



www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 -DOI 10.5281/zenodo.8139259



No. 13, Anno 2022 – Article 2

Gli scudi nell'Eneide

Gian Luca Grassigli[✉]

*Dipartimento di Lettere – lingue, letterature e civiltà antiche e moderne
Università di Perugia*

Title: The shields in the Aeneid

Abstract: The central role of Aeneas' shield in the Virgilian poem is a well-known and much-studied fact. In this study, however, we focus on some other episodes of the Aeneid in which shields are used by Virgil from a symbolic perspective of great significance.

Keywords: Virgil, Aeneid, Shield, Aeneas' shield

ID-ORCID: 0000-0001-7999-2185

[✉] Address: Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Lettere-lingue letterature e civiltà antiche e moderne, Via dell'Aquilone, 7 - 06123 Perugia, Italia (Email: gian.grassigli@unipg.it).

1. PREMESSA.

Lo scudo di Enea, come è noto, riveste una funzione centrale non solo nell'*Eneide*, ma anche nella letteratura che del poema si è occupata. Ciò che spesso, tuttavia, non è stato colto, è il fatto che la celebre arma del protagonista, la cui concessione da parte di Venere costituisce momento topico del poema, in realtà può essere visto come il centro di un sistema costituito da altri scudi, tutti attivi in una maniera molto particolare.

Così come il senso dello scudo del protagonista va ben oltre la sua funzione primaria di arma, ricevendo significato in verità piuttosto dalla decorazione che su di esso viene mirabilmente e profeticamente svolta da Efesto, in quanto "haut vatum ignarus venturique inscius aevi"¹, allo stesso modo sono le immagini, o la loro mancanza, che costituiscono la qualità decisiva degli altri scudi fatti agire dal poeta in distinti momenti dell'opera. Per quanto il concetto abbia goduto di poca fortuna nella critica, è stato colto come le descrizioni virgiliane degli scudi «si soffermano soprattutto sulla decorazione che li impreziosisce e che è sempre in stretta relazione con il personaggio che li porta»². Un'attenzione per la decorazione, dunque, da considerarsi non alla stregua di un mero esercizio stilistico, ma in quanto necessaria individuazione di un'arma speciale sia in sé, nella propria *forma*, sia in relazione alla definizione della *figura* dell'eroe a cui è assegnata³. Proprio le ragioni della decorazione figurata che s'accampa su altri scudi

¹ Verg., *Aen.* VIII 627: "esperto dei vaticinii e consapevole del tempo avvenire" (trad. L. Canali).

² MALAVOLTA 1988, p. 738.

³ La scelta importante all'interno del poema non è tanto la valutazione dello scudo come supporto di immagini in sé, che è caratteristica diffusa nella mentalità comune e nelle arti decorative, come mostrano ad esempio i fregi d'arme (POLITO 1998, p. 127), quanto il suo rapporto speciale con il singolo eroe.

particolari o l'assenza della stessa è la questione che intendo prendere in esame in questo intervento. Si tratta di una questione ben nota nel mondo antico, a partire dalla tradizione greca, consistente in particolare nella relazione a livello simbolico che le armi in generale, ma lo scudo in particolare, mettono in atto con il guerriero, e più precisamente con la sua definizione identitaria⁴.

Mi pare che l'analisi di alcuni degli episodi del poema in cui l'autore mette in scena scudi che, oltre alla contingenza della loro funzione pratica, in verità definiscono il loro senso – e quello dei loro portatori – sulla base delle immagini che recano sulla loro superficie, possa aiutare a comprendere in una prospettiva più vasta la funzione e il senso dell'arma che Enea ricevette in dono dagli dèi.

2. L'ANCILE CADUTO DAL CIELO.

In altro luogo mi sono già occupato di uno scudo che la tradizione fa agire agli albori della storia di Roma, anch'esso di fabbricazione divina e che costituisce uno dei più antichi talismani realizzati a garanzia storica della salvezza e del potere della città: lo scudo di Numa⁵. Quest'arma, inviata da Giove come pegno sicuro del potere del re e dunque della solidità dello stato, riceve la sorte curiosa di essere replicata in undici copie dall'artefice magico Mamurio Veturio al fine di garantirne la sicurezza: l'iterazione del suo sembiante parve un efficace strumento per il suo nascondimento di fronte all'eventualità del tentativo di sottrarre a Roma il suo talismano. Una questione di immagini, dunque, e in particolare di un'identità, ossia di una parvenza, nascosta tramite la sua moltiplicazione.

⁴ Ricordo tra gli altri: per il mondo greco LISSARRAGUE 2008 e LISSARRAGUE 2009; per il mondo greco e romano: GRASSIGLI, MENICETTI 2008; cfr. JUBIER-GALINIER, LAURENS 2007.

⁵ GRASSIGLI 2016.

Mi pare perciò interessante, per questo nostro discorso, considerare come nello studiatissimo programma figurativo che Vulcano ha cesellato sul possente nuovo scudo dell'eroe, appaiano tra i bagliori delle immagini:

«[...] i Salii danzanti
e i nudi Luperci, i lanosi berretti e gli ancili
caduti dal cielo; [...]»⁶.

In questo luogo virgiliano ci troviamo di fronte a un'immagine che contiene e dunque rinvia a un'altra immagine. Non appare senza significato che nella cronologia sempre rinnovabile del mito il primo apparire dello scudo caduto dal cielo, ossia dell'ancile difeso per ordine di Numa tramite la moltiplicazione della sua figura, coincida in verità con una sua rappresentazione anticipatrice: uno scudo destinato a essere replicato in svariate immagini di sé appare, in quanto immagine, molto tempo prima tra le scene figurate che decorano un altro scudo. Se volessimo capovolgere la prospettiva, potremmo anche dire dal punto di vista dell'ancile, che l'iterazione della sua *forma* in una svariata serie di repliche viene anticipata prefigurativamente dalla sua esistenza come immagine sulla superficie di un altro scudo. In ogni caso, sinteticamente, lo scudo di Enea comprende in sé già quello di Numa; almeno nel racconto di Virgilio.

Nella sfera della produzione simbolica legata alla narrazione letteraria, dunque, i due oggetti-figura in questione s'intrecciano in una trama densa

⁶ Verg., *Aen.*, VIII 662-665 (tr. it. L. Canali): «Hic exultantis Salius nudosque Lupercos / lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo / extuderat, [...]». Naturalmente uno solo degli ancili rappresentato è effettivamente caduto dal cielo, mentre gli altri usati dai *Salii* per le loro cerimonie corrispondono a quelli realizzati da Mamurio Veturio su ordine di Numa.

di possibili riflessi, che essi stessi sono in grado di generare. Dalla trama virgiliana che li connette risulta evidente che nell'immaginario latino esistono prima di tutto sul piano della dimensione visuale, come mostrano la maniera di nascondere il primo tramite la moltiplicazione della sua *forma* e le sembianze del secondo, nonché il suo modo di agire, legato all'ostentazione dinanzi agli occhi del nemico della storia futura di Roma.

Per quanto in genere poco considerato, il nesso in cui Virgilio stringe le due armi non si esaurisce nel momento sopra ricordato. In un altro punto del poema l'apparizione in cielo della nuova panoplia costruita da Vulcano per Enea su sollecitazione di Venere così come getta in un subitaneo sconforto coloro che vi assistono, nello stesso modo richiama alla mente del lettore il prodigio della discesa dall'alto dell'ancile di Numa⁷. In entrambi i casi il cielo albeggiante dispone uno spazio libero da nubi, in cui in un fragore incessante si sprigionano tre fulmini e tre tuoni assordanti, che precedono l'apparizione delle armi⁸. Se nell'episodio numaiico è il re stesso a sollecitare il prodigio divino (“è giunto il tempo della tua promessa”), nella vicenda dell'Eneide solo l'eroe è in grado di decifrare, nello spavento generale, il senso vero dell'evento (“mi chiama l'Olimpo”). Entrambi, poi, scesi dagli alti troni su cui ricevono il segno, si dedicano prima di ogni altra cosa ad innalzare sacrifici agli dèi.

Evidenti analogie mettono in relazione i due momenti, che poi si sviluppano in direzioni opposte, ma speculari, e dunque strettamente collegate. Se il prodigio delle armi che appaiono risonanti nel cielo allude, fuori dalla lettera del racconto, alla rovina delle guerre civili, valendo

⁷ Il legame è sottolineato in BARCHIESI 1984, P. 76, per quanto non approfondito, essendo estraneo alla prospettiva principale di quella ricerca.

⁸ Virg. *Aen.* VIII 520-531; *Ov. Fast.* III 361-374.

“insieme come segno dell'aiuto divino ai vincitori e come sanzione di una guerra catastrofica (le armi del cielo, le armi nel cielo)”⁹, allora diviene ancora più chiara la natura dell'arma donata a Numa da Giove, un solo scudo e non una panoplia, perché segno di pace, garanzia dell'azione ordinatrice e di governo del secondo re.

Considerato l'ancile di Numa un talismano fondante il potere supremo di Roma, risulta evidente che Virgilio voglia fissare una relazione esplicita e diretta tra esso e lo scudo di Enea, che ne diviene pertanto una sorta di precursore e che anticipa profeticamente in questa maniera il patto tra Giove e il re, nel cui destino è inscritta la premessa per l'ordinamento e la fortuna della città¹⁰. Lo scudo di Enea, anch'esso peraltro di fabbricazione divina, contenendo in sé le figure dell'ancile numaico e delle sue copie diviene talismano esso stesso¹¹. Va da sé che il possesso di questi due scudi-talismano delinei anche una relazione specifica e profonda tra i due protagonisti che hanno un rapporto diretto con essi, vale a dire Enea e Numa, alla luce anche delle necessità ideologiche, implicite nella letteratura di età augustea, collegate alla costruzione della figura pubblica del *princeps*, che può usare in distinte situazioni ora l'uno e ora l'altro dei protagonisti, così come entrambi.

⁹ BARCHIESI 1984, P. 87.

¹⁰ Su questa relazione vd. anche LITTLEWOOD 2002, p. 186 s., che tende, tuttavia, a non distinguere tra rimandi espliciti ed evidenti e connessioni generiche dovute piuttosto al fatto che i diversi episodi del mito delle origini presenti in numerosi luoghi della letteratura di età augustea corrispondano a un disegno ideologico e a un progetto culturale evidentemente organici e diffusi.

¹¹ Com'è stato lucidamente sottolineato, questo oggetto agisce come un talismano, anzi alla maniera di “a talismanic, blazing sign”, BARCHIESI 1997, p. 279. Un talismano eccezionale e potentissimo, dal momento che reca immagini di eventi futuri, costituendo quindi una sorta di garanzia storica del destino rappresentato. Dal nostro punto di vista si tratta di un talismano che prefigura, nella successione “storica” l'esistenza di un altro talismano.

3. GLI SCUDI DEGLI ALTRI.

Proprio all'inizio dell'opera, secondo non la successione narrativa del poeta, ma dell'accadimento dei fatti nella loro sequenza cronologica, Virgilio inserisce un episodio molto significativo per quanto riguarda la prospettiva del nostro studio.

È il tempo in cui Troia viene devastata. Nella città è in atto l'immane tragedia, coperta dalla tremenda oscurità della notte, favorita dallo stupore attonito degli abitanti, che stentano a credere che l'irrimediabile stia accadendo. Anche Enea, indeciso sul da farsi, e ancora ignaro che il suo destino, inscritto in una prospettiva fatale, sarà quello di fuggire per fondare una nuova città, cerca di organizzare una resistenza alla furia devastatrice delle armate achee. Così, con un manipolo di compagni, s'aggira per le vie, assistendo al massacro in corso, finché non viene a contatto con un gruppo di nemici. Questi, capeggiati da Androgeo, scambiano Enea e i suoi uomini per compagni d'arme, sia a causa del buio della notte, racchiuso nel verso che lascia senza respiro «nox atra cava, circumvolat umbra»¹², sia per la confusione della battaglia che infuria. In questo modo è facile per il gruppetto di troiani sgominare la banda achea, accortasi troppo tardi del terribile errore.

Ma proprio il fraintendimento da cui nasce questa piccola vittoria suggerisce a Corebo, uno dei compagni di Enea, l'idea di travestirsi da Achei. L'episodio, dal nostro punto di vista, è particolarmente interessante e non solo perché si tratta del primo luogo del poema in cui gli scudi interagiscono con l'identità di coloro che li portano. Intanto occorre segnalare il fatto che Virgilio si preoccupi di indicare come ideatore

¹² Verg., *Aen.*, II 360.

dell'espedito proprio Corebo, un barbaro alleato dei Troiani, giunto in città per amore di Cassandra; mentre Enea è tenuto ai margini dell'episodio, funzionando semplicemente come voce narrante: un segno evidente della connotazione per lo meno equivoca della situazione.

Ma vediamo il dettaglio del racconto:

«“Compagni” disse [Corebo], “per dove la prima sorte
indica una via di salvezza e si mostra propizia,
seguiamola: *scambiamo gli scudi e adattiamoci le insegne*
dei Danai. Inganno o valore, chi indagherebbe in un nemico?
Essi ci daranno le armi”. Così disse e il chiamato
elmo di Androgeo e *la bella insegna dello scudo*
indossa, e si aggiusta al fianco la spada argiva»¹³. (*corsivi miei*)

In apparenza sembrerebbe trattarsi di un semplice travestimento. E sarebbe così, se ci trovassimo di fronte a un banale e artefatto cambiamento dell'aspetto esteriore dei guerrieri. In quanto volto a fin di bene e data l'emergenza del tragico momento, si tratterebbe di un inganno tutto sommato comprensibile, che investe certamente la dimensione etica della guerra, ma che in fin dei conti metterebbe il gruppetto di Troiani sullo stesso piano dei Danai, i quali tramite il *dolum* e non per *virtute* erano riusciti a entrare in città. In effetti è la diatriba morale che pone e risolve da solo il barbaro Corebo per sollecitare i compagni a condividere il piano: “*dolus an*

¹³ Verg., *Aen.*, II 387-393: «“O socii, qua prima” inquit “fortuna salutis / monstrat iter quaque ostendit se dextra, sequamur; / mutemus clipeos Danaumque insignia nobis / aptemus. Dolus an virtus, quis in hoste requirat? / Arma dabunt ipsi”. Sic fatus deinde comantem / Androgei galeam clipeique insigne decorum / induitur laterique Argivorum accomodat ensem» (trad. L. Canali).

virtus, quis in hoste requirat?"¹⁴, quasi che, travestendosi da nemici, ossia da Danai, abbandonando dunque le proprie sembianze, diventasse lecito, in quanto transitoriamente non Troiani, assumere l'atteggiamento eticamente riprovevole degli Achei.

Ma Corebo è appunto un barbaro e pertanto estraneo alla complessità del sistema etico della greicità e, potremmo dire, della raffinatezza del suo elaborato sistema culturale (almeno così come lo concepisce e lo presenta Virgilio). In effetti, ciò che sposta su una dimensione più grave e profonda l'espedito escogitato da Corebo è il mezzo adottato per il travestimento, vale a dire le armi e gli scudi e le loro immagini in particolare. Non si tratta, infatti, semplicemente di assumere le sembianze degli Achei, ma di farlo indossando le loro armi, di ergere dinanzi a sé i loro *clipei* con le rispettive insegne, di mostrarsi attraverso di esse e dunque di chiamare in causa l'identità del nemico e la propria in una commistione che risulta di fatto insostenibile. La maniera di apparire, di farsi vedere, implica necessariamente l'identità e la qualità dell'essere: non si dà l'una senza l'altra.

Per quanto usate consapevolmente e al fine del puro aspetto esteriore, e dunque nell'ambito della visualità più semplice e immediata, le armi, e gli scudi con le loro immagini soprattutto, implicano inesorabilmente qualcosa di più profondo, che ha a che fare con l'identità del guerriero, con la sostanza irrinunciabile del suo essere. Non è possibile, adattando su di sé le armi del nemico, rimanere nell'ambito della pura esteriorità: l'apparenza in questo caso non esiste in sé, ma solo come espressione del senso che si condensa e si manifesta sotto le sue forme, o meglio che le sue forme

¹⁴ Verg., *Aen.*, II 390: "Inganno o eroismo: chi ne farebbe una questione nel nemico?".

significano. Le armi mettono in gioco inesorabilmente questioni che hanno a che fare con la definizione più profonda dell'identità del singolo¹⁵.

Nel caso specifico tutto ciò si sviluppa ad un doppio livello: il gesto dell'assunzione delle insegne del nemico significa la rinuncia alla propria identità non solo per la natura metaforicamente connotante dello scudo, ma perché sposta gli ormai ex troiani dal piano della *virtus* a quello del *dolum*, vale a dire la dimensione che i Troiani stessi considerano sprezzantemente come identificativa e propria dei Danai. L'inganno che stigmatizza il disonore con cui i Greci sono riusciti a violare la città diventa identificativo in questo momento del gruppo di troiani stessi. Non a caso Virgilio è attento ad assegnare la responsabilità del piano a Corebo, che in quanto straniero ha ben poco da mettere in gioco in un'ottica identitaria e soprattutto non ha un ruolo di ascendenza rispetto alla stirpe che porterà alla generazione di quella romana.

Il livello complesso su cui si sviluppa il carattere ambiguo della scelta compiuta dai Troiani è tale da sconfinare in uno spazio dell'esistenza che, anche se non può essere definito sacro in senso pieno, implica tuttavia in qualche modo il divino. Non a caso, pochi versi più tardi, quando anche gli altri Troiani, fatta eccezione per Enea, si sono adattati ad assumere un'apparenza, o meglio un'identità achea, Enea stesso commenta sconcolato: "Vadimus immixti Danai haud numine nostro"¹⁶, esprimendo, dunque, la consapevolezza che qualcosa è venuto meno nel rapporto con i

¹⁵ Probabilmente non sapremo mai quanto al lettore latino di età augustea l'idea del barbaro Corebo non riporti alla mente l'episodio della fine di Decimo Bruto, a seguito delle guerre di Modena, quando, per sfuggire alla cattura, si traveste da Gallo, ma proprio da una tribù di Celti viene riconsegnato alle armi romane.

¹⁶ Verg., *Aen.* II 396: "Ci slanciamo misti ai Danai, avendo avversa la volontà degli dei" (trad. L. Canali).

propri numi tutelari nel momento in cui i Troiani si sono trasformati in Achei e si disperdono Danai tra i Danai.

Si tratta di un verso che fin dall'antichità ha comportato traduzioni e commenti dissimili, non contraddittori, bensì complementari. Servio, in prima battuta, risolve quell'*haud numine nostro* con *diis contrariis*, vale a dire "avendo contrari gli dei". Lo scambio d'identità non sarebbe stato visto bene dalle divinità. Ma, come abbiamo visto sopra, Servio tende a ridurre semplicisticamente la questione del rapporto metaforico scudo-guerriero, che non appare più così evidente nel momento in cui egli scrive; per cui cerca una spiegazione per lui più logica al fatto che gli dèi si siano adirati per quello che, d'accordo con Corebo, gli sembra piuttosto un semplice travestimento o magari un espediente condivisibile data la situazione. Così, in maniera semplicistica rispetto alla complessità del problema, ma in qualche modo individuando la direzione giusta, ragiona sulle insegne dipinte sugli scudi, argomentando che la causa di questa opposizione divina stesse nel fatto che "sugli scudi dei Greci fosse dipinto Nettuno, mentre su quelli dei Troiani vi apparisse Minerva"¹⁷. In effetti J. Perret propone la traduzione "sous de dieux qui ne sont pas les nôtres"¹⁸. I Troiani, pertanto, assumendo su di sé gli scudi danai, si sarebbero inevitabilmente posti sotto la tutela di un nume divino che era loro ostile. Il meccanismo identitario è tale che finisce col mettere in gioco la propria ascendenza e i numi legati all'origine della città: il loro disconoscimento, sia pure come conseguenza di una scelta pensata esclusivamente come stratagemma

¹⁷ Serv., *ad Aen.* II 396. La discussione in PARATORE 1982, p. 320; nell'edizione da lui curata L. Canali traduce "avendo avversa la volontà degli dei".

¹⁸ PERRET 1981, p. 162.

esteriore attuato mediante il cambio di insegne e svolto dunque al solo livello del visuale, non può che comportare la loro furiosa reazione.

La spiegazione di Servio è con ogni evidenza semplificatoria, ma mette al centro della riflessione la questione dei *signa* sugli scudi. In effetti, la trasgressione imperdonabile, che suscita la riprovazione divina, si comprende solo se pensata nel rapporto metaforico guerriero-scudo, nella definizione identitaria che esce dalla loro combinazione, così che il travestimento implica in verità la rinuncia alla propria identità per divenire altro da sé, perché così ci si mostra. In questo caso si appare come il nemico, perciò si diventa il nemico. La questione è proprio questa. Il capovolgimento identitario, o per lo meno la cancellazione dei confini netti tra Troiani e Greci, provoca un disordine complessivo nella precisa topografia etica e religiosa di riferimento dell'individuo, spostandolo da una parte all'altra delle categorie ordinatrici del cosmo¹⁹.

Lo sviluppo dell'episodio non fa che confermare il carattere equivoco e inappropriato della soluzione adottata. Se in un primo tempo, infatti, approfittando dell'oscurità della notte e della parvenza del loro aspetto esteriore, il manipolo di troiani *immixti Danais* riesce a compiere strage di nemici e a farne scappare molti altri alle navi o all'interno dell'enorme cavallo ligneo, tuttavia "nulla si può sperare con gli dèi contrari"²⁰, come ribadisce

Enea

I problemi cominciano quando i compagni dell'eroe cercano di strappare Cassandra dalle mani dei nemici, che la stanno trascinando via a forza dal

¹⁹ Un po' più superficialmente, ma non senza efficacia, PERRET 1981, p. 162: "les armes n'apportent pas seulement la protection de leur métal; elles sont chargées d'une vertu surnaturelle, liées à tel possesseur, à tel protecteur divin. C'est pourquoi il est généralement très périlleux de se revêtir des armes d'autrui".

²⁰ Verg., *Aen.* II 402.

suo tempio. Gli altri troiani appostati sul tetto dell'edificio sacro, infatti, percependoli come Danai, perché tale era la loro apparenza, lanciano uno sciame di frecce mortali su di loro, uccidendone molti. Nello stesso momento i Greci non solo riconoscono gli scudi e le insegne rubate, ma sentendoli parlare, si accorgono dell'inganno, e in soprannumero non faticano a circondarli e a farne scempio: “per primo soccombe Corebo”²¹. Una fine evidentemente inevitabile, dal momento che era stato l'ideatore dell'inganno. Enea e pochi altri compagni si salvano per miracolo. In effetti, “nulla si può sperare con gli dèi contrari”²².

Indossando le armi dei nemici, alzando dinanzi a sé i loro scudi, il manipolo di Troiani si era chiamato fuori dalla corretta relazione identitaria, con la conseguenza che non aveva più un luogo proprio nel sistema dei rapporti e, potremmo dire, nell'ordine sacro delle cose: nemici per i Troiani, che non possono riconoscerli, e nello stesso tempo anche per i Greci, che alla fine svelano l'inganno dell'apparenza. Giocare sul piano dell'equivoco in termini di identità significa porsi al di là dal sistema corretto di relazioni, anche di quelle della guerra: significa non essere più nessuno e dunque uscire dalla protezione di qualunque divinità.

Quest'episodio virgiliano è molto importante per il nostro discorso, e non solo perché è il primo nell'Eneide in cui gli scudi agiscono come qualcosa di altro da sé, che non si risolvono in senso stretto nella loro immediata funzione di arma. I *clipei* con le figure che riempiono la loro superficie costituiscono lo spazio che conferma l'apparire del guerriero, la sua prima immagine che l'altro percepisce e attraverso cui lo pensa e lo decifra. È ciò

²¹ Verg., *Aen.* II 424.

²² Che come slogan in età augustea funziona benissimo.

che, più di ogni altra cosa, parla in prima istanza dell'individualità dell'eroe. Le figure sullo scudo, dunque, entrano a pieno titolo in un discorso di retorica per immagini attraverso cui si esprime e si connota l'identità del guerriero stesso.

Ma c'è di più. Fissando un rapporto metonimico tra lo scudo e l'insegna che appare su di esso, Virgilio non pone in evidenza semplicemente l'equivalenza tra l'oggetto nel suo complesso e una parte di esso, ma organizza in una precisa gerarchia il rapporto tra le due entità, mostrando in definitiva come si possa indossare uno scudo proprio per portare su di sé l'insegna, ossia per mettere se stessi in relazione con quella specifica sintesi iconografica; sia in senso positivo, perché parla di noi, sia in senso negativo, perché vogliamo essere altro da noi stessi, come nel caso dei compagni di Corebo. Di conseguenza si dilata e si amplifica quella relazione metaforica e metonimica che abbiamo già messo in evidenza e soprattutto il senso dello scudo diviene l'immagine che lo decora.

In sintesi possiamo dire che come lo scudo può stare per il guerriero e il suo corpo, così l'insegna dello scudo può stare per lo scudo stesso, in maniera tale che anche l'insegna sta per il guerriero. Il primo scudo ad agire nell'*Eneide* non opera, dunque, in qualità di semplice arma, bensì essenzialmente in virtù della sua natura di «portatore di segni» e quindi di referente dell'identità dell'eroe.

4. UNO SCUDO SENZA IMMAGINI.

Esiste nel poema un episodio nel quale le parole di Virgilio definiscono una sorta di teoria del rapporto tra il guerriero, il suo corpo e lo scudo. Mi

riferisco alla triste vicenda di Lico ed Elenore, che trova luogo durante il terribile e decisivo scontro delle truppe di Enea con le schiere di Turno²³.

Un gruppo di troiani difendeva con ardore una possente torre posta in luogo strategico e perciò attaccata con grande furia dagli Italici. Turno stesso, scagliando una fiaccola ardente, appiccò il fuoco all'edificio, che venne consumato fino a crollare, provocando la morte dei soldati ivi rinchiusi. A stento, solo Lico ed Elenore sopravvissero alla catastrofe, per quanto non li attendesse una sorte migliore. Lico, il più anziano dei due, assai abile nella corsa, cerca con la sua velocità di fuggire al nemico, senza avere tuttavia alcuna speranza di salvezza, poiché proprio Turno si mette ad inseguirlo, avventandosi su di lui come potrebbe fare un'aquila o un lupo con la preda, secondo metafore non di rado usate nell'opera per definire la sua brama guerriera.

Diverso, invece, il comportamento di Elenore, a cui Virgilio dedica un'attenzione particolare, costruendo in pochi versi un personaggio complesso, che lascia un segno nel poema. Il giovanissimo protagonista, oltre a non essere un troiano, ma uno dei pochi alleati che accompagnano Enea nella sua fuga, appare caratterizzato da una sorta di doppia natura. Figlio del re di Licia, ma nato da una schiava, risulta perciò illegittimo e non libero, il che spiegherebbe per altro il "*vetitis armis*" del verso 547, dal momento che per questa condizione non avrebbe avuto il diritto di combattere²⁴. L'idea di proibizione che lo lega al possesso delle armi non fa che rendere ulteriormente enfatica la sua doppia natura: combatte, ma con

²³ Verg., *Aen.*, IX 530-566.

²⁴ Elenore viene definito "dalle armi vietate" (Verg., *Aen.*, IX 547). Su quest'ultima considerazione non vi è, tuttavia, accordo tra gli studiosi, dal momento che per alcuni il divieto alle armi si dovrebbe alla condizione servile del giovane, per altri a una non meglio esplicitata proibizione del padre: PARATORE 1982, p. 189 s.; SCARSI 2015.

armi che gli sarebbero vietate. Tuttavia, vistosi perduto, Elenore si comporta in maniera del tutto opposta a quella di Lico, lanciandosi contro i nemici, proprio dove scorge più fitta la presenza delle loro lance, guadagnando così una morte coraggiosa in battaglia. In questo caso la metafora inerente la forza e il coraggio di una fiera, che nei versi relativi a Lico vengono adoperati per la furia predatrice di Turno, è volta a sottolineare l'eroismo di Elenore²⁵. Il giovane adotta, sia pur nella sconfitta, un comportamento eroico, lo stesso che poco prima, nel medesimo libro, viene attribuito a Niso, impossibilitato a combattere per il sovrannumero dei nemici, e indicato esplicitamente come esempio di "bella morte"²⁶.

In ogni caso il giovane viene così presentato da Virgilio:

«[...] fra essi il giovanissimo Elenore,
che la schiava Licimnia aveva allevato di nascosto
al re della Meonia e mandato con armi vietate a Troia,
leggero con la nuda spada e ancora privo di gloria col bianco scudo»²⁷.

Ciò che più interessa alla nostra analisi è l'ultimo dei versi citati, quello in cui, al di là dell'importante e contraddittoria ascendenza, il giovanissimo Elenore è descritto semplicemente per ciò che è, per come appare in quella battaglia: "*ense levis nudo parmaque inglorius alba*", ossia "leggero, senza gloria, con la nuda spada e lo scudo bianco"²⁸, in una prima traduzione che

²⁵ Verg. *Aen.* IX 549-555.

²⁶ Verg., *Aen.*, IX 401: "[...] o si getterà per morire sulle spade / nemiche, e affretterà con le ferite la bella morte?" (trad. L. Canali).

²⁷ Verg., *Aen.*, IX 545-548: «quorum primaevos Helenor, / Maeonio regi quem serva Licymnia furtim / sustulerat vetitisque ad Troiam miserat armis, / *ense levis nudo parmaque inglorius alba*; (corsivi miei)» (trad. L. Canali).

²⁸ Verg., *Aen.*, IX 548.

non tenga conto di alcun approfondimento. È fondamentale notare subito come la maniera in cui figurativamente Virgilio definisce le sembianze del giovane guerriero, ossia come lo rende visibile, enunci già la natura, vorrei dire anche psicologica, e la qualità del guerriero stesso.

“Leggero e senza gloria” si riferisce evidentemente al protagonista, il quale risulta *levis* in primo luogo per un uso tecnico del termine, variamente attestato, che significa “armato alla leggera”, cioè alla maniera dei *velites*²⁹, un raggruppamento poi sparito nell'arruolamento delle legioni e che si riferiva a soldati poveri, che non potevano permettersi che poche e semplici armi, appunto la spada e un piccolo scudo (*parma*).

In effetti Elenore appare caratterizzato semplicemente da questa minima, basilare dotazione. Quel “leggero”, tuttavia, messo al secondo posto del verso, ma primo aggettivo riferito direttamente al protagonista e collegato a “inglorius”, sembra irradiare di sé tutta la descrizione, superando il primo livello semantico legato all'aspetto tecnico della qualità dell'armamento per allargare piuttosto il suo significare alla qualità personale del soggetto. Allora Elenore è ritratto come leggero in quanto privo di gloria, oltre che per la sua giovane età, cioè non carico (*onustus*) del peso di imprese eroiche. Ma appare *levis* anche il suo scudo, in quanto *albus*, bianco, non essendo coperto di immagini: la mancanza di peso di Elenore dovuta alla giovane età e alla carenza di imprese eroiche da raccontare corrisponde alla leggerezza dello scudo, non caricato dei segni che quelle stesse imprese avrebbero reso necessari per essere evocate. Il destino eroico di Elenore appare dunque una pagina ancora da scrivere.

²⁹ SCARSI 2015, PARATORE 1982, p. 190.

Dalla leggerezza del guerriero si passa a quella dello scudo, ovvero, guardando la scena come un osservatore esterno, come se fosse un'immagine, il biancore dello scudo di Elenore – la prima cosa che si vedrebbe di lui nel vero della battaglia – annuncia e anticipa quello del giovane soldato, o se si vuole sta per quello del giovane soldato, alludendo col candore alla sua leggerezza, alla sua mancanza di gloria.

In questa figura Virgilio fa agire implicitamente un rapporto metaforico stretto e dunque un'identificazione diretta tra il protagonista e il suo scudo: sono leggeri entrambi, di una leggerezza che, dal fatto tecnico del tipo di armamento e a quello cronologico della giovane età, si trasferisce infine a quello etico, per cui la leggerezza è dovuta alla mancanza di gloria coincidente con il carattere aniconico della superficie dello scudo.

Un noto passo tratto dal commento di Servio conferma la possibilità di questa lettura:

«[...] "scudi dipinti", cioè già adoperati più e più volte in guerra: infatti presso gli antichi gli scudi degli uomini forti erano dipinti, mentre al contrario quelli degli imbelli e delle reclute erano bianchi, perciò privo di gloria con lo scudo bianco, in quanto privo di immagini»³⁰.

Il commento di Servio mette in connessione diretta, menzionandola come un uso proprio dei tempi antichi, la presenza di immagini che decorano uno scudo con il valore e l'esperienza del guerriero. Lo scudo, dunque, può essere bianco per due ragioni: o il soldato è un imbelli, pertanto non si è

³⁰ Serv., *Comm. in Verg. Aen.*, VII 796: «[...] "picti" autem "scuta" id est in bello frequenter probati: nam apud maiores virorum fortium picta erant scuta, e contra inertium et tironum pura erant, unde est *parmaque inglorius alba*, id est non picta» (trad. L. Canali). (corsivi miei)

mai ricoperto di gloria per la sua mancanza di coraggio, oppure, essendo giovane, non ha ancora avuto l'opportunità di compiere imprese eroiche.

Come spesso accade il commento del glossatore è molto utile: in questo caso non solo per fare luce sul significato più profondo del verso, ma perché conferma l'esistenza di un rapporto diretto tra la qualità del guerriero e l'aspetto del suo scudo, sia pur riferendolo ad un uso proprio del passato, che è del resto l'antico in cui il poema pretende di collocarsi.

Il *levis* del verso che stiamo esaminando, dunque, allarga la sua dimensione per definire in maniera complessiva Elenore e il suo scudo, che metaforicamente sono la stessa cosa. Nello stesso tempo il contesto virgiliano spiega il *levis* e l'*inglorius*, giustificandoli sulla base della giovane età del guerriero. Elenore, pertanto, data la giovinezza risulta un "non ancora eroe", come illustra bene il seguito della narrazione. Per questo, con buona intuizione, L. Canali traduce *inglorius* con "ancora privo di gloria"³¹.

In effetti, come si vede subito dopo, la mancanza di gloria di Elenore, e dunque il carattere aniconico del suo scudo, non dipendono certo dalla sua pavidità. La morte coraggiosa che guadagna, che consente al poeta di paragonarlo a una fiera, dal momento che si getta, secondo un'eventualità poco prima considerata da Niso, "dove scorge più fitte le armi", è la dimostrazione del fatto che, fosse sopravvissuto, Elenore si sarebbe certamente ricoperto di gloria e allora il suo scudo sarebbe apparso fitto di belle immagini. In questo senso il giovane viene presentato dal poeta non semplicemente per ciò che è, quanto piuttosto per ciò che non è ancora o meglio per ciò che sarebbe potuto essere. In questo senso Virgilio dilata

³¹ In PARATORE 1982; in ogni caso già traduceva "yet unglorious" H. R. Fairclough nell'edizione Loeb 1918.

ulteriormente, calandola anche in una ormai impossibile dimensione temporale, la natura doppia del protagonista. Ci troviamo di fronte a un'identità non ancora compiuta, che si riconosce benissimo nel vuoto d'immagini dello scudo e che costituisce in questo caso una sorta di apertura sul futuro: la *parma* è bianca perché si tratta di una pagina ancora da scrivere. In maniera paradossale è proprio l'unica impresa per cui viene ricordato il ragazzo, quella che avrebbe potuto cominciare a definire la sua *virtus*, e quindi a vestire il suo scudo dei segni della gloria; ma il triste esito della vicenda fa della memoria la sola dimensione possibile di esistenza eroica di Elenore.

Non v'è dubbio che implicitamente Virgilio in questa figura di giovane che attinge alla "bella morte" metta in campo, attraverso l'aspetto aniconico della *parma*, il rapporto metaforico scudo-guerriero, enunciandolo in modo inequivocabile, per cui le sembianze dello scudo parlano direttamente del protagonista. In questo senso risulta interessante la traduzione del verso in questione proposta da J. Perret, in particolare quella del termine *inglorius*³². Tralasciando alcun riferimento alla gloria, l'aggettivo viene reso con "sans apparence". La sfera della qualità eroica del giovane è dunque trasposta sul piano visivo, che è del resto – abbiamo visto – il piano di azione primario dell'oggetto-scudo, così che la "mancanza di gloria" diventa, con un passaggio non spiegato nel commento, ma certo efficace nel risultato, una mancanza di aspetto esteriore, un'impalpabilità visiva, a cui fa coerentemente eco lo scudo candido, privo d'immagini. Nella logica di un sistema culturale per il quale la dimensione del visuale appare come privilegiata per l'espressione delle connotazioni etiche dell'individuo,

³² PERRET 1980.

l'interpretazione risulta senz'altro giusta, facendo coincidere la non visibilità con la mancanza di eroismo. Lo scudo e il guerriero si fanno così guardare, si rendono visibili, allo stesso modo.

Questo breve episodio, che peraltro trova luogo in un momento in cui Virgilio ha già abbondantemente attinto alla “retorica dello scudo”, mette in scena un paradigma fondamentale per comprendere come nel poema si possa utilizzare questo tipo di arma per innescare un meccanismo di costruzione simbolica dell'immagine e dell'identità dell'eroe. Virgilio fissa qui in modo esplicito la relazione diretta tra il valore del guerriero, parte integrante della sua identità, e lo scudo, o meglio l'immagine che lo configura. Tale relazione viene concepita come metafora, a sottolineare la forza del nesso che collega il guerriero al suo scudo, ma è anche pensabile sotto forma di metonimia. Lo scudo *albus* corrisponde direttamente e in maniera biunivoca al guerriero *levis* e *inglorius*, ma è anche semplicemente un componente così significativo della figura del guerriero stesso, da poter essere utilizzato per parlare dell'individuo nella sua complessa interezza³³.

5. LE IMMAGINI, LE PAROLE.

Nell'immaginario che innerva coerentemente gli episodi finora analizzati lo scudo si definisce come una superficie destinata a contenere segni, che esistono in relazione al guerriero e con relazione metaforica e metonimica anche *al posto* del guerriero. Lo abbiamo visto nell'episodio di Elenore, dove

³³ Un processo, dunque, che trae le sue origini nel meccanismo individuato per la greicità arcaica e classica, per quanto ridefinito in coerenza con il nuovo contesto culturale in cui si trova ad essere pensato: “les armes sont un deuxième corps et permettent d'indiquer visuellement bien des modalités de la valeur guerrière. Elles peuvent être portées, transmises, échangées, déposées, offertes, dispersées ; elles s'inscrivent dans le temps et dans l'espace selon des modalités complémentaires et distinctes de celles qu'occupent les corps héroïque dont elles sont à la fois le prolongement et le dédoublement”, LISSARRAGUE 2008, p. 25.

il biancore del clipeo, e dunque la mancanza di immagini, sta anche per la giovinezza del protagonista: la relazione tra lo scudo e il corpo dell'eroe diviene talmente solidale da partecipare perfino di una dimensione temporale, così che l'arma finisce per significarne anche l'età; in potenza al progredire del tempo – e dunque alla realizzazione delle imprese – sarebbe corrisposto anche il mutamento della superficie dello scudo. Lo stesso sistema di pensiero consente l'invenzione dell'episodio che apre il racconto dell'*Eneide*, quello in cui, su suggerimento di Corebo, i compagni di Enea si travestono, o meglio assumono l'aspetto e la precaria identità di guerrieri troiani, indossando gli scudi dei nemici, e quindi le insegne poste su di essi. Un gesto che, proprio per il rapporto solidale tra scudo e guerriero, viene percepito in tutta la sua pericolosa ambiguità, al punto che Virgilio non solo si cura di chiarire come l'eroe non vi prenda parte, ma anche di esprimere la conseguente ira degli dei, che renderà tale espediente oltre che vano anche destinato a un tragico fallimento.

Fino a questo momento la funzione segnica messa in atto di volta in volta dallo scudo si è sempre compiuta attraverso le immagini oppure, ma è lo stesso, mediante l'enfasi sulla mancanza delle stesse.

Se è vero che lo scudo funziona come superficie destinata a contenere segni, e dunque come luogo privilegiato della comunicazione, esiste un episodio, unico in tutto il poema, in cui la funzione espressiva dell'arma è affidata a parole e non a figure. Il fatto non stupisce, in particolare se si considera che mentre Virgilio aveva cominciato da poco a lavorare all'*Eneide*, era accaduto qualcosa di molto eclatante in questo senso nella vita pubblica di Roma.

La fonte è estremamente autorevole, per quanto fortemente interessata, trattandosi di un passo delle *Res Gestae*³⁴. Da questa notissima testimonianza diretta si ricava che nel 27 a.C. Ottaviano fu insignito di una serie di riconoscimenti ufficiali, non solo per aver posto fine alle guerre civili con la vittoria di Azio, ma soprattutto perché, rimasto padrone col consenso di tutti del potere assoluto, egli preferì tuttavia rimetterlo nelle debite mani del Senato e del popolo romano, ristabilendo in questo modo l'ordine della repubblica (o per lo meno questo è il racconto che si costruisce attorno all'azione di Ottaviano). Perciò, come noto, gli fu riconosciuta una serie di onori riferiti a diversi aspetti della sua persona: il nome di Augusto, l'affissione di rami d'alloro agli stipiti della porta della sua abitazione sul Palatino, l'applicazione al di sopra della stessa della corona civica e l'esposizione nella Curia di uno scudo d'oro, a lui dedicato dal Senato e dal popolo romano, recante iscritte le sue qualità personali – *virtus, clementia, iustitia, pietas*³⁵ – ritenute determinanti prima per il conseguimento della vittoria militare e poi per la “restituzione della repubblica”.

Mi pare interessante notare come questa sequenza di onori, per la loro stessa forma e natura, chiami in causa direttamente l'identità del destinatario, e in senso lato la sua immagine sociale, un fatto che, data la presenza dello scudo, non meraviglia più di tanto. Prima di tutto, ovviamente, il nome, che più di ogni altra cosa ha a che fare con l'individuazione e la definizione del singolo, che in questo caso viene

³⁴ Aug., *R.G.* 34, 1-2.

³⁵ Il passo, ovviamente, è celeberrimo, oltre che di grande importanza per ragionare sulle vicende del tempo; pertanto ha generato una vastissima bibliografia sia per quanto riguarda le questioni di ordine generale, sia in relazione ad aspetti specifici. Rimando per la qualità e l'eshaustività del commento e la bibliografia a SCHEID 2007, pp. LIII-LXII e pp. 82-92. Un'ottima recentissima rilettura generale in MENICETTI 2021, in partic. pp. 76-86.

proiettato in una dimensione nuova, che ha a che fare con il sacro e con la solennità del potere statale, come del resto illustra bene Svetonio³⁶. I rami d'alloro posti sugli stipiti della porta della sua casa sul Palatino, oltre a sottolineare la gloria militare, non fanno che confermare l'aura di sacralità della persona connettendola esplicitamente alla sfera apollinea, “et conféraient en même temps à la résidence d'Auguste un caractère sacerdotal et sacré”³⁷. Alla stessa maniera la corona civica applicata sopra l'accesso della residenza rinvia al valore militare, riferendosi nello specifico alle vite di cittadini romani salvate con l'aver posto fine alle guerre civili³⁸. Infine lo scudo, per il quale invece viene scelta una collocazione pubblica, fonde l'idea tradizionale degli onori militari con la novità dell'iscrizione che risulta una sorta di ritratto etico-psicologico, poiché definisce le qualità individuali che gli hanno permesso questo straordinario successo. Tali onori, dunque, per i loro significati, per gli studiati luoghi di esposizione, nonché per il modo di ricordarli adottato nelle *Res Gestae*³⁹, definiscono un nuovo e peculiare intreccio tra dimensione privata e pubblica, che assume un valore fondante circa la natura del nuovo regime e che soprattutto caratterizza la radicale novità della persona di Augusto e del suo peculiare statuto pubblico-privato.

³⁶ Svet. *Aug.* VII 4. La fonte ricorda come il Senato si divise tra due proposte distinte: una che voleva assegnargli il nome di Romolo, in quanto rifondatore della città, e l'altra appunto di Augusto, ipotesi quest'ultima che prevalse “per la sua novità e per il suo carattere più grandioso”, in quanto connesso a “ogni luogo consacrato dalla religione”. Cass. Dio. 53, 16, 7-8, sottolinea come questo nome “in qualche modo lo faceva sembrare più che umano: in effetti tutte le cose più considerate e più sacre sono chiamate 'auguste'”. Anche in questo caso utilissimo MENICHETTI 2021, in partic. pp. 80-86.

³⁷ SCHEID 2007, p. 89.

³⁸ Plin., *N.H.* 16, 7-8.

³⁹ La prossimità cronologica dei primi tre è infatti accertata, mentre si discute sulla cronologia dell'assegnazione del *clipeus virtutis*.

Il nuovo nome, infatti, assegna una qualità “più che umana”, così da collocare l'individuo in una dimensione pertinente il sacro, che esula dalla sfera della normale esistenza del singolo. I segni del valore militare, ma anche della partecipazione alla sfera apollinea, qualificano in un modo nuovo e diverso la residenza privata, in modo da assegnarle la connessione con una dimensione di sacralità. Al contrario, le virtù personali, che sono quelle per le quali non solo Ottaviano pone fine alle guerre civili, ma riconsegna la repubblica al senato e al popolo di Roma, vengono celebrate in uno spazio di massima evidenza pubblica, vale a dire il Senato, attraverso un dono che si situa in una lunga tradizione per la scelta dell'oggetto, lo scudo, ma si qualifica con un carattere assolutamente nuovo nell'iscrizione⁴⁰. Appare evidente la messa in atto di quella complessa e abile strategia politica e comunicativa, che veicola con grande efficacia la nuova ideologia politica alla base del regime appena instaurato.

Per ciò che riguarda il nostro discorso è importante considerare come ci si trovi di fronte a una comunicazione svolta sostanzialmente a livello visivo⁴¹. I rami d'alloro, la corona civica, il cosiddetto *clipeus virtutis* e i suoi derivati diventano parte integrante e fondamentale di una selezione di segni ben più ampia, che singolarmente o in combinazione tra loro costituiscono messaggi visuali di cui vengono quasi ossessivamente riempiti non solo l'urbe, ma tutto il territorio dell'ormai istituito impero. Un linguaggio composto da varie formule iconiche, perlopiù codificate, a cui è

⁴⁰ Sulla novità del *clipeus virtutis* rispetto alla tradizione, GALINSKY 1996, p. 81 ss.

⁴¹ Sul ruolo decisivo delle arti figurative in tale contingenza storica cfr. BARCHIESI 1997, che collega a questa realtà l'importanza dell'ekphrasis in ambito letterario.

affidata una parte importante dell'operazione di costruzione del consenso attorno alla figura di Augusto e al nuovo corso della sua politica⁴².

In particolare, per quel che ci riguarda più da vicino, è attestata archeologicamente l'esistenza di copie in marmo del clipeo d'oro posto nella Curia, di cui l'esemplare più celebre, e meglio conservato, è quello di Arles, datato all'anno immediatamente successivo rispetto all'originale aureo⁴³, a dimostrazione di come tali segni del dizionario ideologico figurato della comunicazione augustea fossero diffusi in ogni parte dell'impero.

Appare corretta l'ipotesi che immagina all'interno della Curia una collocazione del *clipeus virtutis* in stretta connessione spaziale e visiva con l'ara e la statua della Vittoria⁴⁴, che avevano assunto fin dalla costruzione di questo nuovo edificio un ruolo comunicativo ed ideologico preminente. In effetti, pare fissarsi e diffondersi in questo momento una formula iconografica che definisce uno strettissimo rapporto tra *clipeus* (*virtutis* e non) e Vittoria, del resto corrispondente alle motivazioni politiche e ideologiche che sottendono lo scudo aureo, come risulta esplicito in primo

⁴² Anche in questo caso la bibliografia è sterminata. Fondamentali le riflessioni in HÖLSCHER 1994, 137-169. Rimando solo ad alcuni dei principali contributi: Gros 1976, *Kaiser Augustus 1988*, ZANKER 1989, che ha il merito di aver focalizzato la questione della comunicazione visiva, ma la cui ricostruzione complessiva non pare condivisibile; ora La ROCCA *et alii* 2013 riprende numerose di queste questioni; cfr. da ultimo Menichetti 2021 con vasta bibliografia.

⁴³ La pubblicazione del ritrovamento in SESTON 1954; cfr. ora ROGER 2013, con bibl. prec. Stando all'iscrizione posta su questo esemplare, esso appare datato al 26 a.C., ossia all'anno successivo a quello generalmente considerato per l'originale aureo. Da qui si è generato un dibattito tra chi, come PANCIERA 1994, pp. 115-116 vorrebbe estendere questa datazione anche al *clipeus virtutis* vero e proprio, e chi invece preferisce pensare a una post-datazione di quello arlesiano, così come dell'esemplare frammentario pertinente verosimilmente al Mausoleo di Augusto, come da ultimo SCHEID 2007, p. 90 s. Per il frammento da Roma cfr. PANCIERA 1994, pp. 113-118 e CARNABUCI 2014. Un altro frammento noto proviene dalle Marche, precisamente da *Potentia*, ben pubblicato in Antolini 2004.

⁴⁴ Da ultimo SCHEID 2007, 90; cfr. GALINSKY 1996, p. 82 e HÖLSCHER 1994, p. 160. Sull'idea e sul senso pieno di Vittoria vd. ora MENICHETTI 2021.

luogo nel frammento da *Potentia*⁴⁵. Un segno iconico che nel giro di poco tempo si diffonderà presso una committenza vasta, divenendo un simbolo del Principato e dunque veicolo di espressione di lealismo, come mostra benissimo un altare compitale, proveniente da Roma, noto in letteratura come altare Belvedere⁴⁶. Il rapporto iconico Vittoria-scudo variamente declinato, e che da un certo punto di vista appare tautologico, dal momento che entrambi rinviano all'idea del successo militare e dunque in senso lato del trionfo, diviene un motivo portante dell'espressione figurata del nuovo corso ideologico⁴⁷. Non pare troppo azzardato pensare al ruolo che il clipeo inscritto dedicato ad Augusto abbia potuto svolgere nell'elaborazione del nuovo lemma iconico della Vittoria colta nell'atto di scrivere sullo scudo le gesta dell'imperatore.

Ma al di là dell'uso massiccio che in età augustea e poi primoimperiale si farà del motivo del *clipeus* e degli altri soggetti menzionati, ciò che interessa alla nostra analisi è evidentemente lo scudo aureo in quanto scudo. La scelta del Senato di usare un clipeo collocato in un edificio pubblico per onorare un individuo attinge com'è noto a una lunga tradizione, attestata dapprima nell'Atene classica per alludere all'eroizzazione individuale e poi diffusa nel mondo ellenistico con evidente intento celebrativo ed onorifico, in riferimento a un'idea più blanda e generica di eroizzazione.

⁴⁵ ANTOLINI 2004, 16 ss.

⁴⁶ FRASCHETTI 1980; cfr. HÖLSCHER 1988, Kat. 223, 394-396; per una nuova lettura dell'altare, in cui si disconosce la natura di dedica privata dell'opera, considerata invece di diretta commissione imperiale, BUXTON 2014.

⁴⁷ Sulla questione dei motivi iconografici che connettono scudo e Vittoria: HÖLSCHER 1994, 153 s.; una nuova, fondante, riflessione sull'importanza e sulle declinazioni dell'idea di vittoria in MENICETTI 2021.

Pertanto, quando il Senato opera la scelta del *clipeus virtutis*, si muove nel solco di una tradizione significativa, assunta con enfasi data la preziosità del materiale, che stabilisce un rapporto diretto tra lo scudo e il ritratto eroico di un personaggio da celebrare per i suoi successi militari⁴⁸. Ma così come gli altri onori segnano un elemento di radicale novità, consegnando a una sola persona un ruolo e un'aura fino ad allora sconosciuta, così anche lo scudo rinnova profondamente la tradizione a cui pure attinge, tramite la sostituzione della formula iconografica del ritratto con la sintesi grafica dell'iscrizione, che indica le *virtutes* individualizzanti Augusto. In questo modo si sposta l'accento dalla vittoria militare in sé alla qualità personale del vincitore, alla sua personalità specifica e speciale⁴⁹. Le *virtutes*, dunque, svolgono una funzione parallela a quella del ritratto, ma in un certo senso ancor più individualizzante, dal momento che definiscono in maniera precisa la sostanza, vale a dire l'aura speciale del dedicatario, nonché il motivo della sua celebrazione: si tratta di un "di più" che serve a distanziare ulteriormente Augusto da tutte le figure di comandanti che lo hanno preceduto.

In ogni caso nel discorso pubblico che si sviluppa attorno all'immagine del *princeps* le quattro *virtutes* stabiliscono un rapporto metaforico con la sua figura, bastando in sostanza per evocare e per rinviare a lui, per contenerne complessivamente l'identità e il suo carattere speciale e unico. Del resto si è considerato come l'organizzazione complessiva del discorso augusteo delle

⁴⁸ Mi pare meno pertinente in senso stretto la relazione, che pure è stata fissata, tra il *clipeus virtutis* e i grandi scudi letterari, quali quello iliaco di Achille e quello pseudoesiodico di Eracle, che recano ampi cicli figurativi, ma che poco hanno a che fare con la funzione celebrativa del ritratto clipeato.

⁴⁹ Coglie la novità, ma sottovalutandone il senso, BUXTON 2014, p. 98: lo scudo sarebbe nuovo "only in that it celebrated his [di Augusto] virtues rather than his military victories".

Res Gestae possa essere stata incentrata proprio sulla scansione di queste stesse *virtutes*⁵⁰, il che verrebbe ulteriormente a dimostrare la coincidenza a livello metaforico, e dunque simbolico, tra le stesse *virtutes* e Augusto, oltre che il loro massimo valore al livello del discorso ideologico e propagandistico. Dal nostro punto di vista, il ruolo dello scudo come polarità metaforica dell'eroe, appare ulteriormente rafforzato da questa scelta sviluppata a livello della vita pubblica e della comunicazione ufficiale, dal momento in cui le *virtutes* indicate sullo Augusto sono simbolicamente Augusto stesso, un suo ritratto metaforico.

Senza questa lunga digressione nelle vicende politiche della primissima Roma imperiale, una digressione pur breve rispetto alla complessità del tema, non si potrebbe comprendere appieno lo scudo dell'Eneide a cui facevamo cenno all'inizio del paragrafo, sovente trascurato nei commenti. È proprio la rilevanza politica e ideologica del *clipeus virtutis* a generare la necessità di un episodio altrimenti complessivamente inutile nella narrazione generale, ma evidentemente essenziale per portare l'attenzione proprio sul dono nuovo e prezioso destinato ad Augusto. Mi riferisco alla breve vicenda della sosta ad Azio svolta dai fuggiaschi troiani, a cui Virgilio dedica appena lo spazio di quindici versi⁵¹.

Durante il viaggio Enea fa approdare, in effetti senza un motivo specifico, i suoi uomini sulla costa di Azio, da cui si può contemplare fin dalla riva il

⁵⁰ RAMAGE 1987, pp. 74-100. Sul rapporto tra struttura delle *Res gestae* e le quattro virtù del clipeo aureo cfr. anche SCHEID 2007, pp. XL-XLIII.

⁵¹ Virg. *Aen.* III 274-288; cfr. MILLER 1993, con bibl. prec.; circa la narrazione di questo episodio, PARATORE 1978, p. 141 ravvisa che “ha quel carattere frettolosamente riassuntivo dovuto alla struttura lassa, a quadri staccati, frammentariamente episodica, che è tipica del libro”. A causa della mancata contestualizzazione storica, questo breve episodio non ha mai goduto, in effetti, di una particolare attenzione.

tempio dedicato ad Apollo. Qui, dopo aver elevato i dovuti sacrifici a Giove, l'unica attività condotta dai Troiani è quella di celebrare “le rive di Azio con giochi iliaci”⁵², ossia di organizzare delle gare atletiche alla maniera della tradizione troiana. La spiegazione data dallo stesso Enea ha a che fare con lo stato d'animo degli uomini in fuga: “[...] rallegra l'essere scampati a tante città argoliche, ed essere fuggiti di mezzo ai nemici”⁵³. Si tratta evidentemente del sollievo provato per lo scampato pericolo, espresso non solo direttamente dalle parole del protagonista, ma anche dalla quiete un po' malinconica che circonfonde l'intero episodio. Il senso di gratitudine per essere felicemente sopravvissuti alla guerra, infatti, non può non accompagnarsi al ricordo triste di coloro che in essa invece hanno trovato la morte.

Ci troviamo di fronte a uno dei momenti dell'intero poema in cui Virgilio si muove con maggiore spregiudicatezza per intrecciare in un'unica fitta trama di rimandi due livelli temporali distinti, allo scopo di confonderli in una stessa dimensione temporale. Il sollievo dei profughi troiani, infatti, è il medesimo sentimento diffuso tra i Romani per la fine delle guerre civili, dovuta alla vittoria di Azio, e dunque per lo scampato pericolo, che nel discorso ideologico del vincitore diviene l'eliminazione del rischio terribile di finire nella mani barbare (e femminili) di Cleopatra. Non si tratta solo del fatto che il senso dell'agire di Enea è dato da ciò che sarà dopo di lui, caratteristica connaturata al personaggio, quanto piuttosto dall'intensità con cui tutto ciò accade, così che il passato epico (la sosta di Azio) appare

⁵² Virg. *Aen.* III 280 (trad. L. Canali).

⁵³ Virg. *Aen.* III 281 s. (trad. L. Canali).

una sorta di calco del futuro (la vittoria di Augusto nello stesso luogo) ed esiste solamente per porre enfasi su un fatto storico specifico.

Del resto anche i “giochi iliaci” celebrati sulle rive del litorale aziaco non sono che l'anticipazione, e dunque il calco, dei giochi quinquennali istituiti da Augusto, i Giochi Aziaci, a celebrazione della vittoria, per lo svolgimento dei quali dotò la città di Nicopoli, da lui fondata alla memoria della sua impresa, di un ginnasio e di uno stadio⁵⁴. Mentre si confeziona l'antico a misura del presente - in questo passo in maniera quasi sfrontata -, si provvede nello stesso tempo alla costruzione per il presente stesso di un'aura assoluta dovuta alle gesta precorritrici del mito. In questo modo Azio diventa un luogo fatale, secondo una prospettiva che supera la dimensione fattuale, per iscriversi in una prospettiva cosmogonica.

Questi primi versi, anche se sono quelli su cui maggiormente si è incentrata l'attenzione degli studiosi⁵⁵, in verità servono a preparare meglio la seconda parte del brevissimo episodio aziaco, il cui svolgimento, ingegnosamente costruito dal poeta, non solo doveva meravigliare per il carattere inaspettato e a prima vista incongruo, ma al lettore antico doveva richiamare alla mente, anche in maniera visiva, un fatto di grande importanza nella realtà e nella comunicazione politica augustea.

Infatti, prima di abbandonare il litorale aziaco, Enea compie un ultimo gesto in apparenza paradossale, ma nei fatti estremamente significativo:

«Infiggo ai battenti uno scudo cavo di bronzo,

54 Sul parallelismo tra questo passo del poema e le strategie del comportamento Augusteo vd. Miller 1993; cfr. Harrison 1997, 75 s.; inoltre Rossi 1984. Per i giochi, Suet., *Aug.* 18, 3. Sull'attività di Augusto ad Azio vd. ora Menichetti 2021, 54-61.

55 Miller 1993; cfr. Harrison 1997.

che il grande Abante portava, e segno il fatto con un verso:

ENEA QUESTE ARMI STRAPPATE AI VINCITORI DANAI»⁵⁶.

Eccoci, così, di fronte a uno scudo in cui, proprio come nel *clipeus virtutis*, le immagini sono state sostituite dalle parole, ossia una sintesi grafica è messa al posto di una più consueta configurazione iconografica. È dunque con questa immagine potente, con la concentrazione visiva sulla scritta che brilla sulla superficie luminosa del grande scudo bronzeo, che i Troiani lasciano Azio, fissando inesorabilmente nella mente del lettore il rinvio all'altro grande, luminoso e reale scudo iscritto (e alle sue numerose copie), consacrato nella Curia, vale a dire al *clipeus virtutis*⁵⁷.

Occorre soffermarsi su questo imprevisto e di fatto imprevedibile gesto di Enea. Visto in sé, appare fortemente incongruo: egli, infatti, dona agli dei le armi sottratte ai nemici, adottando un uso proprio dei vincitori e

⁵⁶ Verg., *Aen.*, III 286-288; (tr. it. L. Canali): «aere cavo clipeum, magni gestamen Abantis, / postibus adversis figo et rem carmine signo: / AENEAS HAEC DE DANAIS VICTORIBUS ARMA». Per quanto non dirimente, si è ovviamente discusso su chi possa essere l'Abante possessore dello scudo usato come dono votivo. Non esistono elementi decisivi, ma appare possibile che Virgilio faccia riferimento ad Abante re di Argo, la cui vicenda mitica ha a che fare, in modo diverso secondo le tradizioni, con uno scudo famoso (D'ANNA 1984, MILLER 1993): ma ovviamente il nome è conseguenza dello scudo e non il contrario. La maniera e il momento in cui Enea si sarebbe impadronito di questo stesso scudo appare francamente una questione capziosa, su cui pure si è discusso, rispetto ai significati dell'episodio.

⁵⁷ Non crede al rapporto tra lo scudo donato da Enea e il *clipeus virtutis* MILLER 1993 (contra HARRISON 1997 con bibl. prec., sulla scorta di DREW 1927); del resto sovente in letteratura l'episodio dell'affissione nella Curia Giulia dello scudo d'oro iscritto, il *clipeus virtutis*, viene messo in relazione piuttosto col passo dell'Eneide relativo allo scudo di Enea. Naturalmente il rapporto dello scudo d'oro di Enea col *clipeus virtutis* non è in necessaria contraddizione con la relazione tra quest'ultimo e quello letterario affisso ad Azio. Resta, a mio avviso, la considerazione che la relazione con lo scudo di Enea viene fissata in maniera pressoché esclusiva sull'analogia materiale, in quanto entrambi d'oro; al contrario, quella con lo scudo donato ad Azio da Enea è data dalla comune caratteristica della sostituzione dell'immagine con una iscrizione, risultando di conseguenza molto più pertinente e significativa in quanto legata all'aspetto e alla sostanza degli scudi stessi.

non di chi, sconfitto, è in fuga dalla propria patria ormai caduta. Lo stesso Enea, e dunque Virgilio, sottolineano del resto nell'iscrizione la natura contraddittoria e insolita di questo gesto, ponendo in evidenza come siano armi sottratte a nemici vittoriosi. Il carattere paradossale della dedica è dunque esplicitato. Ancora una volta ci troviamo di fronte alla costruzione di una formula retorica che evoca l'antico, in quanto derivata di fatto o in apparenza da esso, usata tuttavia per rinnovare la pratica rispetto alla tradizione.

Ma la storia di Enea esiste in funzione di quella di Augusto, risultando del tutto incomprensibile e a tratti illogica se presa esclusivamente in se stessa. L'eroe troiano può compiere quel gesto da vincitore in quanto figura prolettica del vero e definitivo vincitore, ossia di Augusto stesso. È la vittoria futura di Ottaviano conseguita proprio ad Azio che consente ad Enea un atto altrimenti del tutto insensato, rendendolo perciò legittimo. In questo modo Virgilio fa sì che il vero agente letterario dell'episodio sia Augusto stesso⁵⁸, in una conflagrazione temporale che salda indissolubilmente il passato mitico con il presente di Roma, al fine di collocare la storia della città e dell'uomo che la guida in una dimensione temporale che supera quella della storia umana, per corrispondere al respiro ampio di un tempo fatale voluto come necessario dagli dèi.

Per grande intuizione di Virgilio, l'ultima immagine della sosta aziaca è proprio il rilucente scudo bronzeo, in cui campeggia l'iscrizione, una vista capace di generare una serie di rinvii inevitabili nell'immaginario del lettore, in cui, come specchiandosi l'uno nell'altro, agiscono incrociando

⁵⁸ Secondo un meccanismo che BARCHIESI 1997, p. 276 ha illustrato benissimo per il successivo episodio dello scudo di Enea.

i riflessi tre diversi scudi. Quello bronzeo di Abante, appunto, dedicato da Enea sul litorale di Azio, che evoca direttamente per il luogo e per l'iscrizione il *clipeus virtutis*, fulgido nella Curia di Roma, dedicato ad Augusto in seguito alla vittoria decisiva nelle acque aziache, scena quest'ultima che campeggia sul fiammeggiante scudo che di lì a poco Enea riceverà in dono da Venere⁵⁹.

6. CONCLUSIONI.

In conclusione mi pare importante sottolineare come con il *clipeus virtutis*, a cui lo scudo di Azio rinvia esplicitamente, si sia sentita la necessità di fissare, alla maniera degli antichi, un rapporto peculiare tra Augusto e uno scudo speciale. Tutto ciò non avrebbe avuto senso e nemmeno sarebbe potuto accadere se non fosse esistita la possibilità della relazione retorica eroe-scudo, usata per affermare il carattere speciale di Augusto. Ciò che lo scudo reca inciso, infatti, non è l'enunciazione di un evento, né tantomeno la proclamazione di una vittoria, bensì l'essenza stessa dell'imperatore, le qualità che lo rendono tale, diverso, superiore a ogni altro uomo.

Ci troviamo di fronte, quindi, a una trasposizione epica di un fatto storico eclatante, nell'ambito del quale m'interessa considerare ancora una volta come uno scudo venga chiamato in causa non nella immediatezza della sua funzione di arma, bensì in quanto superficie capace di contenere e rendere visibili con giusta enfasi dei segni, in questo caso delle parole, e che tale spazio sia metaforicamente e metonimicamente ricollegabile al corpo stesso dell'eroe. In questo senso le repliche scultoree e toreutiche, che sulla base degli esemplari di Arles e di Potenza possiamo pensare ben più numerose, equivalgono in tutto e per tutto ai ritratti dell'imperatore mandati nei vari

⁵⁹ Virg. *Aen.* VIII 671 ss.

territori del regno. Vedere il *clipeus virtutis*, o una delle sue copie, significa leggere il sovrano nella sua essenza più intima e profonda. In un caso come questo diviene particolarmente vero che: “Les armes servent à présenter l'invisible, néanmoins bien réel, c'est-à-dire l'aretè d'Achille, son excellence toujours d'actualité. Sa force, sa valeur sont inscrites sur le bouclier échancré [...]”⁶⁰. La metafora e la metonimia scudo-corpo/identità del guerriero non potrebbero essere state più concrete e reali.

BIBLIOGRAFIA:

ANTOLINI 2004: S. Antolini *L'altare con il clupeus virtutis da Potentia*, in « Picus » XXIV, 2004, pp. 9-28.

BARCHIESI 1984: A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984.

BARCHIESI 1997: A. Barchiesi, *Virgilian narrative: ekphrasis*, in Ch. Martindale (ed.), “The Cambridge Companion to Virgil”, Cambridge 1997, pp. 271-281.

BUXTON 2014: B.A. Buxton, *A New Reading of the Belvedere Altar*, in «AJA»118, 1, 2014, pp. 91-111.

CARNABUCI 2014: E. Carnabuci, *38 Il Clupeus Virtutis del Mausoleo di Augusto*, in L. Abbondanza-F. Coarelli-E. Lo Sardo (edd.), “Apoteosi. Da uomini a dèi. Il Mausoleo di Adriano”, (Cat. Mostra, Roma, 21 dic. 2013-27 apr. 2014), Roma 2014, pp. 358-359.

D'ANNA 1984: G. D'Anna, s.v. “Abante”, in EV, I, Roma 1984, pp. 1-2.

DREW 1927: D.L. Drew, *Virgil as Allegorist. The Allegory of the Aeneid*, Oxford 1927.

FRASCHETTI 1980: A. Freschetti, *La mort d'Agrippa et l'autel du Belvédère: un*

⁶⁰ JUBIER-GALINIER, LAURENS 2007, p. 116.

certain type d'hommage, in «MEFRA», 92, 2, 1980, pp. 957-976.

GALINSKY 1996: K. Galinsky, *Augustan Culture. An interpretive introduction*, Princeton 1996.

GRASSIGLI 2016: G.L. Grassigli *L'uno e il molteplice: storia di un'identità dispersa. Lo scudo di Numa*, in «Otium», 1, 2016, art. 5.

GRASSIGLI, MENICHETTI 2008: G.L. Grassigli, M. Menichetti, *Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia*, in "Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni", Venosa 2008, pp. 147-176.

GROS 1976: P. Gross, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome 1976.

HARRISON 1997: S.J. Harrison, *The Survival and Supremacy of Rome: The Unity of the Shield of Aeneas*, in «JRS» 87, pp. 70-76.

HÖLSCHER 1988: T. Hölscher, *Historische Reliefs, in Kaiser Augustus 1988*, pp. 351-398.

HÖLSCHER 1994: T. Hölscher, *Monumenti statali e pubblico*, Roma 1994.

JUBIER-GALINIER, LAURENS 2007: C. Jubier-Galinier, A.F. Laurens, *Boucliers en images et images de bouclier, effets de réel*, in P. Sauzeau-Th. Van Compernelle (edd.), "Les armes dans l'Antiquité. De la technique à l'imaginaire", (Actes Coll. SEMA, Montpellier 2003), Gap 2007, pp. 105-120.

Kaiser Augustus 1988, Kaiser Augustus und die verlorene Republik, (Catalogo Mostra Berlino, 7 giu-14 ago. 1988), Berlin.

LA ROCCA *et alii* 2013: E. La Rocca *et alii* (edd.), *Augusto*, (Catalogo della Mostra, Roma, 18 ott. 2013-9 feb. 2014), Milano 2013.

LISSARRAGUE 2008: F. Lissarrague, *Corps et armes : figures grecques du guerrier*, in V. Daesen-J. Wilgaux (edd.), "Langages et métaphores du corps dans le monde antique", Renne 2008, pp. 15-27.

LISSARRAGUE 2009: F. Lissarrague, *Le temps des boucliers*, in G. Careri-F.

Lissarrague-J.-C. Schmitt-C. Severi (edd.), "Tradition et temporalité des images", Paris 2009, pp. 25-35.

LITTLEWOOD 2002: R.J. Littlewood, *Imperi pignora certa: The Role of Numa in Ovid's Fasti*, in G. Herbert-Browne (ed.), "Ovid's *Fasti*. Historical Readings at its Bimillennium", Oxford 2002, pp. 175-197.

MALAVOLTA 1988: M. Malavolta, s.v. «Scudo», in *EV*, IV, Roma 1998, pp. 737-738.

MENICHETTI 2021: M. Menichetti, *Augusto e la teologia della Vittoria*, Roma 2021.

MILLER 1993: J.F. Miller, *The Shield of Argive Abas at Aeneid 3.286*, in «ClassQuart» 43, 2, 1993, pp. 445-450.

PANCIERA 1994: S. Panciera, *Il corredo epigrafico del Mausoleo di Augusto*, in H. von Hesberg-S. Panciera (edd.), "Das Mausoleum des Augustus: Der Bau und seine Inschriften", Abh München, suppl. 108, 1994, pp. 63-175.

PARATORE 1982: E. Paratore, *Virgilio, "Eneide"*, Milano 1982.

PERRET 1980: J. Perret, *Virgile, Énéide, livres IX-XII*, Paris 1980.

PERRET 1981: J. Perret, *Virgile, Énéide, livres I-IV*, Paris 1981.

Polito 1998: E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998.

RAMAGE 1987: E.S. Ramage, *The Nature and Purpose of Augustus' "Res Gestae"*, Stuttgart 1987.

ROGER 2013: D. Roger, *VIII.3. Clipeus virtutis*, in E. La Rocca *et alii* (edd.), "Augusto", (Catalogo della Mostra, Roma, 18 ott. 2013-9 feb. 2014), Milano 2013, pp. 308-309.

ROSSI 1984: R.F. Rossi, s.v. «Azio», in *EV* I, Roma 1984, pp. 443-444.

SCARSI 1985: M. Scarsi, s.v. «Elenore», in *EV* II, Roma 1985, p. 195.

SCHEID 2007: J. Scheid, *Res Gestae Divi Augusti*, Paris 2007.

SESTON 1954: W.Seston, *Le Clipeus virtutis d'Arles et la composition des Res Gestae Divi Augusti*, in «Compt.Rend.Acc. Inscr.Bel.Letr.» 98, 3,1954, pp. 286-297

ZANKER 1989: P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.

Scudo di enea, scudo, virgilio, eneide.