008, 293–308.

RUFFO 1839 = G. RUFFO, 'Sulla Fata Morgana del Lago di Averno', *Atti della Reale Accademia delle Scienze* 4: 19–41.

RUGGIERO 1888 = M. RUGGIERO, *Degli scavi di antichità napoletani dal 1793 al 1876*, Napoli: V. Morano, 1888.

SAMPAOLO 2016 = V. SAMPAOLO, *Storage. I beni culturali invisibili*, Napoli: Andromeda eventi e comunicazione, 2016.

SANTI 2022 = C. SANTI, 'L'acquisizione di Apollo nel *pantheon* di Roma antica', in PARISI - RESCIGNO 2022: 127–35.

SCHÄFER 2022 = T. SCHÄFER, *Der Reliefzyklus Medinaceli: Von Actium bis Nero. Zeitgeschichte und Selbstverständnis im Principat des Kaisers Claudius*, Rahden: Verlag Marie Leidorf GmbH, 2022.

SCHEID 1998 = J. SCHEID, 'Nouveau rite et nouvelle piété. Réflexions sur le *ritus Graecus*', in F. GRAF (a cura di), *Ansichten griechischer Rituale* (Geburtstags-Symposium für Walter Burkert (Castelen bei Basel, 15.–18.3. 1996), Stuttgart: Teubner, 1998: 168–82.

SHEARMAN 1983 = John SHEARMAN. *Mannerism*. Harmondsworth 1967. Edizione italiana: M. COLLARETA (a cura di), *Manierismo*, Firenze: S.P.E.S., 1983.

SIMON – BAUCHHENS 1984 = E. SIMON – G. BAUCHHENS, s.v. 'Apollon/Apollo', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 2, 1984, 363–464.

STASSI 2022 = S. STASSI, *Costruire, violare, placare: riti di fondazione, espiazione, dismissione tra fonti storiche e archeologia. Attestazioni a Roma e nel Latium Vetus dall'VIII a.C. al I d.C.*, Roma: Sapienza Università Editrice, 2022.

TOCCO SCIARELLI 1983 = G. TOCCO SCIARELLI (a cura di), *Baia. Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio*, Napoli: Banca Sannitica, 1983.

TOMEI 2008 = M.A. TOMEI, 'Rilievi con navi dal Palatino. Monumento celebrativo della Battaglia di Azio?', in E. LA ROCCA – P. LEON – C. PARISI PRESICCE (a cura di), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a W. Trillmich*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2008: 393–98.

TOMEI 2017 = M.A. TOMEI, 'Il monumento celebrativo della battaglia di Azio sul Palatino', *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 129.2: 413–24.

TORELLI 2014 = M. TORELLI, 'L'Apollo Palatino di Roma e il modello dei rilievi Medinaceli-Budapest', in P. BÁDENAS DE LA PEÑA – P. CABRERA BONET (a cura di), *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmatē. Miradas sobre la Antigüedad*, Madrid: Asociación Cultural Hispano-Helénica, 2014: 227–34.

TURPIN DE CRISSÉ 1828 = L.-T. TURPIN DE CRISSÉ, *Souvenirs du Golfe de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824 dédiés a son altesse royale madame, duchesse de Berry*, Paris, 1828.

VALENZA MELE 1984 = N. VALENZA MELE, 'Eracle euboico a Cuma. La gigantomachia e la via Heraclea', in E. LEPORE – R. MARTIN (a cura di), *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident*, 2, Naples: Centre Jean Bérard, 1984: 19–51.

VALENZA MELE 1991–92 = N. VALENZA MELE, 'Hera ed Apollo a Cuma e la mantica sibillina', *Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, s. III, 14–15: 5–71.

VALERI 2010 = C. VALERI, 'Prometeo e Issione puniti da Zeus. Breve nota su una bottega puteolana di orizzonte microasiatico', *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 122.2: 427–38.

Villa Albani 1989 = P.C. BOL (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antike Bildwerke, I. Bildwerke in Treppenaufgang und im Piano Nobile des Casino*, Berlin: Mann, 1989.

ZANKER 1989 = P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino: Einaudi, 1989.

ZEVI 1986 = F. ZEVI, 'Virgilio e la topografia storica dei Campi Flegrei', in P. AMALFITANO (a cura di), *Il destino della Sibilla. Mito, scienza e storia dei Campi Flegrei* (Atti del Convegno Internazionale di Studi sui Campi Flegrei, Napoli, 27–28 settembre 1985), Napoli: Bibliopolis, 1986: 21–41.

ZEVI 1987 = F. ZEVI, 'Fra mito e storia', in F. ZEVI (a cura di), *I Campi Flegrei*, Napoli: Gaetano Macchiaroli editore, 1987: 11–72.

ZEVI 1995 = F. ZEVI, 'Gli Eubei a Cuma. Dedalo e l'Eneide', *Rivista di filologia e istruzione classica* 123: 178–92.

V

PERMANENZE E RITORNI

La Grotta del Cane ad Agnano. Un *locus horridus* antico?

MARCO GIGLIO

Introduzione

L'area dei Campi Flegrei è ben nota per la presenza di numerosi luoghi in cui localizzare episodi del racconto mitico, spesso enfatizzando il ruolo di alcune caratteristiche geomorfologiche dell'area. La presenza, infatti, di sorgenti termominerali o di fumarole ha facilitato l'idea di un contatto con un mondo sotterraneo, sino a collocare un ingresso agli inferi in questa zona. Naturalmente la fama di questi luoghi è andata ben oltre l'antichità e le fonti classiche, accentuandosi ulteriormente con il Medioevo e l'Umanesimo, momento in cui si è cercato di far combaciare testi e luoghi, in una ricerca di un'evidenza di ciò che era tramandato dalle fonti scritte.

La località oggetto di questo contributo si colloca ai margini dell'area vulcanica dei Campi Flegrei, nell'attuale territorio comunale di Napoli. La presenza di un luogo inospitale fu notata dai frequentatori della zona e ben descritta nei primi testi di illustrazione delle 'cose notabili' da vedere nell'area flegrea; il sito, da subito noto come Grotta del Cane, fu identificato con quanto descritto in un passo pliniano. Questa identificazione fu comunemente accolta e la pericolosità della grotta fu fatta risalire ad epoca antica, enfatizzando l'esistenza di un luogo inospitale nel territorio di Napoli sin dall'età romana.

Nel presente contributo si cercherà di analizzare le fonti storiche che hanno portato all'identificazione dell'origine antica della Grotta del Cane, al fine di dimostrare che tale interpretazione è frutto di un'errata associazione tra luoghi reali e passo pliniano.

Le evidenze archeologiche dell'area di Agnano

L'area della conca di Agnano, uno dei crateri vulcanici che costituiscono i Campi Flegrei, si trova ad ovest di *Neapolis*, a circa otto chilometri dal centro cittadino, nel territorio comunale di Napoli per il suo settore orientale e in quello di Pozzuoli per quello orientale.

Da un punto di vista archeologico il sito è noto per la presenza di un complesso termale di età romana,¹ che insiste sul lato meridionale dell'area, sviluppandosi lungo le pendici settentrionali del monte Spina, uno dei rilievi che delimitano l'antica caldera vulcanica. Sempre su questo lato, ma ad una distanza di circa trecento metri verso nord-est, sono state rinvenute alcune strutture in blocchi di tufo, datate ad epoca ellenistica. Questo complesso, identificabile con un'area santuariale dedicata a divinità curative,² ha una vita di lunga durata, sviluppandosi almeno fino all'epoca imperiale avanzata.

¹ Le terme romane di Agnano sono in corso di studio da parte di chi scrive dal 2015, anno in cui fu effettuata una prima campagna di scavo in alcuni ambienti delle terme. Per un primo inquadramento delle fasi edilizie del complesso si rimanda a GIGLIO 2016 con bibliografia precedente.

² L'edizione del complesso di epoca ellenistica e l'inquadramento delle attività di scavo condotte in questa zona è in GIGLIO 2017.

Il settore meridionale della conca fu oggetto, dopo la bonifica del lago che era andato ad occupare completamente la caldera vulcanica a partire da epoca medioevale,³ di numerosi interventi di scavo ad opera del medico ungherese Joseph Schnee. Egli, intuendo le potenzialità curative delle sorgenti idro-termali presenti nell'area e in parte sfruttate anche dopo l'epoca antica, iniziò prima ad acquisire i terreni bonificati⁴ e poi a realizzare un moderno e funzionale impianto termale; gli interventi dello Schnee si concentrarono nell'area delle cd. Stufe di San Germano, saune a calore secco note sin dal milleduecento e probabilmente impiantate utilizzando ambienti di epoca romana.

Proprio a ridosso di uno di questi complessi, funzionali all'estrazione del fango, fu messa in luce, dopo la morte dello Schnee, la struttura in blocchi di tufo, nonché un certo numero di reperti, tra cui statuette muliebri in ceramica e unguentari fusiformi, connessi con lo sfruttamento dell'acqua sorgiva.

Sul lato meridionale dell'altura che sovrasta le strutture in opera a blocchi, a circa 110 m verso sud-est, si trova una cavità artificiale, nota con la denominazione di Grotta del Cane. Si tratta di un ambiente ipogeo, accessibile attraverso un lungo *dromos* in pendenza, scavato direttamente nel banco roccioso ed orientato in senso est-ovest. La Grotta del Cane è attualmente inaccessibile a causa di continue emissioni di anidride carbonica e questa condizione lo ha reso un *locus horridus*, oggetto di curiosità e visite da parte dei viaggiatori a partire dal Cinquecento, attratti dalla rappresentazione che veniva qui organizzata ad uso e consumo dei visitatori (**Fig. 1**).

La Grotta del Cane: descrizione del fenomeno nel Corricolo di Dumas

Per meglio comprendere la pericolosità e la fama della Grotta del Cane nei testi a partire dal Cinquecento, val la pena rileggere la descrizione che ne fa il Dumas nel *Corricolo* pubblicato poco prima della metà dell'Ottocento:⁵

“...Chiesi allora chi fossero quell'uomo e quei cani; ci si rispose che erano l'uomo detentore delle chiavi della grotta, i due cani su cui si facevano successivamente le esperienze, insomma il gran sacerdote e le vittime... Ormai non c'è nulla da fare, bisognava che lo sventurato (il cane) compisse il sacrificio. Giungendo alla porta della grotta, tremava in tutte le sue membra: spalancatasi la porta, era già semimorto... Il padrone lo spinse nella grotta senza che opponesse alcuna resistenza; ma appena dentro, gli tornò l'energia, balzò, si levò sui posteriori per sollevare la testa al disopra dell'aria mefitica che lo circondava. Ma tutto fu inutile; presto un tremito convulso s'impadronì di lui, ricadde sulle quattro, vacillò un momento, si coricò, irrigidì le membra, le agitò come in una crisi d'agonia, poi di colpo rimase immobile. Il padrone lo tirò per la coda fuori del buco; restò immoto sulla sabbia, la bocca aperta e piena di schiuma. Lo credetti morto. Ma era soltanto svenuto: subito l'aria esterna operò su di lui, i suoi polmoni se ne gonfiarono e agirono come soffietti; sollevò la testa, si alzò sul davanti, poi sul di dietro, vacillò un poco come ebbro; infine, raccolte d'un tratto tutte le sue forze, partì come una freccia.”

³ La bonifica del lago di Agnano fu avviata per risolvere l'annoso problema delle condizioni igienico-sanitarie dell'area e dei quartieri immediatamente circostanti; l'intervento fu effettuato da un concessionario, Domenico Martuscelli, il quale ebbe un lungo contenzioso con il Demanio, che contestava la corretta esecuzione dei lavori. Dopo anni il concessionario ottenne la piena proprietà di tutte le terre emerse dalla bonifica del lago, proprietà cedute a Luciano Martorelli, suo rappresentante fin dalla stipula della prima convenzione per il prosciugamento del lago di Agnano. Sulle vicende relative alla bonifica del lago d'Agnano si veda MARTUSCELLI 1872.

⁴ Lo Schnee solo nell'agosto del 1898 acquista alcuni lotti di terreno nell'area tra la via Agnano Astroni e la successiva via Beccadelli, che ricalca – collocandosi leggermente più a Ovest – il tracciato della precedente viabilità di epoca romana; solo nel dicembre del 1898 acquista dal Municipio di Pozzuoli le stufe di Agnano e le stufe di San Germano e Pisciarelli. L'area delle terme di Agnano è oggetto di numerosi e ravvicinati cambi di proprietà, che coinvolgono spesso le stesse persone in veste a volte di acquirenti a volte di cedenti; tali vicende sono in corso di studio ed edizione da parte di chi scrive. Sulla figura dello Schnee vedi DE TOMMASI 1923.

⁵ Alessandro Dumas, *Il corricolo*.

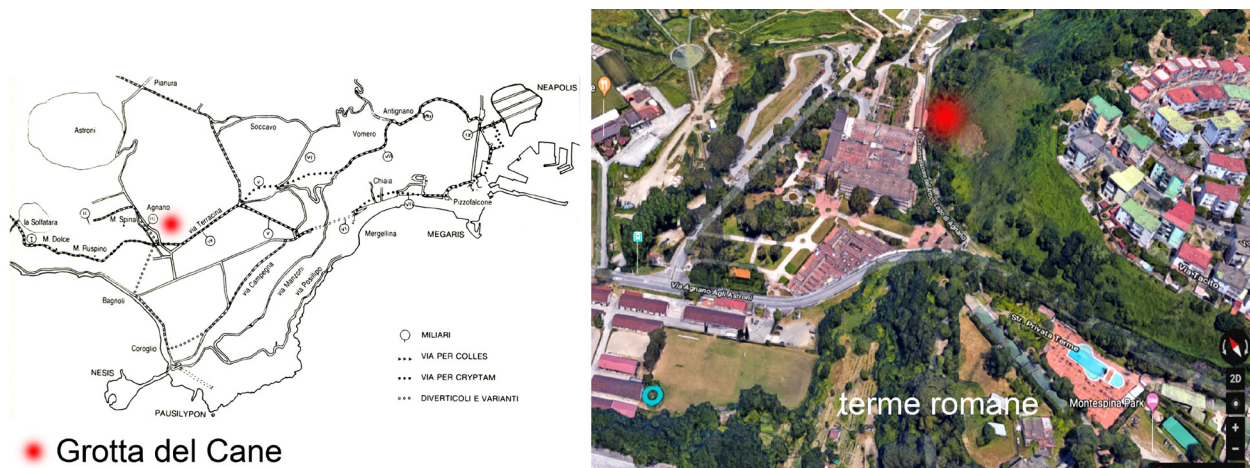


Fig. 1. Posizionamento della Grotta del Cane.

L'usanza così descritta dal Dumas è presente in molti altri autori e le prime attestazioni sembrano risalire al Cinquecento, quando appare con questa denominazione sia in rappresentazioni cartografiche sia in testi corografici.

Descrizione della Grotta del Cane

Sulla base dei dati raccolti durante le esplorazioni qui condotte nel corso dell'ultimo secolo si può affermare che la grotta è di origine artificiale. Una prima documentazione fu raccolta ed edita da Ester Majo negli anni '30;⁶ lo studio aveva come finalità l'analisi chimico-fisica del fenomeno osservabile nella grotta e una correlazione con la variazione delle condizioni meteorologiche esterne. Nell'edizione viene fornita una prima sezione del *dromos* di accesso alla grotta (Fig. 2), indicando il fondo dello stesso, realizzato con gradoni scavati direttamente nel banco roccioso. Un secondo intervento fu realizzato nei primi anni 2000

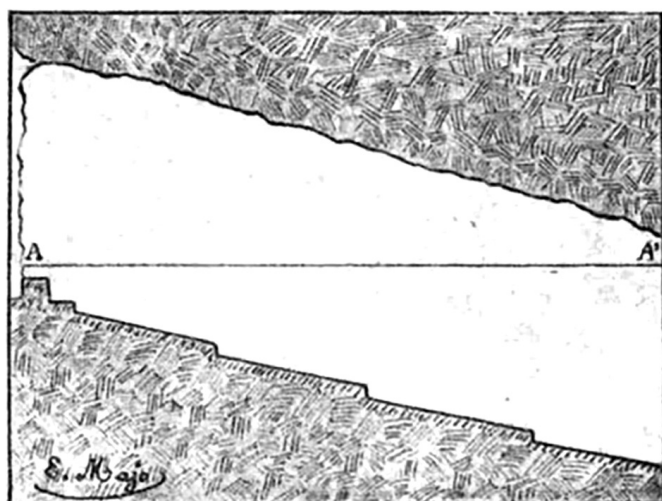


Fig. 2. Sezione del corridoio di accesso alla Grotta del Cane, da MAJO 1928.

dallo speleologo Rosario Varriale,⁷ che effettuò differenti accessi alla grotta, recuperandone la posizione e ripulendo il *dromos* da detriti qui accumulati nel corso del tempo, anche a causa di un utilizzo dello speco come piccola discarica (Fig. 3). Sulla base dei rilievi effettuati dalla Majo e dal Varriale è possibile ricostruirne la forma architettonica, sia pur per grandi linee. Le condizioni non agevoli all'interno, ivi compreso la presenza di un campo magnetico, hanno impedito fino ad ora di avere un rilievo completo della grotta ed una documentazione fotografica.

Incrociando, pertanto, i dati raccolti in passato ed il rilievo con laser scanner 3D pro-

⁶ MAJO 1928.

⁷ VARRIALE 2008.

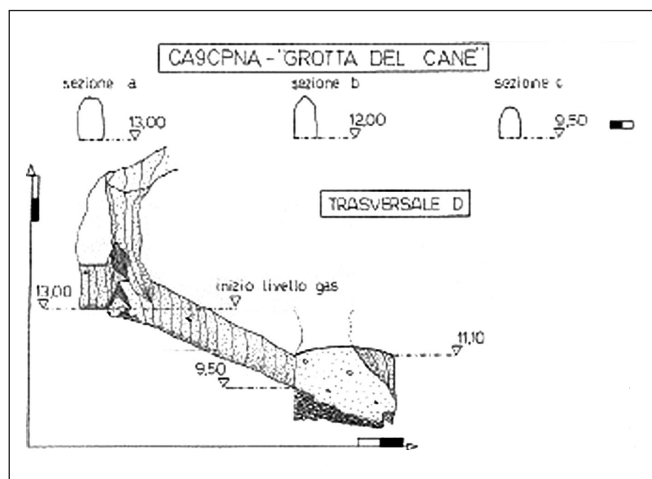


Fig. 3. Sezione del corridoio di accesso e dell'ambiente posto al fondo, da VARRIALE 2008.

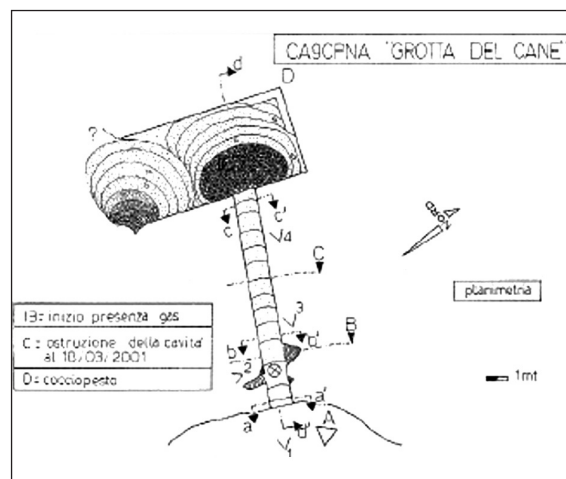


Fig. 4. Planimetria della Grotta del Cane, da VARRIALE 2008.

dotto dall'Università L'Orientale di recente, è possibile effettuarne una prima descrizione. L'ingresso, scavato nel banco roccioso, immette in un primo spazio rettangolare, con una nicchia sul lato orientale e un pozzo di luce su quello occidentale, parzialmente occluso.

Dopo il vestibolo, parte il corridoio di accesso alla camera sotterranea, realizzato con un piano pavimentale, oggi non visibile, fortemente inclinato e a gradoni, ed una copertura a volta. Al fondo si apre un ambiente rettangolare, orientato in senso est-ovest, che presenta, stando alle descrizioni fornite dal Varriale, una banchina

addossata al lato breve e a quello lungo e un rivestimento in cocciopesto. Sul lato opposto l'ambiente è ingombro di detriti, probabilmente qui confluiti da un secondo pozzo di luce, ormai non più visibile (Fig. 4).

Un secondo accesso fu realizzato nel 2013, sempre ad opera di Rosario Varriale, ma non è stato possibile effettuare una documentazione fotografica dell'ambiente interno; in quell'occasione fu effettuata una misurazione della temperatura e dei valori di ossigeno e anidride carbonica. In particolare, questo dato è importante per la definizione dell'estrema pericolosità dell'area; è proprio l'assenza di ossigeno, sostituito dall'anidride carbonica, che rende irrespirabile l'aria presente nella grotta. L'anidride carbonica, più pesante dell'ossigeno, si concentra nella parte inferiore della cavità, tanto che all'ingresso e per il primo tratto del *dromos* d'accesso un essere umano non corre alcun pericolo (Fig. 5). Solo addentrandosi, superata la soglia tra presenza e assenza d'ossigeno, la grotta diventa mortifera; viceversa, un animale, ed in particolare il cane, che è più basso e respira annusando il terreno, subito inizia ad inalare anidride carbonica. Gli effetti del respirare anidride carbonica, come ben descritti nei vari testi dei viaggiatori che hanno raccontato la visita alla Grotta del Cane, sono sopore e senso di stordimento, fino ad uno stato di incoscienza e, successivamente, arresto respiratorio.

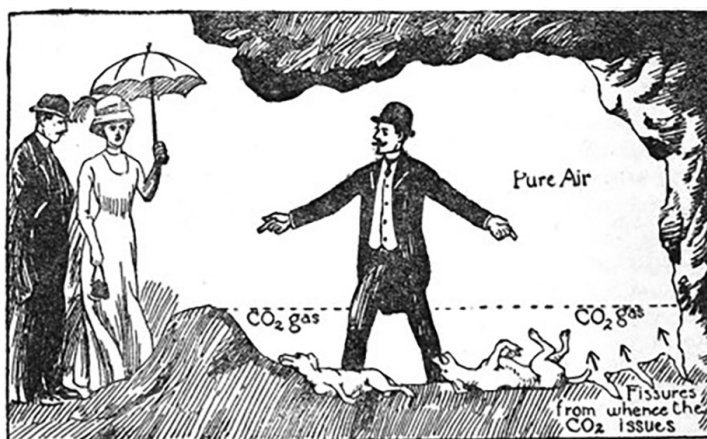


Fig. 5. Illustrazione della Grotta del Cane in una vignetta degli inizi del Novecento (Depiction of the Grotto del Cane. Geoffrey Martin, Triumphs and Wonders of Modern Chemistry, New York: Van Nostrand, 1913, 238)

La presenza di un'aria irrespirabile, mefitica, nella grotta ne fa un *locus horridus*, a cui non bisogna avvicinarsi. Così era percepito e descritto nei numerosi testi che ne parlano.

La Grotta del Cane nei testi dal Cinquecento in poi

Come detto, le prime attestazioni dell'esistenza della Grotta del Cane devono farsi risalire alla metà del Cinquecento e riguardano due distinte tipologie di testi: corografici o dedicati alle virtù curative delle terme flegree (Fig. 6).

Nel secondo filone rientra l'edizione del *Libellus de mirabilibus Civitatis Putheolorum et locorum vicinorum*, edito da Francesco Griffolini detto l'Aretino nel 1475.⁸ Nell'edizione originaria del testo, così come avvenuto per i coevi o più antichi testi dedicati al termalismo flegreo,⁹ non vi è citata la Grotta del Cane, pur soffermandosi l'autore sul sudatorio di San Germano ad Agnano, fornendo una sia pur breve descrizione dei luoghi in cui si colloca. Tuttavia, nell'edizione del 1566 a cura di Francesco Lombardi del testo del Griffolini con commenti, vi è un capitolo, il terzo, dedicato al *De ore, sive antro, ubi omnia vita intromissa statim moriuntur*.¹⁰ Il testo colloca la grotta a ridosso dei *balnea*, a destra degli stessi; è un antro poco ampio e lungo, di forma arcuata e lievemente ribassato. Vi è un segno oltre il quale è meglio non andare per non essere subito assalito dall'assenza di respiro. Negli *scholia* il Lombardi aggiunge che l'antro è chiamato dal volgo Grotta de li Cani e identifica il luogo con quanto descritto in un passo del libro secondo della *Naturalis Historia* di Plinio:¹¹ *in agro Puteolano sunt qua vocant Spiracula, alii Charoneas Scrobes, mortiferum spiritum exhalantes*.



Fig. 6. Rappresentazione del lago di Agnano e della Grotta del Cane in un'incisione del 1575 circa, *Agnano – Lacus Agnani*, autori Georg Braun & Franz Hogenberg.

⁸ Francisci Aretini, *Libellus de mirabilibus Civitatis Putheolorum*.

⁹ Il primo testo in cui appare una descrizione di un *balneum* nell'area di Agnano è il *De balneis Puteolanis* o *De balneis Terrae Laboris* attribuito a Pietro da Eboli; l'autore, nell'elencare alcuni *balnea* dell'area compresa tra Neapolis e Puteoli, cita i *sudatoria*, collocandoli presso il lago e descrivendo sommariamente l'ambiente circostante. Il Griffolini lo definisce *sudatorium* e lo colloca lungo l'asse viario che da Puteoli conduce a Neapolis; il *sudatorium* è una *domus* coperta con un tetto privo di aperture (*domus opta testudine*), nella quale da un'apertura nel terreno si sprigiona un fumo copioso e caldo.

¹⁰ Qui si riporta il titolo del capitolo e il testo così come nell'edizione veneziana del 1566 di Francisco Lombardo, *Synopsis eorum, quae de balneis*, 8: *Est apud has Balneas proxime circa lacum ad dexteram, os in montem factum, non amplum, nec longum, sed sensim in arcum definens, et parum deflexum. In cuius medio est celte, factum signum, ultra quod, si animal ad unum tantum digittum processerit, saltibus aliquibus prius editis, subito in terram cadit, et moritur; attamen Si post repente extractum, in subiectum lacum projiciatur, paulatim ad se redit, et erigitur cum trepidatione incedens. Voluit hoc homo quidam temerarius nuper tentare, qui quidam armatus ingrediens, tanquam pestem illam latentem expugnaturus, misere interiit.*

¹¹ Plin. nat. 2, 208.

Per quanto riguarda i testi corografici e odoporici, coevi con l'edizione del Lombardi sono la *Descrittione di tutta Italia*, di F. Leandro Alberti Bolognese del 1550, e il racconto dei viaggi di Sir Thomas Hoby, che coprono un periodo compreso tra il 1547 e il 1564.¹² La visita di Hoby al lago di Agnano avviene nel 1550; i testi di Hoby e dell'Alberti sono molto simili per quanto riguarda la descrizione dei luoghi, ma l'Alberti fornisce un numero maggiore di informazioni.¹³ Anche lui identifica l'antro con il passo pliniano e narra dell'usanza di far entrare gli animali all'interno dell'antro; dopo aver inalato i gas qui presenti ed aver perso il respiro, gli animali venivano risvegliati, immergendoli nell'acqua del lago. Aggiunge che ha appreso dagli abitanti di Pozzuoli che il re Carlo VIII, nel breve periodo in cui regnò a Napoli, vi fece entrare un asino, che morì immediatamente. La notizia dell'esperimento reale non è attestata in altre fonti coeve, ma sarà ripresa da tutti gli autori successivi all'Alberti.¹⁴

I tre testi, a cui si possono aggiungere altri successivi, concordano con il definire l'antro velenoso, come una piccola cavità, non molto profonda, dato che sembra non coincidere con la morfologia della grotta, di piccole dimensioni all'ingresso, ma che si estende in profondità nella collina e si apre in un ambiente più grande.

In tal senso appare interessante la descrizione che ne fa Pirro Ligorio, che la descrive tra il 1566 e il 1583; Ligorio probabilmente prima degli anni romani, 1533–1534, vi si reca durante i suoi giri archeologici flegrei. Egli afferma che a ridosso del lago, in posizione sopraelevata, vi è una grotta, che fa perdere immediatamente i sensi a chi vi entra; aggiunge che “un tempo fù u sala pei sudatorio de gli antichi: ma sendo otturati i spiragli, causa il possente hiato che à nullo animale giova, entrato dentro”. Egli, quindi, non solo la identifica come una sala connessa con il complesso termale qui esistente, ma fornisce una prima spiegazione alla presenza dei gas venefici all'interno della cavità, collegandola con l'occlusione, tutt'ora esistente, degli spiragli.

L'Alberti, nel descrivere il mortifero antro, si meraviglia che di tale luogo non vi sia menzione in due suoi illustri predecessori, Flavio Biondo¹⁵ e Pietro Ranzano,¹⁶ che scrivono le loro opere corografiche rispettivamente tra il 1448 e il 1458 e poco dopo il 1474, anno dell'edizione postuma del lavoro del Biondo. I due autori, che hanno vissuto a Napoli ed hanno avuto la possibilità di visitare direttamente i luoghi descritti, si soffermano sul lago, sulla presenza del sudatorio e soprattutto di grandiose strutture antiche, identificate con la villa di Lucullo.

¹² Thomas Hoby, *The Travels and Life*.

¹³ Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, 161: “Più oltre alla destra, alle radici dell'alta rupe (de cui è intorno il Lago) assai propinquo al detto, vedesi un Bucco non molto cavato nella rupe ne ancho molto largo ne alto. ove evi un certo segno da'l qual sono avisati quelli che vi vano, che più oltre nò deveno passare, perche sé cótrasarano, subitamente morti cascarano, sicome più volte né stata fatta isperientia, d'alcuni animali getativi dentro, e come anche io ho veduto. Bé evero ch'essendo ivi cascato in terra l'animale, e incótenète istratto, e bagnato coll'acqua de'l Lago, ritorna vivo, ma sé alquanto vi rimane rà nò gli giova detta acqua ne altra cosa a' farlo ritornare alli sensi. Mi fu narrato dagli habitatori de'l paese, che Carlo ottavo Re di Francia, havendo scacciato Alfonso di Ragona Re di Napoli, fece getare in detto Bucco un'Asino vivo, qual subitaméte cade' morto. Io credo procedere questa cosa dalli puzzolléti, e velenosi vapori, che di còtinuo escono fuori dalli sotterrani luoghi ove sono le minere ò di Solfo, ò di alume, ò d'altra cosa, li quali tato più nocivi sono, quato insieme sono più costretti di uscire di detto picciolo bucco. Onde tato maggiormente intercludino li sentimenti e spiriti vitali degli animali, che nò potendo respirare, rimangono soffocati. Ma che poi essendo bagnati ne'l Lago subitamete, resuscitano, può questo forse occorrere, perche essendovi interclusi li spiriti per il velenoso vapore, rimangono come adormentati, e così incontenente bagnato l'animale si svegliano e ritornano al primo vigore. Ma sel vi stara alquanto più, poi talmente serano oppressi, che totalmente abbandonando l'animale, rimane di vita privo, e però non li giova l'acqua. Così io direi. Ne fa memoria di quello bucco Plinio nel nonagesimo capo de'l secondo libro, quando dice, Alii spiracula vocant, alii Charoneas scrobes mortiferum spiritum exhalantes. Assai mi sono maravegliato di Biondo e di Razzano huomini litterati e curiosi. che nelle loro Italie, non hanno fatto alcuna mentione di quello bucco, e massimamente di Razzano, che longo tempo dimorò in Napoli.”

¹⁴ Il Lombardi negli scholia al già citato passo del Griffolini riprende la notizia citando il passo dell'Alberti.

¹⁵ Flavio Biondo, *Roma restaurata*.

¹⁶ Pietro Ranzano, *Descriptio Totius Italiae*.

Ancor prima del Biondo e del Ranzano, il Boccaccio, nell'opera *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber*, composta tra il 1355 ed il 1374, descrive il lago di Agnano, denominato *Anius*, soffermandosi sulla presenza del *balneum sudatorium*, sull'assenza di pesci nell'acqua del lago e sull'abbondanza di serpenti. Non cita la presenza della grotta, così come avviene in un coevo atto di donazione, ad opera di Raimondo del Balzo, dei territori del lago al Monastero di Santa Chiara. Nell'atto, in cui sono descritti i beni ed i confini della proprietà, pur facendo menzione di antiche grotte (*griptas antiquas*) non si cita il nostro luogo inospitale.

Stando alle testimonianze delle fonti, la notizia della pericolosità della grotta si deve far risalire al massimo al 1495, e più precisamente tra il 22 febbraio ed il maggio del 1495, periodo del regno di Carlo VIII a Napoli. Unica altra fonte attestante l'antichità della presenza di gas venefici nella grotta di Agnano è il testo pliniano. In realtà il testo, citato a partire dagli umanisti come riferimento interpretativo per la presenza di una grotta mortifera, viene generalmente trascritto solo parzialmente, in quanto la fonte originale è: ... *ut in Sinuessano agro et Puteolano spiracula vocant, alii Charonea, scrobes mortiferum spiritum exhalantes, item in Hirpinis Ampsancti ad Mephitis aedem locum, quem qui intravere moriuntur; simili modo Hierapoli in Asia*.¹⁷ Plinio, descrivendo le mofete, dice che nel territorio di Sinuessa, odierna Mondragone, a nord dei Campi Flegrei, e di Puteoli, ve ne sono e sono alternativamente denominate *spiracula* o *Charonea*, fosse da cui esalano vapori mortali.

In un altro passo della *Naturalis Historia* Plinio¹⁸ descrive le proprietà curative di fonti naturali presso i colli Leugogei, identificabili con il versante meridionale della Solfatara, dando precise informazioni topografiche e affermando che i colli si trovano tra *Puteoli* e *Neapolis*. Sempre in altri passi attribuisce la proprietà dei colli al territorio di *Neapolis* e non di *Puteoli*; l'area della Grotta del Cane e delle terme di Agnano si trova sul lato meridionale della conca di Agnano, chiusa a Nord proprio da quei colli Leucogei che farebbero da confine, come ancora oggi, tra le due città. La grotta, quindi, è in *agro Neapolitano* e non in *agro Puteolano*, come invece era ritenuto dagli umanisti, che hanno sempre collegato i *balnea* di Agnano con quelli puteolani, ritenendolo non solo un unico comprensorio termale, ma anche un unico distretto amministrativo, così come avviene per la pertinenza dell'area alla Diocesi di Pozzuoli. Essendo ben nota a Plinio la demarcazione territoriale tra *Neapolis* e *Puteoli*, sorge il dubbio che gli *spiracula*, più d'uno, da lui descritti debbano essere ricercati nell'area flegrea di pertinenza di Puteoli, come ad esempio lo stesso vulcano della Solfatara, in cui ancora oggi, come ci ricorda la cronaca recente, vi sono fosse in cui si concentra l'anidride carbonica.

Sembra pertanto plausibile mettere in dubbio l'associazione tra fonte pliniana e Grotta del Cane, rimarcando ulteriormente che la grotta non è una piccola fossa, bensì un vero e proprio ambiente ipogeo, con *dromos* d'accesso e spiragli. Esso è un ambiente antico, al momento non databile con precisione, connesso probabilmente al complesso santuarioale e/o al complesso termale che occupa questo settore di Agnano.

Conclusioni

L'assenza di notizie circa la pericolosità del luogo prima del 1550 – o forse 1495 se si ritiene valido l'esperimento fatto da Carlo VIII nel suo brevissimo regno napoletano – potrebbe essere letta come un cambiamento delle condizioni vulcanologiche dell'area tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Giova

¹⁷ Plin. nat. 2, 208.

¹⁸ Plin. nat. 18, 112–14.

in tal senso ricordare che nel 1538 si ebbe l'ultima eruzione flegrea che portò, in soli due giorni, alla nascita del Monte Nuovo. Tale evento comportò profondi stravolgimenti alla geomorfologia dell'area, tra cui spicca la distruzione del villaggio di Tripergole: l'eruzione è tuttavia solo l'ultima fase di un lungo processo di movimenti tellurici, che vedono un progressivo innalzamento dell'area puteolana e uno sciame sismico.

È pertanto ipotizzabile che questi eventi abbiano causato un cambiamento da un punto di vista vulcanologico anche nell'area di Agnano, con emissioni di anidride carbonica che hanno iniziato a saturare spazi ipogei. Tali profonde trasformazioni, che seguono la formazione del lago che aveva occupato, a partire dal Medioevo, la caldera vulcanica, hanno portato alla nascita di un nuovo paesaggio, in cui convivevano strutture archeologiche ancora imponenti, fumarole, ambienti usati come *balnea*, sorgenti d'acqua calda e un lago inospitale. Questo contesto aveva colpito la curiosità degli umanisti che avevano cercato di interpretare le rovine e la presenza del lago tramite la lettura delle fonti antiche, ritenendo le terme romane di Agnano una parte della villa di Lucullo. Parallelamente, nei testi che si occupavano di descrivere le proprietà curative dei *balnea* flegrei, fin da subito le stufe di Agnano, parte del più grande complesso di epoca romana, furono associate alla figura di San Germano, nota dalle fonti, che si sarebbe curato qui intorno alla metà del VI d.C. Tuttavia, pur riconoscendo un'antichità d'uso delle stufe, non fu fatta un'associazione tra le rovine e il *sudatorium*, seguendo un differente percorso interpretativo. In questo contesto, in cui si cerca di utilizzare le fonti antiche per interpretare ciò che si incontra nel territorio, ben si inserisce l'identificazione della Grotta del Cane con il passo pliniano e la conseguente nascita, in epoca moderna, del mito della Grotta del Cane (Fig. 7).

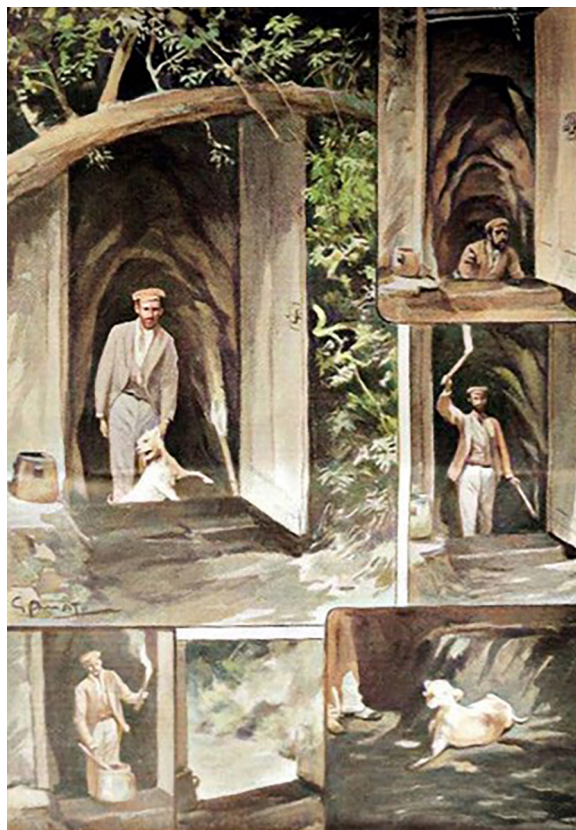


Fig. 7. Cartolina colorata, presumibilmente degli inizi del Novecento, in cui si illustra l'accesso alla Grotta del Cane e gli esperimenti per mostrare la presenza di anidride carbonica.

Fonti moderne

Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia, di F. Leandro Alberti Bolognese, Nella quale si contiene il Sito di essa, l'Origine, e le Signorie delle Città, e delle Castella, co i Nomi Antichi e Moderni, i Costumi de Popoli, le Condizioni de Paesi: et piu gli huomini famosi che l'hanno illustrata, i Monti, i Laghi, i Fiumi, le Fontane, i Bagni, le Minere, con tutte l'Opre maravigliose in lei della Natura prodotte*, in Bologna per Anselmo Giaccarelli, 1550.

Francisci Aretini, *Libellus de mirabilibus Ciuitatis Putheolorum et locorum vicinorum: ac de nominibus virtutibusque balneorum ibidem esistentiur: Et primo ponitur epistola clarissimi Francisci aretini: ad Pium ponteficem maximum: Cui prius Eneas de picolominibus nomen erat, Inpressum est per Arnaldum de Bruxella in Ciuitate Neapolis, Die vltimo mensis Decembris 1475.*

Flavio Biondo, *Roma restaurata, et Italia illustrata di Biondo da Forlì, tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno*, in Venetia 1543.

Alessandro Dumas, *Il corricolo, prefazione di Salvatore Di Giacomo; illustrazioni di Vincenzo La Bella ed Emilio Marino, Il Mezzogiorno*, Napoli 1923.

The Travels and Life of Sir Thomas Hoby, Kt. of Bisham Abbey: Written by Himself, 1547–1564. Edited for the Royal Historical Society by Edgar Powell, London: offices of the society 1902.

Francisco Lombardo, *Synopsis eorum, quae de balneis. Aliisque; miracoli Puteolanis scripta sunt*. Auctore Ioan. Francisco Lombardo Neapolitano, Venetiis 1566.

Pietro Ranzano, *Descriptio Totius Italiae (Annales XIV – XV)*, a cura di Adele Di Lorenzo, Bruno Figliuolo e Paolo Pontari, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.

Bibliografia

DE TOMMASI 1923 = E. DE TOMMASI, *I benemeriti di Agnano*. Giuseppe Schneer, Napoli, 1923.

GIGLIO 2016 = M. GIGLIO, ‘Nuove indagini presso il complesso archeologico di età romana delle Terme di Agnano’, G. CAMODECA – M. GIGLIO (a cura di), *Puteoli. Studi di storia ed archeologia dei Campi Flegrei*, Napoli: Università degli studi di Napoli “L’Orientale”, 2016, 233–58.

GIGLIO 2017 = M. GIGLIO, ‘Un santuario salutare dal territorio di Neapolis: Agnano’, *Annali dell’istituto universitario orientale di Napoli ArchStAnt* 21–22: 105–35.

MAJO 1928 = E. MAJO ANDREOTTI, ‘I fenomeni vulcanici della Grotta del Cane (Campi Flegrei) in rapporto alle variazioni atmosferiche’, *Bulletin Volcanologique* 4.1: 84–92.

MARTUSCELLI 1872 = D. MARTUSCELLI, *Difese del cav. Domenico Martuscelli concessionario del lago di Agnano*, Napoli: Tipografia Francesco Giannini, 1872.

VARRIALE 2008 = R. VARRIALE, ‘La Grotta del Cane. L’esplorazione ed il rilievo di un geosito artificiale ipogeo nell’area vulcanica dei Campi Flegrei’, in *Atti del VI Convegno nazionale di speleologia in cavità artificiali* (Napoli, 30 Maggio – 2 Giugno 2008), *Opera Ipogea*, 10.1–2, gennaio–dicembre 2008): 315–34.

***Draco* e il culto del serpente nel nord Africa romano**

PAOLA ZANOVELLO

Il latino *draco* o *drakon*, dal greco *derkomai*, ‘guardare acutamente’ o ‘guardare lontano’, identifica nella mitologia classica un grosso rettile, un leggendario animale serpentiforme che ha in genere il ruolo di custode, di un luogo o di un bene; è il caso ad esempio del gigantesco rettile (definito in greco *ophis*) che secondo Apollonio Rodio¹ sorvegliava il vello d’oro, o di quello, chiamato *Ladon*, che custodiva nel Giardino delle Esperidi le mele d’oro.² Secondo la tradizione, *Ladon*, padre delle Esperidi, fu ucciso da Eracle e trasformato in costellazione (*Draco*), acquisendo così l’immortalità.³

Come scriveva Servio nel commento a Virgilio,⁴ *nullus locus sine genio est qui per anguem plerumque ostenditur*: non esiste luogo senza un suo genio, che quasi sempre si mostra in forma di serpente.⁵ La sua osservazione si connette alla lunga tradizione che vede l’animale come genio protettore degli spazi sacri collettivi, ma molto spesso anche di quelli privati e domestici.

Anche da un punto di vista iconografico il serpente compare in diverse civiltà:⁶ in Egitto ad esempio si celebra la vittoria del dio Sole-Ra sul serpente Apophis, incarnazione delle tenebre, del male, del caos e a ciò si associa l’ureo, il dio-cobra, posto sul copricapo dei faraoni quale simbolo di protezione e di regalità. Nella mitologia babilonese Tiamat era la dea primordiale degli oceani, rappresentata come un serpente marino, simbolo del caos; nella mitologia ittita il dio del cielo e della tempesta Teshub uccide il drago Illuyankas, riportando l’ordine sulla terra, in modo simile a quanto riportato nella mitologia greca con la lotta tra Zeus e Typhon, eterna lotta tra bene e male.

In tutte le mitologie delle diverse civiltà antiche – e non solo tra quelle gravitanti sul Mediterraneo⁷ – compaiono serpenti o figure serpentiformi: protagonisti di lotte tra esseri divini, animali custodi di ricchezze favolose, attributi simbolici di particolari divinità. Ciò è dovuto alle particolari caratteristiche di questo animale, che striscia sul terreno con movimenti sinuosi, facendosi simile ai meandri di un corso d’acqua,⁸ ma è in grado di scendere nelle profondità della terra, dove si rifugia per nidificare, procreare, rinnovare totalmente la sua pelle. Visto come simbolo fallico e quindi legato alla sfera della fertilità, viene

¹ Ap. Rhod. *argon.*, 4, 128; 143–61.

² Hes. *theog.* 333.

³ POTTIER 1892, 413. Le fonti letterarie latine segnalano anche *drakon* come tipo di *rhyton* a testa di serpente (Sen. *nat.* 3, 24, 2)

⁴ *Aen.* 5, 95.

⁵ Cfr. OGDEN 2013, 308–9. Virgilio (*Aen.* 5, 82–104) riporta la visita di Enea alla tomba del padre Anchise, dove apparve un grosso serpente, che si nutrì delle offerte recate in dono.

⁶ OGDEN 2013. L’autore dedica un intero volume a questa figura, con riferimenti anche alle mitologie orientali.

⁷ OGDEN 2013.

⁸ Si veda ad esempio la tradizione del fiume Bagradas in nord Africa (Cass. Dio, fr. 42, 23; v. infra), ma lo stesso corso del fiume Loukos, che avvolgeva con i suoi meandri la ‘collina del sole’ di *Lixus*, in Mauretania, è associato al serpente custode del Giardino delle Esperidi (Plin. *nat.* 6, 201–2). Cfr. OGDEN 2013, 66–67.

spesso rappresentato anche come una figura circolare, nell'atto di mordersi la coda, immagine simbolica di completezza e di eternità.

È animale che può dare la morte con il suo veleno,⁹ il quale può essere però anche un medicamento: *pharmakon* nella lingua greca significa infatti sia veleno, che medicamento; può uccidere e curare nello stesso tempo.

Il fenomeno della muta era visto come una vera e propria metamorfosi, un cambio totale della pelle, che avviene periodicamente, di solito quando il corpo cresce e il rivestimento dermico deve adattarsi alle nuove proporzioni;¹⁰ l'animale, unico tra i rettili, esce con un'unica azione dalla sua vecchia pelle, quasi liberandosi dal passato verso una nuova vita: una capacità di trasformazione radicale, che si connetteva certamente nell'antichità all'idea di rinnovamento e di rinascita. Anche la vecchia pelle era poi utilizzata dalle comunità umane come *pharmakon*, medicamento, o come portafortuna.¹¹

Nel mondo antico la sua attitudine a vivere sia in superficie che in anfratti sotterranei, l'ha fatto ritenere animale in grado di entrare in contatto con le divinità inferi, interfaccia tra sfera divina ed umana. In Grecia era animale simbolo della guarigione, legato ad Asclepio che fu allevato dal centauro Chirone in una grotta; sotto terra, negli *Asklepieia*, si svolgevano i rituali dell'incubazione e dal sottosuolo si riteneva provenisse la capacità di conoscere gli avvenimenti futuri. Secondo il mito,¹² Melampo acquisì le sue capacità divinatorie grazie all'incontro con i piccoli serpenti, che aveva salvato dopo che i loro genitori erano stati uccisi; durante la notte i serpentelli gli "pulirono le orecchie con la lingua", dandogli la possibilità di comprendere il linguaggio degli uccelli e quindi di predire il futuro. A Roma la fondazione del culto ad Esculapio si deve ad un serpente che scelse la sede del primo santuario sull'Isola Tiberina, dove ancora oggi si vede rappresentato sulla pietra l'animale simbolo del dio della medicina.

Il serpente appare quindi come figura onnipresente nelle mitologie antiche, portatore di diversi significati ma in genere associato al passaggio dal caos all'ordine, dal male al bene, dalla malattia alla salute.

Serpenti e *dracones* nel nord Africa romano

Nel continente africano il serpente è animale molto diffuso in natura e nelle locali comunità tribali è attestata, anche in età contemporanea, la sua funzione protettrice in ambito domestico e agrario: protegge la proprietà, il buon raccolto, la fertilità.¹³

Nella tradizione letteraria antica presso il fiume *Bagradas*, oggi Medjerda in Tunisia, Africa Proconsolare romana, viveva un enorme serpente che proteggeva il territorio:¹⁴ secondo Aulo Gellio,¹⁵ che dichiara di riportare una tradizione precedente, risalente a Quinto Elio Tuberone (I sec. a.C.), contro la bestia durante la prima guerra punica avrebbe combattuto un'intera armata romana, guidata dal console Attilio Regolo, che usò anche catapulte e baliste. Alla fine il serpente venne ucciso e la sua pelle, lunga 120 piedi, fu mandata a Roma, a testimonianza della straordinarietà del nemico contro cui Roma combat-

⁹ Una curiosità: secondo un'indagine di ScienceAlert del 2018, i serpenti sono al terzo posto come causa di morte, dopo le zanzare e gli esseri umani stessi.

¹⁰ La muta di regola avviene ogni 6 mesi/1 anno, a seconda delle specie.

¹¹ COUR 1911.

¹² Apollod. *bibl.*, 1, 9, 11.

¹³ COUR 1911; cfr. LEGLAY 1957, 340–42.

¹⁴ COUR 1911.

¹⁵ Gell. 7, 3. Tuberone *hist.*, fr. 8, pp. 310–11 (Peter).

teva.¹⁶ In un altro passo l'autore ricorda anche un particolare episodio,¹⁷ che vide protagonista la madre di Scipione l'Africano: sposa di Publio Cornelio Scipione, sembrava non poter avere figli, ma una notte, in assenza del marito, trovò nel letto un grande serpente che, nonostante le sue grida di terrore, non se ne andava; il marito si rivolse poi agli aruspici che lo invitarono a compiere sacrifici per poter generare dei figli e nel decimo mese la donna partorì il vincitore di Annibale e dei Cartaginesi.¹⁸ La tradizione sembra quindi associare a questo animale sia il percorso sinuoso del fiume più importante dell'Africa Proconsolare, elemento fondamentale per la ricchezza del territorio, sia la fertilità miracolosa della donna che diede i natali al conquistatore dell'Africa.

Il serpente, invocato come *Draco*, appare connesso anche al fenomeno del termalismo nel grande centro termale di *Aquae Flavianae* in Numidia, l'odierna Khenchela in Algeria, a sud di Constantine, ancora legata al fenomeno del termalismo.¹⁹ Posto a oltre 1000 m di altitudine, in un passaggio obbligato della viabilità dalla Proconsolare verso Lambesi, in Numidia, il sito doveva la sua ricchezza all'abbondante presenza di acque che sgorgavano ad alte temperature, tra cui una ferruginosa e una sulfurea. Nel corso del tempo sono emerse 18 iscrizioni, 11 all'interno o nei pressi del bacino di raccolta idrica ed altre provenienti dal vicino oued. La documentazione indica che il periodo di maggior frequentazione del luogo si colloca tra la fine del I sec. d.C., in particolare l'età Flavia, come si deduce anche dalla denominazione ufficiale delle *aquae*, e il III sec. d.C.;²⁰ la gestione del sito termale doveva essere sotto il controllo diretto della componente militare, almeno fino all'età severiana, quando vennero aggiunti alcuni notabili locali della vicina città di *Mascula*, da cui l'insediamento termale doveva certamente dipendere da un punto di vista amministrativo.²¹

Tra le divinità ricordate nei testi epigrafici sono in primo luogo le Ninfe, come di consueto nei centri termali, ma anche *Salus*, *Dii Patrii*, *Frugifer*, *Iuppiter* nella sua definizione sincretica di Giove Serapide Augusto. Inoltre in una nicchia absidata posta sul fondo della piscina più ampia, di forma rettangolare, furono trovati la base e le statue frammentarie di Esculapio e Igea.²² Tutte le figure ricordate quindi si collocano nella sfera delle divinità salutifere e apportatrici di benessere. Significativa appare la connessione con possibili riti incubatori,²³ come risulta da uno dei testi epigrafici, che ricorda la visione in sogno delle Ninfe.

Il testo epigrafico che ci interessa (*CIL VIII 17722*), inciso su un altare, fu rinvenuto presso il bacino di captazione della sorgente; riporta la dedica *Numini / [Ny]mpharum / et Draconi, / Abidius Bassus / trib(unus), cur(ator?) m(unicipii?) m(asculitani?) / uotum dedit*²⁴ (**Fig. 1**).

¹⁶ La tradizione è ripresa in molte fonti letterarie latine, da Tito Livio (*Liv. perioch.*, 18) a Sil. 6, 140–282; Dio Cass. (11, fr. 43, 13, riportato da Zonara); cfr. Val. Max. 1, 8 ext. 19; Sen. *ep.* 82, 24; Sen. *clem.* 1, 25, 4; Plin. *nat.* 8, 37; Flor. *epit.* 1, 18, 20; Oros. *hist.* 4, 8, 10–11.

¹⁷ Gell. 6, 1. Tutta la sua opera, un trattato quasi enciclopedico frutto dei numerosi contatti avuti con letterati e filosofi del suo tempo, il II sec. d.C., contiene notizie di eventi curiosi e particolari.

¹⁸ Anche questa tradizione è riportata da Tito Livio, 26, 19, 7.

¹⁹ L'importanza del sito in epoca romana è testimoniata da un buon numero di materiale epigrafico, che, anche se in parte attualmente disperso, risulta ben documentato in letteratura. LAPORTE 2006; MASTINO – IBBA 2017.

²⁰ Alcune iscrizioni riguardano interventi di restauro, realizzati nella prima metà del III sec. d.C., quando le sorgenti aggiunsero anche la denominazione di *Septimianae*.

²¹ MASTINO – IBBA 2017, 195.

²² BENSEDDIK 1997; BENSEDDIK 2010, I, 143–67.

²³ MASTINO – IBBA 2017, 200. Anche altri testi evocano riti analoghi.

²⁴ Riportiamo la trascrizione presente in THÉBERT 2003, 503, n. 81; cfr. POULLE 1886–87, 195–96; *Année Épigr.*, 1888, 3.

Per l'assenza di altre indicazioni onomastiche è datato²⁵ alla seconda metà del III sec. d.C.; il testo accomuna nel culto le Ninfe e *Draco*, in una dedica a loro rivolta in voto dal *curator* del *municipium Masculitanum*, il tribuno Abidio Basso, il cui nome evidenzia un'origine africana. Se le divinità acquatiche sono spesso ricordate nei culti legati alle fonti termali, decisamente più rara appare la dedica a *Draco*, attestata solo in nord Africa e sotto la cui denominazione latina si coglie una divinità indigena, ctonia, collegabile da un lato al culto del serpente, dall'altro all'animale simbolicamente connesso al dio della salute Esculapio e a suo padre Apollo.

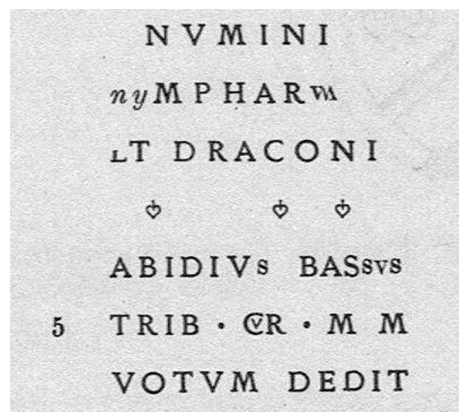


Fig. 1. *Aquae Flavianae*: l'iscrizione CIL VIII 1772.

Le dediche a *Draco*

Sono note in nord Africa altre quattro iscrizioni con dediche a *Draco*: una viene da *Caesarea*, oggi Cherchell in Algeria (CIL VIII 9326), reimpiegata nella fortezza della città, con dedica a *Deo Manu Draconis* da parte di *M. Iunius Asclepiades*, probabilmente un *pontifex*, dal nome significativo per la sua connessione con la divinità della salute Asclepio-Esculapio.²⁶

Due vengono dalla Proconsolare, nell'entroterra di *Thugga*/Dougga, entrambe con dedica a *Draconi Augusto*:²⁷ Henchir el-Maatria (CIL VIII 15378), non lontano da *Thubursicum*, in una località ricca di acque e acquedotti, ed Henchir Ain Gulea o Guelaa (CIL VIII 15247), vicino a *Thignica*; in questo caso le fonti bibliografiche riportano che la pietra fu rinvenuta proprio nella sorgente.²⁸ L'ultima²⁹ della serie proviene da *Cirta* (oggi Constantine) ancora in Numidia; la pietra, un altare, recuperato nel 1908 durante la demolizione di un edificio³⁰ ma attualmente disperso, recava un'iscrizione che è stata oggetto di diverse letture ed interpretazioni soprattutto per quanto riguarda la prima parola, in cui alcuni hanno letto *DRAC*. Se la lettura epigrafica risulta dubbia e non più verificabile, inequivocabile è la rappresentazione iconografica del serpente, a rilievo, quasi incuneato tra le righe, mentre si avvicina ad un altare e sembra divorare le offerte postevi sopra (Fig. 2).

Nella sua descrizione di *Cirta*, Amable Ravoisié³¹ ricorda che già nel XVIII secolo erano state viste³² alcune iscrizioni incise nei gradini che scendevano alla grotta termale di Sidi Mimoun, protetta dai Romani,

²⁵ LEPELLEY 1981, 436, n. 18. LAPORTE (2006, 297 n. 48) accetta con riserva sia la proposta di datazione sia che si tratti effettivamente di un *curator municipii Masculitani*.

²⁶ PORCHEDDU 2005. Si tratta di un'ara (ht. cm. 74), oggi conservata nel locale Museo; cfr. BERBRUGGER 1865, 207–11.

²⁷ Molto frequente è nel mondo romano l'associazione della denominazione Augusto con nomi di divinità locali, evidente indicazione di sincretismo religioso.

²⁸ Nella lingua araba *ain* indica la sorgente. La pietra, trovata presso la fontana, andò in seguito dispersa: cfr. POINSSOT 1884, 148, n. 458; BASSET 1910, 24.

²⁹ *ILAlg* II 536.

³⁰ VEL 1908, 271–72; l'altare misurava 77 cm in altezza. Qui sono riprodotti nel disegno sia la figura del serpente che il testo epigrafico: Vel trascrive nella prima riga non *DRAC*, ma *RAG*, ipotizzando che si trattasse del nome indigeno del dio. BOSCO 1919–20, 318–22, legge invece *DRAC* e riferisce che nello stesso scavo furono recuperati anche due grandi bacini rettangolari; egli ipotizzava che in quest'area dell'antica città si trovasse un tempio a *Draco*.

³¹ RAVOISIÉ 1846, t. I, 8–9, pl. II.

³² Si tratta di iscrizioni funerarie reimpiegate. SHAW (1743, 159–61) riporta i disegni di due cippi sepolcrali iscritti, reimpiegati come gradini nella rampa che conduceva alla sorgente calda di Sidi Meimoun o Mimoun (figg. a pp. 160–61): fuori dalla cinta

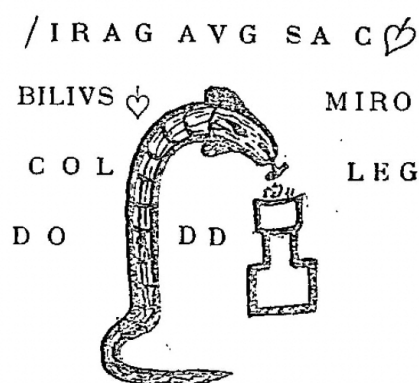


Fig. 2. Cirta / Constantine: l'iscrizione con un draco (da Bosco 1911, 272).

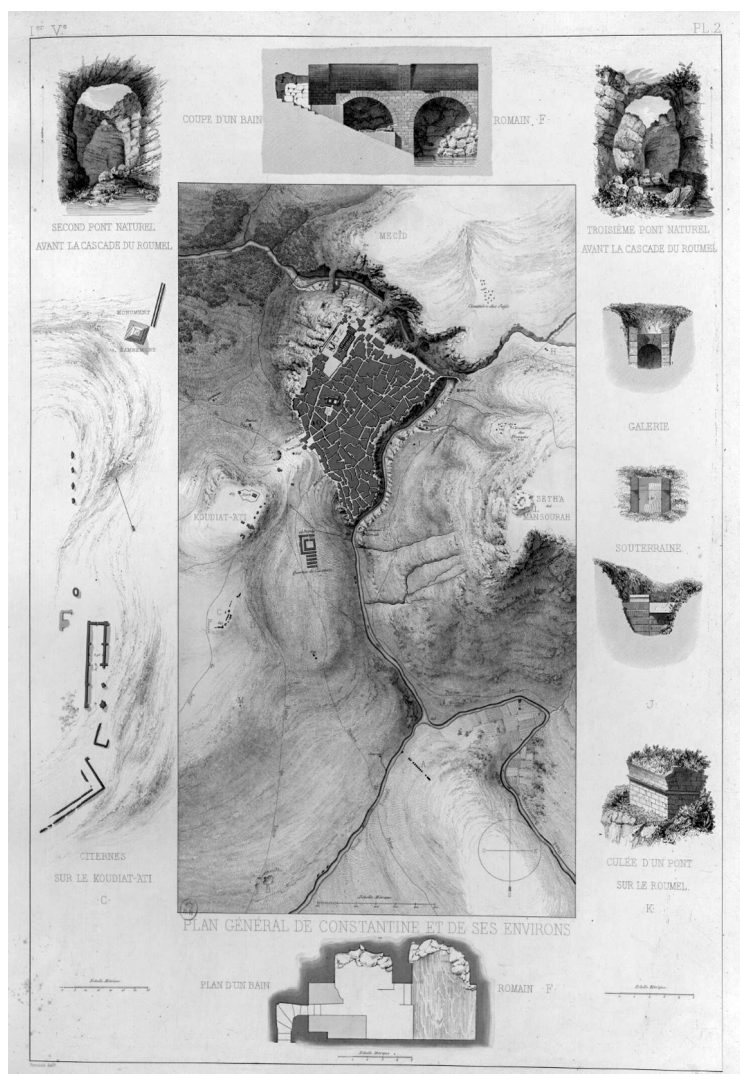


Fig. 3. Cirta: la grotta termale di Sidi Mimoun (da Ravosié 1846, pl. II).

secondo l'interpretazione degli scopritori, con una volta costruita in pietra; ne disegnò la struttura, in pianta e sezione, in una delle tavole allegate al volume pubblicato nel 1846 *Exploration scientifique de l'Algérie* (**Fig. 3**). La descrizione coincide con quanto riportato da Peyssonnel e Desfontaines, a seguito di alcuni viaggi³³ compiuti tra il 1724 e il 1786: non lontano dalla Casbah, nel settore settentrionale della città, ad una profondità di circa 200 m nel fianco della collina, sgorgava una sorgente in un bacino, con copertura a volta di evidente tecnica romana; si scendevano 15 gradini e in fondo alla grotta si trovava una piscina ovale lunga 16 piedi e profonda 3, che riceveva acque ferruginose, che risultavano sananti per i dolori reumatici e per cicatrizzare le ferite. Qui si trovava anche la tomba del marabout, il santo protettore del luogo nella tradizione islamica.³⁴

muraria e alla base del precipizio. Il riuso dei materiali romani evidenzia la continuità di frequentazione del luogo anche nei periodi successivi.

³³ I resoconti di Peyssonnel, in forma di lettere scritte tra il 1724 e il 1725, e i diari di viaggio di Desfontaines, composti tra 1783 e 1786, furono pubblicati a Parigi nel 1838: due tomi riuniti nella stessa pubblicazione. Al primo dobbiamo alcune interessanti descrizioni di Constantine e dei suoi monumenti principali, t. I, 301–6; al secondo un'appendice dedicata alla città e al suo contesto storico-geografico, ma anche socio-economico, t. II, 330–51.

³⁴ È propria della tradizione africana e araba in generale la connessione tra la tomba del santone locale e la protezione del luogo.

Secondo quanto riferito da Bosco, per i locali la parola Mimoun indicava sia il serpente, che il genio protettore del luogo³⁵ ed è quindi verosimile che la grotta rappresentasse il luogo sacro di venerazione del dio-serpente. Nella pianta redatta da Ravoisié il sito del bagno romano è indicato all'estremità nord-occidentale della città, posizione rilevata e dominante sulla città, estesa nella vallata racchiusa tra le montagne; non lontano, proprio in questo settore dell'abitato, si trovò, reimpiegata, la pietra iscritta con scolpita la figura del serpente, che forse proveniva proprio da quest'area sacra.

Il tipo di culto, la presenza di materiali e tecniche edilizie romane, la tradizione del marabout sembrano indicare la continuità di vita del luogo sacro, legato al fenomeno termale, dall'epoca pre-romana a quella medievale.

A queste testimonianze archeologiche ed epigrafiche si aggiungono alcune interessanti fonti letterarie cristiane, che testimoniano l'esistenza di un culto rivolto ai serpenti nel mondo africano, un vero e proprio dio-serpente, o *draco*, indigeno. San Cipriano (*Ad Demetrianum*, 12, 6), scrivendo intorno alla metà del III sec. d.C., rimproverava i Cartaginesi di essere adoratori di questi rettili, mentre nella *Passio* di Santa Salsa, martire di Tipasa, in *Mauretania Caesariensis*, uccisa durante le persecuzioni di Diocleziano, si ricordava la presenza in città di un tempio, in cui all'inizio del IV secolo ancora si venerava un serpente di bronzo a testa dorata (*draco fusus aere et aurato capite, oculis per cerauna rutilantibus... Sed in dracone illo diabolus colebatur*).³⁶ Secondo il testo letterario, scritto all'inizio del V sec. d.C., la ragazza, che apparteneva ad una ricca famiglia pagana, ma aveva già abbracciato la fede cristiana, aveva dovuto accompagnare i genitori ad una celebrazione in onore del dio *Draco* e non sopportando più la vista del rito pagano, tra musica assordante, danze scomposte, sacrifici di animali sugli altari, approfittò dello stato di ubriachezza raggiunta dai presenti e staccò la testa d'oro della bestia, gettandola in mare dall'alto del promontorio su cui si trovava il tempio. Poco dopo trovò il coraggio di completare l'opera, sotto gli occhi di tutti, scagliando sulla scogliera sottostante anche il corpo dell'animale. La giovane fu allora catturata, fatta a pezzi e gettata in mare a sua volta.³⁷ Molto interessante risulta la descrizione del tempio, che si trovava sul colle al centro della città, e del simulacro di bronzo con la testa d'oro e gli occhi rutilanti per le pietre preziose che li costituivano; ma significativo è anche il contesto rituale rappresentato: colonne e pareti decorate con serti di mirto, alloro e pioppo, tendaggi colorati, sacerdoti avvolti in abiti fastosi, cori e musiche sfrenate accompagnate da timpani, tamburelli, organi, cetre e lire, danzatori 'demoniaci', uomini ricoperti da pellicce come capre, fumi e odori provenienti dagli altari ingombri di vittime combuste, fedeli ubriachi al punto di percuotersi e ferirsi con le loro stesse mani. Il rito si trasforma in orgia e la fanciulla, appena quattordicenne, trova il coraggio per ribellarsi e distruggere, dopo averlo decapitato, l'idolo pagano.

La testimonianza è ripresa anche da Sant'Agostino, vescovo di Ippona fra il 395 e il 430 d.C., in un sermone (CXC VII) in cui allude ad un culto dei serpenti praticato nella sua terra africana.

Alla luce di queste testimonianze acquista una dimensione diversa l'iscrizione di *Cirta*, che pur non conservando con certezza il nome del dio-serpente, lo rappresenta in un contesto evidentemente rituale.

³⁵ BOSCO 1919–20, 322. “Le nom même de Meimoun, donné à la source thermale, est celui par lequel les Indigènes désignent le serpent en tant que génie protecteur du lieu. Dans certaines invocations du Nord-Ouest algérien, il est appelé ‘Sultan des Génies’.”

³⁶ *Passio*, 3 in PIREDDA 2002.

³⁷ *Passio*, 3–9 in PIREDDA 2002. Il suo corpo fu poi recuperato da un soldato romano e da allora ebbe inizio la venerazione verso la giovane, in un sacello costruito per ricordarne il martirio. In seguito sul luogo fu costruita una basilica intitolata alla santa.

Draco, il dio-serpente

Marcel Le Glay nel 1957 dedicò uno studio specifico al ruolo del serpente nei culti africani, analizzando testimonianze archeologiche, epigrafiche, letterarie.

Il dio-serpente, *Draco*, è compreso da Le Glay, ma anche da Gabriel Camps,³⁸ nel gruppo di quelli che vengono spesso definiti nelle fonti epigrafiche e letterarie *Dii Mauri*, sotto la cui denominazione probabilmente si raccolgono tutte quelle entità divine che nel contesto nord-africano non appartenevano per origine alla romanità. Camps presentò un catalogo completo di queste divinità, i cui nomi latinizzati celano un'evidente origine africana. Un rilievo,³⁹ rinvenuto a *Vaga* in Proconsolare (Beja, Tunisia), presenta 7 divinità raffigurate stanti o sedute, ciascuna recante scritta la propria denominazione; tra queste, la seconda da sinistra, chiamata *Macurgum*, appare come un'interpretazione del latino Esculapio,⁴⁰ con nella mano destra un *volumen* mentre con la sinistra regge un bastone su cui è avvolto un serpente (Fig. 4). L'immagine testimonia la consueta sovrapposizione tra culti indigeni e culti introdotti da Roma, rimarcando diversità e convergenze di ruoli in un'iconografia immediatamente percepibile, mentre la denominazione, scritta in caratteri latini, denuncia l'appartenenza al *pantheon* locale. Tutte le 7 divinità infatti hanno nomi indigeni e mantengono le loro denominazioni originarie,⁴¹ pur essendo facilmente riconoscibili, iconograficamente, per i loro ruoli, vicini a quelli del *pantheon* romano.

In un rilievo da Announa (*Thibilis*, in Numidia) una figura maschile, abbigliata con un mantello e con accanto un grosso serpente, è forse interpretabile come Eshmoun, il dio fenicio della guarigione e della

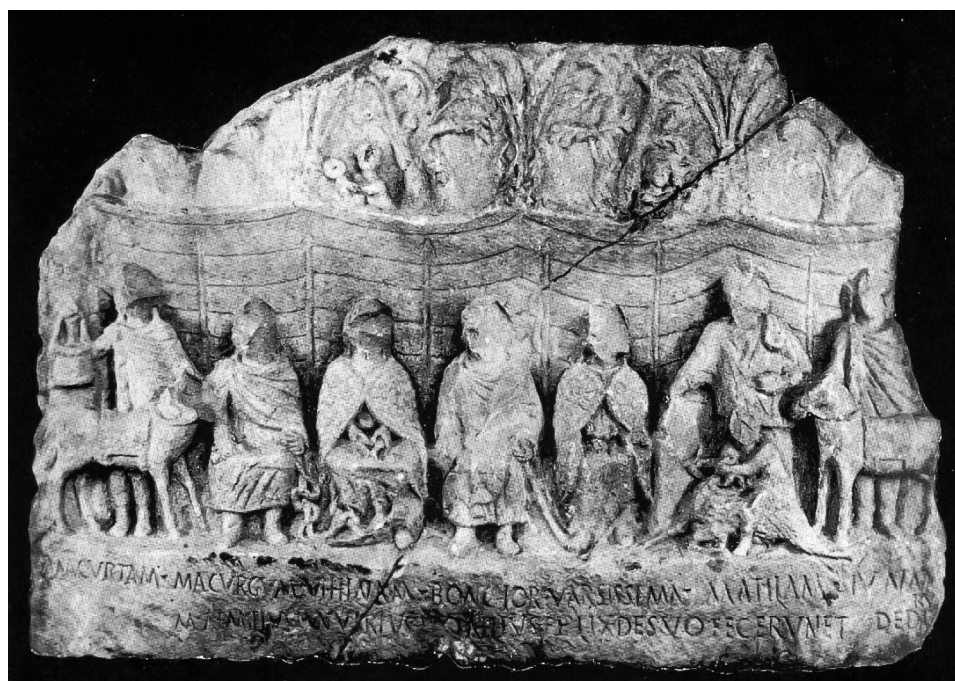


Fig. 4. Beja: rilievo delle sette divinità (da Camps 1995).

³⁸ CAMPS 1990, 138; 1995, 7.

³⁹ CAMPS 1995, fig. a p. 6. Cfr. MERLIN 1947.

⁴⁰ BENSEDDIK 1997.

⁴¹ Molto si è discusso in passato sulla definizione di *Dii Mauri* e sulle possibili differenze tra queste entità e le divinità indigene africane; secondo Camps viene utilizzata questa definizione quando diviene un culto ufficiale riferito alla popolazione africana non romanizzata. Altre divinità mantengono il nome locale, a cui viene aggiunta una specifica connotazione come *Augustus*, *Sanctus*, *Patrius*. Cfr. VAZQUEZ HOYS 1994 sul culto del serpente in area ispanica, con molti legami con l'area nord-africana.

salute, sovrapposto in terra africana ad Esculapio.⁴² Le due stelle rappresentate ai lati del volto sembrano attribuirgli delle connotazioni solari. Va ricordato anche che presso *Thibilis* si trovava un importante centro termale, ricordato nelle fonti antiche, anche itinerarie, come *aquae Thibilitanae*, conosciute poi come Hammam Meskoutine, il ‘bagno dei dannati’, per l’altissima temperatura dell’acqua e l’impressionante contesto topografico in cui si trova.⁴³

Eshmoun è, come Asclepio-Esculapio, un dio guaritore e il serpente è l’animale simbolico, sacro, che ritroviamo nelle diverse mitologie, come in quella greca dove è rappresentato dal legame tra il drago-serpente *Python*, custode del santuario oracolare di Delfi, e il suo uccisore Apollo, dio del sole, il cui figlio Asclepio ha come elemento identificativo un bastone con attorcigliato un serpente. L’animale, come si è visto, per il suo periodico ma totale cambio della pelle, rappresentava il potere guaritore del dio attraverso la rinascita eterna, ma era anche animale dalle caratteristiche ctonie, per la sua abilità nel nascondersi sotto terra a contatto con gli dei inferi e poi riemergere e ‘comunicare’, attraverso l’incubazione, il sogno, le evocazioni oracolari, con il mondo terreno. Un ruolo analogo doveva avere il grosso serpente rappresentato nel santuario rupestre indigeno di Slonta,⁴⁴ in Cirenaica, mentre avvolge con il suo lungo corpo sinuoso l’intera grotta, interpretata come luogo di culto connesso agli antenati e a riti d’incubazione.

L’acqua e il culto del serpente

Secondo la tradizione popolare nord-africana, tutti i punti d’acqua hanno il loro genio protettore,⁴⁵ come sembra suggerire anche un’iscrizione rinvenuta a *Saldae* (oggi Bejaia o Bougie in Algeria), con dedica al Genio delle Terme (*CIL VIII 8926*): non ci sono purtroppo indicazioni sul luogo di rinvenimento, avvenuto nel 1874–75, ma solo la trascrizione del testo:⁴⁶ *Numini Mau/retaniae et / Genio Ther/marum gra/tias / ago*. Non siamo qui in un contesto di terme curative, ma significativa è l’associazione nel culto di due divinità indigene in una città ricordata nelle fonti letterarie ed epigrafiche come colonia augustea, dove si trovavano diversi complessi termali e cisterne, alimentati da un acquedotto di complessa realizzazione.⁴⁷

La forma consueta del genio protettore è quella del serpente; nella tradizione berbera è il *jinn* (spirito nella lingua araba), serpente che rende calda, in alcuni casi ‘infuocata’, l’acqua che proprio da questa azione deriva le particolari proprietà curative. La tradizione popolare collega la presenza di un genio delle terme sia in contesti di terme naturali che artificiali; a *Cirta* nel citato sito di Sidi Mimoun, di origine preromana ma con continuità in epoca romana, era venerato il genio locale – serpente; qui le donne andavano in pellegrinaggio portando dolci di semola e miele e compiendo sacrifici di volatili per ottenere la salute e la fecondità.⁴⁸ Il genio qui esplica la sua triplice funzione di protettore, guaritore, fecondatore. Il serpente è l’essere divino che protegge il focolare domestico, riscalda le acque termali rendendole curative, custodisce i tesori,

⁴² BABELON 1904. Cfr. DELAMARE 1845, pl. 167, fig. 5. GSELL – JOLY 1918, 36, fig. 6 (non pensano si tratti di Eshmoun, come ritengono invece LENORMANT 1877 e BABELON 1904, 237). Cfr. BENSEDDIK 1997. Oggi il rilievo, datato al II–III sec. d.C., è conservato al Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines LP3163; Ma 1946.

⁴³ Lo scorrimento dell’acqua ha formato una parete di travertino quasi verticale alta una trentina di m. Cfr. JOUFFROY 1992, 92; PETTENÒ 1998, 138, tabelle I e II.

⁴⁴ LUNI 2006.

⁴⁵ Così era anche nel mondo romano, seguendo le parole di Servio nel suo commento all’Eneide (*Aen.* 7, 84): *nullus enim fons non sacer*.

⁴⁶ JAUZE 1875, 348.

⁴⁷ Ne rimane eco nella nota iscrizione di Nonio Dato, progettista ed esecutore dell’opera. LAPORTE 1994; DJERMOUNE 2016; cfr. ZANOVELLO 1994, 100–4.

⁴⁸ LEGLAY 1957, 342; cfr. PROBST-BIRABEN 1933; 1945; 1947.

assicura la ricchezza nella produzione agraria. La fonte quindi prende il nome di Sidi, cioè santo, Mimoun che nella lingua locale significa sia serpente che genio protettore del luogo.

Ma significativa è anche la leggenda legata a Tlemcen, città nel nord-ovest dell'Algeria, chiamata *Pomaria* durante la dominazione romana per la ricchezza dei suoi giardini, irrigati da sorgenti perenni. Qui si conservano le strutture di un'antica terma, l'Hamam Sebbaghine, il cui significato è 'bagno dei tintori', che la tradizione ricorda come 'bagno mauro', di epoca medievale.⁴⁹ Un santo protettore, Sidi Bel Hassen, il marabout del luogo, in forma di serpente, guariva in particolare le malattie della pelle. Una leggenda narra che una donna che si era recata alle terme nell'orario stabilito per la componente femminile, vide a terra una collana d'oro; la raccolse e la portò a casa, dove la nascose. Da quel momento l'acqua si raffreddò e per quanto combustibile si introducesse nella fornace, l'acqua non si riscaldava mai. Al gestore delle terme apparve in sogno un serpente che gli rivelò l'accaduto; andò a casa della donna, ma al posto della collana trovò un serpente arrotolato. L'uomo lo riportò nell'hammam e lo gettò nella vasca della fornace, che immediatamente si scaldò. Si tratta in questo caso di terme con acqua riscaldata artificialmente, ma la tradizione del genio protettore si mantiene, collegandosi all'idea stessa del calore e delle proprietà sananti dell'acqua, che preservava e guariva dalle malattie della pelle,⁵⁰ forse in relazione all'attività prevalente dei frequentatori, tintori di stoffe.

Gli spazi domestici e il culto del genio-serpente

La presenza di un genio in forma di serpente, protettore degli spazi domestici, era già attestata in grandi civiltà come quelle assiro-babilonese ed egiziana,⁵¹ ma risulta molto frequente anche nel mondo greco-romano: basti pensare ad esempio alle numerose attestazioni conservate nell'area vesuviana.⁵²

Ma anche il nord-Africa ne mantiene testimonianze, sia nelle tradizioni popolari, sia nella documentazione archeologica. In Algeria, ad esempio, a Lambesi furono ritrovati in una struttura abitativa due urei ed un serpente di bronzo, sepolti attorno ad un pilastro;⁵³ da *Caesarea*, da un contesto analogo, proviene un ureo di pietra. Ma l'esempio certamente più significativo proviene ancora da Announa, l'antica *Thibilis*, dove nella casa⁵⁴ degli *Antistii* fu rinvenuto un grande altare con la rappresentazione di un serpente,⁵⁵ definito dall'iscrizione (*CIL* VIII 18893), ripetuta su due facce del monumento, *Genius domus sacrum*.⁵⁶ Il testo epigrafico sembra alludere anche ad un altro aspetto interessante: l'opera fu realizzata a seguito di un'indicazione ricevuta in sogno (*ex viso*), ancora una volta il mezzo prescelto per la comunicazione tra sfera divina e mondo umano.⁵⁷ La

⁴⁹ Non ci sono indizi di una preesistenza in epoca romana: si trattava di un hammam di tradizione araba, con acqua riscaldata artificialmente. Cfr. COUR 1911, 64; LEGLAY 1957, 342.

⁵⁰ COUR 1911, 64.

⁵¹ POTTIER 1892.

⁵² Sui *Lares* e i serpenti protettori, negli spazi domestici, ma anche nelle edicole agli incroci stradali si vedano BOYCE 1937; FRÖHLICH 1991; FLOWER 2017.

⁵³ GSELL 1909, 151.

⁵⁴ GSELL – JOLY 1918, 81–88. La casa ha restituito molte iscrizioni, tra cui quella che identifica la famiglia dei proprietari.

⁵⁵ GSELL – JOLY 1918, 83–84.

(https://tpsalomonreinach.mom.fr/Reinach/MOM_TP_134116/MOM_TP_134116_0001/PDF/MOM_TP_134116_0001.pdf)

⁵⁶ Nello stesso quartiere residenziale di *Thibilis*, nella casa di *Faustianus*, fu rinvenuta ancora una dedica al *Genius domus*, su un altare che reca sui lati la rappresentazione di animali, tra cui un serpente. Cfr. GSELL – JOLY 1918, 88–89. Cfr. *Bulletin du Comité*, 1915, CXCVII (trascrizione del testo).

⁵⁷ In città sono molti gli indicatori di culti indigeni o punici, come *Bacax*, venerato come *Bacax* Augusto in una grotta nella vicina montagna di Taya (GSELL – JOLY 1918, 30), Saturno, Tanit, forse Eshmoun (stele del Louvre).

famiglia degli *Antistii* era importante e ben rappresentata in città;⁵⁸ l'autore della dedica, *Antistius Adventus*, fu comandante della *Legio II Adiutrix* nel 164 d.C. Il monumento porta sulla faccia anteriore l'immagine di una figura maschile, che reca nella mano destra una patera e nella sinistra una cornucopia, interpretata come il *Genius*, di fianco ad un altare su cui bruciano due pigne. Un serpente crestato si avvicina alle offerte sull'altare, ma il suo corpo è interamente rappresentato sul lato sinistro, intorno ad un altro altare con una pigna incendiata. L'iscrizione si colloca in un riquadro nella parte inferiore: *Pro salute Q. Antisti Adventi Postumi Aquilini, leg(ati) Aug(ustorum) leg(ionis) II Adiutricis, et Noviae Crispinae eius, et L. Antisti Mundici Burri, et Antoniae Prisciae, matris eius, et liberorum et famil(iae) eorum, Antistius Agathopus, lib(ertus), ex viso d(ono) d(edit)*. Sul lato sinistro, sul secondo altare, si legge ancora: *Q. Antistius Agathopus ex viso d(ono) d(edit) idemque dedicavit, k(alendis) mart(iis), Macrino et Celso co(n)s(ulibus)*.

Gli altri due lati riproducono gli stessi elementi, sia immagini che scritte, con piccole varianti.⁵⁹

Genius, serpente, altare, sogno sembrano le componenti essenziali di un contesto sacro indigeno, che traspare con evidenza oltre le parole: quella sacralità che la popolazione, per quanto romanizzata, continua a mantenere viva nella sua dimensione locale.

Bibliografia

BABELON 1904 = E. BABELON, 'Le dieu Eschmoun', *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, 48.2: 231–39.

BASSET 1910 = R. BASSET, *Recherches sur la religion des Berbères* (Revue d'Histoire des Religions, volume monografico), Paris: E. Leroux, 1910.

BENSEDDIK 1997 = N. BENSEDDIK, 'Esculape et Hygie en Afrique. Classicism et originalité', *Antiquités africaines* 33: 143–54.

BENSEDDIK 2010 = N. BENSEDDIK, *Esculape et Hygie en Afrique*, Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2010, voll. 1–2.

BERBRUGGER 1865 = A. BERBRUGGER, 'Deo Manu Draconis', *Revue africaine* 9.51: 207–11.

BOSCO 1919–1920 = J. BOSCO, 'Toponymie phenicienne', *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de la province de Constantine* 52: 241–453.

BOYCE 1937 = G.K. BOYCE, *Corpus of the Lararia of Pompeii* (Memoirs of the American Academy in Rome 14), Rome: American Academy, 1937.

CAMPS 1990 = G. CAMPS, 'Qui sont les *Dii Mauri*?', *Antiquités Africaines* 26: 131–53.

CAMPS 1995 = G. CAMPS, 'Dieux africains et *Dii Mauri*', *Encyclopédie berbère* [en ligne], 15. <https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2258?lang=en>

COUR 1911 = A. COUR, 'Le culte du serpent dans les traditions populaires du Nord-Ouest Algérien', *Bulletin de la Société Géographique et Archéologique d'Oran* 31.126: 57–75.

⁵⁸ GSELL – JOLY 1918, 19–21.

⁵⁹ Altri altari di simile impostazione sono stati rinvenuti nella stessa casa, nell'atrio, con dediche alla Vittoria e a *Fortuna Redux* (GSELL – JOLY 1918, 85–86),

DIEZ DE VELASCO 1998 = F. DIEZ DE VELASCO, *Termalismo y Religión. La sacralización del agua termal en la Península Ibérica y el norte de Africa en el mundo antiguo* (Revista de Ciencias de las religiones, monografías, 1), Madrid: Servicio de publicaciones Universidad Complutense, 1998.

DJERMOUNE 2016 = H. DJERMOUNE, *Le Librator Nonius Datus et l'aqueduc de Saldae*, hal-01325522 (<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01325522>).

FLOWER 2017 = H.I. FLOWER, *The Dancing Lares and the Serpent in the Garden*, Princeton: Princeton University Press, 2017.

FRÖHLICH 1991 = T. FRÖHLICH, *Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur "Volkstümlichen" pompejanischen Malerei* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung: Ergänzungsheft 32), Mainz: von Zabern, 1991.

GSELL 1909 = S. GSELL, 'Les cultes égyptiennes dans le Nord Ouest de l'Afrique sous l'empire romain', *RHR* 59: 149–59.

GSELL – JOLY 1918 = S. GSELL – CH.A. JOLY, *Khamissa, Mdaourouch, Announa. Fouilles exécutées par le Service des Monuments Historiques de l'Algérie*, Troisième Partie, Alger – Paris: J. Carbonel, E. De Boccard, 1918.

JAUZE 1875 = M. JAUZE, 'Inscriptions recueillies dans la province par MM. Costa, Jauze, Nicolas, Dufour et Walter, en 1874 et 1875, et communiquées par M.Costa', *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique, historique et géographique du Département de Constantine* 17: 339–48.

JOUFFROY 1992 = H. JOUFFROY, 'Les aquae africaines', in R. CHEVALLIER (a cura di), *Les eaux thermales et les cultes des eaux en Gaule et dans les provinces voisines* (Actes du Colloque, Aix-les-Bains, 28–30 septembre 1990), Tours: Centre de recherches A. Piganiol: 87–99.

LAPORTE 1994 = J.P. LAPORTE, 'Notes sur l'aqueduc de Saldae', *Africa Romana* 11: 711–62.

LAPORTE 2006 = J.P. LAPORTE, 'Henchir el-Hammam (antique Aquae Flauianae)', *Aouras* 3: 284–321.

LEGLAY 1957 = M. LEGLAY, 'Le serpent dans les cultes africaines', in *Hommages à W.Deonna*, Bruxelles, 338–53, pl. X, XLV.

LEPELLEY 1981 = C. LEPELLEY, *Les cités de l'Afrique romaine au Bas-Empire*, 2, *Notices d'histoire municipale*, Paris: Études augustiniennes, 1981.

LUNI 2006 = M. LUNI, 'Il santuario Libyo a Slonta', in M. LUNI (a cura di), *Cirene "Atene d'Africa"*, 1, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2006: 193–200.

MASTINO – IBBA 2017 = A. MASTINO – A. IBBA, 'Le Aquae Flavianae tra passato e presente', in M. SECHI NUVOLE – D. VIDAL CASELLAS (a cura di), *Sistema integrato del paesaggio tra antropizzazione, geo-economia, ambiente e sviluppo* (Atti del Convegno Alguer-Girona 2016), Girona: Documenta Universitaria, 2017: 191–217.

MERLIN 1947 = A. MERLIN, 'Divinités indigènes sur un bas-relief romain de la Tunisie', *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres* 91.2: 355–71.

OGDEN 2013 = D. OGDEN, *Drakon. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

PETTENÒ 1998 = E. PETTENÒ, 'Le Aquae e le terme curative dell'Africa romana', *Antiquités africaines* 34: 133–48.

PEYSSONNEL – DESFONTAINES 1838 = J.A. PEYSSONNEL – R.L. DESFONTAINES, *Voyages dans les Régences de Tunis et d'Alger* (publiés par M. Dureau de la Malle), Paris: Librairie De Gide, 1838.

PIREDDA 2002 = A.M.G. PIREDDA (a cura di), *Passio Sanctae Salsae. Testo critico con introduzione e traduzione italiana* (Quaderni da Sandalion 10), Sassari (<http://eprints.uniss.it/7599/>).

POINSSOT 1884 = J. POINSSOT, 'Ain Tounga, Maatria, Guelaa (inscriptions recueillies par M.le D. Darré)', *Bulletin trimestriel des antiquités africaines* 2.3: 136–48.

PORCHEDDU 2005 = V. PORCHEDDU, 'Un *deus Manus Draconis* o un *deus ma(g)nus Draco* in una iscrizione votiva di Caesarea (Mauretania Caesariensis)?', *Epigraphica* 67: 552–56.

POTTIER 1892 = E. POTTIER, s.v., 'Draco', in Ch. DAREMBERG – E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 2, Paris: Hachette, 1892: 403–14.

POULLE 1886–7 = A. POULLE, 'Inscriptions diverses de la Numidie et de la Mauretanie Sétifiennne', *Recueil des notices et mémoires de la société archeologique du Département de Constantine* 24: 139–98.

PROBST-BIRABEN 1933 = J.H. PROBST-BIRABEN, 'Le serpent, persistance de son culte dans l'Afrique du Nord', *Journal Société Africanistes* 3.2: 289–95.

PROBST-BIRABEN 1945 = J.H. PROBST-BIRABEN, 'Le culte des Djnoun et la nechra à Constantine', *En terre d'Islam* 25: 239–50.

PROBST-BIRABEN 1947 = J.H. PROBST-BIRABEN, 'Le Djinn. Serpent dans l'Afrique du Nord', *En terre d'Islam* 27: 99–106.

RAVOISIÉ 1846 = A. RAVOISIÉ, *Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840, 1841, 1842*, Paris: Firmin Didot, 1846.

SHAW 1743 = M.D. SHAW, *Voyages dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant*, Paris: J. Neaulme, 1743.

THÉBERT 2003 = Y. THÉBERT, *Thermes romains d'Afrique du Nord et leur context méditerranéen*, Rome: École Française de Rome, 2003.

VÁZQUEZ HOYS 1994 = A.M. VÁZQUEZ HOYS, 'La serpiente en las fuentes epigráficas hispanas', in Y. LE BOHEC (a cura di), *L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine. Mélanges à la mémoire de M.Le Glay*, Bruxelles: Latomus 226: 568–82.

VEL 1908 = M.A. VEL, 'Inscriptions de l'année 1908', *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de la province de Constantine* 42: 271–86.

ZANOVELLO 1994 = P. ZANOVELLO, 'Le fonti epigrafiche', in G. BODON – I. RIERA – P. ZANOVELLO (a cura di), *Utilitas necessaria. Sistemi idraulici nell'Italia romana*, Milano: Progetto Quarta Dimensione, 1980: 99–143.

Rome's Unquiet Ghost?

The Death and Resurrection of Nero in Suetonius and Piranesi

DIANA SPENCER

In March 1873, Henry James rode out along the Via Nomentana to “the site of Phaon’s villa where Nero in hiding had himself stabbed”; this, he observed, “spoke as things here only speak, touching more chords than one can now really know or say. *For these are predestined memories and the stuff that regrets are made of*”.¹ The site is not just evocative, in James’ account: it self-consciously asserts the culturally determined quality of memory and the iterative processes of fragmentation, deformation and reformation that make up the relationship between space and place. “A space becomes a place once it is defined – by the imposition of boundaries or its inclusion on a map – and, most importantly, when it is named”.² For James, the historically super-saturated meadows are simultaneously the place where Phaon’s villa once stood, and the place where it still is in his mind’s eye. It is inevitably a place with melancholy connotations and a sense of the collapsing horror of one man’s death, but also more specifically a site of trauma and historiographical discontinuity – where Rome’s first imperial dynasty ended. These are predestined memories because, to borrow Leonard Barkan’s phraseology, they engage with hermeneutics in a manner that explicitly links “the rules of psychic behaviour to the history of cultural interpretation”.³

The Roman practice of roadside tombs which demarcated the points of entry and exit in settlements made the past a vital part of journeys in and out of town, with the dead always, in these wayside contexts, taking a view on and challenging the perspectives of passers-by. Their memorials are what Resina calls the ‘after image’, lingering “after the stimulus that provoked [them] has disappeared”.⁴ This volume, however, is interested not just in the kinds of melancholy that any death site or memorial evokes, but in those sites that might produce horror or disturbance. Implicated in this proposition is the sense of liminality and transience that tombs invoke, which I connect, in this chapter, to Nero’s unstable positionality as the last of a dynasty, as a figure famously concerned with his popular image, his legacy, and successfully memorialised in the monumental built cityscape.⁵ Central to my discussion is Suetonius’ vividly evocative but topographically unmoored description of Nero’s flight from Rome, and emphasis on the extra-urban sites of the emperor’s final acts (**Fig. 1**). I have paired this with an exploration of how this decentring of the city reverberated through the Neronian significance of two key peri-urban sites of the northern city limits. First, after an early association with the Porta Angelica (*prata Neronis*),⁶ I turn to Nero’s impact on the development of the

¹ JAMES 1909, 289 (my italics). For Phaon’s Villa, see MARI 2006.

² LARMOUR – SPENCER 2007, 11.

³ BARKAN 1991, 18.

⁴ RESINA 2003, 1.

⁵ VARNER 2022 provides an invaluable survey of Nero’s memory and memories of Nero, although the overall discussion has a different focus and conclusions. For the persistence of Nero as an entertainer and ‘popular’ figure in the Vatican area, I am thinking about e.g. the possible theatre (see LIVERANI 2006a).

⁶ On the Prata Neronis, LIVERANI 2006b.

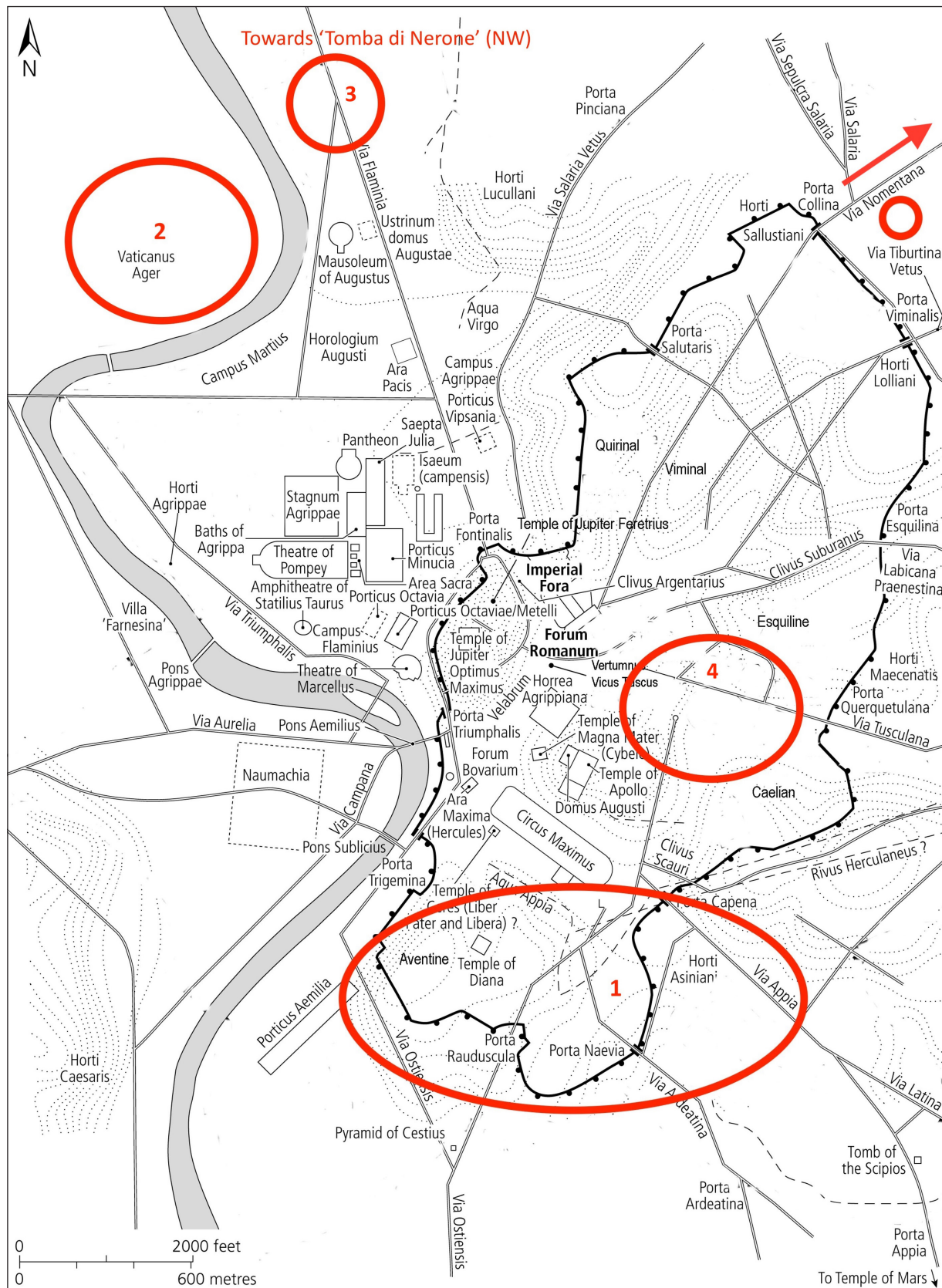


Fig. 1. Map of Rome, mid-first century CE. The Praetorian barracks is circled top right, and the zones within which the Horti Serviliani may have been located are indicated (1) to the south, but also more recently (2) in the Ager Vaticanus area, (also the location of the Porta Angelica). At (3), we have the site where the Porta Flaminia through the Aurelian Walls) would rise, and Nero's demon army maraud. Phaon's Villa, plausibly located on the Via delle Vigne Nuove, is off the map, to the northeast (c. 9.5km from modern Piazza Venezia); The 'Tomba di Nerone' lies (off the map) to the northwest, c. 9.5 km from modern Piazza Venezia. (4) indicates the Domus Aurea. Adapted from LARMOUR – SPENCER 2007.

Piazza del Popolo. These are spaces that would come to post-classical prominence as the Catholic Church re-centred Rome's topography. Second, the monument known as the 'Tomba di Nerone' (in fact, the much later tomb of P. Vibius Marianus).⁷ I attribute the persisting power of these sites to the role of Nero's flight from Rome, his 'escape' from the centripetal forces of urban Rome's monumental gravity helping, in this context, to shape his posterity and produce a powerfully evocative reimagination of how Roman memory entangles and embodies places, people, and time.

This chapter's discussion of the 'Tomba di Nerone' is focalised through Piranesi's two distinctive, eighteenth-century representations. In these images Piranesi, an archaeologist, architect, and successful commercial artist, produced a model for understanding the combination of horror and fascination, but also a deep sense of place, which emblematises the unusual way in which Nero's final resting place gained power from an unsettled attachment to Rome's northern outskirts. Piranesi's first visualization (**Fig. 2**), for his *Grotteschi*, emphasises the disturbing sense of deformation and efflorescence of the past, and brings Nero's legendary enthusiasm for the hyper-real, for simulations and revisionary approaches to experience, directly into a modern visitor's frame of reference. It screams out to the passer-by to stop, but also not to stop; to



Fig. 2. Giovanni Battista Piranesi, 'La Tomba di Nerone', *I grotteschi*, Rome: Giovanni Bouchard, c. 1748. The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1937 37.45.3(38) (CCO). The *Grotteschi* plates billow. They exhibit a strange and fluid temporality centring on relative perspectives that deny the viewer the possibility of stable interpretative ground. Their dizzying spaces and structures seem to capture the past and future transience of Rome's monumental remains. They juxtapose imaginative monstrosities with hyper-real detail challenging viewers to read more.

⁷ For more detail on the monument, EVANGELISTI 2008, SCHNEIDER 1984, THOMAS 2012, and the wide-ranging essays in VISTOLI 2012.

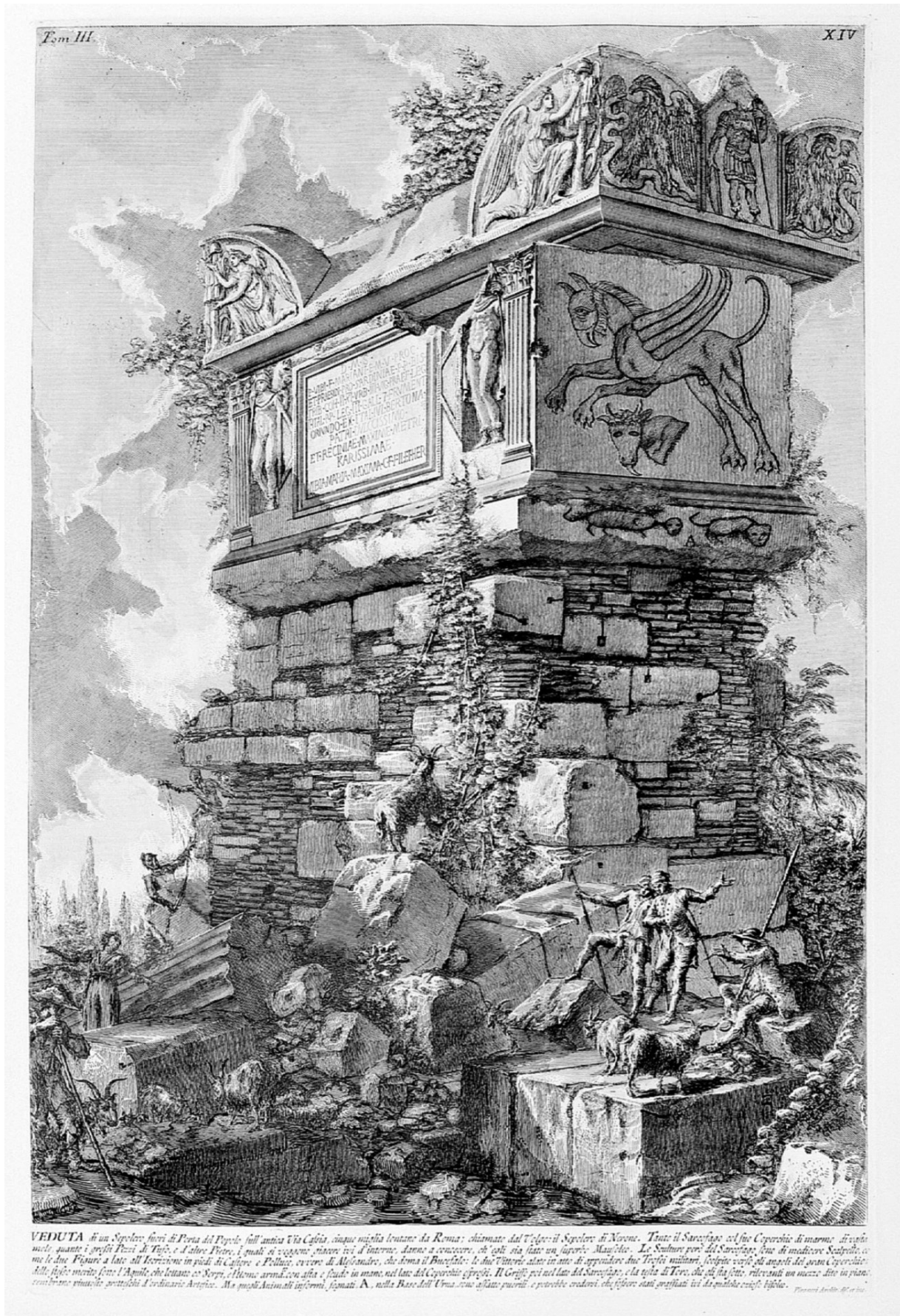


Fig. 3. Giovanni Battista Piranesi, 'Veduta di un Sepolcro fuori di Porta del Popolo sull'antica Via Cassia', *Le antichità romane*, vol. 3 / XIV, Rome: Angelo Rotili, 1756—.

be fascinated, but to beware the tumultuous risks of stepping off the 'highway' to see more.⁸ Topography as well as cultural politics makes sense of this associative drift. The Via Cassia 'Tomba di Nerone' (**Fig. 3**), seen in Piranesi's second version (a version more obviously akin to the real-life experience of the monument in its context), elevated starkly and impressively above the road, is a satisfyingly prominent and ostentatious memorial. Even though (as Piranesi makes clear in the caption) it is not really Nero's resting place, it looks as if it ought to be a celebrity tomb. Piranesi's representation of the monument divorced from the real landscape and infrastructure gives it something of the uncanny quality of the detour to Phaon's Villa off the Via Flaminia, as told by Suetonius, my ancient focus. This is the end-of-life journey that takes Nero out of this world, and with which I begin.⁹

Moving Out of this World: Suetonius' Itinerary

Accounts of Nero's death (June, 68 CE) at such a resonantly named site (Phaon is by name both an imperial freedman and legendarily the poet Sappho's love-object) are inevitably and self-consciously engaging with the notion of how memory and history function. Suetonius frames the Roman beginning of the emperor's end prosaically, with a solitary (no guests indicated) dinner.¹⁰ While eating, he received negative dispatches reporting military revolt, overturned the table in rage, breaking his favourite 'Homeric' cups, then obtained some poison from the infamous Lucusta (rumoured to be the woman responsible for the poison that killed his step-brother Britannicus, and Agrippina's poisoner of choice for dispatching his step-father Claudius) and left for the Horti Serviliani.¹¹ There he attempted to rally support to accompany his escape from Rome.

The exact location and scale of the Servilian Estate, as is so often the case with Rome's famous parks and gardens, is not certain. Pierre Grimal locates Nero's destination to the south west of the city, somewhere near the Via Ostiensis. Others suggest that the south east, near the Via Appia is more likely, and recent near consensus that the Horti Asiniani was somewhere near what became the Baths of Caracalla makes the idea of neighbouring properties, strikingly located near the sanctuary of the *Camenae*, attractive.¹² Although Dio's account of Nero's last days blandly states that he flees, with no destination mentioned,¹³ the Horti Serviliani was

⁸ This *capriccio* is (by design) a very different version to that depicted in **Fig. 3**. Joseph Mallord William Turner sketched the tomb in 1819, and it was a 'Grand Tour' sight. (<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-the-tomb-of-nero-rome-r1138995>). On the intellectual background to the *grotteschi*, see especially CALVESI 1983; scholarship has not yet found 'horror' in Piranesi's evocation of Nero's tomb (even PYPLACZ 2015 gives this image a cursory treatment when exploring the *Grotteschi* as examples of the *locus horridus* trope in Piranesi), but has also missed the demonic medieval connections with its chaotic grotesquery in conjunction specifically with the *topothesia* of Suetonius' account.

⁹ Suetonius' sources are much debated, in particular for the final journey to Phaon's villa. SANSONE 1993 summarises the debate and concludes that Cluvius Rufus is the most likely authority.

¹⁰ Suet. *Nero* 47, 1. Readers might imagine the emperor in lonely state at the Domus Aurea, given Suetonius' interest in it and his insistence on Nero's obsession with that building project (Suet. *Nero* 38, 1).

¹¹ Both the military desertion (and he is incapable of responding strategically) and the procurement of poison (especially in connection with an imperial meal), evoke the contamination of *virtus* and *amicitia* that characterises the later Julio-Claudians (and Domitian) in Tacitus and Suetonius. Note e.g. Suet. *Nero* 33; 34, 2; 35, 5; 43, 1 on previous poisonings. Confounding expectations, the poison never figures significantly in the story – Suet. *Nero* 47, 3. There are no further references to poison.

¹² GRIMAL 1943; contrast: HASELBERGER et al. 2002; CHIOFFI 1996 (with description of the evidence for the Vatican location). PURCELL 2007, 300. Returning to Pliny's presentation of the extensive catalogue of art works in the Horti Serviliani (note 15), the repeated juxtaposition of the Horti Asiniani and collection of Pollio with the Horti Serviliani adds further cumulative weight to a site near the Porta Capena. It also implies that the Servilian estate was, in Pliny's time, open to the public like the collection of Pollio. See also Cic. *tusc.* 1, 7, 13, which mentions the tomb of the Servilii as being outside the Porta Capena. CHIOFFI 1996 identifies the Servilius as Q. Servilius Caepio (died 67 BCE), brother of Servilia the mother of Brutus, and later the adoptive father of Brutus. RICHARDSON 1992, 204 suggests the orator and historian M. Servilianus Nonianus (Cos. 35 CE).

¹³ Dio Cass. 63, 27, 3.

a well-known property. Audiences familiar with Tacitus may remember (or read in) the tit-bit that Milichius revealed the Pisonian conspiracy to Nero whilst he was at this estate.¹⁴ Moreover, it was renowned as more than just an imperial retreat. Pliny the Elder describes it as the location of a significant collection of works of art, and the implication of his throw-away references to famous pieces located there suggests that by the time of Trajan at least, the property was open to the public and potentially familiar ground to audiences avid for imperial gossip.¹⁵ It was, therefore, a site rich in cultural resonances (Nero's deliverance from treachery, his despairing last night) and a place that could be (re-)visited in a manner akin to Henry James' expedition out along the Via Nomentana, enjoying the art and the frisson of horror at the toxic, autocratic excesses.

Speculatively, for an audience sensitised to the centrality of the Domus Aurea in Suetonius' story, the scene-shift signalled by the verb *transire* might suggest a route starting from there, passing perhaps under the Arcus Caelimontani as it fed Claudian water back towards the Esquiline across the Servian walls,¹⁶ and through the expanding imperial property portfolio connecting the Palatine to Nero's newly-built residence. In Suetonius, Nero's attempt to think his way out of the developing crisis happens overnight. Phaon then offers his more straightforwardly out-of-town estate as a place of hiding, and Nero (in a state of undress, and barefoot, with his face shrouded by a cloak) mounts a horse in the small hours of the morning and sets off. What happens next, when the scene shifts again (Suet. *Nero* 48, 1), is startling both in terms of plot development and disturbance in the landscape: *Statimque tremore terrae et fulgure aduerso pauefactus audit e proximis castris clamorem militum*.¹⁷ Syntactically mapped out in the linguistic construction, these events are experienced simultaneously (the natural omens and Nero's perception of noise from the camp) directly after he has mounted his horse, and before any distance has been covered. Yet the only possible *castra* is the Praetorian camp, near the Via Nomentana but outside the city walls. That this is the camp we are encouraged to imagine is signalled by the specificity of the opening of section 48, 1; there, we have already been told that Phaon's villa *suburbana* is *inter Salariam et Nomentanam uiam circa quartum miliarium* (between the Via Salaria and Via Nomentana near the fourth milestone).

In the blink of an eye Nero is gone from Rome, leaving no trail through the city. In the absence of any indication of his route Suetonius leaves it to his audience to fill in the blank. Glancing back to a southerly-located Servilian Estate, and cloaked in darkness and fear, Nero might be imagined to have slipped discretely across his own property, though the Domus Aurea, and worked his way up to the Via Nomentana by crossing between the Esquiline and Viminal (perhaps using the Vicus Longus). Another way of remaining on imperial property might see him hugging the eastern city wall, passing through the Gardens of Maecenas and joining the Via Nomentana somewhere outside the Porta Colina, but before the Praetorian camp. Alternatively, perhaps he could have made his way to the Tiber, and avoiding the congested centre, hugging the shadows, have worked his way across the Campus Martius' monumental and dynastic landscape, joining the Via Nomentana perhaps near the Porta Salutaris. Simply following the narratological imperative toward the quickest route would, from the south, fast-track Nero along the most perilous course: taking one of the main roads, through the Forum, and perhaps using the Argiletum and Vicus Longus to head straight out the Nomentana by way of the Porta Colina.

¹⁴ Tac. *ann.* 15, 55. It would also be here that Tacitus located Vitellius, when he spotted a lavish all-night party nearby that so disturbed him that he poisoned Junius Blaesus, the partier-in-chief (*hist.* 3, 38, 39).

¹⁵ Plin. *nat.* 36, 23; 36, 25; 36, 36.

¹⁶ Frontin. *aq.* 20, 3; 87, 3.

¹⁷ 'And immediately, terrified by the ground shaking and lightning confronting him, he heard the clamour of soldiers from the nearby camp', Suet. *Nero* 48, 2.

Whichever trajectory one plots, the visible, real, messy, urban grandeur of Rome has been elided in Suetonius' narrative, leaving it up to his audience to realize its imaginative potential and to produce the sense of transformation from regulated day-time civilization into gut-wrenching nocturnal danger-zone. The conjunctivised *statimque* is therefore all the more interesting since its *-que* makes it inevitable that the events which it introduces must connect up to the previous sentence. From Nero's clamber onto his horse to the Praetorian Camp in a flash: Rome has been disappeared, and from the unspoken gap the unnatural and terrifying immediately emerges.¹⁸

Who knows how this tactic might have played out for an ancient readership. An audience with questions of history on its mind is just as likely to pause on this omissive journey in order to puzzle out how Nero made it safely across Rome, as it is to follow the semiotic flow, transported directly with the protagonist, no questions asked, to the city's north-eastern edge. What Suetonius' tactic does make evident is that there will be no site within the historic centre of Rome that will be explicitly associated with mapping Nero's death-journey. Terror has shifted with Nero from the peripheral Servilian Estate, a place of political distress and grand display, to the north-eastern outer urban limits, where the more-than-natural takes on a key role. This becomes significant when we see how posthumous events play out.

Before recounting his real-life escape, and after raising various politically expedient possibilities for avoiding disaster, Suetonius plays around with one ghastly alternative for Nero's exit: the idea of casting himself into the Tiber to avoid the imminent disaster.¹⁹ Phaon's offer of his villa to satisfy Nero's desire for somewhere more secluded (*secretior*, Suet. *Nero* 48, 1) where he could gather his thoughts, proves far more appealing, but Suetonius' choice of words is telling. In characterising Phaon's villa as *aliquid secretioris latebrae* ("some deserted lair"), Suetonius emphasises not only its seclusion but also its potential to be threatening rather than benign or civilized for the distressed Nero.²⁰ This epistemic sense of wilderness still lapping at civilization's edges, an unruly force always with the potential to disrupt, conjures up something like Vitruvius' perspective on the primitive *horror* that existed between humans and the environment, which Nero's experience of earth tremor and lightening also invokes:

Homines vetere more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur ciboque agresti vescendo vitam exigebant. Interea quondam in loco ab tempestatibus et ventis densae crebritatibus arbores agitatae et inter se terentes ramos ignem excitaverunt, et eius flamma vehementi perterriti, qui circa eum locum fuerunt, sunt fugati (Vitr. 2, 1)

"People, in the old way, were born like wild beasts in the forests, caverns, and woods, and filling themselves with field forage thus they passed their lives. Meanwhile it happened at a particular spot that a thick grove of trees, by storms and gales repeatedly tossed, from the friction of their branches sparked a fire. Terrified [in their ignorance] by the blaze raging, those who were in the vicinity of the spot fled."

Steeped in a sense of the uncanny, Suetonius carefully scripts Nero's nocturnal departure from Rome as a performance of a rite of passage, plotting a sequence of motifs to map out the route.²¹ As quoted,²² the forces

¹⁸ On fat and thin space, terms from space syntax theory which underpin this reading, see e.g. HILLIER – PENN 2004 for a summary. On the relationship between syntax, lexicography and memory see e.g. DYER 1989.

¹⁹ Suet. *Nero* 47, 3.

²⁰ The bestial aspect of Nero's end is comprehensively explored by CURRY 2014, including the interplay between Nero's staging of performative bestiality as an art and the enforced dehumanisation qualifying his death. *Latebra* of course has other connotations, see *OLD* senses 2 (a) and (b) – refuge and also subterfuge.

²¹ See CHAMPLIN 2003, 50; SANSONE 1993.

²² Suet. *Nero* 48, 1.

beyond Nero's control which qualify the location of his exit from the city are indicative of a seismic shock at Rome's political heart (Jupiter/lightening), and chthonic intervention, perhaps precipitating some sort of *katabasis* (Neptune/earthquake).

Nero, exiting Rome along one of its major arteries, terrified by dramatic quasi-ritual events, assailed by the shouts of soldiers noisily prophesying his downfall and Galba's success, then suffers yet another telling near-calamity: a stinking corpse flung out onto the road causes his horse to shy and his cloaked face to be uncovered.²³ A discharged (*misicius*) Praetorian then recognises him and salutes him. This motif can be traced right back to the Homeric hymns, where the recognition of a disguised deity by a mortal is a familiar topos,²⁴ but it is also familiar in New Comedy's reversals and recognitions. The liminal quality developed for the space just outside the walls produces a dramatic estrangement of Nero from Rome which is not only manifest in the uncanny in the environmental signs, but also in the ways in which Nero is no longer straightforwardly himself. His exit propels him from the banal 'political' dangers of the Horti Serviliani into the disturbingly characterized wild and seemingly dank and derelict death zone where his final mystery will be staged.

Ominous events marking out Nero's last year as a whole are featured by Pliny the Elder (*nat.* 2, 199), but the main comparator for Suetonius' account of Nero's death is in the epitome of Dio Cassius, which is especially vivid on the earthquake and portents (63, 28, 1). In Dio's version, a terrified Nero hides in a reed bed off the main road, and remains in hiding, petrified by every noise, for some time (63, 28, 2–3). Dio's presentation also evokes tragedy, making this a drama produced for Nero by a δαίμόνιον (68, 28, 4).²⁵ As this dramatization of Nero plays itself out, the scene shifts to a cave which the emperor scopes out (τὸ ἄντρον), where he eats unaccustomed bread and drinks unaccustomed water (63, 28, 5), a motif which also appears in Suetonius (*Nero* 48, 3–4) and Pliny (*nat.* 36, 40).

Returning to Suetonius, we can assume that our fugitive crosses the Anio and shortly after, in Suetonius' words, takes a side route (specifically, a *deverticulum*), which leads to the Villa of Phaon.²⁶ Suetonius' choice of *deverticulum* is pivotal because of its implications for cutting adrift and diverging from the norm or expected; in this sense it signals a turning point for Nero's transformation into something more than a defeated emperor. The term can straightforwardly signify topography: a turning off the main road, a byway, or branch of a waterway; within this simmers a syntactical and rhetorical dimension – diversion, circumlocution, or even the crucial point in argument.²⁷ Dig a little more, and something even more interesting emerges. *Deverticulum* can represent a way out of difficulty or a loophole (a sense that takes us very close to our alternative meaning for *latebra*, which similarly can suggest an off-kilter escape – something that is not quite right).²⁸ Based on recent surveys of the area likely to mark the site of Phaon's villa, the density of occupation suggests that a contemporary audience for Suetonius, familiar with Rome and its environs, would not have expected the kind of troubling, uncanny, derelict scene that Suetonius actually scripts (and that fits

²³ Suet. *Nero* 48, 2.

²⁴ See e.g. GARCÍA 2002. *Agnosco* can have the sense of 'see the truth of' as well as more straightforwardly 'recognise', whilst *saluto* can connote worship of a god, as well as a greeting.

²⁵ Cf. Luc. *luct.* 13, who calls the Roman funeral a δρᾶμα, perhaps echoing Dionysius of Halicarnassus' interest in picking out the pantomimic and parodic elements in elite funerals in Augustan Rome (*Ant. Rom.* 7, 72, 10–12).

²⁶ Dio's account (that Nero turned aside from the road) is slightly, but significantly different (Dio Cass. 'ἐκ τε τῆς ὁδοῦ', 63, 28, 1). SANSONE 1993, 182 comments on the likelihood of intertextual allusion to Plato somewhere in the tradition, in Dio, but does not tease out the implications of Suetonius' choice of words and the deeper nuances of *deverticulum*, whose complex range is evidenced in TLL 5.1.853.51–854.77 (sv *diverticulum*).

²⁷ OLD *deuverticulum* (1).

²⁸ OLD *deuverticulum* (2). Mimesis and subterfuge – even to the extent of 'staging' events that are already explicitly performative, such as drama – figure vividly in ps-Lucian's *Nero*. On this, WHITMARSH 1999, 151–52.

better with the eighteenth-century context for Piranesi's visualisations);²⁹ this was a thoroughly inhabited and wealthy territory, making all the more mysterious Nero's alternate-reality experience.

The *deverticulum* leads Nero and his four friends through thorns and dense shrubs, along a marshy reed-bed, and finally to the wall of the villa itself.³⁰ Wateriness was traditionally characteristic of ancient understanding of the early site of Rome, marking it as a place to test and develop normative citizen identity.³¹ Nero's recreation of the Mediterranean in miniature (at the Domus Aurea) and his albeit abortive attempts to connect Misenum to Lake Avernus with a colonnaded pool, to construct a canal between Avernus and the harbour at Ostia, and to cut through the Isthmus at Corinth show that associatively at least he took seriously the challenge laid down implicitly by Augustus' public works: to make water subject to grand Roman gestures.³² Following Nicholas Purcell (1996), we might go so far as to say that the dangerous ground implied by a marshy site hints at foundational possibilities and new beginnings for an ambitious citizen to begin work on. The legendary possibilities of wetland to produce *katabasis* and *apotheosis* are evident in the historically swampy and infamously mysterious and dangerous sites of the *Lacus Curtius* (in the Forum Romanum) and the *Palus Caprae* (in the Campus). This oddly marshy suburban villa towards which Nero flees, as if in a folk tale or myth, challenges him and his audience to embrace its initiatory and ritual potential, but also the possibility of new beginnings. Nero is not just leaving Neronian Rome, he is also undergoing a transformative experience. This journey will, indeed, take him right out of the world of everyday experience.

Arriving by this soggy route at the back wall of the house, Nero's friends suggest that he lurks in a cave (whilst a secret entrance is prepared), but this potential *katabasis* (or new *Lupercal*) is too much for him: Nero refuses, citing the very obvious implication – a parody of burial.³³ Reaching the villa with Nero, therefore, its continuing peculiarity becomes even more evident. This is *Phaon's* villa (the Hellenizing connotations remain available alongside the more immediate ownership) yet rather than a cultivated artificially luxurious landscape of beneficent nature, it presents something more like a pre-civilised wilderness, and a miserable, cold, damp, cramped habitation. Not a luxury hideaway of the sort that one might expect a Neronian freedman to revel in. Instead, this place effects Nero's transformation (hinted in *Nero* 48, 1) from human, to something inhuman, and becomes a place where his divinity, already recognised by the praetorian, is finally manifest through death. Only in dying can Roman emperors aspire acceptably to deification, and to achieve this transfiguration he reverts from mounted emperor, a man for whom cloaks are laid down to ease his path, to a bestial state in which he has to scrabble through a burrow in order to enter a cubicle where he lies down in no luxury.³⁴ Another way of schematising this rite of passage is a trip from civilized highway, to by-path, through thorns and marsh, into tunnel, to *cella*, to death.³⁵

²⁹ On the civilized and populous quality of this zone, DI GENNARO et al. 2005.

³⁰ Suet. *Nero* 48, 3.

³¹ On wateriness, swamps, and Rome, see LARMOUR – SPENCER 2007, 19; SPENCER 2007, 64.

³² See note 16. On his attempt to canalise the Isthmus see ALCOCK 1994, 101–3. Less public-spiritedly, Nero is also famous for the collapsible boat in which he intended his mother to drown (Suet. *Nero* 34, 2–3).

³³ SANSONE 1993, 180–83 offers a convincing reading of the route along the *deverticulum* as an allusion to Plato's myth of Er, in the *Republic*. We also find, in the tears in Nero's cloak that the thorns effect, yet another instance of ripping apart. Symbolically, the route to the villa plays out the bodily tearing apart that Nero feared at Rome. The brambles are also, of course, the central feature of the treatment meted out to Ardiaeus (tyrant and parricide) in the myth of Er (Pl. *Resp.* 515c–d, 616a).

³⁴ '...ita quadripes per angustias effossae cauernae receptus in proximam cellam decubuit super lectum modica culcita' (...thus on all fours through the narrow gap of a gouged out burrow he reached the nearest cubicle, and lay down on a couch with a basic pallet. Suet. *Nero*. 48, 4).

³⁵ SANSONE 1993, 183 has problems with the relationship between the *lacuna* (*Nero* 48, 3) from which Nero drinks, with ironic comment, and the *specus* (ibid.) – i.e. how can a sandy pit be excavated from a marsh, and why has the water not seeped into the *specus*? He is also unhappy about the flawed reality-effect implied by brambles and shrubbery co-existing with a reedy marsh. It

The staginess of his end is emphasized by Nero's infamously repeated tag-line: *Qualis artifex pereo!*³⁶ *Artifex* is often translated as 'artist', but it is more akin to a skilled performer or artisan, and he dies, as he has lived, crafting what has turned out to be the terrifying spectacle of *Nero*.³⁷ But whilst Nero does physically meet his death here, this is by no means the end of Nero.

Relocating the Restless Dead

Where was it that Henry James went, imaginatively, when he rode out from Rome, enjoying the spring landscape? I began with the uncanny quality of the locations associated with Nero's unquiet spirit in the centuries after his death. Returning to those sites, now we can thrill to the haunting of the Pincian foothills near his family tomb, the frightening eruption of demonic apparitions cleansed only by the foundation of Santa Maria del Popolo, and subsequently, the drift of Nero's ghostly presence to the site on the Via Cassia that (spotlit by Piranesi) became a tourist attraction and caught Henry James' attention. Somewhere bound up in that story is an unease about eruptions of the past in the present, with the obscure and confusing status of Nero's final moments supporting not only stories of his lively 'afterlife' but also his dark mythologization into a disturbing and otherworldly figure.

James concluded his account with a reference to the "mild divine efflorescence of spring", perhaps a subtle allusion to the sense of mystery in the tradition. Already in antiquity Suetonius was recounting how, after Nero's death, spring and summer flowers were appearing as offerings at the Domitii tomb on the 'Hill of Gardens' (Pincio).³⁸ Across multiple traditions we see ancient testimony of 'false' Neros, and from Dio Chrysostom, the idea that Nero persisted very much alive in the ancient popular imagination because the majority wished the mystery of his death to mean that he still lived.³⁹ In a similar but more disquieting vein, as Edmund Thomas has described:

"Medieval Christian tradition had it that the emperor Nero's spirit from the Vatican amphitheatre where his persecuted victims had met their deaths, proceeded to roam restlessly through that area outside the Porta Angelica which already by the sixth century was known as 'Nero's Meadows' (*Prata Neronis*), and settled only in the northern outreaches of the medieval city. An early map of Rome labels an ancient tomb on the Via Flaminia as 'the tower where Nero's spirit stopped for a long time'." (THOMAS 2012, 133)

The real-and-imagined site on the Via Cassia that is at once falsely and yet still somehow attractively Nero's tomb allows Piranesi, in his later and 'scientific' representation (**Fig. 3**) to channel the same disturbing ideas of nature as an agent of horror and inexplicable logics, images closer to the classical than the rational

is not clear to me that we need to find difficulty here, since (a) the myth of Er does offer an excellent model, and (b) the primarily natural qualities of *lacunae* suggest a further perversion of the luxury estate: instead of a marvellously architectonic *stagnum*, or a sensible fishpond, this villa's water-feature is both useless and not decorative. On the *cella*, it is worth examining its wider connotations: *OLD* (1) gives 'storeroom' or 'larder' as the primary meanings; (2) is 'chamber in a temple'; (3) small room (whether poor man's room, rich man 'playing at simplicity', or slave's room); (4) animal pen or coop. All four of these add something interesting to Nero's last hours.

³⁶ Suet. *Nero* 49, 1, where we also hear about Nero's detailed pre-planning, *in extremis*, for his body's eventual treatment.

³⁷ Suet. *Nero* 55 observes on the emperor's eagerness to self-mythologise through naming things after himself. Tac. *ann.* 15, 74 says the Senate (rather than Nero) was responsible for renaming April. Unlike CHAMPLIN 2003, 51, I do not see 'craftsman' as a self-demeaning term here, rather an assertion of skilful technological mastery in crafting a marvellous posterity.

³⁸ Suet. *Nero* 57. The Pincio was, in antiquity, the location of the estates of (e.g.) Lucullus and Sallust.

³⁹ On the multiple false Neros: Suet. *Nero* 57; Tac. *hist.* 2, 8-9; Dio Chrys. *or.* 21, 10. For a thorough conspectus of Nero's 'after-life', CHAMPLIN 2003, 6-35, and more recently, VARNER 2022.

eighteenth-century mindset, that he had previously invoked (**Fig. 2**).⁴⁰ The imagined tenant, the legendarily unruly emperor and unquiet ghost, destabilises those forces of epistemological control with which Piranesi (as an architect and archaeologist) was in many respects aligned. What remain undercurrents in **Fig. 3** – Nero's mysterious death, his refusal to stay dead, his ability to terrorise but also to inspire the urban development of a modern city – seethe in Piranesi's first and phantasmagoric version (**Fig. 2**). Snakes boil up out of rocks, and a beached dolphin (or sea monster?) apparently belches greenery down a cliff. Human figures 'escaping' from relief sculpture echo unquiet Nero's refusal to be constrained by his unknown tomb. Whorls and French curves, volutes and vegetal scrolls set the scene: the messy relationship between animate and inanimate intensified by Piranesi's self-conscious emphasis (the artist's palette; brushes) on his own, and on his dead subject Nero's, artistry. Something vital is emerging out of death, but the relationship is clearly a contested one as the combined upward and downward thrusts in the movement patterns indicates.⁴¹

An urge to contain the past and its characters in a space safe for scrutiny, to create distance between the 'bad old days' and the 'now', and to reimagine history as peopled by warnings (but also exemplars) underpins the historiographic and biographic genres from which Nero emerges so vividly. This is the ostentatiously very different mood captured in **Fig. 3**, Piranesi's second depiction of the so-called tomb, featuring in *Le antichità romane*. The title continues: *cinque miglia lontano da Roma; chiamato dal volgo: il sepolcro di Nerone* (five miles distant from Rome; commonly called the sepulchre of Nero). This representation of the late third century CE monument postdates the extravagant and disturbing scenography of **Fig. 2**, and is alive not with revenants or monsters swarming amidst a chaotic and unstable landscape, but with the precise and detailed archaeological and architectonic expertise that Piranesi used to transform the classical past into a function of present experience and epistemological control.

Nevertheless, Piranesi's sober ruins also retain something of that disquiet in their detail and their perspectival distortions: it seems, but is not quite, an exact rendition. The uncanny also emerges from the archaeological precision invoked, manifest as a function of the creeping uneasiness produced by subtle wrongness of scale. His project sought to capture, to systematise, but also to reanimate the material traces of Rome's past in a present landscape, and in this way was always adjacent to the 'otherness' of past worlds. Like hauntings, Piranesi's ruins are therefore inevitably efflorescences of something anomalous and mysterious within the plane of everyday existence. For this chapter, Piranesi's double-take works particularly powerfully as an addition to the story of Nero's death because even in antiquity something cataclysmic was thought to linger at key sites saturated with his passing out of normal existence.⁴² The evocative and affective quality of the story of Nero's arrival and hours passed at Phaon's villa would saturate his eventual burial in the family tomb with such richly significant motifs that he flamboyantly fulfils the characteristics of what Edward Champlin calls "the hero living somewhere hidden in suspended animation... the hero who does not die and the hero who dies but who lives in vivid memory."⁴³ As Piranesi's two depictions make clear, Nero both is and is not contained in and constrained by his tomb, and in the uneasiness of this double image Piranesi captures something of the wondrous, folktale quality produced by stories of Nero's performance

⁴⁰ NICOLÒ 2012, 131–38 traces the monument's depiction from the 1600s–1800s, showing the context for Piranesi's 'rational' visual representation but also implicitly highlighting the uniquely disturbing vision (**Fig. 2**) with which he started.

⁴¹ See SPENCER 2020, 10–12.

⁴² As early as the first century CE, Nero was associated with apocalyptic visions of a kind of cosmic catastrophe, as outlined by CHAMPLIN 2003, 12–24 (especially 17–18); on the early Christian tradition, CHAMPLIN 2003, 18–21.

⁴³ CHAMPLIN 2003, 24. As Champlin also put it, Nero fulfils the motif of "the culture hero or divinity who has not died but is still alive, sometimes asleep in a hollow hill or hidden on a mysterious island (or at 'the ends of the earth'); and the motif of the culture hero or divinity who is expected to return at the proper time" (2003, 21).

of a living death and burial at Phaon's villa, followed by a real but incompletely believed entombment. It is in this suite of interlinked contexts that the full significance of this chapter for this volume emerges: the powerful and disturbing *topothesia* of Nero's enduring place in Rome's northern outskirts.

Before the 'Tomba di Nerone' identification relocated Nero's memory to the northwest, the location of the family tomb on the lower slopes of the Pincio Hill had already given him a centre of gravity likely to offset his historical association with the Vatican area (as an entertainment district). Perhaps the religious politics reshaping the Vatican were a factor in pulling his posthumous activities from the Porta Angelica area, but it was certainly as a malevolent spirit rather than a people's emperor or eerie haint that he crossed the Tiber and took over the land between the Pincio and the Tiber's east bank. By the twelfth century, popular lore allowed passers-by, at what was conceived to be the spot, to thrill to the horror of the demon army of Nero. These hordes were believed to be controlled from his grave below, deep in the roots of a vast walnut tree around which they swarmed, terrorising, injuring, and even strangling the unwary. According to legend,⁴⁴ the disturbances and distress had become so great by 1099 that Pope Paschal II was forced to take action, as can be seen in **Fig. 4**. He had the walnut tree chopped down on the advice of a miraculous visitation from the Virgin Mary, who identified Nero's bones as the root cause. All the remains of this unnatural monument of horror were thrown into the Tiber, and the altar of the new church, dedicated to Mary, was located on the site of the cursed tree.⁴⁵ The story persists visibly in the gilded panels surrounding Bernini's high altar (a feature of its rebuild at the order of Pope Sixtus IV in the 1570s), even as the della Rovere icon, the oak, sought ostentatiously to replace the fearful walnut.⁴⁶

At the Piazza del Popolo, as perhaps had been the case at the Porta Angelica, the Church banished the frightening and uncanny threats posed by Nero and pagan Rome, but those traces of a pre-Christian, dystopic past continued to sprout. They were enduringly manifest not only in the emergence of ruinous structures embedded within the visible urban fabric but also more specifically in the dramatic rediscovery of Nero's Domus Aurea in the 1480s, allowing the weird, 'grotesque', disturbing iconography of Nero's fabulously decadent luxury to begin to infiltrate and transform the aesthetics and lived experience in a thoroughly modern manner. This would see echoes of Nero flourish again not only in the palazzi of the wealthy but also permeating the religious everyday of worshippers, experiencing a Neronian aesthetic flooding into church décor and design. Moreover, expelled from the Porta del Popolo the ascription of the 'Tomba di Nerone' site to Nero gave him, by the sixteenth century, a real-world location. The unusual form of the monument, a sarcophagus, proudly displayed a Nero embodied.⁴⁷

Nero's presence is in this way much more entangled with the cultural poetics and *habitus* of the city of Rome and its environs than the visible monuments suggest; he is woven implicitly into its memory, however subliminally, at sites that evoke the strange way in which ancient authors patterned his flight from Rome,

⁴⁴ ALBERICI 1600; FELINI 1610.

⁴⁵ Locating this story amidst other touristic 'marvels' associated with ecclesiastical foundations at Rome, DI NOLA 1994, 75–78.

⁴⁶ In the Romantic movement, some of those persisting perspectives on Nature's sublime horror regain expression in a manner that might have been familiar to those Romans who once begged Pope Paschal II to free the site from its monstrous tree and the undead emperor haunting its roots. These are perspectives that are not so far from aspects of ancient environmental awareness in which natural scientific models in epicureanism, rediscovered in Europe in the fifteenth century in Lucretius' study of the nature of matter, prefigure the uneasiness flowing out of Piranesi's molten landscape and this teetering sepulchre. Lucretius: where the earth's veins bleed metals (5, 1255–61). On BURKE 1752 (but also the significance of Kant's developing thinking) on the sublime as key context for Piranesi's audience and aesthetic experimentation, EK – SENGEL 2007.

⁴⁷ SCHNEIDER 1984 still offers the most thorough conspectus of the site's development; see also LOCCHI 2012, 113–14; Locchi also explores the successful 'capture' of the Via Cassia monument in the context of an earlier and less compelling tomb on the Via Flaminia as an identification as Nero's resting place.

Fig. 4. ALBERICI 1600, Frontispiece. The foundation legend of Santa Maria del Popolo, depicted across five panels: (1) the walnut tree emerging from Nero's tomb, surrounded by demons making merry, and with his bones visibly present; (2) demons assaulting and killing unwary passers-by, at the Porta Flaminia; (3) Pope Paschal II's vision of the Madonna and Child; (4) Pope Paschal II (shown wielding an axe) chops down the tree, rousting the demons and the imperial skeleton; (5) the new Church – sharing the panel with an obelisk likely suggesting the Flaminio obelisk, recently (for Alberici) rediscovered (1587) and re-erected by Domenico Fontana in Piazza del Popolo in 1589, on the orders of Pope Sixtus V. Image: Wikimedia commons.



his transformation, his hiding place, and death as part of story that remains disturbingly unfinished. In its open-endedness it also captures something of what we understand to have been Nero's own complex attitude to his immortalisation. Nuala Johnson has gathered up many of the contexts in which memorials of all sorts attract engagement and are territorially greedy.⁴⁸ 'Greedy' is an excellent descriptor for Nero's intangible grave and the stories that cluster around him. The hunger to locate him somewhere, once exorcised from the Porta Flaminia, grasped a monument with such excellent visibility, unusual form, and staying-power that it would eventually define an urban zone as 'Tomba di Nerone'. Johnson's work on the imperialising and expansive shadows of influence of memorials develops, in this context, a trend in scholarship that explores the intimate relationship between urbanism and collective memory.⁴⁹ This chapter, of course, is interested

⁴⁸ JOHNSON 2005.

⁴⁹ See e.g. BOYER 1994.

not just in the monument and memory but the distinctively corporeal quality of Nero's exit, and the way in which his bodily resurrection keeps posterity guessing. In this context, Yi-Fu Tuan's question, bringing together the sensations of horror and fascination that death produces, is especially apt:

"Is the corpse a beloved person, a decaying body, an ancestor, or a potential demon? When someone close to us dies we may be genuinely overcome with grief, and yet we are not happy with the thought of his or her return in the form of a spirit or walking corpse trailing odors of the grave." (TUAN 2013, 114)

Leaving Nero

Piranesi visualises the supposed funerary monument from two very different hermeneutic perspectives, each requiring the audience to turn aside, in some sense, from the other perspective – much as, I have argued, Suetonius' *deverticulum* marked a turning point in Nero's transformation and positionality within the world. Taken together, both Suetonius and Piranesi offer an unforgettable before-and-after. Piranesi created his double-vision in a context that was at once part of a scientific and technical study of the remains of antiquity and a commercial and artistic enterprise. The emblematic quality of Nero as a destroyer of Rome in Figure 2 is evident in smoking billows (top left; bottom right) echoed by emerging arboreal forms (top, centre) towards which, like the spectral walnut tree, the eye is led from the tomb itself. The metonymic field produced by smoke and Nero inevitably recalls for this site the horror of the Great Fire of 64 CE, in which devastation of the old urban fabric was countered by the rise of new architectural forms and spaces in the Domus Aurea. Fire and water, flight, terror, death; innovation, art, and immortality. These motifs are all bundled up in Suetonius' extraordinary account, and visually entangled in Piranesi's remarkable and horrible reimagination (Fig. 2).⁵⁰

For Renaissance-era rediscoverers of the Golden House, revelling in the new 'grotesque' aesthetic, its emergence was itself a magnificent and marvellous rebirth, even though the discontented elite commentators on its construction were, in antiquity, uniformly critical of its form and scale.⁵¹ Piranesi's *Veduta di un Sepolcro fuori di Porta del Popolo sull'antica Via Cassia* (Fig. 3) seems to offer an artefactual record superficially aligned with a rational, classificatory and documentary principle. This was a time when Europe was rediscovering the Greco-Roman past as more than an ancestral echo in their politics and cultural developments, and an era in which a scientific method increasingly sought to categorise and make practically intelligible the significance of history (and its archaeological traces) for the contemporary world.⁵² The reality-effect, hyper-detailed visualisation, including the gawping goatherds and what might be scavengers, captures something of the awe-inspiring quality and weightiness of the monument. It also evokes its landmark

⁵⁰ Water and fire produce successive options for reconstituting the city but also emblematising the destructive forces shaping human relationships with the natural environment. Cic. *rep.* 6, 23 where these *eluviones exustionesque terrarum* ("floods and flames" engulfing the earth") make eternal glory impossible for mortals because it depends on the telling of it for memorialisation; cf. Cic. *nat. deor.* 2, 118. Fire is interesting as a natural motif here because of its positive and negative associations for civilisation and human triumph over nature, as noted above, in Vitruvius' historical sketch (2, 1). With an eye to Augustus, Horace's Latin verse could also draw out allusions to the Dioscuri and Hercules, immortalised in their attainment of the fiery citadels (*carm.* 3, 3, 9–10), and visible on this version of the monument in *Le antichità romane*. Fire's ability to clear the way for creative innovation and support humankind's emergence from a wholly dependent relationship with Nature only works in conjunction with control of water.

⁵¹ On the Domus Aurea as a symbol of wrongness, EDWARDS 1993, 148–49.

⁵² E.g. Carl Linnaeus (1707–1778), classification of nature; Georges Buffon (1707–1778), descriptions of the animal kingdom; Antoine Lavoisier (1743–1794), classification of elements. The Republic of Letters, the European scientific revolution, emblematically part of Piranesi's professional arsenal as architect and archaeologist, sat alongside huge increases in population and inequality, a cementing of totalitarian governments and both centralisation of censorship and an intellectual push to improve knowledge through classification of boundaries.

nature on a stretch of road on the important approach to Rome from the north, which was gaining increasing cartographic visibility and study, as Rossana Nicolò's article makes clear.⁵³ And it shows the scientific and acceptable face of the mystery that the memorial's attachment to Nero produces.

Aldous Huxley, writing about the ways in which symbolic landscapes can become dislocated from the real events that produced them, has a character describe them as "dangerous, these things and places inhabited by memory. It is as though, by a process of metempsychosis, the soul of the dead event goes out and lodges itself in a house, a flower, a landscape...".⁵⁴ The shifting fates and territorial drift of Nero's spirit in Rome's northern outskirts – far from the artistic and historically vivid memories and ruins of the Domus Aurea – evidence the power of his folkloric as well as emblematic significance as a destroyer, inspiration, and builder. The liminality of the notional sites for his tomb, and the ways in which the legend of his entanglement with the walnut roots at the Porta Flaminia captures something of the bizarre and unbelievable quality of the flight to Phaon's Villa in Suetonius, combine to recast Nero as a natural force.

Ultimately, Huxley's model of resonant events and idiosyncratic, deeply personal perspectives, colonising landscapes in ways inexplicable to human understanding, sharpens the dynamics of Piranesi's double proposition. Suetonius and Piranesi both understood the power of the uncanny, and its residual echoes in archetypes, as ways of impressing metaphorical significance upon their audiences. In this comparative reading we can see how alternative forms of knowledge can be realised from bricolage (the capriccio of Fig. 2; Nero's meanderings and reappearances across Rome's outskirts), liberating the fantastic 'tomb' from the written-textual framework but capturing something of the creative and influential power of Suetonius' representation of the uncanny and surreal in Nero's final journey into another world. As a comparative case study, these different and more-than-representational versions encourage an amplification of plurality in the making and mapping and inhabitation of Rome. Suetonius' account of the aftermath of Nero's death produces space for the marginal, the impossible, and the defeated to resurge. Piranesi sets the ostentatiously precise, documented, peripheral, monument in dialogue with the fantasy tomb whose aesthetic pulls everything that one might imagine about Nero into one preposterous and mesmerising scene. Read alongside the tradition of a chthonic Neronian spectre waging demonic war on Rome's northern periphery, this study of Suetonius and Piranesi pinpoints how place and emotion converge but also continue to resonate in deep maps which generate their own realities, fault lines, imaginary scales, and centres of gravity. The uncanny forces of attraction of these greedy sites shape memory in monumental Rome as nowhere else in the Western imagination.

Bibliography

ALBERICI 1600 = I. ALBERICI, *Compendio delle grandezze dell'illustre, et devotissima Chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma*, Rome: Camerali, 1600.

ALCOCK 1994 = S.E. ALCOCK, 'Nero at Play? The Emperor's Grecian Odyssey', in J. ELSNER – J. MASTERS (eds.), *Reflections of Nero. Culture, History, & Representation*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1994: 98–111.

BARKAN 1991 = L. BARKAN, *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.

⁵³ NICOLÒ 2012.

⁵⁴ HUXLEY 1925, 114. FAVRO 1999, 215 n. 2 leans on this famous quote from Huxley's satirical novel *Those Barren Leaves* (set in an Italian Palazzo) as part of her discussion of urban memory.

BOYER 1994 = M.C. BOYER, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

BURKE 1757 = E. BURKE, *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: R. and J. Dodsley, 1757.

CALVESI 1983 = M. CALVESI, 'Nota ai "Grotteschi" o capricci di Piranesi', in A. LO BIANCO (ed.), *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto* (Atti del convegno, 14-17 novembre 1979), Rome: Multigrafica, 1983: 135-40.

CHAMPLIN 2003 = E. CHAMPLIN, *Nero*, Cambridge, MA: Belknap Press, 2003.

CHIOFFI 1996 = L. CHIOFFI, 'Horti Serviliani', in E.M. STEINBY (ed.), *Lexicon topographicum urbis Romae H-O*, vol. 3, Rome: Quasar, 1996: 84.

CURRY 2014 = S.A. CURRY, 'Nero *Quadripes*. Animalizing the Emperor in Suetonius's *Nero*', *Arethusa* 47.2: 197-230.

DI GENNARO et al. 2005 = F. DI GENNARO – P. BARBINA – M. DE FILIPPIS – F. DELL'ERA – G. FRATIANNI – P. TOGNINELLI, 'Il liberto Faonte, il notabile Marco Claudio Ponzio Ponziano Marcello e i loro vicini', in B. SANTILLO FRIZELL – A. KLYNNE (eds.), *Roman Villas around the Urbs. Interaction with Landscape and Environment* (Proceedings of a Conference Held at the Swedish Institute in Rome, September 17-18, 2004), Rome: The Swedish Institute in Rome, 2005: 1-22.

DI NOLA 1994 = A. DI NOLA, 'La scomparsa del messaggio. Trasformazione dei racconti di miracoli nelle guide di Roma (1500-1900)', *La ricerca folklorica* 29: 73-81.

DYER 1989 = M.G. DYER, 'Comprehension and Acquisition of Figurative Expressions with Phrasal/Lexical Memory', *Metaphor and Symbolic Activity* 4.3: 173-201.

EDWARDS 1993 = C. EDWARDS, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

EK – ŞENGEL 2007 = F.İ. EK – D. ŞENGEL, 'Piranesi between Classical and Sublime (1)', *METU Journal of the Faculty of Architecture* 24.1: 17-34.

EVANGELISTI 2008 = S. EVANGELISTI, 'P. Vibi Mariani Sepulcrum', in A. LA REGINA (ed.), *Lexicon topographicum urbis Romae: Suburbium R-Z*, vol. 5, Rome: Quasar, 2008: 250-51.

FAVRO 1999 = D. FAVRO, 'The City is a Living Thing. The Performative Role of an Urban Site in Ancient Rome, the Vallis Murcia', *Studies in the History of Art* (The Art of Ancient Spectacle) 56: 204-19.

FELINI 1610 = P.M. FELINI, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Rome: Bartolomeo Zanetti, 1610.

GARCÍA 2002 = J.F. GARCÍA, 'Symbolic Action in the Homeric Hymns. The Theme of Recognition', *Classical Antiquity* 21.1: 5-39.

GRIMAL 1943 = P. GRIMAL, *Les jardins Romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme Romain* (Bibliothèque Des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 155), Paris: De Boccard, 1943.

- HASELBERGER et al. 2002 = L. HASELBERGER — D.G. ROMANO — E.A. DUMSER — D. BORBONUS (eds.), *Mapping Augustan Rome* (Journal of Roman Archaeology 50), Portsmouth, RI: Journal of Roman Archaeology, 2002.
- HILLIER — PENN 2004 = B. HILLIER — A. PENN, 'Rejoinder to Carlo Ratti', *Environment and Planning B: Planning and Design* 31.4: 501–11.
- HUXLEY 1925 = A. HUXLEY, *Those Barren Leaves*, London: Chatto & Windus, 1925.
- JAMES 1909 = H. JAMES, *Italian Hours*, Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1909.
- JOHNSON 2005 = N.C. JOHNSON, 'Locating Memory. Tracing the Trajectories of Remembrance', *Historical Geography* 33: 165–79.
- LARMOUR — SPENCER 2007 = D.H.J. LARMOUR — D. SPENCER, 'Roma, recepta. A Topography of the Imagination', in D.H.J. LARMOUR — D. SPENCER (eds.), *The Sites of Rome. Time, Space, Memory*, Oxford: Oxford University Press, 2007: 1–60.
- LIVERANI 2006a = P. LIVERANI, 'Neronis theatrum', in A. LA REGINA (ed.), *Lexicon topographicum urbis Romae: Suburbium M–Q*, vol. 4, Rome: Quasar, 2006: 92.
- LIVERANI 2006b = P. LIVERANI, 'Νερωος Πεδιον / Neronis campus', in A. LA REGINA (ed.) *Lexicon topographicum urbis Romae: Suburbium M–Q*, vol. 4, Rome: Quasar, 2006: 91–92.
- LOCCHI 2012 = A. LOCCHI, 'La vicenda della sepoltura di Nerone. Coordinate storiche e risvolti leggendarî', in F. VISTOLI (ed.), *Tomba di Nerone. Toponimo, comprensorio e zona urbanistica di Roma capitale. Scritti tematici in memoria di Gaetano Messineo* (Fors Clavigera 2), Rome: Nuova Cultura, 2012: 103–21.
- MARI 2006 = Z. MARI, 'Phaontis suburbanum, villa', in A. LA REGINA (ed.), *Lexicon topographicum urbis Romae: Suburbium M–Q*, vol. 4, Rome: Quasar, 2006: 198–99.
- NICOLÒ 2012 = R. NICOLÒ, 'Lungo la via Cassia paesaggio storico e vestigia architettoniche nella tenuta della "Sepoltura di Nerone"', in F. VISTOLI (ed.), *Tomba di Nerone. Toponimo, comprensorio e zona urbanistica di Roma capitale. Scritti tematici in memoria di Gaetano Messineo* (Fors Clavigera 2), Rome: Nuova Cultura, 2012: 123–47.
- PURCELL 1996 = N. PURCELL, 'Rome and the Management of Water. Environment, Culture and Power', in G. SHIPLEY — J. SALMON (eds.), *Human Landscapes in Classical Antiquity*, London: Routledge, 1996: 180–212.
- PURCELL 2007 = N. PURCELL, 'The Horti of Rome and the Landscape of Property', in A. LEONE — D. PALOMBI — S. WALKER (eds.), *Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, Rome: Quasar, 2007: 361–78.
- PYPLACZ 2015 = J. PYPLACZ, 'Est locus... The Grotteschi of Giovanni Battista Piranesi and the Ancient Topos of Locus Horridus', *Biuletyn biblioteki jagiellońskiej* 65: 181–97.
- RESINA 2003 = J.R. RESINA, 'The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City', in J.R. RESINA — D. INGENSCHAV (eds.), *After-Images of the City*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003: 1–22.
- RICHARDSON 1992 = L. RICHARDSON, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992.

SANSONE 1993 = D. SANSONE, 'Nero's Final Hours', *Illinois Classical Studies* 18: 179–89.

SCHNEIDER 1984 = E.E. SCHNEIDER, *La 'Tomba di Nerone' sulla via Cassia. Studio sul sarcofago di Publio Vibio Mariano*, Rome: G. Bretschneider, 1984.

SPENCER 2007 = D. SPENCER, 'Rome at a Gallop. Livy, on Not Gazing, Jumping, or Toppling into the Void', in D.H.J. LARMOUR – D. SPENCER (eds.), *The Sites of Rome. Time, Space, Memory*, Oxford: Oxford University Press, 2007: 61–101.

SPENCER 2020 = D. SPENCER, 'Emotional Volume and the Little Things That Make Latin Place', in A. ANGUISOLA – M. IADANZA – R. OLIVITO (eds.), *Paesaggi domestici. L'esperienza della natura nelle case e nelle ville romane. Pompei, Ercolano e l'area Vesuviana* (Collana di studi del Parco archeologico di Pompei), Rome: L'Erma di Bretschneider, 2020: 4–18.

THOMAS 2012 = E. THOMAS, "'Nero's Tomb" and the Crisis of the Third Century. Roman Sarcophagi as Public and Private Monuments', *Res. Anthropology and Aesthetics* 61–62: 132–51.

TUAN 2013 = Y.-F. TUAN, *Landscapes of Fear* (New Preface), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013.

VARNER 2022 = E. VARNER, 'Monster or Martyr? Contesting Nero's Memory in Rome', in M. DE MARRE – R.K. BHOLA (eds.), *Making and Unmaking Ancient Memory*, London: Routledge, 2022: 114–45.

VISTOLI 2012 = F. VISTOLI (ed.), *Tomba di Nerone. Toponimo, comprensorio e zona urbanistica di Roma Capitale. Scritti tematici in memoria di Gaetano Messineo* (Fors Clavigera 2), Rome: Nuova Cultura, 2012.

WHITMARSH 1999 = T. WHITMARSH, 'Greek and Roman in Dialogue. The Pseudo-Lucianic Nero', *Journal of Hellenic Studies* 119: 142–60.

Epilogue: *horridus/inamoenus* from a Landscape Typology to a Way of Life?*

ERMANNO MALASPINA

Eine Aesthetik des Häßlichen? Und warum nicht?

(ROSENKRANZ 1853, III)

* * *

An aesthetic of *horridus/inamoenus*? And why not?

‘Spatial Turn’ and *horridus/inamoenus*

Classics – and not only classics – often act on the wave of methodological innovations that come from outside and suddenly appear, involving and stimulating many scholars, until they turn into fashionable trends (with all the negative consequences). To define these innovations, the use of the term ‘turn’ has also become established in languages other than English: there is no doubt that this book is *also* one of the effects of the long wave of what has been defined as the ‘spatial turn’.¹ As a matter of fact, this has become noticeable in Classics only since the second decade of this century, placing at the centre of research the role that spatiality plays in giving life to social, rhetorical, literary, architectural, and political constructions even with regard to the evidence of the past.² The delay in comparison to other humanities disciplines is justified by the complexity of an approach that in classics, as this book shows, must simultaneously involve very different subjects, methods and perspectives.

But there is something else in this book, since it is not about ‘space’ in general, but only about a type of landscape, which we have decided to keep broad, using the term *horridus* from the title, but flanking it and often substituting it with *inamoenus* (similar, but not identical, as we shall see). The interest in this field of research goes back to another ‘turn’, this time, however, less international than the ‘spatial turn’, because it is largely internal to Italian classical philology. I refer to the effort to understand and classify landscapes other than the *locus amoenus*, an effort that began more than fifty years ago thanks to the pioneering work of Rossana Mugellesi.³ Looking back today, one can confirm the rightness of her initial intuition, but also see how much progress has been made in the meantime: as the title shows,⁴ in fact, her article examined the work

* I would like to thank Brian McNeil for the English translation, my former student Valentina Calcò for her valuable insights and Maddalena Bassani and Ria Berg for their insistence that my contribution be included at the end of the volume. I am, of course, solely responsible for any errors or omissions in these pages.

¹ See in general <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/>.

² Perhaps the best-known products of this turn are SPENCER 2010 (not cited in this volume) and RIMELL 2015 (cited here only by Elina Pyy), although less related to landscape themes. See also, by way of example, LAURENCE 2011 and FILIPPI 2022.

³ MUGELLES 1973.

⁴ *Il senso della natura in Seneca tragico*, which made it difficult for the reader to imagine that the usefulness of the paper would not be limited to Seneca alone (as indeed is the case). It is no coincidence that one had to wait for a good twelve years to see the first explicit revival of Mugellesi’s terminology (SCHIESARO 1985), once again in relation to a single author (Apuleius).

of a single Latin author and gave a definition of *horridus* that proved partly successful (the *locus horridus* as the opposite of the *locus amoenus*), and partly outdated (the mention of the ‘dramatic component’).⁵ These two limitations (on Seneca and on the ‘dramatic’), moreover, led Mugellesi to erroneously limit the emergence of *horridus* to the theatrical genre and to the new anti-classical spirit of the first century CE, despite the abundance of *loci horridi* that the scholar herself found in non-dramatic genres and in epochs prior to that of Seneca and Lucan.

The Typology Challenge

It is universally acknowledged, however, that the real ‘turn’ was made only in 1988 by Gianna Petrone, with an article that has now rightly become a ‘classic’, in which she finally and coherently defined the *locus horridus* as the typology containing the same elements as the *locus amoenus* (and only those), but inverted: woods that are not welcoming, but frightening, stretches of water that are not crystal clear, but swampy, birds that are not singing, but mournful, and so on.⁶ Moreover, Petrone recognised their presence, with good reason, in all genres and all periods of Latin literature, denying the pre-eminence of a dramatic component and an exclusive relationship with the first century CE.⁷

A few years later, I thought of offering a label to the types of landscapes distinct from this oppositional *amoenus/horridus* dyad, which I found in the adjective *inamoenus*:⁸ in my reading, it includes an initial dichotomy between ‘Dionysiac landscapes’ and more domesticated ‘heroic landscapes’, distinguished more by the descending level of panic terror⁹ inherent in them than by the presence of concrete typological differences at the landscape level. These differences, instead, find their place in a threefold cataloguing, which distinguishes storm scenes, high mountains¹⁰ and places ‘on the edge of the world’. This arrangement, as well as Petrone’s earlier proposal, which is supplemented by mine, have slowly made their way into the research field, mainly, but not only, in Italy, as has been demonstrated recently by a fine summarising article – but not without interesting insights, fine-tuning and amendments – published by Rosa Mauro.¹¹

⁵ MUGELLES 1973, 43: “Filone letterario contrapposto al *locus amoenus*, che potremmo fin d’ora chiamare *locus horridus*, cioè il paesaggio come componente drammatica” (cf. also 35).

⁶ PETRONE 1988.

⁷ It is true that, if the idea of the *locus horridus* is to ‘reverse the sign’ of landscapes, this general tendency becomes a constitutive aesthetic feature precisely in the Neronian age, as we know, through the idea of *pervertere* previous traditions, of offering an apparently identical picture, but inversed in meaning: the reference text (but not centred on landscapes or *ekphraseis*) remains CASTAGNA – VOGT-SPIRA – GALIMBERTI BIFFINO – ROMMEL 2002.

⁸ MALASPINA 1994. Let it be clear that, while *locus amoenus* has a more established tradition (see at least CURTIUS 1948, § 10: *Ideallandschaft*), both *inamoenus* and *horridus*, while being terms of Classical Latin, do not correspond to any technical usage of ancient times, but are a kind of backward projection of mental schemes of contemporary philology. No Roman *redivivus* would recognise himself in them. This onomastic procedure is also not uncommon for the technical terminology of archaeology, often with good reason, and sometimes wrongly (see the example of *topia* discussed in MALASPINA 2013); see also *below* (§ 4.1) the case of ‘description’ vs. ‘landscape’.

⁹ Cf. *supra*, 9.

¹⁰ And it is precisely the mountain that constitutes the clearest discriminating factor with respect to the oppositional pair *amoenus-horridus*: the always frightening and never pleasant nature of mountain landscape for the ancient Greeks and Romans (and so until the early Renaissance) in fact excluded its presence from the *locus amoenus* – and consequently also in its inversion that is the *locus horridus*. It is only since the eighteenth century, with I. Kant and E. Burke, that these landscapes are redeemed through the constitution of the aesthetic category of the ‘sublime’: see MALASPINA 2007, MALASPINA 2011, 66–69, and MAURO 2021, 73).

¹¹ MAURO 2021. The most systematic proposal is to add a *locus inhospitalis*, in which to catalogue “montagne (senza connotazioni sacrali e senza i mitigati tratti ‘eroici’), selve, deserti, paludi, mare, e tutte quelle zone ritenute ostili per i Romani, attraversate spesso dai loro eserciti in condizioni climatiche estreme, dove non c’è (apparente) traccia di vita o si trova soltanto gente disumana, barbara e fuori dal consesso civile” (MAURO 2021, 82). In practice, the scholar detaches all these landscapes from the ‘Dionysiac’

What is more, thanks to the identification of such ‘typologies’, the critical discourse anchors itself on linguistically concrete data, according to the model that had already been proposed in Gerhard Schönbeck’s well-known pioneering work on the *locus amoenus*.¹² This means that nouns, verbs, adjectives and adverbs are identified, whose presence or recurrence in the texts can certify (or not) the recognition of a certain descriptive typology. Such a method is certainly more effective when dealing with literature than with pictorial or sculptural representations: for these, in fact, an objective and minute cataloguing of the *denotative* elements present (trees, rocks, rivers, harbours, etc.) has been carried out since the nineteenth century, as we know; however, it becomes more aleatory (albeit not impossible, as the present book demonstrates)¹³ to establish whether the *connotation* of the same elements is *amoena*, *horrida* or *inamoena* or something else, a connotation that in the written texts is immediately recoverable, thanks to lexical choices and adjectival uses.

National Schools and Bibliographic Incommunicability

An additional problem, in this regard, is the communicative difficulty and scarce circulation of the bibliography relating to the *locus horridus* and *inamoenus*: this is undoubtedly the result of the multiplication of scholarly production in general in recent decades, but is aggravated by the specific fact that, as mentioned above, the *locus horridus/inamoenus* straddles different methodologies and areas of work (mainly philology and archaeology, but also geography, anthropology, art history, architecture, philosophy, and history). Considerable difficulties are thanks, on the one hand, to the growing discomfort in the Anglo-Saxon area about reading what is not written in English and, on the other hand, even outside this linguistic area, to the persistence of ‘national schools’ that are always at risk of self-referentiality.¹⁴

On the one hand, therefore, one must avoid being locked into one’s own disciplinary field, rejecting or ignoring external contributions that offer a *surplus* of bibliography that is not easy to manage; but on the other hand, one must take the utmost care to avoid superficiality and amateurism, risks that always lie in wait when dealing with texts that refer to research horizons where one is not at ease, or to specific skills that one does not handle perfectly. A scholar dealing with *horridus/inamoenus* must therefore be well aware of how bumpy is the path he or she must tread.¹⁵ In this respect, in my opinion, our volume achieves an excellent result, thanks to the weaving work carried out by the two editors, who helped to circulate the bibliography from one article to the next and to make the individual authors aware of what they might have overlooked.

and ‘heroic’ typologies, creating a sort of ‘degree zero’ of sacredness, which somehow coincides with what I have already called landscapes ‘on the edge of the world’. This is not the place for a terminological dispute: while it is true that order, clarity and classifications are always useful, one must avoid the opposite risk of giving these typologies an ontological *status*, which they have never held, rather than simply a heuristic one (cf. *supra* n. 7). MAURO 2021, 81 is also perfectly aware of this risk, and I cannot but agree: “cercare di ingabbiare ogni singola descrizione paesaggistica inamena entro tipologie rigidamente schematiche, presi da un *furor* definitorio, è un eccesso che va evitato”. For a list of other typological designations used in the past, see MALASPINA 1994, 8–12; we should note that on the *amoenus* side, BERGMANN 1992, 21, lamented that a ‘pastoral landscape’ had not been recognised and distinguished.

¹² SCHÖNBECK 1962.

¹³ I have in mind particularly R. Berg’s contribution, *supra*, 197–218.

¹⁴ In WYLIE 2007, for example, the names of the leaders of the French school (such as A. Berque, F. Dagognet, P. Donadieu and A. Roger) are never mentioned, nor are continental European ‘classics’ such as J. Ritter, A. Sereni, G. Simmel or even von Humboldt.

¹⁵ The detection of errors in this regard by scholars, even those of great renown, who have gone before us (see MALASPINA 2012) should be a constant reminder that anyone can at any time be guilty of the same fault. I myself, while reading through the contributions assembled here, often repeated the precept of *Qui sine peccato est, primus lapidem mittat*, discovering bibliographic references to articles on *horridus/inamoenus* that I (to my shame) had never considered in thirty years of research on the subject.

If, therefore, the only result achieved by this book were to have offered the subject of *horridus/inamoenus* a training ground in which to practise at the crossroads of numerous independent national traditions and of very different disciplines, and also with a complete and ‘cross-disciplinary’ bibliography, the result would already be exceptional, indeed perhaps unique in the field of our studies. But the book does not limit itself to this, because it actually proposes a very innovative interpretation of the *horridus/inamoenus*, one that projects it beyond the boundaries to which we are accustomed and within which we have moved so far.

Towards a New Frontier of *horridus/inamoenus*

In the Beginning was ekphrasis...

To explain this novelty, however, we will have to start from afar: prior to this volume, *horridus/inamoenus* referred to ‘descriptions’ and ‘landscapes’. The first term, as defined by vocabularies, indicates the act of describing, that is, of “representing in words a place, an object, a person, noting their aspects, qualities, etc.” This concept, corresponding to *ekphrasis* in Greek and *descriptio* in Latin, was inherent to the ancient mentality to a far greater degree than the concept of ‘landscape’, which we will see in a moment, and was standardised, even for the description of places, in the *Progymnasmata* and Menander Rhetor’s manuals as a specific rhetorical tool.¹⁶ It is well known in this regard that the ancient concept, linked to *sapheneia* and *enargeia*¹⁷ and built on the series ‘events, people, places, times (*tropoi*)’, differs from the modern one, which linked rather to the Genettian opposition between narration (along the axis of time) and description (in which time stops). Another significant difference is that, in modern research, *ekphrasis*, without any other specification, usually means only the description of objects (especially works of art),¹⁸ almost as if the description of places no longer fell into this category.

On the other hand, ‘landscape’, a concept completely absent in ancient times,¹⁹ is much more than a description, because it involves the intimate link between the narrator’s point of view and the characteristics of the place/object described, which in turn reflect and are charged with the subject’s emotions. There is, however, no definition of it that is both precise and agreed upon. Among the infinite solutions proposed, I prefer to refer to the bipartition between a concept that I would call ‘territorial’ and one that can be defined

¹⁶ I refer for the former to the documented DUBEL 1997, for the latter to RUSSELL – WILSON 1981; on *locus horridus* in rhetorical treatises, I refer *supra* to BERARDI – PRESUTTI, 89–100.

¹⁷ I refer only to the monographic review volumes edited by ELSNER 2002 and BARTSCH – ELSNER 2007, as well as WEBB 2009. Less recent, but methodologically still important, are RAVENNA 1985, FOWLER 1991, LÉVY – PERNOT 1997.

¹⁸ Useful reviews are JAKOB 2005, 229–35 for landscape and TOMMASI MORESCHINI 2010, 257–58 for *ekphrasis*.

¹⁹ I quote here in part from MALASPINA 2011, 47–63. The word *landscape* entered the European vocabulary between the fifteenth and sixteenth century as a cast of the French *paysage*, itself derived from the Dutch *lantschap*, a language in which the term had taken on a new meaning in conjunction with the rise of landscape painting (the *Adoration of the Mystical Lamb* by the van Eyck brothers, circa 1430, not to mention the more recent hands of the much-discussed *Libro d’ore* in Turin). In Italian, it was preceded by the use of *paese*, with the same pictorial meaning, found for instance in the lexicon of Leonardo and Machiavelli (cf. ROGER 1997, 20–21; BESSE 2000, 24–28; JAKOB 2005, 20–22; 33–35). One of the first to place the van Eycks at the origin of the European landscape was, I believe, HUMBOLDT 1847, II, 81. Out of habit and for the sake of convenience, it is, in my opinion, legitimate to continue to speak of ‘landscape’ also for descriptions of the ancient world, both in general and for a specific author. However, it should not be forgotten that the term has only a generic meaning in this case, and that in a technical sense one should resort rather to concepts and terms such as *ekphrasis/descriptio* or, with a different paradigm, to ‘space’ and ‘gaze’: traditional *topos* and descriptive typology had a greater force in the Hellenistic and Roman literary system than geographical reality and its subjectivisation (from which alone the true landscape arises). All this kept even those most sensitive to Nature away from modern conceptions.

as ‘cultural’, according to the alternative that is well defined by John Wylie and others.²⁰ It is connatural, on closer inspection, to the Latin *locus*, with its heteroclitic plurals *loca* (the concrete, ‘territorial’, landscapes) and *loci* (their ‘cultural’ representation by human beings).

Between these two approaches there is a continuous dialectical shift. In the closing years of the last century, the objective work of geographers seemed lacking and reductive, if not innervated with cultural and literary considerations, but for some time now, the pendulum has swung back in the Anglo-Saxon area towards the proud reaffirmation of ‘territorial’ specificity, in an attempt to reduce the two approaches to unity. In this regard, a comparison with the above-mentioned monograph by Wylie, which collects and reworks the discussion on the subject of a thirty-year period, is very useful. He assumes the dichotomy,²¹ but judges it to be an open wound, because from the geographer’s point of view it would be necessary to rediscover unity: his objective gaze, in fact, knows that it cannot prescind from subjectivity, which creates an unsatisfied tension.²² This condition responds to the “revolution in landscape studies which occurred from the mid-1980s to the mid-1990s, under the aegis of the cultural turn in human geography”.²³ In comparison to the traditional approaches of observation and cultural practices,²⁴ Wylie finally considers the new phenomenological model, derived from interpretative archaeology and cultural anthropology, to be pre-eminent: “embodiment, inhabitation and dwelling”.²⁵

... and in the End, There Will Only Be ‘Atmospheres’?

The above-mentioned ‘spatial turn’ has undoubtedly meant a step forward with respect to the focus on ‘landscape’, in the sense that, thanks to it, the function of descriptive and geographical aspects has also been recognised in the Anglo-Saxon area. Such attention, however, as we have said, was already alive in

²⁰ WYLIE 2007, 1–2: “Is landscape the world we are living *in*, or a scene we are looking *at*, from afar? Alternatively, we could put this question in the following way: does the word landscape describe the mutual embeddedness and interconnectivity of self, body, knowledge and land – landscape as the | world we live in, a constantly emergent perceptual and material milieu? Or is landscape better conceived in artistic and painterly terms as a specific cultural and historical genre, a set of visual strategies and devices for distancing and observing?”. Technical synonyms of the former appear to be ‘structural’, ‘material’, ‘architectural’; of the latter, ‘subjective’, ‘sentimental’, ‘mythical’ and even ‘evocative’; a more articulate definition can be found in JAKOB 2005, 26.

²¹ Crystallising it in oppositions such as *observation* vs. *inhabitation*, *eye* vs. *land*, *culture* vs. *nature* (WYLIE 2007, 4–11).

²² “Perhaps all landscapes, rural and urban, artistic and topographic, could be examined in terms of the tension they set up and conduct between observer and observed, tensions between ways of seeing and interacting, and sensitive, material entities and processes” (WYLIE 2007, 9).

²³ WYLIE 2007, 13. The ‘revolution’ followed W.G. Hoskins’ use of the empirical method in England or Carl Sauer’s in the USA, and had already produced Kenneth Olwig’s undertow with a return to the “substantive nature of landscape”. Independently, similar concepts are also shared in the French-speaking area: “Pourquoi ‘naissance’, plutôt par exemple qu’*invention* du paysage? Parce que je n’aime pas ce vocabulaire constructiviste, qui mène à penser que le paysage serait une pure création du regard humain. Le paysage n’est pas dans un regard sur des objets, il est dans *la réalité des choses*, c’est-à-dire dans le rapport que nous avons avec notre environnement” (Berque 2008, 47).

²⁴ WYLIE 2007, 4–6; ch. 2–3–4.

²⁵ WYLIE 2007, ch. 5. Central to this is the conceptual contribution of M. Merleau-Ponty (WYLIE 2007, 147–53), with the structuralist and phenomenological idea that landscape modifies vision, which in turn modifies landscape, a unitary reality leading to reversibility between subject and object. The overcoming of oppositions and dichotomies thus goes as far as ‘non-representational theories’ (WYLIE 2007, 162–66, with an approach that is more active and tactile than visual) or the function of non-human actors in ‘Actor-Network-Theory’ (ANT). And that the very opposition ‘nature’ vs. ‘culture’ is surmountable is now also affirmed in the French-speaking area (it suffices here to refer to the well-known DESCOLA 2005). I repeat, however, that this is quite different from the task of the classicist, who is interested precisely in the subjective pole and the cultural construction, not so much because of the limits of his disciplinary competence, but because the objective landscape of antiquity is irretrievably unknown to us (apart from archaeological residues and the well-deserving efforts of experimental archaeology).

the continental area at least since Schönbeck's 1952 work (mentioned above), if not since before the War.²⁶ Nevertheless, the 'spatial turn' took place through a very 'French', post-structuralist and deconstructive lens,²⁷ which in more than one case distanced Anglo-Saxon research into 'space' from customary and philologically recognisable methods. It is therefore no surprise (unfortunately) that this 'turn' has avoided (and perhaps even ignored) the typological work of scholars like Schönbeck and Petrone, in favour of a much more conceptual, or indeed contorted, approach.²⁸

But all fashions and 'turns' are destined to be overtaken by newer ones, and I believe we have now arrived, not only for *horridus/inamoenus*, at the affirmation of another concept that goes beyond 'space': that of 'atmosphere'. It transforms 'space/place' (*tópos*) from the aseptic limit of the contained thing, as Aristotle thought of it, into a space experienced by flesh-and-blood humans. Surprising as it may seem, it has recently been shown²⁹ that it is Cicero who anticipates in at least two points (the descriptions of the *loca amoena* of the villa of Arpinum in *Leg.* 2, 3 and of the Academy of Athens in *Fin.* 5, 2) far more advanced phenomenological reflections made by Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty and Bachelard. Indeed, Cicero is the first – and almost the only example until the Middle Ages³⁰ – to show a pioneering awareness of this existential 'atmosphere', adding to at least some of 'his' places the situational awareness (in the sense of Heidegger's *Befindlichkeit*), that is, the 'certain something' that places assume only when they become 'lived spaces'.³¹

The fact that Cicero is the only one, or almost the only one, in antiquity to be aware of the existence of 'atmospheres' does not mean that they cannot be identified elsewhere in a factual and implicit manner; all the more so, because precisely the aura of existential anguish that characterises the *horridi/inamoeni* places/landscapes is strongly indicative of creating also an atmosphere of *horridus/inamoenus*. And this very atmosphere can still be traced in ancient texts and artefacts even when it is not consciously recognised and presented as such by the ancient author/artist. Similarly, the fact that, in Cicero, the atmosphere in the

²⁶ With GRIMAL 1943.

²⁷ Useful cultural-historical and bibliographical references in DUSO 2021, 19–22.

²⁸ It may be useful to re-read, in this sense, the correct remarks of a reviewer (far from hostile, on the whole) on the book by V. Rimell cited above: "The book is neither easy nor quick to read [...]. The reason is [...] to be found in one characteristic of the book's style that takes it far from the usual methods of Classical scholarship. The author does not want to disclose the origins of ideas, concepts or images in literature: she is not dealing with the birth of a motif or with the way in which it reached each Roman author; her discussions are not concerned with the metamorphoses each motif underwent in its wandering through the literary tradition, and about what is new in the role it plays in each given text; the book is not an exercise in historical hermeneutics. The spatial features of each text are handled as timeless data. This is characteristic of the entire method: from the very beginning of the 'spatial turn', the theory has been formulated *per definitionem* against those who are exclusively interested in the time dimension, or whose historical curiosity outweighs their interest in space" (FERENCZI 2016).

²⁹ See CALCÒ 2018, to which I refer for more complete information, including bibliographical references. On the architectural side, I refer *supra* to the indications of n. 11, p. 198 in the contribution by R. Berg.

³⁰ I refer to JAKOB 2005, 78–84, and to MALASPINA 2011, 72–73 for a possible resurfacing of a 'landscape' that becomes an 'atmosphere' in Basil the Great's *ep.* 14, 2 to Gregory Nazianzen, even taking into account the change in the religious-cultural paradigm. As in Cicero, here too the place is described in a very personal way, it is explicitly presented as a haven of peace, philosophy and solitude, in an atmosphere encountered not only through the experience of the people who inhabit it with their bodies, but also through literary memory.

³¹ "Di questo fenomeno, difficile da definire per sua natura, non troviamo una teoria nell'opera ciceroniana, né una spiegazione; eppure, già nelle sue pagine leggiamo l'esplicita testimonianza di un modo di percepire quel *quid* che oggi chiamiamo atmosfera, descritta nelle sue pagine come una sensazione non ben definita, come una forza che non è né *del* soggetto né *del* mondo, ma che è relativa alla situazione: una *vis* che è *in locis*, negli spazi vissuti" (CALCÒ 2018, 224). If literature is life, to what extent does the memory of a literary place contribute to the production of an 'atmosphere'? What does a visit to Arpinum today, for example, or to the places mentioned in an ode by Pindar, or a walk through a Franciscan cloister arouse in us? More specifically, to what extent does the earlier philosophical tradition (as writing and as practice) influence the perception of 'atmospheres' when dealing with a place where one engages in philosophical dialogue or, more generally, spiritual exercise?

passages cited above concerns the much better known and ubiquitous *locus amoenus* does not mean that an atmosphere cannot also convey, on the contrary, the typology of *horridus/inamoenus* that interest us here.³² On the contrary, the recourse to the category of ‘atmosphere’ can be particularly successful in those landscapes that, while formally and typologically *amoeni*, convey to the reader a diametrically opposite impression, being used as backdrops for cruel and brutal actions, as has long been noted especially in the case of Ovidian epics.³³

‘Ansie romane verso il mondo naturale’

But there is not only the ‘atmosphere’: recently, as Bassani and Berg have already mentioned, two other phenomena have been grafted onto the ‘spatial turn’, one the so-called ‘emotional turn’ and the other the ecological or eco-critical approach,³⁴ in themselves distinct, but coinciding, in the case of *horridus/inamoenus*, in focusing not so much on descriptive typologies or spatial co-ordinates, as rather on the emotional effect that *horridae/inamoenae* typologies and co-ordinates could generate in antiquity, no matter whether they were present in the pages of a book, on the walls of a *domus*, in the living fabric of a city, or in natural and more or less sacred areas. Eco-criticism in turn causes these emotional effects to reverberate on the new environmental awareness of the modern reader.

Let us try to close the circle: we started by saying that this book is one of the fruits of the ‘spatial turn’, but that its aspirations and merits cannot be reduced to providing a ‘cross-disciplinary’ training ground, with a complete and up-to-date bibliography (however undeniable this may be, in my opinion). We have thus briefly retraced the (chrono)logical development that originated with the identification and cataloguing of landscape typologies extraneous to the *locus amoenus*; we added that it has to contend with a lack of bibliographic communication between the various national schools. We then located four stations on a scale of progressive hermeneutic abstraction, which starts from the concreteness of *ekphrasis* (the only one fully recognised in the classical world), touches the ‘landscape’, in its dual ‘territorial’ and ‘cultural’ form, and moves on to the post-structuralism of ‘space’, ending with the evanescence, the *nescioquid*, of ‘atmo-

³² And indeed in Cicero himself there is at least one instance of an ‘atmosphere’ of anxiety and anguish (linked to the recent memory of the death of his daughter Tullia), such as to transform the splendid maritime pine forest that surrounded (and surrounds) the villa of Astura, south of Rome, into a nightmare of isolation: *in hac solitudine careo omnium colloquio, cumque mane me in silvam abstrusi densam et asperam, non exeo inde ante vesperum. Secundum te nihil est mihi amicus solitudine. In ea mihi omnis sermo est cum litteris. Eum tamen interpellat fletus; cui repugno quoad possum, sed adhuc pares non sumus* (Att. 12, 15, 1 of March 45). This outburst is known to all of Cicero’s biographers, but has so far never been studied from the point of view of ‘atmosphere’: note how the passage, from the point of view of descriptive typology, is extremely reticent, with only two adjectives, *densa et aspera*, which nevertheless does not prevent Cicero from unloading his inner atmosphere of anxiety and death onto the geographical site, and does not prevent us from perceiving it.

³³ I refer to the well-known HINDS 2002, 130–36, who speaks of “erotic desire and violence”. Is it the pleasant landscapes that redeem the actions performed, or do the latter cast a negative light (an ‘atmosphere’) on the former? I have dealt with this basic ambiguity in MALASPINA 2008, identifying a deeper anthropological reason for it in the always ambiguous nature of the forest for a Roman.

³⁴ Cf. *supra*, 11–12. As an example, I recall the perspective of *landscape ecology*: this starts from the analysis of the animal-environment relationship by ethologists, but in their intentions, it “needs to be expanded to encompass the human dimension of the system” (FARINA-NAPOLETANO 2010, 179, with bibliography 185–87). For example, the perspective of the soundscape or ‘acoustic landscape’ is interesting (e.g. in the classical *locus amoenus*, the central role of the rustling of leaves, the gurgling of the brook, or the sound of cicadas, cf. SCHÖNBECK 1962, 18; 33–41; 57–60; for the *locus horridus*, on the contrary, see *supra* BERARDI – PRESUTTI, 86–100). Or the ‘eco-field’ (“the spatial configuration of objects that carry meaning in the landscape associated with the fulfilment of a specific need”, FARINA – NAPOLETANO 2010, 181), with which the landscape itself in turn ends up by coinciding: “the sum of all the spatial configurations that carry meaning (i.e. eco-fields)” (FARINA – NAPOLETANO, 2010, 183), bringing with it also the cancellation of differences with ‘*habitat*’. These perspectives of a crossover between quite distant methodologies are interesting in themselves and could be theoretically productive even in the humanities: however, one must avoid a mechanical application of schemes that work very well in the animal world, which is dominated by the stimulus-response relationship.

spheres'. Finally, we recalled that emotions and eco-criticism also play a non-secondary function in the contemporary reading of the *horridus/inamoenus*, both as *loca* (concrete spaces) and as *loci* (their artistic or literary representations).

We now have all the tools, I believe, to understand how the researches presented in this book go well beyond 'spatial turn' and 'cross-disciplinarity', in that they constitute a *summa* of the four stations listed above and in fact open a new era in the study of *horridus/inamoenus*, both in literary texts and in material evidence. Indeed, while the book in no way disavows the usefulness of the typological approach for descriptions and landscapes that is by now traditional (at least in Italy),³⁵ it also pays homage to the 'spatial' approach, declined on the axis of cultural tradition.³⁶ However, most of the contributions move in a sphere that is already decidedly³⁷ that of the 'atmosphere', as demonstrated by the book's subtitle, which I have not by chance chosen as the *incipit* of this § 5. It can indeed be said that the instance of the 'emotive turn', originally observable at the level of typological analysis (even if not always unequivocally),³⁸ is even better substantiated if it is projected on to a horizon of 'atmospheres'. This horizon is indeed potentially more vague for those who do not have the shield of the typological method, but it is also enormously broader. In other words, the atmosphere of anxiety that *horridus/inamoenus* is able to provoke, and that the modern interpreter must be able to rediscover, would be unattainable if we did not have the philological tools of 'typology' at our disposal, which regulate its retrieval as far as possible, even in iconographic testimonies;³⁹ but it is equally true that on this basis, 'atmospheres' are identified in the book that transcend not only typologies, but also landscapes and even 'spaces', recovering suggestions of anxiety in volcanic eruptions, marshy terrain, the animal world, figures of myth and cult, and so on.⁴⁰ This is exactly what I had in mind when I decided to allude in the title to the hypothesis of the *horridus/inamoenus* as a 'Way of Life' for the Romans: the fact that they expressed a certain existential anxiety precisely through the use of this interpretive category, both in artistic representations and in literary language.

It seems clear to me, therefore, that this book offers philologists, archaeologists, historians and anthropologists an innovative platform at the level of 'cross-disciplinary' integration on the topic of 'atmospheres' of *horridus/inamoenus*, a platform that may serve as a methodological model for other research in even more generically 'atmospheric' areas in classics.⁴¹

³⁵ One thinks of the contributions by P. Carafa and all those in Section II, 'Letteratura della *natura horrida*'.

³⁶ I refer of course to D. Spencer's contribution, but also to that of M. Giglio.

³⁷ Even if, in most cases, unconsciously: the word 'atmosfera'/'atmosphere' is in fact very rare in the book and it is not by chance that it appears only in the most sensitive contributions in this sense, those of L. O'Hearn, A. Lampinen and especially R. Berg. Nor is it by chance that the former and the latter are linked, in various ways, to the Ovidian universe: cf. *supra* n. 33.

³⁸ Cf. again *supra* n. 33.

³⁹ R. Berg's contribution seems to me masterful in this respect, precisely because she knows how to reconstruct 'atmospheres' from descriptive typologies.

⁴⁰ See some of the contributions in Section I, "Letteratura e archeologia della *natura inamoena*", and all those in Section III, "Incontri *horridi*".

⁴¹ Judging from the *Année Philologique*, the word 'atmosphere'/'atmosfera'/'atmosphère' appears in the titles of scientific contributions in relation to the natural world only since 2018 and in no more than two articles. A precedent for our approach could be found only in FELTON 2018 (repeatedly quoted in these pages), which already in its title evokes two of the four 'stations' we indicate ('Landscapes' and 'Spaces'). This book, however, although valuable and certainly open to the innovation of 'atmospheres', does not have a specific *focus* either on the Roman world or on natural landscapes; above all, it develops only on the literary side, failing to grasp the potential of 'cross-disciplinary atmospheres' that are instead at the centre of our approach.

A Window on the Future: The Aesthetics of Ugliness

It has already been seen how quickly ‘turns’, like fashions, grow old: can we already identify a future line of research, as yet inactivated, on which our ‘atmospheres’ can be examined in the future? No one is gifted with prescience, but as a leave-taking to this reflection of mine, I dare to propose a path that seems to me potentially productive.

The discourse on Roman anxieties and the natural world has hitherto been conducted on an emotional-psychological level, leaving out almost entirely the aesthetic aspect. Now, if we focus on this, we will see that our ‘atmospheres’ do not concern ‘beautiful’ landscapes (I deliberately use a rudimentary adjective), except as a purposeful contrast to the depraved and anxiogenic actions that are sometimes depicted there, as mentioned above.⁴² Sometimes, the scene brings back spectacles that are ‘sublime’ for us, such as volcanic eruptions, but this aesthetic category was born only in the eighteenth century.⁴³ We can therefore conclude that, from the aesthetic point of view, most of the *ekphraseis* of this book, as well as its ‘atmospheres’, turn (and they already did so according to the sensibility of the ancients) rather towards the idea of the ‘ugly’. This field found its first modern scientific exposition more than 170 years ago, thanks to Karl Rosenkranz’s book that only the genius of Umberto Eco brought back into vogue a few years ago.⁴⁴ It opened with the words put in the exergue to my contribution (“Eine Aesthetik des Häßlichen? Und warum nicht?”) and dissected the ‘ugly’ into various categories⁴⁵, the last of which is the one that interests us: the ‘ugly in art’ (*das Kunsthäßliche*).

Rosenkranz and Eco recall that the successful artistic or literary representation of the ugly has always been recognised as a form of beauty.⁴⁶ As such, it is quite different from another ‘artistic ugliness’ that goes by the name of *kitsch* and is well known to aesthetic scholars in relation to numerous contemporary genres, including cinema.⁴⁷

The relationships between anxieties of the natural world, artistic ugliness and *kitsch* in the Roman world remain a ‘selva oscura’ into which no one has so far delved; this book, in addition to grounding the study of literary or art-historical ‘atmospheres’ in antiquity for the first time on a solid basis, could also be the starting point for the creation of an aesthetic of *horridus/inamoenus*. Why not?

⁴² Cf. again *supra* n. 33.

⁴³ Cf. *supra* n. 10.

⁴⁴ See ROSENKRANZ 1853 and ECO 2007.

⁴⁵ Das Negative, das Unvollkommene, das Naturhäßliche, das Geisthäßliche, das Kunsthäßliche. ECO 2007, 19, distinguishes instead “il brutto in sé, il brutto formale e la rappresentazione artistica di entrambi” (again, it is the last that concerns us).

⁴⁶ ROSENKRANZ 1853, 38–39: “Wie kann nun die Kunst, deren Zweck nur das Schöne sein soll, dazu kommen, das Häßliche zu bilden? [...] Die Kunst hat zwar [...] das sinnliche Element nothwendig, aber in diesem Element will und soll sie die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität ausdrücken. Es gehört zum Wesen der Idee, die Existenz ihrer Erscheinung frei zu lassen und damit die Möglichkeit des Negativen zu setzen. Alle Formen, die aus dem Zufall und aus der Willkür entspringen können, realisiren auch factisch ihre Möglichkeit und die Idee beweist ihre Göttlichkeit vornämlich durch die Macht, mit welcher sie [...] die Einheit ihres Gesetzes erhält. Will also die Kunst die Idee nicht bloß einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Häßlichen nicht entbehren. Die reinen Ideale stellen uns allerdings das wichtigste Moment des Schönen, das positive, hin. Sollen aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen. [...] Aus diesem Grunde also, die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität zu schildern, kann die Kunst die Bildung des Häßlichen nicht umgehen. Es wäre eine oberflächliche Auffassung der Idee, wollte sie sich auf das einfach Schöne beschränken”. ECO 2007, 19: “Parlando di brutto artistico, ricordiamo che in quasi tutte le teorie estetiche, almeno dalla Grecia ai giorni nostri, è stato riconosciuto che qualsiasi forma di bruttezza può essere redenta da una sua fedele ed efficace rappresentazione artistica. Aristotele (*Poetica* 1448 b) parla della possibilità di realizzare il bello imitando con maestria ciò che è repellente e in Plutarco (*De audiendis poetis*) si dice che nella rappresentazione artistica il brutto imitato rimane tale ma riceve come un riverbero di bellezza dalla maestria dell’artista”.

⁴⁷ To refer to DORFLES 1969 is sufficient. It is not surprising, however, that the *Année Philologique* registers *kitsch* even less than ‘atmosphere’ (cf. *supra* n. 41). Some signs of an early interest in the *Kunsthäßliche* on the part of the classicists can perhaps be found in a series of lectures on the theme *Horribile visu. Rappresentazioni dell’orrore nella letteratura latina*, edited by F. Gasti and A. Prestint, delivered at the Ghislieri College in Pavia in 2023 (<https://www.ghislieri.it/ghislieri-magazine/cicli-orrore/>).

Bibliography

- BARTSCH – ELSNER 2007 = S. BARTSCH – J. ELSNER (eds.), *Classical Philology*, 102, 1 *Special Issue on Ekphrasis*: 1–138.
- BERGMANN 1992 = B. BERGMANN, 'Exploring the Grove: Pastoral Space on Roman Walls', in J.D. HUNT (ed.), *The Pastoral Landscape* (Studies in the History of Art 36), Washington: National Gallery of Art, 1992: 21–46.
- BESSE 2000 = J.-M. BESSE, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles: Actes Sud, 2000.
- CALCÒ 2018 = V. CALCÒ, 'Oltre il *topos* letterario: il *locus amoenus* come spazio vissuto nei dialoghi ciceroniani', *Ciceroniana On Line* 2: 207–28 [<https://doi.org/10.13135/2532-5353/3027>].
- CASTAGNA – VOGT-SPIRA – GALIMBERTI BIFFINO – ROMMEL 2002 = L. CASTAGNA – G. VOGT-SPIRA – G. GALIMBERTI BIFFINO – B. ROMMEL (eds.), *'Pervertere': Ästhetik der Verkehrung: Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* ("Beiträge zur Altertumskunde 151), München: Saur, 2002.
- CURTIVS 1948 = E.R. CURTIVS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke, 1948.
- DESCOLA 2005 = P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard, 2005.
- DORFLES 1969 = G. DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York: Universe Books, 1969 [orig. *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano: G. Mazzotta, 1968].
- DUBEL 1997 = S. DUBEL, 'Ekphrasis et *enargeia*: la description antique comme parcours', in LÉVY – PERNOT 1997: 249–64.
- DUSO 2021 = A. DUSO, 'Ultra terminum: Orazio lirico e l'inventario del mondo', *Latinitas* 9: 19–40.
- ECO 2007 = U. ECO, *Storia della bruttezza*, Milano: Bompiani, 2007.
- ELSNER 2002 = J. ELSNER, 'Introduction. The genres of ekphrasis', *Ramus* 31, *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*: 1–18.
- FARINA – NAPOLETANO 2010 = A. FARINA – B. NAPOLETANO, 'Rethinking the landscape: New Theoretical Perspectives for a Powerful Agency', *Biosemiotics* 3: 177–87.
- FELTON 2018 = D. FELTON (ed.), *Landscapes of Dread in Classical Antiquity: Negative Emotion in Natural and Constructed Spaces*, London: Routledge, 2018.
- FERENCZI 2016 = A. FERENCZI, review of RIMELL 2015, *Bryn Mawr Classical Review* 2016.10.26 [<https://bmcr.brynmawr.edu/2016/2016.10.26/>].
- FILIPPI 2022 = D. FILIPPI, *Rethinking the Roman city: the spatial turn and the archaeology of Roman Italy* (Studies in Roman Space and Urbanism), Abingdon – New York: Routledge, 2022.
- FOWLER 1991 = D. FOWLER, 'Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis', *Journal of Roman Studies* 81: 25–35.
- GRIMAL 1943 = P. GRIMAL, *Les jardins romains, à la fin de la république et aux deux premiers siècles de l'empire. Essai sur le naturalisme romain*, Paris: E. de Boccard, 1943 [1969² 1984³].

HINDS 2002 = S. HINDS, 'Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the Metamorphoses and its Tradition', in P. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: CUP 2002, 122–49.

VON HUMBOLDT 1847 = A. VON HUMBOLDT, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, vol. II. Stuttgart – Tübingen: Cotta'scher Verlag, 1847.

JAKOB 2005 = M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze: Olschki, 2005.

LAURENCE 2011 = R. LAURENCE, 'Literature and the spatial turn: movement and space in Martial's epigrams', in R. LAURENCE – D.J. NEWSOME (eds.), *Rome, Ostia, Pompeii: Movement and Space*, Oxford – New York: OUP, 2011: 81–99.

LÉVY – PERNOT 1997 = C. LÉVY – L. PERNOT (eds.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris: L'Harmattan, 1997.

MALASPINA 1994 = E. MALASPINA, 'Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione', *Aufidus* 23: 7–22.

MALASPINA 2007 = E. MALASPINA, 'Il paesaggio nel mondo antico (dalle Alpi a Capo Passero). II parte: le Alpi, ovvero dei luoghi inameni', in G.G. COSENTINI (ed.), *Scritti in onore di Quintino Cataudella*, Ragusa: AICC Del. 'Giusto Monaco', 2007: 34–50.

MALASPINA 2008 = E. MALASPINA, 'La forêt: lieu de plaisir – absence de plaisir', in P. GALAND-HALLYN, C. LÉVY, W. VERBAAL (eds.), *Le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Table ronde, Paris IV – Sorbonne, École Normale Supérieure, 7 février 2004 (Latinitates 1), Turnhout: Brepols, 2008: 11–28.

MALASPINA 2011 = E. MALASPINA, 'Quando il paesaggio non era stato ancora inventato. *Descriptiones locorum* e teorie del paesaggio da Roma a oggi', in G. TESIO, G. PENNAROLI (eds.), *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia: storia geografia arte letteratura* (Atti del convegno internazionale di studi, Vercelli, Demonte e Montà, 24-27 settembre 2008), Torino: Centro Studi Piemontesi, 2011: 45–85.

MALASPINA 2012 = E. MALASPINA, 'La doppia vita di una congettura: Pierre Grimal e il falso della **topiographia*', in E. BONA, C. LÉVY, G. MAGNALDI (eds.), *Vestigia notitiae. Scritti in memoria di M. Giusta*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012: 367–84.

MALASPINA 2013 = E. MALASPINA, '*Topia* = "pergolato"? Dai dialetti romanzi al latino (nota a Vittr. 5, 6, 9; *Copa* 7; Plin. *nat.* 12, 22; Spart. *Hadr.* 10, 4)', in G. BALDO – E. CAZZUFFI (eds.), *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina* (Atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15–16 marzo 2011), Firenze: Leo Olschki, 2013: 243–74.

MAURO 2021 = R. MAURO, 'Paesaggi inameni della letteratura latina fino al II sec. d.C.', *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 12: 67–88.

MUGELLES 1973 = R. MUGELLES, 'Il senso della natura in Seneca tragico', in AA. VV., *Argentea aetas. In memoriam E.V. Marmorale*, Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1973: 29–66.

PETRONE 1988 = G. PETRONE, '*Locus amoenus/locus horridus*: due modi di pensare il bosco', *Aufidus* 5: 3–18.

RAVENNA 1985 = G. RAVENNA, 'Ekphrasis', *Enciclopedia virgiliana* II: 183–85.

RIMELL 2015 = V. RIMELL, *The Closure of Space in Roman Poetics: Empire's Inward Turn*, Cambridge: CUP, 2015.

ROGER 1997 = A. ROGER, *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard, 1997.

ROSENKRANZ 1853 = K. ROSENKRANZ, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg: Bornträger, 1853.

RUSSELL – WILSON 1981 = D.A. RUSSELL – N.G. WILSON (eds.), *Menander Rhetor*, Oxford: OUP, 1981.

SCHIESARO 1985 = A. SCHIESARO, 'Il locus horridus nelle Metamorfosi di Apuleio', *Maia* 37: 211–23.

SCHÖNBECK 1962 = G. SCHÖNBECK, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg: Ruprecht-Karl-Universität, 1962.

SPENCER 2010 = D. SPENCER, *Roman Landscape: Culture and Identity* (Greece & Rome. New surveys in the classics 39), Cambridge: CUP, 2010.

TOMMASI MORESCHINI 2010 = C.O. TOMMASI MORESCHINI, 'The Role and Function of Ekphrasis in Latin North African Poetry (5th–6th Century)', *Text und Bild. Tagungsbeiträge des internationalen Symposiums „Text und Bild“ vom 2. bis zum 4. April 2009 in Wien*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010: 255–87.

WEBB 2009 = R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham – Burlington: Ashgate 2009.

WYLIE 2007 = J. WYLIE, *Landscape*, New York – London: Taylor & Francis, 2007.

Elenco degli autori

ALESSIO AMEDURI

alessio.ameduri@unito.it

Università di Torino

MADDALENA BASSANI

Università Iuav di Venezia

mbassani@iuav.it

FRANCESCO BERARDI

Università degli Studi G. d'Annunzio, Chieti-
Pescara,

francesco.berardi@unich.it

f.berardi@unich.it

RIA BERG

Institutum Romanum Finlandiae

berg@irfrome.org

PAOLO CARAFA

Sapienza Università di Roma

paolo.carafa@uniroma1.it

LUCA DI FRANCO

Parco Archeologico dei Campi Flegrei

Rione Terra

luca.di franco-01@cultura.gov.it

SIMONE FORESTA

Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio
per le province di Caserta e Benevento

simone.foresta@cultura.gov.it

MARCO GIGLIO

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

mgiglio@unior.it

ANTTI LAMPINEN

Finnish Institute in Athens

ajlamp@utu.fi

GIUSEPPE LEPORE

Università di Bologna

giuseppe.lepore4@unibo.it

ERMANNO MALASPINA

Università di Torino

ermanno.malaspina@unito.it

FRANCESCA MERMATI

Ministero della Cultura

Parco archeologico dei Campi Flegrei

francesca.mermati@cultura.gov.it

LEAH O'HEARN

La Trobe University

L.O'Hearn@latrobe.edu.au

MARCO PRESUTTI

Liceo Scientifico L. Da Vinci, Pescara

marco.presutti.eu@gmail.com

ELINA PYY

University of Helsinki

elinaannasylviapyy@gmail.com

NATHANIEL FLEURY SOLLEY
University of Pennsylvania
nfsolley@sas.upenn.edu

DIANA SPENCER
University of Birmingham
d.j.spencer@bham.ac.uk

MIIKA REMAHL
University of Helsinki
miika.remahl@helsinki.fi

JACOPO TURCHETTO
Università di Padova
jacopo.turchetto@unipd.it

ELEONORA VOLTAN
Universidad de Málaga
eleonora.voltan92@gmail.com

STEPHANIE WYLER
Université Paris Cité
stephanie.wyler@u-paris.fr

PAOLA ZANOVELLO
Università di Padova
paola.zanovello.1@unipd.it

