

Giuliana Calcani

# *La leggenda di Enea*

Adattamenti e varianti di un mito  
che ha scritto la storia di Roma

# *The legend of Aeneas*

Adaptations and variants of a myth  
that created the history of Rome



Edizioni **Efesto**



*in artem*



Giuliana Calcani

*La leggenda di Enea*

Adattamenti e varianti di un mito  
che ha scritto la storia di Roma

*The legend of Aeneas*

Adaptations and variants of a myth  
that created the history of Rome

Collana *In Artem*

## *La leggenda di Enea*

Adattamenti e varianti di un mito  
che ha scritto la storia di Roma

## *The legend of Aeneas*

Adaptations and variants of a myth  
that created the history of Rome



COPYRIGHT 2023, EDIZIONI EFESTO ©



Libreria Efesto  
Via Corrado Segre, 11 (Roma)  
06.5593548 - [info@edizioniefesto.it](mailto:info@edizioniefesto.it)  
[www.edizioniefesto.it](http://www.edizioniefesto.it)

A norma di legge è vietata la riproduzione,  
anche parziale, del presente volume  
o di parte di esso con qualsiasi mezzo.

Reproduction, even partial, of this volume is prohibited  
by law or part of it by any means.

Autore ed editore sono disponibili ad assolvere i propri impegni nei confronti dei titolari di eventuali diritti  
sui testi e/o immagini pubblicati.

Author and publisher are available to fulfill their commitments towards the holders of any rights  
to the published texts and/or images.

La pubblicazione di questo volume è stata finanziata dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università  
degli Studi Roma Tre, grazie a fondi straordinari di Ateneo erogati su procedura competitiva interna.

The publication of this volume was funded by the Department of Humanities of the University of Roma  
Tre, thanks to extraordinary University funds disbursed through an internal competitive procedure.

Progettazione grafica/Graphic project: Fabrizio Musetti  
Traduzione/Translation: Helen Glanville

Roma, gennaio 2023

ISBN 978-88-3381-395-0

*Open Access version website*

ISBN ean-13\_9788833814209



## Index

Introduction	p.	9
The image of Aeneas from family saviour to founding hero	p.	15
Aeneas' fortune is to become the ancestor of Romulus	p.	23
Monuments as evidence of the landing of Aeneas in <i>Latium</i>	p.	25
The myth of Aeneas between 'cultural tourism' and rediscovery of the territory	p.	29
Objects and images give tangible form to the myth of Aeneas and defy the passage of time	p.	33
Possession of the <i>Palladium</i> : from the glory of Troy to the destiny of Rome	p.	37
Are court antagonisms behind the different representations of the myth?	p.	41
Aeneas finds Ascanius again, to represent Augustus and his lineage	p.	45
The family as supreme good and the ghost of Creusa	p.	51
Characters suspended between history and legend to build an identity	p.	53
Aeneas as a peaceful model of citizenship	p.	59
The myth of Aeneas between political adherence, disenchantment and literary passion	p.	63
A traitor and a complex woman	p.	71
Revenge on inadequate lovers and the restoration of Dido's rank	p.	79
Ascanius from supporting role to protagonist	p.	85
Epilogue	p.	95
Bibliography	p.	99
Index of names	p.	107



## Indice

Introduzione	p.	9
L'immagine di Enea da salvatore della famiglia a eroe fondatore	p.	15
La fortuna di Enea è diventare l'antenato di Romolo	p.	23
I monumenti come prova dell'approdo di Enea nel Lazio	p.	25
Il mito di Enea tra 'turismo culturale' e riscoperta del territorio	p.	29
Oggetti e immagini materializzano il mito di Enea e sfidano il tempo	p.	33
Il possesso del <i>Palladium</i> : dalla gloria di Troia al destino di Roma	p.	37
Antagonismi di corte dietro le diverse rappresentazioni del mito?	p.	41
Enea ritrova Ascanio per rappresentare Augusto e la sua stirpe	p.	45
La famiglia come bene supremo e il fantasma di Creusa	p.	51
Personaggi sospesi tra storia e leggenda per costruire un'identità	p.	53
Enea come pacato modello di cittadinanza	p.	59
Il mito di Enea tra adesione politica, disincanto e passione letteraria	p.	63
Un traditore e una donna complessa	p.	71
Vendetta sugli amanti inadeguati e recupero del rango per Didone	p.	79
Ascanio da comprimario a protagonista	p.	85
Epilogo	p.	95
Bibliografia	p.	99
Indice dei nomi	p.	107

Abbreviazioni/Abbreviations

EAA = Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale

EV = Enciclopedia Virgiliana

ILS = *Inscriptiones Latinae Selectae*

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*

## Introduction

This text is based on the paper presented within the framework of the International Conference organised by the Academy of Romania on ‘*Roman Imperial Propaganda. Centuries I-III A.D.*’, Rome 21-22 October, 2016 and on a first publication in Italian entitled “*Dal mito alla storia. La rappresentazione della leggenda di Enea tra adattamenti e varianti*”, in 2017. The updated edition now proposed, bilingual and open access, takes up an ever-current theme, with human as well as mythical-historical implications. But why were some characters created by Greek culture so successful that they became key figures in Roman political propaganda, so much so that their image changed over time and in different places in the ancient Mediterranean to take on different meanings? The representation of Aeneas and the main characters of his myth, such as Creusa, Anchises, Ascanius, Dido and her sister Anna, associated with the nymph-sorceress Anna Perenna, is particularly emblematic of this process of elaboration of the legend which, through adaptations and variants, traverses the centuries to tell stories of strong and contrasting feelings, such as the passion of love and the sense of duty which accepts the sacrifices imposed by a glorious destiny. A complex

## Introduzione

Questo testo è basato sulla relazione tenuta al Convegno Internazionale ‘*Propaganda imperiale romana. Secoli I-III d.C.*’, organizzato dall’Accademia di Romania a Roma il 21 e 22 ottobre 2016 e su una prima pubblicazione in lingua italiana dal titolo “*Dal mito alla storia. La rappresentazione della leggenda di Enea tra adattamenti e varianti*”, nel 2017. L’edizione aggiornata ora proposta, bilingue e open access, riprende un tema sempre attuale, dai risvolti umani, oltre che mitostorici. Ma perché alcuni personaggi creati dalla cultura greca hanno avuto tanto successo da diventare figure chiave per la propaganda politica romana, tanto da vedere la loro immagine modificata nel tempo e in luoghi diversi del Mediterraneo antico, per assumere diversi significati? La rappresentazione di Enea e dei personaggi principali del suo mito, come Creusa, Anchise, Ascanio, Didone e sua sorella Anna, che sarà associata alla ninfa-maga Anna Perenna, è particolarmente emblematica di questo processo di elaborazione della leggenda che, attraverso adattamenti e varianti, travalica i secoli per narrare storie di sentimenti forti e contrastanti, come la passione amorosa, il senso del dovere per accettare i sacrifici imposti da un destino glorioso. Un mito complesso quello di Enea, che coniuga

myth that of Aeneas, which combines messages of private pleasures and public virtues, useful however for the certification of historical excellence in different contexts of the ancient world and, in particular, in Rome.

The interests of many scholars have focused<sup>1</sup> on the myth of Aeneas and on the role played by Trojan origins in Roman political propaganda; however, it remains one of those topics that has not yet exhausted its research potential because of its complex elaboration in the classical world which proved so effective that it continued to be elaborated also in the Medieval and modern eras, up to our own time<sup>2</sup>.

Although it has undergone a process of standardisation, allowing it to become part of a widespread narrative and decorative system, the myth of Aeneas has not had any one single, unambiguous representation, whether on a literary or a figurative level, not even at the moment of its greatest 'theorisation' for

messaggi di piaceri privati e di pubbliche virtù, utili comunque alla certificazione di un'eccellenza storica in diversi contesti del mondo antico ma, in particolare, a Roma.

Sul mito di Enea e sull'uso delle origini troiane nella propaganda politica romana si sono concentrati gli interessi di molti studiosi<sup>1</sup>, tuttavia è uno di quei temi che non ha ancora esaurito le potenzialità di ricerca per via di una complessa elaborazione nel mondo classico che è stata così efficace da essere ripresa anche in epoca medievale e moderna, fino ai nostri giorni<sup>2</sup>.

Pur avendo subito un processo di standardizzazione, che lo ha reso parte di un sistema narrativo e decorativo così diffuso, il mito di Enea non ha avuto una rappresentazione univoca né a livello letterario, né figurativo, neppure nel momento della sua massima 'teorizzazione' ai fini dell'uso nella propaganda politica romana, cioè nel momento di passaggio tra la repubblica e

<sup>1</sup> See, in particular, GABBA 1976, pp. 84-101 (with previous bibliography) *Enea nel Lazio* 1981; ZEVÌ 1981, pp. 145-158; CASTAGNOLI 1982, pp. 1-15; TORELLI 1984, in part. p. 189 ff.; POU CET 1985; POMATHIOS 1987; MOMIGLIANO 1988, p. 171 ff.; POU CET 1989, pp. 227-254; *L'epos greco in occidente* 1980, in part. pp. 231-245 (G. D'ANNA); pp. 247-290 (F. ZEVÌ); POU CET 1992, pp. 260-267; AMPOLO 1992, pp. 321-342; DEROSE EVANS 1992, in part. p. 35 ff.; VANOTTI 1995; CARANDINI 1997, in part. p. 17 ff., 85 ff., 523 ff.; GIARDINA 1997, in part. pp. 62-116; TORELLI 1999, in part. pp. 165-174; *Roma* 2000, in part. pp. 151-160 (R. CAPPELLI); *Augusto* 2013, pp. 85-88 (G. SAURON); BETTINI-LENTANO 2013; DARDENAY 2013; SAURON 2013; CARANDINI 2015, p. 115 ff.; CLARKE 2018; CAPALDI 2021, pp. 43-49. The systematic collection of written and iconographic evidence on the main characters of the Aeneas myth is contained, as is well known, in the entries of the EAA, the LIMC and the EV. In particular, see LIMC, I, entry for *Aineias* (F. CANCIANI); EV, II, see entry for *Didone*, pp. 48-57 (A. LA PENNA); 57 (F. CANCIANI); EV, II, see entry for *Enea*, pp. 221-229 (N. HORSFALL); pp. 229-231 (P. GRIMAL); pp. 231-234 (F. CANCIANI).

<sup>2</sup> POU CET 2006; BETTINI-LENTANO 2013; LENTANO 2016; CAPRONI 2020; MARCOLONGO 2020.

<sup>1</sup> Si rimanda, in particolare, a GABBA 1976, pp. 84-101 (con bibl. prec.); *Enea nel Lazio* 1981; ZEVÌ 1981, pp. 145-158; CASTAGNOLI 1982, pp. 1-15; TORELLI 1984, in part. p. 189 ss.; POU CET 1985; POMATHIOS 1987; MOMIGLIANO 1988, p. 171 ss.; POU CET 1989, pp. 227-254; *L'epos greco in occidente* 1980, in part. pp. 231-245 (G. D'ANNA); pp. 247-290 (F. ZEVÌ); POU CET 1992, pp. 260-267; AMPOLO 1992, pp. 321-342; DEROSE EVANS 1992, in part. p. 35 ss.; VANOTTI 1995; CARANDINI 1997, in part. p. 17 ss., 85 ss., 523 ss.; GIARDINA 1997, in part. pp. 62-116; TORELLI 1999, in part. pp. 165-174; *Roma* 2000, in part. pp. 151-160 (R. CAPPELLI); *Augusto* 2013, pp. 85-88 (G. SAURON); BETTINI-LENTANO 2013; DARDENAY 2013; SAURON 2013; CARANDINI 2015, p. 115 ss.; CLARKE 2018; CAPALDI 2021, pp. 43-49. La raccolta sistematica delle testimonianze scritte e iconografiche sui personaggi principali del mito di Enea è contenuta, come è noto, nelle voci dell'EAA, del LIMC e dell'EV. In particolare si rimanda a LIMC, I, s.v. *Aineias* (F. CANCIANI); EV, II, s.v. *Didone*, pp. 48-57 (A. LA PENNA); 57 (F. CANCIANI); EV, II, s.v. *Enea*, pp. 221-229 (N. HORSFALL); pp. 229-231 (P. GRIMAL); pp. 231-234 (F. CANCIANI).

<sup>2</sup> POU CET 2006; BETTINI, LENTANO 2013; LENTANO 2016; CAPRONI 2020; MARCOLONGO 2020.

the purpose of Roman political propaganda, that is, at the moment of transition between the Republic and the Empire. But in contrast to what occurs in the critical discussion of literary sources, we observe that discussion of iconographic themes today suffers from a flattening of vision that does not coincide with the approach of 'instrumental philology' that seems to characterise the use of the Trojan myth as propaganda in antiquity. Just as there is no one single image for Aeneas, so too for the other co-protagonists of the myth we must take note of the existence of different forms that accompany the progressive construction of the legend.

The variations and adaptations which, as we shall see, were applied even before the grafting of the Aeneas myth onto the origins of the Roman people, reveal a use of the protagonists of the Trojan *epos* that is functional in conveying different shades of meaning, not inconsequential for the underlying message. By bringing together or isolating the characters, varying their attributes, multiplying the same scheme or endowing iconographies with a unique form, the myth could be adapted to specific requirements of the propaganda, whether personal or collective. One theme for many messages, in short, which – because always aimed at the need to make earthly events appear as the consequence of divine decisions, and the 'coming-about' of things as the natural course of destiny – therefore also allowed the possibility of resetting the meaning of the Homeric *epos* for specific applications in the mythologising of Roman history.

To get an overall picture of the change that accompanied the use of the 'Aeneas myth', we must take into account the three channels of dissemination in the ancient world: 1) the historical-literary narrative; 2) the monumentalisation of the sites; 3) the production of figurative artefacts. The fortune of

l'impero. Ma a differenza di quanto si verifica nella discussione critica sulle fonti letterarie, i temi iconografici risentono oggi di un appiattimento di visione, non coincidente con l'approccio di 'strumentale filologia' che invece caratterizza l'uso propagandistico del mito troiano nell'antichità. Così come non c'è un'unica immagine per Enea, anche per gli altri coprotagonisti di questo mito dobbiamo prendere atto dell'esistenza di forme diverse che accompagnano la costruzione progressiva della leggenda.

Le varianti e gli adattamenti che, come vedremo, sono stati applicati anche prima dell'innesto del mito di Enea nelle origini dei Romani, rivelano un utilizzo dei protagonisti dell'*epos* troiano funzionale a trasmettere sfumature diverse di significato, di non secondaria importanza per il messaggio sotteso. Combinando o isolando i personaggi, variandone gli attributi, moltiplicando lo stesso schema o progettando in forma unica le iconografie, si poteva adattare il mito a esigenze specifiche della propaganda, sia personale che collettiva. Un solo tema per molti messaggi, insomma, che facendo sempre riferimento all'esigenza di far apparire i fatti terreni come conseguenza di decisioni divine e il divenire delle cose come naturale decorso del destino, dava anche la possibilità di resettare il senso dell'*epos* omerico per applicazioni specifiche nella mitizzazione della storia romana.

Per avere un quadro globale del cambiamento che ha accompagnato l'uso del mito di Enea dobbiamo tenere conto dei tre canali di diffusione nel mondo antico: 1) la narrazione storico-letteraria; 2) la monumentalizzazione di siti; 3) la produzione di manufatti figurati. Dalla continua interazione tra questi tre livelli dipende la fortuna del mito di Enea nel tempo e solo un percorso trasversale consente di individuare qualche punto fermo in una vicenda niente affatto

the myth of Aeneas through time depends on the continuous interaction between these three levels, and only a transverse path allows us to determine some fixed points in what is by no means either a simple nor a linear affair, that is the construction and use of the Trojan myth in its passage across the different shores of the Mediterranean.

It is well-known that at the literary-historical level, the centuries-long cycle of changes occurring in the myth – beginning with the *Iliad* –, would continue to present occasional similarities with the various traditions such as those found in late compilations, the *Origo gentis romanae*<sup>3</sup>, for instance. After the appearance of Virgil's *Aeneid* these would continue to be found mostly in the commentaries to the poem, while the more romantic aspects of the myth would reach their *apogée* in Ovid, until you reach the *Roman d'Eneas*, written around 1160 by an anonymous Norman cleric<sup>4</sup>.

The second point is one that has been brought to light in our times by archaeological research in areas of the Mediterranean covered by Aeneas' flight from Troy; this reveals a veritable – and now well-established – 'geography of the myth' that is particularly significant in *Latium*<sup>5</sup>.

Artisanal artefacts and artistic representation constitute, finally, the most widely

semplice, né lineare, qual è la costruzione e l'uso del mito troiano nel suo passaggio tra le diverse sponde del Mediterraneo.

A livello storico-letterario, com'è noto, a partire dall'*Iliade* si assiste ad un plurisecolare ciclo di cambiamenti che trova momenti di confronto delle diverse tradizioni ancora in tarde compilazioni come l'*Origo gentis romanae*<sup>3</sup>, ma che dopo la redazione dell'*Eneide* da parte di Virgilio ebbe continuità soprattutto nei commenti a tale testo, mentre gli aspetti più romantici del mito trovano un picco in Ovidio fino ad arrivare al *Roman d'Eneas*, scritto intorno al 1160 da un anonimo chierico normanno<sup>4</sup>.

Il secondo punto è quello oggi messo in luce dalle ricerche archeologiche nelle aree del Mediterraneo interessate dal viaggio di Enea in fuga da Troia e che rivela una vera e propria 'geografia del mito' particolarmente importante nel Lazio, come è ormai acquisito<sup>5</sup>.

La produzione artigianale e la rappresentazione artistica costituiscono, infine, il mezzo espressivo di più ampia circolazione per i diversi significati di volta in volta affidati alla figura di Enea e dei suoi comprimari. Queste produzioni erano rivolte sia alla diffusione dei messaggi della propaganda centrale attraverso i monumenti pubblici, sia alla ricezione privata di temi e schemi, che rivelano tanto l'adesione politica ai modelli

<sup>3</sup> D'ANNA 1992; LENTANO 2015. For the fortune of this text in the Middle Ages see PUCCIONI 1958.

<sup>4</sup> ANDREONI FONTECEDRO 2007, pp. 3-9. For an updated critical edition of the *Roman d'Énéas* please refer to BESNARDEAU-MORA 2018.

<sup>5</sup> On the places connected with Aeneas' voyage in the Mediterranean, see CATALDO 2006. For *Latium*, see CASTAGNOLI 1972; SOMMELLA 1974, pp. 273-297; *Enea nel Lazio* 1981; CASTAGNOLI 1982, pp. 1-15; TORELLI 1984; ZEVI 1989, pp. 247-289; BRACCESI 1994, in part. p. 61 ff.; FENELLI 1995; *Roma* 2000, pp. 58-62 (L. BRACCESI); COLONNA 2009, pp. 51-92. For a recent summary of the findings and bibliography, see GALANTE 2015.

<sup>3</sup> D'ANNA 1992; LENTANO 2015. Per la fortuna di questo testo nel Medioevo PUCCIONI 1958.

<sup>4</sup> ANDREONI FONTECEDRO 2007, pp. 3-9. Per una aggiornata edizione critica del *Roman d'Énéas* si rinvia a BESNARDEAU, MORA 2018.

<sup>5</sup> Sui luoghi connessi con il viaggio di Enea nel Mediterraneo si rinvia a CATALDO 2006. Per il Lazio CASTAGNOLI 1972; SOMMELLA 1974, pp. 273-297; *Enea nel Lazio* 1981; CASTAGNOLI 1982, pp. 1-15; TORELLI 1984; ZEVI 1989, pp. 247-289; BRACCESI 1994, in part. p. 61 ss.; FENELLI 1995; *Roma* 2000, pp. 58-62 (L. BRACCESI); COLONNA 2009, pp. 51-92. Una recente sintesi delle scoperte e della bibliografia è in GALANTE 2015.

circulated means of expression in terms of the different meanings entrusted according to period to the figure of Aeneas and his companions. This production was aimed both at the dissemination of the messages of the central propaganda through public monuments, and at the private reception of themes and schemata that reveal as much the political adherence to imperial models as the diffusion of cultural trends. Each of these three levels – narrative, archaeological, figurative –, has an established scholarly history that will allow us to bring out the background aspects of some significant iconographic variations in the exploitation of the Aeneas myth. The main difference in the interweaving of the three planes of representation referred to above consists, as we know, in the divergence between the Greek construction of the myth and that developed in the Italic area. Central to the issue is the role given to Rome, which takes its place within a normal process of political evolution in the Mediterranean in the Greek narrative, or is presented as an extraordinary and unparalleled fact, the result of predestination, according to the vision privileged on Italic soil.

But the myth of Trojan origins also highlights the diversity of the relationship established by Rome with the Greek world and with the Italic populations of ethnicity other than the Greek. To the multiple implications noted by historians, the iconographic variants add further elements of reflection on the possibilities of use of the myth of Aeneas in Roman times.

After all, it is precisely the complexity of the myth that allows this epic tale to also be meaningful in contemporary society. It is no coincidence that just recently the Council of Europe relaunched the cultural itinerary of the “Route of Aeneas”, with an exhibition set up in the Colosseum Archaeological Park

imperiali, quanto la diffusione dei modelli culturali. Ognuno di questi tre livelli – narrativo, archeologico, figurativo – ha una consolidata storia degli studi, fondamentale per far emergere gli aspetti che fanno da sfondo ad alcune significative varianti iconografiche nell’uso del mito di Enea. L’alternativa principale nell’intreccio fra i tre piani di rappresentazione sopra ricordati consiste, come ben sappiamo, nella divergenza tra la costruzione greca del mito e quella sviluppata in area italica. Al centro della questione c’è il ruolo di Roma, inserito all’interno di un normale processo di evoluzione politica nel Mediterraneo nella narrazione greca, o presentato invece come fatto eccezionale e ineguagliabile, frutto di una predestinazione, secondo la visione prediletta sul suolo italico.

Ma il mito delle origini troiane evidenzia anche la diversità di rapporto stabilito da Roma con il mondo greco e con le popolazioni italiche di etnia diversa da quella greca. Alle molteplici implicazioni rilevate dagli storici, le varianti iconografiche aggiungono ulteriori elementi di riflessione sulle possibilità d’uso del mito di Enea in epoca romana.

Del resto è proprio la complessità che rende questo racconto epico funzionale anche nella società contemporanea. Non è un caso che proprio di recente il Consiglio d’Europa abbia rilanciato l’itinerario culturale della “Rotta di Enea”, con una mostra allestita presso il Parco Archeologico del Colosseo (*Il viaggio di Enea da Troia a Roma*, Tempio di Romolo al Foro Romano 14 dicembre 2022 - 10 aprile 2023, a cura di A. Russo, R. Alteri, N. Cassieri, D. Fortuna, S. Gatti). Oggi la figura di Enea si presta particolarmente bene a incarnare modelli di cooperazione e di inclusività nello spazio euro-mediterraneo, attraverso un ideale di cultura partecipativa. Le finalità che ne hanno fatto nascere il mito nel mondo antico rispondevano a esigenze

*(Il viaggio di Enea da Troia a Roma, Tempio di Romolo al Foro Romano 14 December 2022 - 10 April 2023, curated by A. Russo, R. Alteri, N. Cassieri, D. Fortuna, S. Gatti).* In our times, the figure of Aeneas lends itself particularly well as an embodiment of models of cooperation and inclusiveness in the Euro-Mediterranean region, through an ideal of participatory culture. The objectives that gave rise to the myth in the ancient world were in response to entirely different demands and expectations, as we shall see, but the strength of Aeneas and his co-protagonists lies precisely in their effectiveness whatever their form. It is precisely because of this that we can continue to express through these mythical figures, as we did in the past, concepts adapted to our own times, wherever we live.

completamente diverse, come vedremo, ma la forza di Enea e dei suoi coprotagonisti consiste proprio nell'essere efficaci anche mutando forma. E proprio per questo possiamo continuare a esprimere per il loro tramite, come è già avvenuto nel passato, concetti adatti ai nostri tempi e luoghi.



The image of Aeneas  
from family saviour  
to founding hero

L'immagine di Enea  
da salvatore della famiglia  
a eroe fondatore

Fig. 1

*Anfora a figure nere del 520 a.C. circa, con Enea, Anchise, Ascanio e Creusa. Boulogne-sur-Mer, Château-Musée*

*Black-figure amphora from around 520 BCE circa, with Aeneas, Anchises, Ascanius and Creusa. Boulogne-sur-Mer, Château-Musée*



If we look at the Attic pottery production from the late 6<sup>th</sup> and early 5<sup>th</sup> centuries BCE (Figs. 1-2), we see that the depictions of the myth took their cue from the *Iliad* for the representation of Aeneas' flight from Troy, predestined to be saved in order to perpetuate the lineage of Dardanus – as prophesised by Poseidon<sup>6</sup> – but with the addition of further

Se guardiamo alla ceramica attica prodotta tra la fine del VI ed i primi del V secolo a.C. (Figg. 1-2) vediamo che le raffigurazioni del mito prendevano spunto dall'*Iliade* per la rappresentazione della fuga da Troia di Enea, predestinato alla salvezza per perpetuare la stirpe di Dardano – secondo la profezia di Poseidone<sup>6</sup> –, ma con l'aggiunta di

---

<sup>6</sup> As we know, the prophecy related to the saving of Aeneas from Troy is in *Iliad* XX, 302-308; BETTINI-LENTANO 2013, p. 44 ff. The iconography of the myth of Aeneas, in relation to the group of the escape from Troy, has been analysed with different outcomes by DARDENAY 2012, pp. 1-75, in part. p. 43 ff.; DARDENAY 2013, pp. 41-51. The most extensive survey and critical analysis remains that of AICHHOLZER 1983, pp. 1-31, nos. 1-73, figs. 1-66. An interesting comment on the literary sources that allow us to outline the meaning of Aeneas' route in

---

<sup>6</sup> La profezia legata alla salvezza di Enea da Troia come è noto è nell'*Iliade* XX, 302-308; BETTINI-LENTANO 2013, p. 44 ss. L'iconografia del mito di Enea, in relazione al gruppo della fuga da Troia, è stata analizzata con diversi esiti da DARDENAY 2012, pp. 1-75, in part. p. 43 ss.; DARDENAY 2013, pp. 41-51. La rassegna più ampia e criticamente analizzata resta quella di AICHHOLZER 1983, pp. 1-31, nn. 1-73, figg. 1-66. Un interessante commento alle fonti letterarie che ci consentono di delineare il senso della rotta di

figures that take on substance from the post-Homeric tradition.

The scenes painted on the vases always show Aeneas with his father Anchises, his son Ascanius, and a number of figures in the entourage, among which also a number female figures. Only in one instance is the woman preceding the group and holding the hand of the boy Ascanius identified by the inscription as Aphrodite<sup>7</sup>, while in the other instances, one tends to identify the figure as that of Creusa, either alone or paired with Aphrodite<sup>8</sup>. The first version of this figurative assembly favours the interpretation of a family group fleeing from the burning of Troy, which we also find on other significant artefacts such as the Archaic coin of *Aineia*, on the Chalcidian Peninsula<sup>9</sup>. A long series of narratives, from the *Ilioupersis* of Arctinus of Miletus in the mid-8<sup>th</sup> century to the *Homeric Hymn to Aphrodite* in the last decades of the 7<sup>th</sup>, accompanied the fortunes of the myth of Aeneas as an exile destined for a splendid future, identified with his return to Troy, where he would reign<sup>10</sup>. But beginning with Stesichorus, a 6<sup>th</sup>-century BCE Greek lyric poet who lived in Himera, we see the introduction of the theme of Aeneas' journey to the West (Hesperia) and – as is well known – the founding of a city that will have the function of directly linking Sicily and Rome to the Trojan myth<sup>11</sup>.

personaggi che prendono spessore nella tradizione post omerica. Le scene dipinte sui vasi mostrano sempre Enea con il padre Anchise, il figlio Ascanio e una serie di figure di contorno, tra le quali spiccano anche figure femminili. Solo in un caso la donna che precede il gruppo e tiene per mano il piccolo Ascanio è identificata dall'iscrizione come Afrodite<sup>7</sup>, mentre negli altri si propende per il riconoscimento di Creusa, da sola o in coppia con Afrodite<sup>8</sup>. La prima versione figurata privilegia il senso di un gruppo di famiglia in fuga dall'incendio di Troia, che troviamo anche su altri manufatti significativi come la moneta arcaica di *Aineia*, nella penisola calcidica<sup>9</sup>. Una lunga serie di narrazioni, dall'*Ilioupersis* di Arctino di Mileto della metà dell'VIII secolo, all'*Inno omerico ad Afrodite* negli ultimi decenni del VII, accompagnava la fortuna del mito di Enea come esule destinato ad uno splendido avvenire che era identificato con il ritorno a Troia, dove avrebbe regnato<sup>10</sup>. Ma a partire da Stesicoro, poeta lirico greco del VI secolo a.C. vissuto ad Himera, viene introdotto – come è noto – il tema del viaggio di Enea verso Occidente (Esperia) e della fondazione di una città che sarà funzionale a legare direttamente la Sicilia e Roma al mito troiano<sup>11</sup>.

the Mediterranean is now that of DE LUNA 2016, pp. 161-187.

<sup>7</sup> Attic black-figure amphora from 500 BCE circa in New York: LIMC, I, p. 387, n. 68, see entry for *Aineias* (F. CANCIANI).

<sup>8</sup> LIMC, VI, pp. 127-131, nos. 1-18 (Creusa and Aphrodite), nos. 19-31 (Creusa), see entry for *Kreousa III* (G. BERGER-DOER).

<sup>9</sup> A silver tetradrachm: LIMC, I, p. 388, no. 92, s.v. *Aineias* (F. CANCIANI).

<sup>10</sup> GABBA 1987, pp. 12-24; DEBIASI 2004, p. 123 ff.; BALLABRIGA 1997, pp. 23-39.

<sup>11</sup> GALINSKY 1969; *L'epos greco in occidente* 1980, in part. pp. 20-28 (H. LLOYD-JONES); VANOTTI 1995, p. 31 e note 38-39 (con bibl. prec.); BALLABRIGA 1997, p. 36 ss.

Enea nel Mediterraneo è ora quello di DE LUNA 2016, pp. 161-187.

<sup>7</sup> Anfora attica a figure nere del 500 a.C. circa a New York: LIMC, I, p. 387, n. 68, s.v. *Aineias* (F. CANCIANI).

<sup>8</sup> LIMC, VI, pp. 127-131, nn. 1-18 (Creusa e Afrodite), nn. 19-31 (Creusa), s.v. *Kreousa III* (G. BERGER-DOER).

<sup>9</sup> Un tetradramma in argento: LIMC, I, p. 388, n. 92, s.v. *Aineias* (F. CANCIANI).

<sup>10</sup> GABBA 1987, pp. 12-24; DEBIASI 2004, p. 123 ss.; BALLABRIGA 1997, pp. 23-39.

<sup>11</sup> GALINSKY 1969; *L'epos greco in occidente* 1980, in part. pp. 20-28 (H. LLOYD-JONES); VANOTTI 1995, p. 31 e note 38-39 (con bibl. prec.); BALLABRIGA 1997, p. 36 ss.



Fig. 2  
*Anfora a figure rosse del 470  
a.C. circa, con Enea, Anchise,  
Ascanio e Creusa. Monaco,  
Staatlichen Antikensammlungen*

*Red-figure amphora, circa 470  
BCE, with Aeneas, Anchises,  
Ascanius and Creusa. Munich,  
Staatlichen Antikensammlungen*

The female figure that can be interpreted as Creusa, still present on occasion in red-figure ceramics from the early 5<sup>th</sup> century BCE<sup>12</sup>, will be the first to be sacrificed in the depiction of Aeneas' flight from Troy (Fig. 2).

And this first variant evidently has a role in grafting the myth onto traditions other than those of its origin. If we take into account the fact that the image of Aphrodite would not have been understood as redundant, but on the contrary as qualifying, it is evident that the woman depicted in the scene of the flight from Troy on Greek pottery, when there are no inscriptions identifying her with certainty, was perceived as Creusa. Once the figure of the wife was eliminated (Fig. 3), the meaning of the myth was extended beyond the original dimension of the family unit, transforming Aeneas into the most prestigious hero who could claim –

La figura femminile interpretabile come Creusa, episodicamente ancora presente su ceramiche a figure rosse dei primi del V secolo a.C.<sup>12</sup>, sarà la prima ad essere sacrificata nella rappresentazione della fuga di Enea da Troia (Fig. 2).

E questa prima variante è evidentemente funzionale all'innesto del mito in tradizioni diverse da quelle d'origine. Considerando che l'immagine di Afrodite non poteva essere sentita come ridondante, ma al contrario qualificante, è evidente che la donna raffigurata nella scena della fuga da Troia sulla ceramica greca, quando non ci sono iscrizioni che la identificano con certezza, si percepiva come Creusa. Eliminando la rappresentazione della moglie (Fig. 3) si estese il senso del mito oltre la dimensione del nucleo familiare d'origine, trasformando Enea nell'eroe più prestigioso da poter vantare – proprio perché rappresentato senza la moglie, persa o morta nel corso

1995, p. 31 and notes 38-39 (with previous bibliography.); BALLABRIGA 1997, p. 36 ff.

<sup>12</sup> For instance, the red-figure amphora in Munich, from Vulci: LIMC, I, p. 388, no. 94, see entry for *Aineias* (F. CINCIANI).

<sup>12</sup> Come l'anfora a figure rosse a Monaco, da Vulci: LIMC, I, p. 388, n. 94, *sv. Aineias* (F. CINCIANI).

Fig. 3

*Coppa 'a occhioni' (firmata da Nikosthenes)  
del 520 a.C. circa, con Enea, Anchise  
e Ascanio. Parigi, Louvre*

*Eye-cup (signed by Nikosthenes)  
circa 520 BCE, with Aeneas, Anchises  
and Ascanius. Paris, Louvre*



precisely because he is represented without his wife, lost or having died in the course of the flight from Troy<sup>13</sup> – as the originator of new cities and new lineages, in the ranks of the other survivors of the Trojan War<sup>14</sup>.

The version of the myth introduced by Stesichorus with its indication of a route taken towards the West, together with the auspicious prophecy that had accompanied Anchises' son and his descendants from the *Iliad* onwards, endowed this myth with greater success than others in Rome, and made it part of the legend of the city's origins<sup>15</sup>.

della fuga da Troia<sup>13</sup> – come origine di nuove città e nuove stirpi, nella schiera degli altri reduci dalla guerra di Troia<sup>14</sup>.

La versione del mito introdotta da Stesicoro con l'indicazione di una rotta verso Occidente, unita alla profezia fausta che accompagnava fin dall'*Iliade* il figlio di Anchise e la sua discendenza, decretò il successo di questo mito su altri anche a Roma e lo fece entrare nella leggenda delle origini della città<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> For the analysis of the different literary sources on the end of Creusa/Euridice: VANOTTI 1995, p. 135 ff. The representation of Aphrodite also, however, came within the scope of the family as she is Aeneas' divine mother.

<sup>14</sup> GALINSKY 1969; BALLABRIGA 1997, pp. 23-39; CAROSI 2011, p. 26 ff.; BETTINI-LENTANO 2013, p. 132 ff.; LENTANO 2020.

<sup>15</sup> We are not dealing here with the issue of the alleged arrival of the myth of Aeneas in

<sup>13</sup> Per l'analisi delle diverse fonti letterarie sulla fine di Creusa/Euridice: VANOTTI 1995, p. 135 ss. Anche la rappresentazione di Afrodite rientrava, comunque, nella sfera familiare in quanto madre divina di Enea.

<sup>14</sup> GALINSKY 1969; BALLABRIGA 1997, pp. 23-39; CAROSI 2011, p. 26 ss.; BETTINI-LENTANO 2013, p. 132 ss.; LENTANO 2020.

<sup>15</sup> Non si entra nella questione del presunto arrivo del mito di Enea in area laziale già nell'VIII sec. a.C., che sarebbe provata dalla figurazione di un finimento equino in bronzo da Castel di Decima, interpretata con la scena di Afrodite che

In the depiction of the myth of Aeneas once he had landed in *Latium*, there is a further adaptation of the image with the loss of his companions including the figure of Ascanius. While the depiction of the old father Anchises was necessary to make the image of Aeneas recognisable as an exceptional 'man of destiny,' son of a goddess, heir to the sacred glory of Troy, virtuous and pious, the young Ascanius is at some point felt to be one too many.

Artefacts datable to around the middle of the 5<sup>th</sup> century BCE, such as the terracotta statuettes (Fig. 4) from the sanctuaries of Portonaccio and Campetti in Veii<sup>16</sup>, and the engraved cornelian from the de Luynes collection at the *Cabinet des Medailles* in Paris<sup>17</sup>, testify to the popularity of the figure-scheme restricted to two figures – Aeneas bearing his father Anchises on his shoulders. The message of civilisation brought by Aeneas, widely acknowledged in the reference to *pietas*<sup>18</sup>, had the added value of the Homeric

Nella rappresentazione del mito ormai approdato nel Lazio, l'immagine di Enea subisce un ulteriore adattamento per sottrazione di personaggi e si perde anche la figura di Ascanio. Mentre la raffigurazione del vecchio padre Anchise era necessaria a rendere riconoscibile l'immagine di Enea come eccezionale 'uomo del destino', figlio di una dea, erede della sacra gloria di Troia, virtuoso e pio, il piccolo Ascanio viene ad un certo punto avvertito come di troppo.

Manufatti databili intorno alla metà del V secolo a.C. come le statuette in terracotta (Fig. 4) provenienti dai santuari di Portonaccio e di Campetti a Veio<sup>16</sup> e la cornalina incisa dalla collezione de Luynes al *Cabinet des Medailles* di Parigi<sup>17</sup>, testimoniano la fortuna dello schema ridotto a due figure con Enea e il padre Anchise sulle spalle. Il messaggio di civiltà portato da Enea, ampiamente riconosciuto nel riferimento alla *pietas*<sup>18</sup>, aveva il valore aggiunto dall'epopea omerica che intrecciando il destino degli

*Latium* as early as the 8<sup>th</sup> century BCE, proven by the figurative decoration of a bronze horse harness from Castel di Decima, interpreted as a scene representing Aphrodite suckling Aeneas, while an ithyphallic Anchises is blinded in punishment by woodpeckers: included among the documents of dubious interpretation in LIMC, I, pp. 762-763, nos. 6-7, 764, see the entry for *Anchises* (F. CANCELI); cf. LIMC, I, p. 395, see the entry for *Aineias* (F. CANCELI); CARANDINI 1997, p. 45 f., 544 ff.; *Roma* 2000, p. 192 (A. BEDINI); CARANDINI 2015, p. 120.

<sup>16</sup> BENDINELLI 1948, pp. 88-97; VAGNETTI 1971, pp. 88, 181 (dated to the early 5<sup>th</sup> century); ZEVİ 1981, p. 149 ff.; TORELLI 1984, p. 227 ff. (placed in connection with the presence of Roman settlers in the 3<sup>rd</sup> century); LIMC, I, see the entry for *Aineias*, p. 388, no. 96 (F. CANCELI); *Roma* 2000, p. 193 ff. (M. MENICCHETTI); CAROSI 2011, p. 28 and footnote 64.

<sup>17</sup> BABELON 1886, pp. 286-294; ZAZOFF 1983, p. 44; LIMC, I, see the entry for *Aineias*, p. 388, no. 95 (F. CANCELI).

<sup>18</sup> Cf. CHIOFFI 2015, p. 50 and footnote 8, which takes up the hypothesis formulated to this effect by G. Bendinelli in 1948. The iconography

allatta Enea mentre un Anchise itifallico viene accettato per punizione da picchi: inserito tra i documenti di dubbia interpretazione in LIMC, I, pp. 762-763, nn. 6-7, 764, s.v. *Anchises* (F. CANCELI); cfr. LIMC, I, p. 395, s.v. *Aineias* (F. CANCELI); CARANDINI 1997, p. 45 s., 544 ss.; *Roma* 2000, p. 192 (A. BEDINI); CARANDINI 2015, p. 120.

<sup>16</sup> BENDINELLI 1948, pp. 88-97; VAGNETTI 1971, pp. 88, 181 (datata ai primi del V sec.); ZEVİ 1981, p. 149 ss.; TORELLI 1984, p. 227 ss. (posta in connessione con la presenza di coloni romani nel III sec.); LIMC, I, s.v. *Aineias*, p. 388, n. 96 (F. CANCELI); *Roma* 2000, p. 193 ss. (M. MENICCHETTI); CAROSI 2011, p. 28 e nota 64.

<sup>17</sup> BABELON 1886, pp. 286-294; ZAZOFF 1983, p. 44; LIMC, I, s.v. *Aineias*, p. 388, n. 95 (F. CANCELI).

<sup>18</sup> Cf. CHIOFFI 2015, p. 50 e nota 8, che riprende l'ipotesi formulata in tal senso da G. Bendinelli nel 1948. L'iconografia ristretta alla figura di Enea e di Anchise è evidentemente dipendente da un unico modello statuario dal quale derivano i prodotti artigianali seriali, ma resta aperta la questione della sua identificazione: cfr. CAROSI 2011, p. 28 per una sintesi aggiornata sulla questione.



Fig. 4

*Terracotta del V secolo a.C. con Enea e Anchise.  
Da Veio, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*  
*5<sup>th</sup> - century BCE terracotta with Aeneas and Anchises.  
From Veii, Rome, National Etruscan Museum of Villa Giulia*



epic which, by interweaving the fate of men with that of the gods, ensured the ennobling of foundation myths even in the Etruscan-Italic region<sup>19</sup>.

uomini a quello degli déi garantiva la nobilitazione dei miti di fondazione anche nell'area etrusco-italica<sup>19</sup>.

---

restricted to the figures of Aeneas and Anchises is evidently dependent on a single statuary model on which the serial production of artefacts is based, but the question of its identification remains open: cf. CAROSI 2011, p. 28 for an updated summary of the issue.

<sup>19</sup> For the interaction between foundation myths, propaganda and artefacts see in particular MOMIGLIANO 1988, p. 171 ff.; CARANDINI 1997; TORELLI 1999; ZANKER 1989; ZANKER 2002.

---

<sup>19</sup> Per l'interazione tra miti di fondazione, propaganda e manufatti si rinvia, in particolare, a MOMIGLIANO 1988, p. 171 ss.; CARANDINI 1997; TORELLI 1999; ZANKER 1989; ZANKER 2002.





Aeneas' fortune  
is to become the ancestor  
of Romulus

La fortuna di Enea  
è diventare l'antenato  
di Romolo

According to the Greek historiographers, first and foremost Hellanicus of Mytilene, as is well-known, Aeneas is supposed to have been the founder of Rome, and the city's name to have derived from one of the Trojan women. In the Latin tradition on the other hand, as we also know, Aeneas is considered to be the founder of *Lavinium* (having wed the daughter of the local king Latinus – Lavinia, from whom the city had taken its name), and he would then be assimilated with the mythical progenitor *Indiges*, thus inserting him within Romulus' genealogical lineage<sup>20</sup>. This second version of the myth was evidently strategically better suited to the local elite as an alternative to the Greek vision. In this way the element of fusion between two ethnic groups, the Trojan – of divine ancestry – and

Secondo gli storiografi greci, in primo luogo Ellanico di Mitilene come è noto, Enea sarebbe stato il fondatore di Roma e il nome della città deriverebbe da una delle donne troiane, mentre la tradizione latina – come sappiamo – considerava Enea come il fondatore di *Lavinium* (dopo aver sposato Lavinia, figlia del locale re Latino e dalla quale la città aveva preso il nome), assimilato al mitico progenitore *Indiges*, e lo inseriva quindi nella linea genealogica di Romolo<sup>20</sup>. Questa seconda versione del mito era evidentemente più strategica per le *élites* locali in alternativa alla visione greca. In questo modo si valorizzava, infatti, l'elemento di fusione tra due etnie, quella troiana – di ascendenza divina – e quella dei re latini, dalla cui unione sarebbe disceso anche Romolo, ma senza

---

<sup>20</sup> POU CET 1985 (with critical and bibliographical references to the earlier literature); VANOTTI 1994, p. 123 ff., in part. p. 129 ff.; CARANDINI 1997, in part. p. 106 ff.; VANOTTI 1999, pp. 217-255; AMPOLO 2013, pp. 217-284; BETTINI-LENTANO 2013, p. 162 ff. We will not go into the foundation of other cities in *Latium*, such as *Lanuvium*, which is traditionally attributed to Aeneas: see CAROSI 2011 and bibliography therein. On the construction of the genealogy of Aeneas by Virgil, for the purpose of its insertion into Augustan propaganda: BRETIN-CHABROL 2009, pp. 295-318.

---

<sup>20</sup> POU CET 1985 (con estremi critici e bibliografici sulla letteratura precedente); VANOTTI 1994, p. 123 ss., in part. p. 129 ss.; CARANDINI 1997, in part. p. 106 ss.; VANOTTI 1999, pp. 217-255; AMPOLO 2013, pp. 217-284; BETTINI-LENTANO 2013, p. 162 ss. Non si entra qui nel merito della fondazione di altre città del Lazio, come Lanuvio, che viene attribuita ad Enea dalla tradizione: cfr. CAROSI 2011 e bibl. ivi contenuta. Sulla costruzione della genealogia di Enea da parte di Virgilio, ai fini del suo inserimento nella propaganda augustea: BRETIN-CHABROL 2009, pp. 295-318.

that of the Latin kings, from the union of which Romulus would also be a descendant, could be emphasised without however compromising the foundation of Rome with the direct action of an individual who was nevertheless a foreigner<sup>21</sup>. The direct link between the figure of Aeneas and that of Romulus reinforced the divine kinship of the Romans who could thus boast the favour not of just one, but of a pair of gods: Venus and Mars. The exclusion of the figure of Ascanius at this stage is therefore functional to the elimination of intermediate steps in the ennobling of their origins.

The importance of Aeneas in the construction of a local heroic identity also transformed the sites and, as is now known, concrete evidence of his landing on the coasts of *Latium* is to be found in the area of Pratica di Mare (Pomezia - RM) around a princely tomb dating from the orientalisising period – already identified as a place of worship in the Archaic period – and which from the 4<sup>th</sup> century BCE was monumentalised, giving tangible form, throughout the Roman Imperial Age, to Aeneas's *heroon*<sup>22</sup>.

compromettere la fondazione di Roma con l'azione diretta di un personaggio che era pur sempre uno straniero<sup>21</sup>. L'abbinamento diretto tra la figura di Enea e quella di Romolo rafforzava le parentele divine dei Romani che potevano vantare, in tal modo, il favore non di una sola, ma addirittura di una coppia di divinità: Venere e Marte. L'esclusione della figura di Ascanio in questa fase è dunque funzionale all'eliminazione dei passaggi intermedi nella nobilitazione delle origini.

L'importanza di Enea nella costruzione di un'identità eroica locale trasformò anche i luoghi e, come è ormai ben noto, l'attestazione del suo sbarco sulle coste del Lazio trovò concretezza nella zona di Pratica di Mare (Pomezia - RM) intorno ad una tomba principesca del periodo orientalizzante che fu riconosciuta come luogo di culto già in epoca arcaica e che dal IV secolo a.C. fu monumentalizzata dando una forma concreta, per tutta l'età imperiale romana, all'*heroon* di Enea<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> It is significant to recall that, evidently as a function of Byzantine foreign policy, John Tzetzes traced the foundation of Rome back to the direct action of princes exiled from Troy, that is the sons of Hector, and Romulus and Remus given as sons of Creusa, on the basis of the earliest literary sources in the Greek language: VANOTTI 1995, p. 135.

<sup>22</sup> CASTAGNOLI 1967, pp. 235-247; SOMMELLA 1974, pp. 273-297; *Enea nel Lazio* 1981, pp. 157-162 (F. CASTAGNOLI); p. 162 ff. (C.F. GIULIANI); TORELLI 1984, pp. 5 ff., 189 ff. For a discussion of contrasting positions (CORNELL 1977, pp. 77-83 and others) please refer to CARANDINI 1997, p. 539 ff.; *Roma* 2000, pp. 200-201 (R. CAPPELLI), pp. 213-215 (F. FULMINANTE and P. BROCATO); CARANDINI 2015, p. 126 ff.

<sup>21</sup> È significativo ricordare che, evidentemente in funzione della politica estera bizantina, Giovanni Tzetzes riconducesse la fondazione di Roma all'azione diretta di principi esuli da Troia, cioè ai figli di Ettore e di Romolo e Remo, dati come figli di Creusa, sulla scorta delle più antiche fonti letterarie in lingua greca: VANOTTI 1995, p. 135.

<sup>22</sup> CASTAGNOLI 1967, pp. 235-247; SOMMELLA 1974, pp. 273-297; *Enea nel Lazio* 1981, pp. 157-162 (F. CASTAGNOLI); p. 162 ss. (C.F. GIULIANI); TORELLI 1984, pp. 5 ss., 189 ss. Per la discussione delle posizioni contrarie (CORNELL 1977, pp. 77-83 e altri) si rimanda a CARANDINI 1997, p. 539 ss.; *Roma* 2000, pp. 200-201 (R. CAPPELLI), pp. 213-215 (F. FULMINANTE e P. BROCATO); CARANDINI 2015, p. 126 ss.

Monuments as evidence  
of the landing of Aeneas in *Latium*

I monumenti come prova  
dell'approdo di Enea nel Lazio

As we know, the site of ancient *Lavinium* in the area of Pratica di Mare had already been identified in the modern epoch by Pirro Ligorio, and this is sufficient to highlight the continuity in the effects of the impact of the powerful construction of the myth in antiquity. The archaeological excavations, begun in 1957 by the Institute of Topography of La Sapienza University, confirmed this location and brought to light a religious complex that included, in addition to Aeneas's *heròon*, the 'Sanctuary of the Thirteen Altars' (perhaps to be identified with the sanctuary of Aphrodite referred to by Strabo), where sacrificial rites were carried out, and the site of a votive deposit dedicated to Minerva (as well as remains of the ancient city)<sup>23</sup>.

Dionysius of Halicarnassus, that is a historian of the Augustan age with a profound knowledge of these places, has given us a description of the 'promotion' (this is how

L'identificazione in epoca moderna del sito dell'antica *Lavinium* nella zona di Pratica di Mare si deve come è noto già a Pirro Ligorio e questo basta a evidenziare la continuità degli effetti della potente costruzione del mito operata nell'antichità. Gli scavi archeologici, eseguiti a partire dal 1957 dall'Istituto di Topografia dell'Università La Sapienza, hanno confermato tale localizzazione e messo in luce un complesso religioso che comprendeva, oltre all'*heròon* di Enea, il 'Santuario delle XIII are' (forse da identificare con il santuario di Afrodite di cui parla Strabone), dove venivano eseguiti riti sacrificali e un deposito votivo dedicato a Minerva (oltre a resti dell'antica città)<sup>23</sup>.

Dionigi di Alicarnasso, dunque uno storico dell'età augustea profondo conoscitore di questi luoghi, ci lascia una descrizione della 'valorizzazione' (così definiremmo oggi l'iniziativa) della tomba di Enea, le cui caratteristiche esterne non dovevano apparire

---

<sup>23</sup> For a summary of the research and bibliography on the site, please refer to *Enea nel Lazio* 1981, pp. 162-221; FENELLI 1995; ZARATTINI 1995. The observation of the practical re-use of ancient cultic structures after 338 BCE, within a coastal defence system, is worthy of note: JAIA-MOLINARI 2012, pp. 373-383, in part. p. 35 ff.

---

<sup>23</sup> Per una sintesi delle ricerche e della bibliografia sul sito si rinvia a *Enea nel Lazio* 1981, pp. 162-221; FENELLI 1995; ZARATTINI 1995. È interessante la notazione di un riutilizzo pratico delle antiche strutture cultuali, dopo il 338 a.C., all'interno di un sistema difensivo della costa: JAIA, MOLINARI 2012, pp. 373-383, in part. p. 375 ss.

we would define such an operation today) of the tomb of Aeneas, the external characteristics of which would not have appeared very different, to the public of antiquity, from those of the mausoleum ordered by Octavian Augustus in the northern Campus Martius:

*«not far from Lavinium [...] the body of Aeneas being nowhere to be seen, some deduced that he had been transported among the gods, others that he had perished in the river by which the battle had taken place. And the Latins built him a heròon, decorated with this inscription: of Pater Indiges, who guides the current of the Numicus river [...] there is a mound, not large, and around it rows of trees worthy to be seen»<sup>24</sup>.*

The veneration of the places linked to Aeneas in *Latium* and of a tomb that had not put an end to his legend (given that his body was neither dead nor buried, but had vanished as befits heroes), was the element continuously present over time; suffice it to recall that on the Laurentian coast in the time of Appian, the Greek historian of the 2<sup>nd</sup> century CE, it was customary to point out the camp that Aeneas had called 'Troy' in memory of his lost homeland<sup>25</sup>. We can deduce from Appian's passage that this too remained an attractive destination for 'cultural tourism' in the Middle Imperial Age, and that there must have been 'personnel' present to describe the site in the course of what has suitably been termed the 'Prehistory of the Grand Tour'<sup>26</sup>.

molto diverse, al pubblico antico, da quelle del mausoleo voluto da Ottaviano Augusto nel Campo Marzio settentrionale:

*«non lontano da Lavinium [...] non essendo visibile in alcun luogo il corpo di Enea, alcuni ne dedussero che fosse stato trasportato tra gli dei, altri che fosse perito nel fiume, presso il quale avvenne la battaglia. E i Latini gli costruiscono un heròon, fregiato di questa iscrizione: del dio Padre Indiges che guida la corrente del fiume Numico [...] c'è un tumulo non grande, ed intorno ad esso alberi allineati degni di vista»<sup>24</sup>.*

La venerazione dei luoghi legati ad Enea nel Lazio e di una tomba che non aveva posto fine alla sua leggenda – visto che il suo corpo non era morto e sepolto, ma svanito come si conviene agli eroi – è stato l'elemento di continuità nel tempo, basti ricordare che sulla costa laurentina ai tempi di Appiano, storico greco del II secolo d.C., veniva mostrato addirittura l'accampamento che Enea aveva chiamato 'Troia' in ricordo della patria perduta<sup>25</sup>. Dal passo di Appiano possiamo dedurre che anche in questo caso si trattava di una meta ancora attraente per il 'turismo culturale' della media età imperiale e che sul luogo doveva essere presente personale addetto ad illustrare il sito nel corso di quello che è stato efficacemente definito come la 'Preistoria del Grand Tour'<sup>26</sup>. La celebrazione dei 900 anni della fondazione di Roma nel 147 d.C., durante il principato

<sup>24</sup> I, 64.

<sup>25</sup> Appian, *Roman History*, 1, 1. CASTAGNOLI 1967; TORELLI 1984. For an up-to-date summary on the location in *Lavinium* of 'Trojan geography' see JAIA, MOLINARI 2012, p. 373.

<sup>26</sup> PASQUALINI 2009, pp. 29-48; ZEVI 1989, pp. 247-289; GAMBERALE 2013, p. 9 ff.

<sup>24</sup> I, 64.

<sup>25</sup> Appiano, *Storia romana*, 1, 1. CASTAGNOLI 1967; TORELLI 1984. Per una sintesi aggiornata sulla localizzazione a *Lavinium* della 'geografia troiana' si rinvia a JAIA, MOLINARI 2012, p. 373.

<sup>26</sup> PASQUALINI 2009, pp. 29-48; ZEVI 1989, pp. 247-289; GAMBERALE 2013, p. 9 ss.

The celebration of the 900th anniversary of the founding of Rome in 147 CE, during the principate of Antoninus Pius<sup>27</sup>, must certainly have been a moment which saw significant interventions on the sites linked to the Trojan origins of the city, in order to revitalise attention as to their significance.

di Antonino Pio<sup>27</sup>, è stato sicuramente un momento di importante intervento sui luoghi legati alle origini troiane, al fine di rilanciare l'attenzione verso il loro significato.

---

<sup>27</sup> As is well known, Appian – already an old man – became *procurator Augusti*, thanks to Marcus Cornelius Fronto's intercession with the emperor Antoninus Pius: see the interesting text of CANFORA 2015, pp. 57-58. On the use of foundation myths in this context: DARDENAY 2012, in part. p. 35 ff.; DARDENAY 2013, in part. p. 77 ff., 80 ff.

---

<sup>27</sup> Come è noto Appiano divenne *procurator Augusti*, ormai anziano, proprio grazie all'intercessione di Marco Cornelio Frontone presso l'imperatore Antonino Pio: si rinvia all'interessante testo di CANFORA 2015, pp. 57-58. Sull'uso dei miti di fondazione in tale circostanza: DARDENAY 2012, in part. p. 35 ss.; DARDENAY 2013, in part. p. 77 ss., 80 ss.



The myth of Aeneas  
between ‘cultural tourism’  
and rediscovery of the territory

Il mito di Enea  
tra ‘turismo culturale’  
e riscoperta del territorio

The pervasive capillarity with which the myth of Aeneas has traversed the centuries, has meant that even the rediscovery of the territory of *Latium*, from the 15<sup>th</sup> century onwards, owed much precisely to that intertwining of literary fortune and ‘physical’ evidence of the myth, something that also appealed to the public of antiquity<sup>28</sup>. Despite some momentary suspension of its unifying function in the history of the Roman Empire, Aeneas today has returned to being an emblematic figure of cohesion between different Mediterranean countries<sup>29</sup>.

La pervasiva capillarità con la quale il mito di Enea ha oltrepassato i secoli ha fatto sì che anche la riscoperta del territorio laziale, a partire dal XV secolo, dovesse molto proprio a quell’intreccio tra fortuna letteraria e attestazione ‘fisica’ del mito che piaceva anche al pubblico più antico<sup>28</sup>. Nonostante qualche momentanea sospensione della sua funzione aggregante nella storia dell’impero romano, Enea oggi è tornato ad essere figura emblematica di coesione tra diversi Paesi mediterranei<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> GAMBERALE 2013, p. 9 ff.; CALCANI 2018 a.

<sup>29</sup> In addition to the revival of the theme as an added value for local tourism, the Aeneas route is used as an emblem of cultural programs issued by the European Union with a view to social inclusion: *Aeneas programme* was the name of the EU initiative for the 2004 third country assistance programme for migrants and asylum seekers. Among the cultural itineraries recognized by the Council of Europe there is now also the ‘Route of Aeneas’. This itinerary starts from Troy to arrive in Rome after passing through 5 countries (Turkey, Greece, Albania, Tunisia and Italy), with 21 main stops along the Mediterranean and including in Italy as many as 6 regions touched by Trojan ships (Puglia, Calabria, Sicily, Campania, Basilicata and Lazio) <https://www.aeneasroute.org/>. For the different perception of Aeneas in the post-Augustan era, as

---

<sup>28</sup> GAMBERALE 2013, p. 9 ss.; CALCANI 2018 a.

<sup>29</sup> Oltre alla ripresa del tema come valore aggiunto per il turismo locale, la rotta di Enea è utilizzata come emblema di programmi culturali emanati dall’Unione Europea in chiave di inclusione sociale: *Aeneas programme* era il nome dell’iniziativa comunitaria destinata nel 2004 al programma di assistenza ai Paesi terzi per l’assistenza ai migranti e ai richiedenti asilo. Tra gli itinerari culturali riconosciuti dal Consiglio d’Europa è ora presente anche la ‘Rotta di Enea’. Questo itinerario parte da Troia per arrivare a Roma dopo aver attraversato 5 Paesi (Turchia, Grecia, Albania, Tunisia e Italia), toccando 21 tappe principali lungo il Mediterraneo e comprendendo in Italia ben 6 regioni toccate dalle navi troiane (Puglia, Calabria, Sicilia, Campania, Basilicata e Lazio) <https://www.aeneasroute.org/>. Per la diversa percezione di Enea in epoca post augustea, come simbolo di un potere conquistato in modo illegittimo si rimanda a: GIARDINA 1997; ripreso da MARCONI 2017.

If we limit ourselves to the territory directly linked to the revival of the Aeneas myth in Roman propaganda, it is useful to remember that it is the sites in *Latium* that were 'monumentalised' that were also – and not by chance – the original location of the most significant artefacts, or were the places to which these are conceptually connected. In addition to *Lavinium*, we must not forget Alba Longa – what is today Castel Gandolfo – where one of the most spectacular imperial residences was established, according to tradition founded by Ascanius, and the origin of the royal lineage from which Romulus descended<sup>30</sup>. *Bovillae* is another such place, located two miles from Rome, in the locality of Frattocchie along the Appian Way<sup>31</sup>, a colony of Alba Longa where the population of Alba itself is said to have found refuge after the latter's destruction by the Romans in the 7<sup>th</sup> century BCE. As is attested by numerous epigraphs<sup>32</sup> relating to public and religious offices, *Bovillae* became a kind of sacred city for the Romans after the body of Augustus, according to Suetonius, was transported there from Nola (where the *princeps* had died), to be later transferred to Rome by the *ordo equester*<sup>33</sup>. As Tacitus informs us<sup>34</sup>, it is in *Bovillae* that in 16 CE Tiberius dedicated a shrine to the *gens Iulia* and a statue to Augustus. We also know from epigraphic evidence that – at least throughout the 2<sup>nd</sup> century CE – there was intense activity focused on the building of sacred edifices,

Restando nell'ambito del territorio direttamente collegato alla ripresa del mito di Enea nella propaganda romana, è utile ricordare che i luoghi monumentalizzati nel Lazio sono quelli dai quali provengono o a cui sono idealmente connessi, non per caso, i manufatti più significativi. Oltre a *Lavinium* dobbiamo ricordare Alba Longa – localizzata oggi a Castel Gandolfo dove si insediò una delle più spettacolari dimore imperiali – fondata da Ascanio secondo la tradizione e centro da cui proveniva la stirpe reale dalla quale discendeva Romolo<sup>30</sup>, e *Bovillae* (localizzata a due miglia da Roma, nella località Frattocchie lungo la via Appia)<sup>31</sup>, colonia di Alba Longa dove avrebbe trovato rifugio la popolazione stessa di Alba dopo la sua distruzione da parte dei Romani nel VII secolo a.C. Come attestano numerose epigrafi<sup>32</sup> riguardanti magistrature e cariche religiose, *Bovillae* diventò una specie di città sacra per i Romani dopo che il corpo di Augusto, secondo quanto riferisce Svetonio, vi fu trasportato da Nola (dove il *princeps* era morto) e successivamente trasferito a Roma dall'*ordo equester*<sup>33</sup>. A *Bovillae* nel 16 d.C. Tiberio dedicò un sacrario alla *gens Iulia* e una statua ad Augusto, come sappiamo da Tacito<sup>34</sup>. Dalla documentazione epigrafica sappiamo inoltre che – almeno per tutto il II secolo d.C. – vi fu un'intensa attività di edilizia sacra con la dedica di templi, sacelli ed edicole che attestano una prospera continuità di vita del centro legata alle remote vicende del mito troiano sul quale si era innestato il culto a Ottaviano Augusto e alla sua dinastia.

a symbol of illegitimately conquered power, see: GIARDINA 1997; followed by MARCONE 2017.

<sup>30</sup> CARANDINI 1997, p. 533 ff.; *Roma* 2000, pp. 219-221 (P. CHIARUCCI). For a broader discussion, see PASQUALINI 1996; GRANDAZZI 2008.

<sup>31</sup> PANCOTTI 2012, pp. 178-184 (with previous bibliography).

<sup>32</sup> GRANINO CECERE 1991, pp. 239-259.

<sup>33</sup> Suet., *Aug.*, 100; Dio Cass., LVI, 31.

<sup>34</sup> Tac., *Ann.*, II, 41.

<sup>30</sup> CARANDINI 1997, p. 533 ss.; *Roma* 2000, pp. 219-221 (P. CHIARUCCI). Per una discussione più ampia si rinvia a PASQUALINI 1996; GRANDAZZI 2008.

<sup>31</sup> PANCOTTI 2012, pp. 178-184 (con bibl. prec.).

<sup>32</sup> GRANINO CECERE 1991, pp. 239-259.

<sup>33</sup> Suet., *Aug.*, 100; Dio Cass., LVI, 31.

<sup>34</sup> Tac., *Ann.*, II, 41.



the dedication of temples, chapels and shrines that attest to a prosperous continuity of the life of this centre linked to the remote events of the Trojan myth, onto which had been grafted the cult of Octavian Augustus and his dynasty. Nor did the propaganda machine neglect any aspect that might result in consent as a return, and it was on the constant interweaving of cross-references between past and present, between real and legendary facts, that the construction of the myth as the history of Rome's destiny was based.

La macchina della propaganda non trascurava alcun aspetto che potesse dare il consenso come ritorno e sulla costante tessitura di rimandi tra presente e passato, tra fatti reali e leggendari si basava la costruzione del mito come storia del destino di Roma.



Objects and images give tangible  
form to the myth of Aeneas  
and defy the passage of time

Oggetti e immagini  
materializzano il mito di Enea  
e sfidano il tempo

The radical opposition at the heart of the Roman-Trojan polarity, had acquired in the Republican era a particularly incisive meaning in relation to the opposition to the Etruscans<sup>35</sup>, and its re-emergence in later periods would also be linked to particular moments in Roman political life and society. For some, the myth of Aeneas substantiated divine kinship, and for the populace the promise of a glorious destiny inherited from Rome. When it became particularly necessary to recall one or other aspect, material evidence came to the rescue. Besides the monumentalisation of sites, there was also the physical materiality of objects, and the presence of images that would provide evidence of the reliability of the myth in all its various manifestations.

Among the objects that provided 'concrete' evidence of Aeneas's arrival in *Latium*, there is no doubt that the most important was the ship preserved in the *navalia* of the Campus Martius, one of the city's river ports, where Procopius of Caesarea was still able to see it, and leave us – as is well known – a detailed description in the context of his text

La radicalizzazione del binomio Romani-Troiani aveva trovato un senso particolarmente incisivo in epoca repubblicana in relazione all'opposizione con gli Etruschi<sup>35</sup> e il suo riemergere anche in seguito è legato a momenti particolari nella vita politica e nella società romana. Il mito di Enea poteva certificare le parentele divine per alcuni e la promessa di un destino glorioso ereditato da Roma per il popolo. Quando si rendeva particolarmente necessario ricordare o l'uno o l'altro aspetto venivano in soccorso le prove. Oltre alla monumentalizzazione dei luoghi c'era anche la fisicità delle cose e la presenza di immagini che potevano provare l'attendibilità del mito in ogni sua variante.

Tra gli oggetti che fornivano una prova 'concreta' dell'arrivo di Enea nel Lazio il più importante certamente era l'imbarcazione conservata nei *navalia* del Campo Marzio, uno dei porti fluviali della città, dove ancora poteva vederla Procopio di Caesarea che ne ha lasciato, come è noto, un'accurata descrizione nel contesto dell'opera dedicata alla guerra con i Goti che aveva visto

---

<sup>35</sup> MAGGIANI 1990, pp. 18-19.

---

<sup>35</sup> MAGGIANI 1990, pp. 18-19.



Fig. 5

*Rilievo con la rappresentazione dello sbarco di Enea e Ascanio nel Lazio, probabile provenienza dal suburbio di Roma, 147-148 d.C. circa. Londra, British Museum*

*Relief depicting the landing of Aeneas and Ascanius in Latium, probably from the suburbs of Rome, circa 147-148 CE. London, British Museum*

dedicated to the war with the Goths, which had resulted in the devastation of Rome itself<sup>36</sup>. Who knows what quantity of wooden planking would have had to be replaced in order to guarantee, at least until the 6<sup>th</sup> century CE, the possibility of displaying an ancient ship which could be associated with Aeneas, and with it the hope of renewed greatness and glory. In the words of the Byzantine historian, that ship had been there since time immemorial, that is, since the very foundation of Rome.

<sup>36</sup>Procopius of Caesarea, *The Gothic War*, 4, 22, 7-16 7. In relation to the ship, see GIANFROTTA 1991, pp. 85-91; on its location COARELLI 1988, pp. 125-126 and COARELLI 1997, pp. 345-361, in part. p. 347. On the subsequent discussion on the *navalia*, and the testimony of Procopius, see GHILARDI 2006-2009, pp. 109-112.

la devastazione della stessa Roma<sup>36</sup>. Chissà quante sostituzioni di fasciame ligneo avranno garantito, almeno fino al VI secolo d.C., la possibilità di esibire un'antica nave attribuita ad Enea e di rinnovare con essa la speranza dell'approdo di grandezza e gloria. Nelle parole dello storico bizantino quella nave sarebbe stata posta lì da sempre, cioè fin dalla fondazione stessa di Roma.

<sup>36</sup>Procopio di Cesarea, *La guerra gotica*, 4, 22, 7-16 7. Sulla nave GIANFROTTA 1991, pp. 85-91; sulla sua collocazione COARELLI 1988, pp. 125-126 e COARELLI 1997, pp. 345-361, in part. p. 347. Sulla successiva discussione in merito ai *navalia* e sulla testimonianza di Procopio si rinvia a GHILARDI 2006-2009, pp. 109-112.

There must surely have been a connection between the forceful representation of the ship in the relief now in the British Museum<sup>37</sup> (Fig. 5) – which is to be considered as an authentic artefact dating from the age of Antoninus Pius, in which we see represented the landing of Aeneas in *Latium* and the prodigy of the sow, – and the royal vessel that could be admired in Rome. The principate of Antoninus Pius, as we have already observed, was one of the periods that saw a strong revival of the propagandistic themes linked to the myth of Aeneas and, in addition to the relief referred to above, we also have a series of interesting iconographies on celebratory medallions created in the same period<sup>38</sup>. No detail which could be useful to the representation of the various stages of the myth, or of strategic importance for the history of Rome, was neglected. The images disseminated on the occasion of the celebrations of the ninth centenary of the foundation of Rome perpetuated visual references that had been known to the Romans for centuries. Already Varro<sup>39</sup>, as we know, testified that in *Lavinium*, the priests were known to have shown the body of a sow preserved in brine, which was passed off as the

Sicuramente c'era una connessione tra la rappresentazione enfatica della nave nel rilievo ora al British Museum<sup>37</sup> (Fig. 5) – che si può considerare un manufatto autentico, databile nell'età di Antonino Pio – dove è rappresentato lo sbarco di Enea nel Lazio e il prodigio della scrofa, e l'imbarcazione reale che si poteva ammirare a Roma. Il principato di Antonino Pio, come abbiamo già ricordato, è uno dei momenti di forte ripresa dei temi propagandistici legati al mito di Enea e, oltre al rilievo appena citato, abbiamo una serie di interessanti iconografie su medaglioni celebrativi realizzati nello stesso periodo<sup>38</sup>.

Ma nessun particolare funzionale a rendere in immagine le tappe del mito strategiche per la storia romana era trascurato. Le immagini diffuse in occasione delle celebrazioni per il nono centenario della fondazione di Roma perpetuavano riferimenti visivi noti da secoli ai Romani. Già Varrone<sup>39</sup>, come sappiamo, testimoniava che a Lavinio veniva addirittura mostrato dai sacerdoti il corpo di una scrofa conservato in salamoia, che era spacciato proprio con l'animale visto da Enea quale segno di approdo nel Lazio. Oltre a questo macabro spettacolo a Lavinio si potevano vedere anche statue in bronzo

<sup>37</sup> LIMC, I, see entry for *Aineias*, p. 391, no. 168 (F. CANCIANI); *Roma* 2000, p. 155 (R. CAPPELLI). The remarks by SCHÄFER 2002, pp. 159-164 (also rejected in DARDENAY 2012, p. 62, fig. 5) on the alleged non-authenticity of the marble relief, which – unlike the terracotta slab with the same subject – is to be considered part of the well-known 'export' of ancient artefacts from the suburbs of Rome which continued even after the unification of Italy.

<sup>38</sup> *Enea nel Lazio* 1981, pp. 157-158 (F. CASTAGNOLI); *Roma* 2000, pp. 155, 208 (R. CAPPELLI); DARDENAY 2013, p. 123 ff.

<sup>39</sup> Varro, *On Agriculture*, 2, 4, 18: 'The memory of this sow and the piglets still remains today, as their bronze reproduction is still on public display and the body of the mother, preserved in brine, is shown [*demonstratur*] by the priests'.

<sup>37</sup> LIMC, I, s.v. *Aineias*, p. 391, n. 168 (F. CANCIANI); *Roma* 2000, p. 155 (R. CAPPELLI). Non convincono le osservazioni di SCHÄFER 2002, pp. 159-164 (rigettate anche in DARDENAY 2012, p. 62, fig. 5) sulla presunta falsità del rilievo in marmo che – a differenza della lastra in terracotta con lo stesso soggetto – è da ritenersi parte della ben nota 'esportazione' di reperti antichi dal suburbio di Roma che continuò anche dopo l'unità d'Italia.

<sup>38</sup> *Enea nel Lazio* 1981, pp. 157-158 (F. CASTAGNOLI); *Roma* 2000, pp. 155, 208 (R. CAPPELLI); DARDENAY 2013, p. 123 ss.

<sup>39</sup> Varrone, *Sull'agricoltura*, 2, 4, 18: «Di questa scrofa e dei porcellini resta ancora oggi il ricordo, giacché la loro riproduzione in bronzo è ancora esposta al pubblico e il corpo della madre, conservato in salamoia, è fatto vedere [*demonstratur*] dai sacerdoti».

animal seen by Aeneas as a sign for landing in *Latium*.

In addition to this macabre spectacle, in *Lavinium* bronze statues representing the white sow with the thirty piglets could also be seen; we have an idea of these thanks to the numerous representations of the animal intent on suckling its prodigious number of offspring, according to a standardised iconography translated into various artistic forms<sup>40</sup>. Giving prominence to this particular subject, meant not only recalling the prodigy that had put an end to the wanderings of the Trojans, but also offered a 'chronological' synthesis of the primordial history of Rome, since it was precisely from his vision of the thirty piglets that Aeneas had also received the prediction of the time that would elapse before the foundation of Alba Longa, and thus the beginnings of the kingly dynasty that would lead directly to Romulus<sup>41</sup>. But alongside what could almost be described as a 'genre repertoire' in the illustration of the myth of Aeneas, there are other elements that lent themselves to a quite different meaning in the propaganda, for instance, the *Palladium*.

che rappresentavano la scrofa bianca con i trenta porcellini, delle quali possiamo avere un'idea grazie alle numerose rappresentazioni dell'animale intento ad allattare la prodigiosa figliolanza, secondo un'iconografia standardizzata e tradotta in varie tecniche artistiche<sup>40</sup>. Dare risalto a questo particolare tema significava non solo ricordare il prodigio che aveva posto termine alle peregrinazioni dei Troiani, ma anche offrire una sintesi 'cronologica' della storia primordiale di Roma, poiché proprio dalla visione dei trenta porcellini Enea aveva avuto anche la predizione del tempo che sarebbe trascorso per la fondazione di Alba Longa e quindi per l'avvio della dinastia di re dai quali sarebbe poi direttamente disceso a Romolo<sup>41</sup>. Ma accanto a questo che potremmo quasi definire come un 'repertorio di genere' nell'illustrazione del mito di Enea, ci sono altri elementi che si prestavano ad una strumentalizzazione di ben altro significato nella propaganda, come il Palladio.

---

<sup>40</sup> Of particular interest is the relief in the Capitoline Museums (Inv. Scu 1891), from the Suburb of Rome (Via Appia), belonging to a monument datable to the end of the Republican age, as a figurative representation almost contemporary with Varro's writings: see DARDENAY 2012, p. 56 ff.; DARDENAY 2013, p. 64, fig. 17.

<sup>41</sup> CARANDINI 1997, p. 106 ff. Thirty was also the number of the Albani peoples corresponding to the Roman *curie*: CARANDINI 2015, p. 53.

---

<sup>40</sup> Particolarmente interessante il rilievo ai Musei Capitolini (Inv. Scu 1891), proveniente dal Suburbio di Roma (Via Appia), pertinente ad un monumento databile alla fine dell'età repubblicana, come esito figurativo pressoché coevo agli scritti di Varrone: cfr. DARDENAY 2012, p. 56 ss.; DARDENAY 2013, p. 64, fig. 17.

<sup>41</sup> CARANDINI 1997, p. 106 ss. Trenta era anche il numero dei popoli Albani ai quali corrispondevano a Roma le *curie*: CARANDINI 2015, p. 53.

Possession of the *Palladium*:  
from the glory of Troy  
to the destiny of Rome

Il possesso del *Palladium*:  
dalla gloria di Troia  
al destino di Roma

A material witness to the glorious destiny of Rome following the fall of Troy, the *Palladium* 'marks' the landing sites of peoples who came from the Troad, linked by tradition to Aeneas, as in the case of Castro<sup>42</sup> in the Salentine peninsula. The representation of the *Palladium*, as we know, refers to the legend of the wooden statue of Pallas/Athena that was purported to have been sent by Zeus to Dardanus, the mythical founder of Troy, to protect the city. In actual fact it is likely to have been a *xòanon* of the goddess<sup>43</sup>, but demonstrating its possession meant being able to flaunt a talisman of particular importance. Odysseus and Diomedes are said to have stolen it from the temple of Athena, leading to the fall of Troy. According to Roman legend, on the other hand, Aeneas rescued the *Palladium* from the flames of Ilium, and brought it with him to Italy, and its new site was thought to have been located either in *Lavinium* or Rome<sup>44</sup>.

Testimone fisico della gloria destinata a Roma in seguito alla caduta di Troia, il Palladio 'marca' i punti di approdo di genti provenienti dalla Troade e che la tradizione legava ad Enea, come nel caso di Castro<sup>42</sup> nella penisola salentina. La rappresentazione del *Palladium*, come sappiamo, fa riferimento alla leggenda della statua di legno di Pallade/Atena che sarebbe stata inviata da Zeus a Dardano, il mitico fondatore di Troia, a protezione della città. Nella realtà sarà stato uno *xòanon* della dea<sup>43</sup>, ma dimostrare di possederlo significava poter ostentare un talismano di particolare importanza. Ulisse e Diomede l'avrebbero sottratto al tempio di Atena determinando la caduta di Troia. Secondo la leggenda romana invece, Enea avrebbe salvato il Palladio dalle fiamme di Ilio portandolo con sé verso l'Italia e prima a *Lavinium* poi a Roma se ne poneva la nuova collocazione<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> D'ANDRIA 2009, pp. 7-66.

<sup>43</sup> The presence at *Lavinium* of a fictile statue of Minerva already considered by M. Fenelli as a possible representation of the *Palladium* is suggestive: *Enea nel Lazio*, 1981, pp. 193-194, D63; *Roma* 2000, p. 202 (P. CARAFA).

<sup>44</sup> SORDI 1982, pp. 65-78; VANOTTI 1995, p. 77 ff., 234 f. DEBIASI 2004, p. 146 ff.

---

<sup>42</sup> D'ANDRIA 2009, pp. 7-66.

<sup>43</sup> Suggestiva la presenza a Lavinio di una statua fittile di Minerva già considerata da M. Fenelli come possibile rappresentazione del Palladio: *Enea nel Lazio* 1981, pp. 193-194, D63; *Roma* 2000, p. 202 (P. CARAFA).

<sup>44</sup> SORDI 1982, pp. 65-78; VANOTTI 1995, p. 77 ss., 234 s. DEBIASI 2004, p. 146 ss.





Fig. 6

*Denario di Giulio Cesare del 47-46 a.C. con D/Testa di Venere con diadema;  
R/Enea, Anchise e il Palladio. Londra, British Museum*

*Denarius of Julius Caesar dating from 47-46 BCE with Obv./Head of Venus with diadem;  
Rev./Aeneas, Anchises and the Palladium. London, British Museum*

On the coins issued between 47 and 46 BCE, one can see Caesar's adoption of an explicit message (Fig. 6), clearly employing the myth of Aeneas for personal propaganda.

In the figurative synthesis on these coins, only the elements are retained that link him to the Trojan lineage and its divine origin – Venus and Anchises, and the special protection afforded by the *Palladium*, figuring large and clearly visible in Aeneas' outstretched right hand. The figure of Ascanius<sup>45</sup> is still missing, and Julius Caesar is presented not only in direct connection with the lineage of Venus, but also as the natural heir of the talisman that would guarantee a more comprehensive divine protection over political management. In

Nelle monete emesse tra il 47 e il 46 a.C. si vede l'adozione di un messaggio esplicito da parte di Cesare (Fig. 6) che chiaramente usa il mito di Enea in chiave di propaganda personale: nella sintesi figurativa di queste monete restano solo gli elementi che lo legano alla stirpe troiana e all'origine divina – Venere e Anchise – e alla speciale protezione data dal *Palladium*, grande e ben visibile nella mano destra protesa di Enea. Continua a mancare la figura di Ascanio e Giulio Cesare si presenta non solo in connessione diretta con la stirpe di Venere, ma anche come erede naturale del talismano che garantiva una più ampia protezione divina sul potere politico<sup>45</sup>. In questo caso specifico, la scelta

<sup>45</sup> For examples testifying to the preference for the two-figure scheme (Aeneas and Anchises) during the Hellenistic/Republican age, see DARDENAY 2013, p. 41 ff., figs. 9-10, and DARDENAY 2012, pp. 46-49. On the link between power and divine ancestry in the Roman world: BADEL 2006, pp. 273-287.

<sup>45</sup> Esempi che testimoniano la preferenza per lo schema a due figure (Enea e Anchise) nel corso dell'età ellenistica/repubblicana in DARDENAY 2013, p. 41 ss., figg. 9-10. Cfr. DARDENAY 2012, pp. 46-49. Sul legame tra potere e ascendenza divina nel mondo romano: BADEL 2006, pp. 273-287.



this specific case, the choice is clearly directed towards the use of the myth as self-representation, with the forceful and innovative addition of the *Palladium* displayed by Aeneas, which overshadows any reference to *pietas*<sup>46</sup>. Not only is the size of the *Palladium* equivalent to that of the old Anchises, who sits mournfully on the shoulders of Aeneas, but his hands are empty, without the box which would hold the Penates. Nor is it the size of the monetary field that justifies this absence, given the care with which it had been represented in equally minute artefacts such as the cornaline of the Luynes collection<sup>47</sup>.

Virgil, followed by Dionysius of Halicarnassus, moves away from the Greek strand both in terms of the Athenian provenance of the statuette of Pallas/Athena, supposed to have been stolen by the Trojans at a later date, as also from the tale of its removal from Troy by Odysseus and Diomedes according to the Homeric account<sup>48</sup>. In the Augustan period, the version of the story that Varro had devised to endorse the arrival of the *Palladium* in *Latium* together with Aeneas and the Trojan *sacra* was also superseded; according to this version, Diomedes himself, haunted by misfortune because of his impious desecration of Anchises' bones, is imagined to have returned these to Aeneas together with the statuette<sup>49</sup>. The presence of the *Palladium* had to be attested to in Rome as a *pignus imperii*, and this was done

è chiaramente indirizzata all'uso del mito in chiave di autorappresentazione, con la forte innovazione data proprio dalla rappresentazione enfatica del *Palladium* esibito da Enea, che fa passare in secondo piano il riferimento alla *pietas*<sup>46</sup>. Non solo la grandezza del Palladio equivale a quella del vecchio Anchise, mestamente assiso sulle spalle di Enea, ma manca anche la rappresentazione della cassetta con i Penati nelle sue mani e non è la dimensione del campo monetale a giustificare tale assenza, vista la cura con la quale era stata rappresentata in manufatti altrettanto minuti come la cornalina de Luynes<sup>47</sup>.

Virgilio, seguito da Dionigi di Alicarnasso, prescinde dal filone greco sia sulla provenienza da Atene della statuette di Pallade/Atena, che sarebbe stata poi trafugata dai Troiani, sia sulla sua asportazione da Troia da parte di Ulisse e Diomede secondo il racconto omerico<sup>48</sup>. In epoca augustea si supera anche la versione che aveva escogitato Varrone per avallare l'arrivo del Palladio nel Lazio insieme ad Enea e ai *sacra* troiani, in base alla quale lo stesso Diomede, perseguitato dalla sciagura per l'azione empia di profanazione delle ossa di Anchise, le avrebbe restituite ad Enea insieme alla statuette<sup>49</sup>. Il Palladio doveva essere certificato a Roma come *pignus imperii* e lo si fa seguendo la spiegazione del duplicato, del tutto plausibile a Roma, visto che si diceva la stessa cosa

<sup>46</sup> LIMC, I, no. 128, see entry for *Aineias* (F. CANCELANI); VANOTTI 1995, p. 79 ff. The monetary iconography must obviously also be related to Caesar's dedication of the temple to Venus in the Forum, and the oration he gave at the funeral of his aunt Julia in which, as Suetonius reports (*Iul.* 6,1), he emphasised the family's descent from the goddess: VANOTTI 1995, p. 67 ff., 80 ff.

<sup>47</sup> See note 17.

<sup>48</sup> CANCELANI 1987, pp. 939-941.

<sup>49</sup> According to Servius, *Aen.*, 5, 81 e 704, see VANOTTI 1995, p. 70, note 157, p. 79.

<sup>46</sup> LIMC, I, n. 128, s.v. *Aineias* (F. CANCELANI); VANOTTI 1995, p. 79 s. L'iconografia monetale va ovviamente messa in relazione anche con la dedica del tempio a Venere nel Foro da parte di Cesare e con l'orazione da lui stesso tenuta in occasione dei funerali della zia Giulia nella quale, come riferisce Svetonio (*Iul.* 6,1) enfatizzava la discendenza della famiglia dalla dea: VANOTTI 1995, p. 67 ss., 80 ss.

<sup>47</sup> Vedi nota 17.

<sup>48</sup> CANCELANI 1987, pp. 939-941.

<sup>49</sup> Secondo quanto afferma Servio, *Aen.*, 5, 81 e 704, cfr. VANOTTI 1995, p. 70, nota 157, p. 79.

using the explanation, of the presence of a duplicate in Rome, entirely plausible given that the same explanation was given for the *ancilia*<sup>50</sup>. It was therefore claimed that the statue had been protected from the danger of theft in Troy by displaying a copy, and that Odysseus and Diomedes had chosen the wrong statue; Aeneas on the other hand had taken the original, and it is this that would later be transferred from *Lavinium* to the temple of Vesta in the Roman Forum<sup>51</sup>.

anche a proposito degli *ancilia*<sup>50</sup>. Si affermò quindi che la statua era stata protetta dal pericolo di furto a Troia con l'esposizione di una copia e che Ulisse e Diomede avevano sbagliato la scelta, mentre Enea aveva portato via l'originale che da Lavinio sarebbe stato trasferito in seguito nel tempio di Vesta al Foro Romano<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> EV, I, 162-163, see entry for *ancile* (M. MALAVOLTA). On this and other *pignora imperii*, see CARANDINI 1997, p. 58 ff.; see also ZANKER 1989, in part. p. 215 ff. On the collection of these 'magical' objects as a particular form of collecting aimed at maintaining power, conceived in ancient Rome: CALCANI 2017, pp. 142-144.

<sup>51</sup> SORDI 1982, p. 70 ff.

---

<sup>50</sup> EV, I, 162-163, s.v. *ancile* (M. MALAVOLTA). Su questo e sugli altri *pignora imperii* CARANDINI 1997, p. 58 ss.; Cfr. ZANKER 1989, in part. p. 215 ss. Sulla raccolta di questi oggetti 'magici' come particolare forma di collezionismo finalizzato al mantenimento del potere, concepita nell'antica Roma: CALCANI 2017, pp. 142-144.

<sup>51</sup> SORDI 1982, p. 70 ss.

Are court antagonisms  
behind the different  
representations of the myth?

Antagonismi di corte  
dietro le diverse  
rappresentazioni del mito?

It is interesting to note that in the Augustan age, that is at the very time when Virgil was ‘settling’ the question of which was the real *Palladium* and its whereabouts, its representation was no longer the focus of propaganda as it had been for Julius Caesar. A greater prudence in the use of symbols evidently meant that Augustus and the emperors of the Julio-Claudian dynasty preferred to bolster communication with the support of other images associated with the Aeneas myth. The depiction of the *Palladium* would return in the minting of coins with some regularity, but in the hands of Vesta as an allusion to the location and meaning of the object<sup>52</sup>, beginning with Antoninus Pius, for example.

But how, then, should we understand the representation of the scene of the abduction of the *Palladium* in the cave of Tiberius’ villa in Sperlonga, which follows the Greek version of events? (Fig. 7). That one should find Ulysses and Diomedes as protagonists in a group that was an imperial commission, means that there was a two-fold level of dissemination of the Aeneas myth: one

È interessante notare che nell’età augustea, cioè proprio quando Virgilio ‘sistemava’ la questione di quale e dove fosse il vero *Palladium*, la sua rappresentazione non è più al centro della propaganda così come lo era stata per Giulio Cesare. Una maggiore prudenza nell’uso dei simboli evidentemente fa sì che Augusto e gli imperatori della dinastia giulio-claudia preferiscano appoggiare la comunicazione ad altre immagini del mito di Enea. La raffigurazione del Palladio tornerà sui conii con una certa regolarità, ma nelle mani di Vesta come allusione al luogo di collocazione e al significato dell’oggetto<sup>52</sup>, con il principato di Antonino Pio ad esempio.

Ma come intendere, allora, la rappresentazione della scena del ratto del Palladio secondo la versione greca dei fatti nella grotta di Tiberio a Sperlonga? (Fig. 7). Trovare Ulisse e Diomede protagonisti nel gruppo di committenza imperiale significa che c’era un doppio livello di diffusione del mito di Enea: uno adattato ad uso e consumo della propaganda popolare e un altro colto, oppure l’alternativa tra l’ispirazione all’*Eneide* o

---

<sup>52</sup> ZANKER 1989, p. 221 ff.; CARANDINI 2015, p. 77 ff.

---

<sup>52</sup> ZANKER 1989, p. 221 ss.; CARANDINI 2015, p. 77 ss.



Fig. 7

*Particolare del gruppo del ratto del Palladio dalla grotta della villa di Tiberio a Sperlonga  
con Diomede e il Palladio. Museo Archeologico di Sperlonga*

*Detail of the group of the abduction of the Palladium, from the cave of Tiberius' villa in Sperlonga  
with Diomedes and the Palladium. Sperlonga Archaeological Museum*

adapted for the use of popular propaganda and another for the cultivated milieu. Or does perhaps the distinction between the inspiration deriving from the *Aeneid* and the adherence to the *Iliad*, reveal a subtle controversy in a pro-Greek/Etruscan key of the *gens Claudia*, and of Tiberius in particular, in contrast to the 'Trojan' Augustus? This recent hypothesis<sup>53</sup> opens the door to an issue which is of no small importance in the range of possible alternative uses of the myth and its representations by the imperial court.

The opposition between the Greek tradition and that centred on the promotion of the Trojan heritage of the Roman-Italic community, found a natural meeting place with the accession of the eastern ruling classes to the government of the Empire. The emperor Elagabalus, who, as is known, was also the high priest of the solar deity of his home-town, Emesa in Syria (today's Homs), also had the *Palladium* transferred to the Elagabalium (on the NE side of the Palatine), so that only *El-Gabal - Deus Sol Invictus* would be worshipped<sup>54</sup>. In the cultural climate inaugurated by the Severan dynasty, the 'synthesis' between East and West offered by Gaius Julius Solinus, around the middle of the 3<sup>rd</sup> century CE, also devolved, and not by chance, on the question of the *Palladium*. If we refer to the sources of the Republican age, we learn that it was Diomedes himself who had delivered it to Aeneas in the territory of *Laurentum*<sup>55</sup>. At a later date, a Byzantine tradition<sup>56</sup> claimed that the *Palladium* was in Constantinople, buried under the porphyry column on which stood the statue

l'adesione all'*Iliade* rivela una sottile polemica in chiave filo greco/etrusca della *gens Claudia*, e di Tiberio in particolare, nei confronti del 'troiano' Augusto? Questa recente ipotesi<sup>53</sup> apre una questione di non secondaria importanza nel ventaglio delle alternative possibili nell'uso del mito e delle sue rappresentazioni da parte della corte imperiale.

L'alternativa tra la tradizione greca e quella incentrata sulla valorizzazione dell'eredità troiana della comunità romano-italica, trovò un naturale punto d'unione con l'ascesa delle classi dirigenti orientali al governo dell'impero. L'imperatore Elagabalo che, come è noto, era anche il gran sacerdote della divinità solare della sua città natale, Emesa in Siria (l'attuale Homs), fece trasferire anche il Palladio nell'*Elagabalium* (sul lato NE del Palatino) in modo che solo *El-Gabal - Deus Sol Invictus* venisse adorato<sup>54</sup>. Nel clima culturale inaugurato dalla dinastia dei Severi si pone, non a caso, la 'sintesi' tra Oriente e Occidente offerta da Gaio Giulio Solino, intorno alla metà del III secolo d.C., anche sulla questione del Palladio. Riprendendo fonti di età repubblicana si ribadiva allora che era stato lo stesso Diomede a consegnarlo ad Enea nel territorio di Laurento<sup>55</sup>. In seguito una tradizione bizantina<sup>56</sup> affermava che il Palladio si trovasse a Costantinopoli, seppellito sotto la Colonna di porfido che reggeva la statua di Costantino/*Helios*. Il trasferimento alla nuova capitale dell'impero del manufatto che si identificava a Roma con questo sacro feticcio sembrerebbe effettivamente testimoniato dal fatto che il *praepositus Palladii Palatini*

<sup>53</sup> GOROSTIDI Pt 2003, pp. 51-65.

<sup>54</sup> CARANDINI 2015, pp. 46-47.

<sup>55</sup> DI MARIO 2007, p. 107.

<sup>56</sup> The first entry is Procopius, B. V, 15, 14, for arguments for and against this testimony see MAZZARINO 1974, p. 123 ff. and p. 130, note 65.

<sup>53</sup> GOROSTIDI Pt 2003, pp. 51-65.

<sup>54</sup> CARANDINI 2015, pp. 46-47.

<sup>55</sup> DI MARIO 2007, p. 107.

<sup>56</sup> La prima voce è Procopio, B. V, 15, 14, per argomentazione pro e contro tale testimonianza si rinvia a MAZZARINO 1974, p. 123 ss. e p. 130, nota 65.

of Constantine/*Helios*. The transfer to the new capital of the Empire of what was identified in Rome with this sacred fetish would indeed seem to be testified by the fact that the *praepositus Palladii Palatini* (who was still in office in Rome in the 4<sup>th</sup> century CE), was involved in the consecration of Constantinople<sup>57</sup>.

The *Palladium* was an object of great power, about which much was written in ancient times, but of which we have few representations. In this case, the propaganda entrusted to the images of the Aeneas myth prudently preferred, after Caesar, its concealment rather than its ostentatious display. In any case, its message of invincibility passed from the fire of the conflagration of Troy to that of Vesta in Rome, and from the *Sol Indiges* of Lavinium to the *Sol Invictus* of Constantinople, accompanying the entire development of the history of Rome, to in the end return to the East, not far from the mountains of the Troad.

Perhaps the *Palladium* is the best example of how long the suggestion of an object chosen as a symbol, or of its representation, functions in the collective imagination, even in the absence of its direct vision.

(che nel IV secolo d.C. era ancora in carica a Roma) fu coinvolto nella *consecratio* di Costantinopoli<sup>57</sup>.

Un oggetto potente il Palladio, di cui si è molto scritto in antico, ma che è stato poco rappresentato. In questo caso la propaganda affidata alle immagini del mito di Enea ha prudentemente preferito, dopo Cesare, la sua occultazione piuttosto che l'ostentazione. In ogni caso il suo significato di invincibilità è passato dal fuoco dell'incendio di Troia a quello di Vesta a Roma e dal *Sol Indiges* di Lavinio al *Sol Invictus* di Costantinopoli, accompagnando l'intero sviluppo della storia romana, ma per tornare infine a Oriente, non lontano dai monti della Troade.

Il *Palladium* è forse l'esempio migliore di quanto a lungo funzioni la suggestione di un oggetto eletto a simbolo o della sua rappresentazione, nell'immaginario collettivo, anche in assenza della sua visione diretta.

<sup>57</sup> ILS, 1250; Cfr. MAZZARINO 1974, p. 123, note 55.

<sup>57</sup> ILS, 1250; Cfr. MAZZARINO 1974, p. 123, nota 55.

Aeneas finds Ascanius again  
to represent Augustus  
and his lineage

Enea ritrova Ascanio  
per rappresentare Augusto  
e la sua stirpe

It is in the Augustan period, as is widely understood, that we find the greatest degree of historicisation of myth (or the introduction of mythical figures into history), in order to construct a widely disseminated personal, political and social propaganda, of such effectiveness as to codify reference models not only for future Roman imperial propaganda, but also for that of subsequent imperial and dictatorial powers<sup>58</sup>.

During this period, the three-figure scheme came back into vogue with Ascanius once again a protagonist together with his father and grandfather. The revival of this iconography, after a long period in which it had been of secondary importance, can only be related to the new demands for stability, that is dynastic continuity, also expressed by Octavian Augustus in other forms. As we know, the intellectuals and artists of the Augustan court, filtered out from earlier literary versions – and from the images in circulation – elements that might prove useful in

In epoca augustea, com'è ampiamente noto, abbiamo il livello massimo di storicizzazione del mito (o della mitizzazione della storia), al fine di strutturare una capillare propaganda personale, politica e sociale, tanto efficace da codificare modelli di riferimento non solo per la futura propaganda imperiale romana, ma anche per quella dei successivi poteri imperiali e dittatoriali<sup>58</sup>.

In questo periodo torna in auge lo schema a tre figure con Ascanio, di nuovo protagonista insieme al padre e al nonno. Il rilancio di questa iconografia, dopo un lungo periodo in cui era stata di secondaria importanza, non può che essere posta in relazione alle nuove esigenze di stabilità, cioè di continuità dinastica, anche altrimenti espresse da Ottaviano Augusto. Gli intellettuali e gli artisti della corte augustea, filtrarono dalle precedenti versioni letterarie e dalle immagini in circolazione quanto poteva essere utile a riscrivere la missione del popolo romano guidato dal principe, come sappiamo, e l'iconografia del

---

<sup>58</sup> GIARDINA-VAUCHEZ 2000. On the same subject, we recommend the exhibition catalogue (edited by C. PARISI PRESCICCE and O. ROSSINI) *L'arte del comando, L'eredità di Augusto*, which took place at the Museo dell'Ara Pacis, 25 April - 7 September 2014.

---

<sup>58</sup> GIARDINA-VAUCHEZ 2000. Sullo stesso tema si segnala il catalogo della mostra (a cura di C. PARISI PRESCICCE e O. ROSSINI) *L'arte del comando, L'eredità di Augusto*, che ha avuto luogo al Museo dell'Ara Pacis dal 25 aprile al 7 settembre 2014.





Fig. 8

*Disegno ricostruttivo del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio progettato per il Foro di Augusto, sulla base dei frammenti scultorei rinvenuti nel Foro di Mérida (da Augusto 2013)*

*Graphic reconstruction of the group of Aeneas, Anchises and Ascanius designed for the Forum of Augustus, based on the sculptural fragments found in the Forum of Mérida (from Augusto 2013)*



re-writing the mission of the Roman people led by the prince, and the iconography of the group of the three figures fleeing from Troy received an extraordinary boost from being the one chosen for the western exedra of the Forum of Augustus in Rome<sup>59</sup> (Fig. 8).

We find this design widely disseminated geographically, and chronologically persistent in artefacts related to the cult of the *gens Augusta* such as the altar from Carthage in the Bardo Museum, and the relief from the *Sebasteion* in Aphrodisia for example, or on funerary altars such as that of Petronia Grata from Acqui Terme in the Archaeological Museum in Turin from the Danube area<sup>60</sup>, as well as on a wide range of objects with different functions and uses – from gladiator helmets to oil lamps<sup>61</sup>. This dissemination, and hence its identification as a design pertaining to official propaganda, made it the catalyst for different drives: from a manifesto for adhesion to an element of political satire, from an expression of filial piety to an example of the poor choice – as we shall see – of models put forward by pagan mythology.

It is probable that the conception of this extremely synthetic and visually effective iconography, generated by the dynamism of the oblique axis along which the figures are arranged, derived from extrapolation of the group from broader narrative

gruppo delle tre figure in fuga da Troia riceve uno straordinario impulso dal fatto di essere quella prescelta per l'edera occidentale del Foro di Augusto a Roma<sup>59</sup> (Fig. 8).

Ritroviamo questa schema in un ampio raggio di diffusione e di persistenza cronologica, su manufatti legati al culto della *gens Augusta* come l'ara da Cartagine al Museo del Bardo e il rilievo dal *Sebasteion* di Afrodizia, per esempio, o su altari funerari come quello di Petronia Grata da Acqui Terme al Museo Archeologico di Torino e di area danubiana<sup>60</sup>, oltre che su un'ampia serie di oggetti di diversa funzione e uso – dagli elmi gladiatori alle lucerne<sup>61</sup>. La diffusione, e quindi la riconoscibilità di questo come schema della propaganda ufficiale, lo renderà il catalizzatore di impulsi diversi: da manifesto di adesione a elemento di satira politica, da espressione della pietà filiale a esempio della cattiva scelta dei modelli proposti dalla mitologia pagana, come vedremo.

È probabile che l'ideazione di questa iconografia estremamente sintetica e visivamente efficace per il dinamismo dato dall'asse obliquo di disposizione delle figure, sia derivato dall'estrapolazione rispetto a contesti narrativi più ampi, verosimilmente una pittura o una lastra di terracotta figurata e dipinta, dove testo e immagini potevano interagire<sup>62</sup>. Lo schema del gruppo a tre figure – che diventerà

<sup>59</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 1-31; ZANKER 1989, in part. p. 206 ff.; *Roma* 2000, p. 223 ff. (U. FUSCO); DARDENAY 2012, p. 26 ff., 63 ff.; DARDENAY 2013, pp. 88-93, 189-195, 199 ff.; *Augusto* 2013 (E. CASTILLO), pp. 306-308; CARANDINI 2015, p. 135 ff.

<sup>60</sup> ZANKER 1989, in part. pp. 318, 333, fig. 247; CHIOFFI 2015, p. 50 ff., figs. 1-2.

<sup>61</sup> The artefacts produced in the Roman period are collected and illustrated in *LIMC*, I, pp. 388-390, nos. 97-154, see entry for *Aineias* (F. CANCELANI); see *EV*, II, pp. 231-234, see entry for *Enea. Le arti figurative* (F. CANCELANI).

<sup>59</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 1-31; ZANKER 1989, in part. p. 206 ss.; *Roma* 2000, p. 223 ss. (U. FUSCO); DARDENAY 2012, p. 26 ss., 63 ss.; DARDENAY 2013, pp. 88-93, 189-195, 199 ss.; *Augusto* 2013 (E. CASTILLO), pp. 306-308; CARANDINI 2015, p. 135 ss.

<sup>60</sup> ZANKER 1989, in part. pp. 318, 333, fig. 247; CHIOFFI 2015, p. 50 ss., figg. 1-2.

<sup>61</sup> I manufatti prodotti in epoca romana sono raccolti e illustrati in *LIMC*, I, pp. 388-390, nn. 97-154, *s.v. Aineias* (F. CANCELANI); cfr. *EV*, II, pp. 231-234, *s.v. Enea. Le arti figurative* (F. CANCELANI).

<sup>62</sup> ZANKER 1989, in part. p. 169 ss.; TORELLI 1999, in part. p. 119 ss.; *Augusto* 2013, pp. 85-88 (G. SAURON); pp. 230-241 (C. PARISI PRESICCE).

contexts, probably a painting or a figured and painted terracotta slab, where text and images could interact<sup>62</sup>. The scheme of the three-figure group – which was to become by far the most widespread in the Roman world – seems plausible, that is as a kind of visual ‘citation’, in the context of a cultural climate that saw both scholars and artists inspired by the same themes, and in the same celebratory direction as the newly-born imperial power. It does not seem coincidental that the group of Aeneas, Anchises and the young Ascanius, posed according to the canonical scheme, is found in the centre of the *Tabula Iliaca* of the Capitoline Museum<sup>63</sup> (Fig. 9), well enucleated from the remaining, very dense, bas-relief decoration. This artefact, particularly significant for its use of the story of Aeneas in Roman propaganda in the Early Imperial Age, comes from *Bovillae* where it was found in the 17<sup>th</sup> century and represents, as is well-known, an anthology of texts accompanied by images, relating to the Trojan War, in which the story of Aeneas also finds its place. The unfolding of the narrative scenes and the characters sculpted in the bas-relief are accompanied by inscriptions that allow them to be identified and ascribe them their different literary sources. The sight of such works and others of similar content, the sculptural group of these three figures, fixed as if in a ‘still’ image in the course of their flight from Troy, and placed in the Gallery of the Ancestors in the Forum of Augustus, would be fully meaningful – even for the Roman citizen of little culture, as a ‘quote’ from a broader narrative context.

in assoluto quello più diffuso nel mondo romano – sembrerebbe plausibile, insomma, come frutto di una ‘citazione’, nell’ambito di un clima culturale che vedeva letterati e artisti mobilitati sugli stessi temi e nella stessa direzione celebrativa del neonato potere imperiale. Non sembra casuale che il gruppo di Enea, Anchise e il piccolo Ascanio, atteggiati secondo lo schema canonico, si trovi al centro della *Tabula Iliaca* del Museo Capitolino<sup>63</sup> (Fig. 9), ben enucleato dalla restante, fittissima, decorazione a bassorilievo. Questo manufatto particolarmente significativo dell’uso che si fece della vicenda di Enea nella propaganda romana della prima età imperiale, proviene da *Boville*, dove venne rinvenuto nel XVII secolo e rappresenta, come è noto, una silloge di testi sulla guerra di Troia nei quali trova spazio anche la vicenda di Enea, corredati da immagini. Il divenire delle scene narrative e i personaggi scolpiti nel bassorilievo sono accompagnati da iscrizioni che ne permettono l’identificazione e la pertinenza alle diverse opere letterarie. Dalla visione di manufatti come questo e da altri di contenuto simile, poteva assumere un senso compiuto – anche per il cittadino romano di poca cultura – il gruppo scultoreo delle tre figure, fissate come in un fermo immagine nel corso della fuga da Troia, posto nella galleria degli antenati nel Foro di Augusto come ‘citazione’ da un più ampio conteso narrativo.

<sup>62</sup> ZANKER 1989, in part. p. 169 ff.; TORELLI 1999, in part. p. 119 ff.; *Augusto* 2013, pp. 85-88 (G. SAURON); pp. 230-241 (C. PARISI PRESCICCE).

<sup>63</sup> SADURSKA 1964, 1 A, pp. 24-37; DEBIASI 2004, p. 161 ff.; ILIADE 2006 (L. FIORINI), pp. 149-151; SQUIRE 2011; FIORINI 2006, pp. 148-151; DARDENAY 2012, pp. 22-24; DARDENAY 2013, p. 207 ff.; PETRAIN 2014, p. 3 ff.; SQUIRE 2015, pp. 151-189; VAN ROSSUM-STEEENBEEK 2018, p. 70 ff.

<sup>63</sup> SADURSKA 1964, 1 A, pp. 24-37; DEBIASI 2004, p. 161 ss.; ILIADE 2006 (L. FIORINI), pp. 149-151; SQUIRE 2011; FIORINI 2006, pp. 148-151; DARDENAY 2012, pp. 22-24; DARDENAY 2013, p. 207 ss.; PETRAIN 2014, p. 3 ss.; SQUIRE 2015, pp. 151-189; VAN ROSSUM-STEEENBEEK 2018, p. 70 ss.



Fig. 9

*Particolare della Tabula Iliaca Capitolina con il gruppo di Enea, Anchise e Ascanio in fuga da Troia, epoca giulio-claudia. Da Bovillae, Roma, Musei Capitolini*

*Detail from the Capitoline Tabula Iliaca with the group of Aeneas, Anchises and Ascanius fleeing from Troy, Julio-Claudian period. From Bovillae, Rome, Capitoline Museums*



The family as supreme good  
and the ghost of Creusa

La famiglia come bene supremo  
e il fantasma di Creusa

In the Capitoline *Tabula Iliaca*, behind the group of Aeneas, Anchises and Ascanius led by the god Hermes out of the Porta Scea, one sees a female figure who is rightly interpreted as being Creusa<sup>64</sup>. Unlike the other main characters, she is not identified by an inscription, but her position and mournful attitude link her to the episode created by Virgil in order to reconstruct the entire earlier tradition of Aeneas from the perspective of Roman propaganda. In order to ensure the transmission of a value which was of the highest priority in Augustan politics, which was to appeal to family values, the issue of Aeneas's first wife could certainly not have been omitted. Virgil<sup>65</sup> devotes many poignant lines to recounting Creusa's disappearance during the flight from the burning city, and how her own tearful ghost had encouraged Aeneas to continue towards the destiny ordained for them both by the gods. Creusa knows that Aeneas is destined to marry another woman of royal blood and initiate the greatness of Rome, so she herself reassures

Nella *Tabula Iliaca* Capitolina dietro al gruppo di Enea, Anchise e Ascanio guidati dal dio *Hermes* fuori dalla porta Scea, si vede una figura femminile che viene giustamente interpretata come Creusa<sup>64</sup>. A differenza degli altri personaggi principali non è individuata dal nome iscritto, ma la posizione e l'atteggiamento mesto la collegano all'episodio creato da Virgilio per ricomporre tutta la tradizione pregressa su Enea nell'ottica della propaganda romana. Per garantire la trasmissione di un valore prioritario nella politica augustea, che era quello di fare leva sui valori familiari, non si poteva certo omettere la questione della prima moglie di Enea. Virgilio<sup>65</sup> dedica molti versi struggenti a raccontare la sparizione di Creusa nel corso della fuga dalla città in fiamme e di come il suo stesso fantasma in lacrime avesse incoraggiato Enea a proseguire verso il destino deciso per entrambi dagli déi. Creusa sa che Enea è destinato a sposare un'altra donna di sangue reale e a dare avvio alla grandezza di Roma, perciò tranquillizza

---

<sup>64</sup> LIMC, VI, 130, no. 41, *s.v. Kreousa III* (G. BERGER-DOER).

<sup>65</sup> *Aeneid*, II, 735 ff.

---

<sup>64</sup> LIMC, VI, 130, n. 41, *s.v. Kreousa III* (G. BERGER-DOER).

<sup>65</sup> *Eneide*, II, 735 ss.

everyone by telling them that she will ascend to the heavens to serve the *Magna Mater*<sup>66</sup>.

The figure of Creusa carved on the *Tabula Iliaca* from *Bovillae*, the model for which has been identified in a painting dating from the Hellenistic period<sup>67</sup>, is one of the indicators of the obsessive search for conciliation that characterises the Early Imperial Age. For every drama an explanation could be found, and thus a solution that would ultimately bring reconciliation. The image of Creusa – as we see it today represented in the *Tabula Iliaca* – supported by the intensity of Virgil's verses, will have its own autonomous fortune that will lead it to reappear in the Middle Ages as a representation of Rome as a sorrowful woman, associated to the circuit of the walls<sup>68</sup>.

tutti in prima persona dicendo che salirà in cielo per servire la *Magna Mater*<sup>66</sup>.

La figura di Creusa scolpita sulla *Tabula Iliaca* proveniente da *Bovillae*, il cui modello è stato individuato in una pittura di età ellenistica<sup>67</sup>, è una delle spie dell'ossessiva ricerca di conciliazione che caratterizza la prima età imperiale. Ogni dramma può trovare una spiegazione e perciò una soluzione che alla fine metta tutti d'accordo. L'immagine di Creusa – come la vediamo oggi testimoniata dalla *Tabula Iliaca* – sostenuta dall'intensità dei versi di Virgilio, seguirà una fortuna autonoma che la porterà ad essere rievocata nel Medioevo per la rappresentazione di Roma come donna dolente in associazione al circuito delle mura<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> *Aeneid*, II, 778-788.

<sup>67</sup> SADURSKA 1964, p. 34.

<sup>68</sup> As seen, for example, in the miniature of Fazio degli Uberti's *Dittamondo* of 1447 (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. ital. 81, f. 18r). In general, we refer you to MADDALO 1990.

<sup>66</sup> *Eneide*, II, 778-788.

<sup>67</sup> SADURSKA 1964, p. 34.

<sup>68</sup> Come si vede, ad esempio, nella miniatura del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, del 1447 (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. ital. 81, f. 18r). In generale si rinvia a MADDALO 1990.

Characters suspended  
between history and legend  
to build an identity

Personaggi sospesi  
tra storia e leggenda  
per costruire un'identità

The inscription that accompanies the central scene of Troy's destruction in the Capitoline *Tabula Iliaca*, with the fleeing group of Aeneas, Anchises and Ascanius just as they pass through the city gate, follows the version of events given by Stesichorus<sup>69</sup> in his *Ilioupersis*, the work which, as has already been observed, brought up to date the destiny of Aeneas and his lineage by opening it up to the West and, consequently, to the new 'philology of the myth' which would be used to rewrite the history of Rome.

These were the years in which, famously, not only Virgil was composing the *Aeneid*, but also those in which Dionysius of Halicarnassus devoted several chapters (45 to 64) of the first book of his *Roman Antiquities* to the events surrounding Aeneas' flight from Troy up to his landing in *Latium*. The two broader narratives that have come down to us were essentially specular in structure, but profoundly different in their underlying motivations. If in Dionysius Aeneas represents the last generation of migrants created by the conflict between the Greeks and the Trojans, whose

L'iscrizione che accompagna la scena centrale della distruzione di Troia nella *Tabula Iliaca* Capitolina, con il gruppo di Enea, Anchise e Ascanio in fuga che hanno appena oltrepassato la porta della città, segue la versione dei fatti data da Stesicoro<sup>69</sup> nella sua opera, quell'*Ilioupersis* che, come si è già ricordato, attualizzava il destino di Enea e della sua stirpe aprendolo all'Occidente e, di conseguenza, alla nuova 'filologia del mito' utilizzata per riscrivere la storia di Roma.

Sono gli anni in cui, notoriamente, non solo Virgilio componeva l'*Eneide*, ma anche quelli in cui Dionigi di Alicarnasso dedicava numerosi capitoli (dal 45 al 64) del primo libro delle sue 'Antichità romane' alle vicende di Enea in fuga da Troia, fino al suo approdo nel Lazio. Le due narrazioni più ampie che ci sono pervenute, erano sostanzialmente speculari come struttura, ma profondamente diverse nelle motivazioni di fondo. Se in Dionigi Enea rappresenta l'ultima generazione di migranti prodotti dal conflitto tra Greci e Troiani, la cui figura serve a rafforzare l'idea di Roma come città greca fin dalle origini, è noto che

---

<sup>69</sup> SCAFOGLIO 2005, pp. 113-127; PETRAIN 2014, p. 97 ff.; BESCHI 2016, pp. 23-50.

---

<sup>69</sup> SCAFOGLIO 2005, pp. 113-127; PETRAIN 2014, p. 97 ss.; BESCHI 2016, pp. 23-50.



figure served to reinforce the idea of Rome as a Greek city from its very origins, it is well known that in Virgil Aeneas fulfils the task of ennobling the lineage of Latin kings from whom Romulus, the founder of Rome, was a descendant, thus transferring to the Romans the prophecy of a glorious destiny to be fulfilled<sup>70</sup>. A destiny which at that moment was delivered into the hands of Octavian Augustus, who had excellent cultural advisors such as Maecenas or Gaius Julius Hyginus, his freedman, himself the author of works aimed precisely at the reconstruction of genealogies of illustrious men and mythical characters to be employed for the propaganda of the moment, and disseminated through art<sup>71</sup>. The common objective was to present political choices as the consequence of divine decisions taken in the depths of time beyond history. For the explanation of the facts, reference was made to myths and human beings had no choice but to accept the present, particularly in the presence of legends, such as that of Rome's Trojan origins, that guaranteed predestination towards a glorious future for Romans. Suffice it to recall Virgil's ingenious idea of giving a prophetic tone to the *Aeneid* for the future history of Rome through literary images, such as the decoration of Aeneas' shield<sup>72</sup>, or the skill of the artists of the *Ara Pacis* in placing myth and history on the same narrative plane of verisimilitude<sup>73</sup>.

The fortune decreed for the Virgilian construction of the origins of the Roman

in Virgilio Enea assolve al compito di nobilitare la stirpe dei re latini dai quali discendeva Romolo, il fondatore di Roma, e di trasferire sui Romani il presagio di un destino glorioso da compiere<sup>70</sup>. Destino che in quel momento si consegnava nelle mani di Ottaviano Augusto, che ebbe ottimi consiglieri culturali come Mecenate o lo stesso Gaio Giulio Igino, suo liberto e autore di opere mirate proprio alla ricostruzione di genealogie di uomini illustri e di personaggi mitici funzionali alla propaganda del momento, diffusa attraverso l'arte<sup>71</sup>. L'obiettivo comune era quello di presentare le scelte politiche come la conseguenza di decisioni divine che erano state prese nella profondità del tempo senza storia. Per la spiegazione dei fatti si rinviava ai miti e agli esseri umani non restava che accettare il presente, tanto più in presenza di leggende, come quella delle origini troiane, che garantivano la predestinazione verso un futuro di gloria ai Romani. Basti ricordare la trovata geniale di Virgilio nel dare un tono profetico all'*Eneide* sulla futura storia di Roma attraverso immagini letterarie, come la decorazione dello scudo di Enea<sup>72</sup>, o la capacità degli artisti dell'*Ara Pacis* di mettere su uno stesso piano narrativo di verosimiglianza il mito e la storia<sup>73</sup>.

La fortuna decretata per la costruzione virgiliana delle origini del popolo romano a scapito delle versioni filogreche<sup>74</sup>, ma anche come sintesi delle precedenti versioni degli

<sup>70</sup> BINDER 1971; MOMIGLIANO 1988; VANOTTI, 1995, p. 14 ss.

<sup>71</sup> ZANKER 1989, in part. p. 224 ss.; WALLACE-HADRILL 2008; *Augusto* 2013, pp. 85-88 (G. SAURON); pp. 80-84 (A. SCHIESARO); SAURON 2013.

<sup>72</sup> *Eneide*, VIII, 608-731. Sul senso politico dell'immagine letteraria: CANFORA 2015, p. 239 ss.

<sup>73</sup> ZANKER 1989, in part. p. 179 ss., 206 ss.; ROSSINI 2006.

<sup>74</sup> A partire dagli ultimi decenni del V secolo a.C. con Ellanico di Lesbo e Damaste di Sigeo: CANFORA 1994, pp. 5-41. Per una discussione aggiornata si rinvia a DE LUNA 2016.

<sup>70</sup> BINDER 1971; MOMIGLIANO 1988; VANOTTI, 1995, p. 14 ff.

<sup>71</sup> ZANKER 1989, in part. p. 224 ff.; WALLACE-HADRILL 2008; *Augusto* 2013, pp. 85-88 (G. SAURON); pp. 80-84 (A. SCHIESARO); SAURON 2013.

<sup>72</sup> *Aeneid*, VIII, 608-731. On the political meaning of the literary image: CANFORA 2015, p. 239 ff.

<sup>73</sup> ZANKER 1989, in part. p. 179 ff., 206 ff.; ROSSINI 2006.



people to the detriment of the philo-Greek versions<sup>74</sup>, but also as a synthesis of the earlier versions by Latin authors<sup>75</sup>, brings to light the strong propaganda machine set in motion at the beginning of the Imperial Age, which was also decisive for the birth of iconographies that would revitalise the ancient myth of Aeneas and the Trojan origins of Rome<sup>76</sup>. In the emphasis with which Propertius<sup>77</sup> heralded the *Aeneid*, we see emerge the dismissive tone towards all other writings on the subject, both contemporary and past: «*Get back Roman and Greek writers! Something greater than the Iliad is being created*», and the active role of myth in the present, because thanks to Virgil «*the weapons of the Trojan Aeneas and the walls founded on the shores of Lavinium were about to be revived*».

We know that Roman families from Alba Longa, including that of the Giuli, claimed to be descendants of the Trojans as early as the end of the 2<sup>nd</sup> century BCE, as Varro's work *De familiis Troianis* testified, and it was on this and other similar works dedicated to the re-evaluation of national antiquities, first and foremost the *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, that the Augustan cultural restoration was founded<sup>78</sup>. By exalting Rome's Trojan origins and at the same

scrittori latini<sup>75</sup>, rivela la forte macchina propagandistica messa in atto all'inizio dell'età imperiale, determinante anche per la nascita di iconografie che rivitalizzeranno l'antico mito di Enea e delle origini troiane di Roma<sup>76</sup>. Nell'enfasi con la quale Propertio<sup>77</sup> preannunciava l'*Eneide*, emerge tutto il tono liquidatorio verso gli altri scritti sul tema, sia contemporanei che del passato: «*Fatevi indietro scrittori romani e greci! Sta nascendo qualcosa di più grande dell'Iliade*» e il ruolo agente del mito nel presente, perché grazie a Virgilio stavano per «*rivivere le armi del troiano Enea e le mura fondate sulle spiagge di Lavinium*».

Sappiamo che le famiglie romane provenienti da Alba Longa, compresa quella dei Giuli, si dicevano discendenti dei Troiani già dalla fine del II secolo a.C., come testimoniava l'opera di Varrone *De familiis Troianis*, e su questa e sulle altre opere dedicate alla rivalutazione delle antichità nazionali, prima fra tutte le *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, si fondò la restaurazione culturale augustea<sup>78</sup>. Esaltando le origini troiane di Roma e al tempo stesso quelle della sua famiglia, Ottaviano Augusto presentava il suo potere non solo come legittimo, di ascendenza divina e regale, ma addirittura predestinato. Erano necessarie, perciò, alcune importanti varianti nell'iconografia del mito, ad esempio con la commistione di personaggi mitici e di personaggi storici negli stessi contesti pubblici,

<sup>74</sup> From the last decades of the 5<sup>th</sup> century BCE with Hellanicus of Lesbos and Damastes of Sigeum: CANFORA 1994, pp. 5-41. For an updated discussion, see DE LUNA 2016.

<sup>75</sup> *Enea nel Lazio* 1981, pp. 3-5 (F. CASTAGNOLI).

<sup>76</sup> As is well known, even in compositions not directly inspired by the myth of Aeneas, but nevertheless conceived for the celebration of the *princeps* and of Rome through his figure, such as Horace's *Carmen saeculare*, by tracing Augustus' lineage to Venus, the Trojan origins of the Romans were thus celebrated.

<sup>77</sup> II, 34, 63-66.

<sup>78</sup> CAIRMS 1977, pp. 109-116; *Enea nel Lazio* 1981 (F. CASTAGNOLI), pp. 3-5; GRUEN 1992, *passim*; ZANKER 1989, in part. p. 48 ff.; QUINT 2018, in part. p. 28 ff.

<sup>75</sup> *Enea nel Lazio* 1981, pp. 3-5 (F. CASTAGNOLI).

<sup>76</sup> Come è noto anche in componimenti non direttamente ispirati dal mito di Enea, ma sempre concepiti per la celebrazione del *princeps* e di Roma attraverso la sua figura, come il *Carmen saeculare* di Orazio, si celebrava la discendenza di Augusto da Venere e quindi le origini troiane dei Romani.

<sup>77</sup> II, 34, 63-66.

<sup>78</sup> CAIRMS 1977, pp. 109-116; *Enea nel Lazio* 1981 (F. CASTAGNOLI), pp. 3-5; GRUEN 1992, *passim*; ZANKER 1989, in part. p. 48 ss.; QUINT 2018, in part. p. 28 ss.

time those of his own family, Octavian Augustus presented his power not only as legitimate, of divine and royal ancestry, but even predestined. It was necessary therefore to introduce important variants to the iconography of the myth, for example by bringing together mythical and historical characters in the same public contexts, as we have already seen in the Forum, and in the same monument as in the case of the *Ara Pacis*, where Aeneas is represented *capite velato* while sacrificing to the Penates<sup>79</sup> (Fig. 10).

In this sense, figurative art made a qualitative leap ahead of the literary narrative, because it presented myth and history to the public simultaneously, and on the same level: everything that was visible became credible (at least in the eyes of the naive population). Variations, presence and absence of figures were therefore functional in sustaining the verisimilitude of the celebratory tale. The fact that the sacrifice is performed by Aeneas to honour the Penates and not Juno, highlights the adherence to the account of the landing in *Latium* expounded by Dionysius of Halicarnassus<sup>80</sup>; while the absence of Anchises in the same scene could be explained by following a different plot. It is in fact Virgil<sup>81</sup> who, overcoming the existing divergent accounts regarding the arrival or non-arrival of Anchises in *Latium*,

come abbiamo già anticipato per il Foro, e su uno stesso monumento come è nel caso dell'*Ara Pacis*, dove Enea viene rappresentato *capite velato* mentre compie il sacrificio ai Penati<sup>79</sup> (Fig. 10).

L'arte figurativa fa compiere in questo senso un salto di qualità alla narrazione letteraria, perché presenta al pubblico simultaneamente e sullo stesso piano, mito e storia: tutto quello che era visibile diventava credibile (almeno agli occhi della popolazione ingenua). Variazioni, presenze e assenze erano perciò funzionali a sostenere la verosimiglianza del racconto celebrativo. Il fatto che il sacrificio venga svolto da Enea per onorare i Penati e non Giunone, evidenzia l'adesione al racconto dell'approdo nel Lazio fatto da Dionigi di Alicarnasso<sup>80</sup>; mentre l'assenza di Anchise nella stessa scena si poteva spiegare seguendo una trama differente. È infatti Virgilio<sup>81</sup> che, superando le discordanze esistenti in merito all'arrivo o meno di Anchise nel Lazio, aveva scritto che la morte del padre di Enea era avvenuta nel corso della prima sosta in Sicilia, a *Drepanum*<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> It was J. Sieveking in 1907 who recognised the image of Aeneas sacrificing to the Penates in the right-hand relief of the western front, and the hypothesis advanced by REHAK 2001, pp. 190-208, which identified the figure as Numa, has not been followed: see ROSSINI 2006, pp. 30-33. The fact that the sacrifice is made to honour the Penates and not Juno is in response to the propagandistic need to emphasise the convergence between the protectors of the Julian family and those of the State: ZEVI, 1981, p. 156 ff.; ZANKER 1989, p. 206 ff.

<sup>80</sup> *Aeneid*, VIII, 81-85; *Ant. Rom.*, I, 57, 1: Cfr. VANOTTI 1995, pp. 205, 210 f.; ROSSINI 2006, p. 30.

<sup>81</sup> *Aeneid*, III, 707-711.

<sup>79</sup> Fu J. Sieveking nel 1907 a riconoscere l'immagine di Enea che sacrifica ai Penati nel rilievo di destra del fronte occidentale. Non ha avuto seguito l'ipotesi di riconoscervi Numa avanzata da REHAK 2001, pp. 190-208: cfr. ROSSINI 2006, pp. 30-33. Il fatto che il sacrificio venga fatto per onorare i Penati e non Iuno sottolinea la convergenza tra i protettori della famiglia giulia e quelli dello Stato: ZEVI, 1981, p. 156 ss.; ZANKER 1989, p. 206 ss.

<sup>80</sup> *Eneide*, VIII, 81-85; *Ant. Rom.*, I, 57, 1: Cfr. VANOTTI 1995, pp. 205, 210 s.; ROSSINI 2006, p. 30.

<sup>81</sup> *Eneide*, III, 707-711.

<sup>82</sup> Nel terzo libro dell'*Eneide* (707-711) Virgilio, infatti, aveva chiaramente scritto che la morte di Anchise era avvenuta nel corso della prima sosta in Sicilia, a *Drepanum*, superando le discordanze esistenti in merito nella letteratura precedente: cfr. EV, I, 158-162 (E. FLORES); VANOTTI 1995, pp. 85, 136, 165-166. L'adesione alla versione codificata da Virgilio spiega l'assenza di Anchise anche dal rilievo celebrativo al British Museum, databile intorno al 147 d.C., di cui si è già parlato. Cfr. BETTINI, LENTANO 2013, p. 71 ss.



Fig. 10  
*Rilievo con il sacrificio di Enea ai Penati, in una foto in cui appare ancora integrato con il frammento identificabile come testa di Ascanio, 13-9 a.C. Roma, Ara Pacis*  
*Relief with Aeneas sacrificing to the Penates in a photograph in which the fragment identifiable as the head of Ascanius also appears, 13-9 BCE. Rome, Ara Pacis*

had written that the death of Aeneas's father had occurred during the first stop in Sicily, at *Drepanum*<sup>82</sup>. The autonomy of the artistic design in relation to the choices made by the court literati is here clearly evident; they were not used in a coherent manner, but rather were instrumental to a superior authority – that of efficacy in communicating the propaganda. Interweaving different traditions made it possible to tighten the focus on Augustus' role as the re-founder of Rome, and thus the successor to Romulus<sup>83</sup>, who had in turn been preceded by Aeneas.

Again, we witness the elimination of a character – now it is the turn of Anchises – in

È evidente, in questo caso, l'autonomia della progettazione artistica rispetto alle scelte dei letterati di corte che vengono utilizzate non in maniera coerente, ma strumentale alla superiore istanza dell'efficacia nella comunicazione propagandistica. Intrecciare tradizioni diverse rendeva possibile stringere l'obiettivo sul ruolo di Augusto come rifondatore di Roma e quindi come successore di Romolo<sup>83</sup>, il quale era stato a sua volta preceduto da Enea.

Assistiamo di nuovo all'eliminazione di un personaggio – ora è la volta di Anchise – in funzione di stabilire nessi diretti tra personaggi mitici e reali. È interessante sottolineare anche l'insolito risalto che viene dato alla rappresentazione dei Penati in questa scena ideata per l'*Ara Pacis*. A differenza dell'immagine canonica del gruppo a tre figure in fuga da Troia, scelta per il Foro di Augusto, dove Anchise reca la cassetta contenente i Penati (che però non si vedevano), sull'*Ara Pacis* appaiono come figure stanti all'interno

<sup>82</sup> In the third book of the *Aeneid* (707-711) Virgil, in fact, had clearly written that Anchises' death occurred during his first stop in Sicily, at *Drepanum*, overcoming the contrasting accounts on the subject in the earlier literature: cf. EV, 1, 158-162 (E. FLORES); VANOTTI 1995, pp. 85, 136, 165-166. Adherence to the version codified by Virgil also explains the absence of Anchises from the celebratory relief in the British Museum, datable to around 147 CE, which has already been discussed. See BETTINI-LENTANO 2013, p. 71 ff.

<sup>83</sup> On Augustus as the new Romulus, who founds Rome anew, now see D'ALESSIO 2016, pp. 777-790, in part. p. 781 ff.

<sup>83</sup> Su Augusto come nuovo Romolo in quanto rifondatore di Roma vedi ora D'ALESSIO 2016, pp. 777-790, in part. p. 781 ss.

order to establish a direct link between mythical and real characters. It is also interesting to underline the unusual prominence given to the representation of the Penates in this scene designed for the *Ara Pacis*. In contrast to the canonical image of the group of three figures fleeing from Troy, chosen for the Forum of Augustus, in which Anchises carries the box containing the Penates (which, however, remain hidden from sight), on the *Ara Pacis* they appear as standing figures inside a sacellum. The Penates brought from Troy are revealed to the eyes of Aeneas and to those who are participant in the idea of Rome as a great family, of distant and noble origin, in which Octavian Augustus represents the meeting-point between the protection of domestic wellbeing, and that of the entire Roman people<sup>84</sup>.

di un sacello. I Penati portati via da Troia si rivelano agli occhi di Enea e di quanti partecipano all'idea di Roma come grande famiglia, di lontana e nobile origine, di cui Ottaviano Augusto rappresenta il punto d'incontro tra la tutela del benessere domestico e di quello di tutto il popolo romano<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> As is well known, there is no canonical reference image even for the representation of the public Penates, which take on extremely changeable images, but are always connected with the protection of the wealth and well-being of the State, symbolised also by the perennial fire that is always lit in the Temple of Vesta where they are said to have been kept: ROSSINI 2006, in part. p. 33; CARANDINI 2015, in part. p. 73 ff. For the connection between the Penates and the Dioscuri, and the presence in Rome of a painting by Parrasius depicting Aeneas between the divine twins, attested by Pliny (*Nat. Hist.*, 35.71), see LIMC, I, p. 382, no. 2, p. 395, see entry for *Aineias* (F. CANCIANI). It is important to remember that in the *Aeneid* Virgil emphasised the Italic origins of Dardanus to promote the union of the Italic populations in the origins and destiny of Rome through the Trojan myth: COLONNA 1980, pp. 1-15. For the assimilation of the Penates to the gods of Samothrace: LA ROCCA 2018, in part. pp. 50-57.

---

<sup>84</sup> Come è noto non c'è un'iconografia canonica di riferimento anche per la rappresentazione dei Penati pubblici che assumono immagini estremamente mutevoli, ma sempre collegate con la protezione della ricchezza e del benessere dello Stato, simboleggiata anche dal fuoco sempre acceso nel Tempio di Vesta dove sarebbero stati conservati: ROSSINI 2006, in part. p. 33; CARANDINI 2015, in part. p. 73 ss. Per la connessione tra i Penati e i Dioscuri e la presenza a Roma di un dipinto di Parrasio raffigurante Enea tra i due gemelli divini, testimoniata da Plinio (*Nat. Hist.*, 35,71) si rimanda a LIMC, I, p. 382, n. 2, p. 395, s.v. *Aineias* (F. CANCIANI). È importante ricordare che nell'Eneide Virgilio sottolineava le origini italiche di Dardano per favorire l'unione anche delle popolazioni italiche nelle origini e nel destino di Roma tramite il mito troiano: COLONNA 1980, pp. 1-15. Per l'assimilazione dei Penati agli dèi di Samotracia: LA ROCCA 2018, in part. pp. 50-57.

## Aeneas as a peaceful model of citizenship

It is also in the Augustan period, when the myth of Aeneas took on its broader literary form thanks to Virgil, that the most concise figurative formulas were designed, such as the group that was placed in the 'gallery of the ancestors' of the prince and the Roman people in the Forum of Augustus. As we have already observed, the design of the group fleeing Troy, according to the iconography reconstructed on the basis of the reference to the decoration of the Forum of Emerita Augusta, is by far the most widespread both geographically and chronologically. In the Forum of Augustus in Rome, as well as in that of Mérida, the image of Aeneas fleeing with his father Anchises on his shoulders and his son Ascanius held by the hand, was part of a context of propaganda that aimed at the maximum diffusion of the shared glories of a common past with the whole of Rome's citizenship. But alongside this 'set' of meanings, one should not overlook the objective of also providing a new model of citizenship through the example of the pious Aeneas.

The design – codified in the Augustan era – when compared to the older models of Greek pottery and Etruscan-Italic terracotta, stiffens the composition along a diagonal

## Enea come pacato modello di cittadinanza

In epoca augustea, quando il mito di Enea trovò la forma letteraria più ampia grazie a Virgilio, si progettarono le formule figurative più sintetiche, come il gruppo che fu posto nella 'galleria degli antenati' del principe e del popolo romano nel Foro di Augusto. Lo schema del gruppo in fuga da Troia, secondo l'iconografia che possiamo ricostruire sulla base del riferimento alla decorazione del Foro di Emerita Augusta, è quello in assoluto più diffuso sia in senso geografico che cronologico, come abbiamo già ricordato. Nel Foro di Augusto a Roma, così come in quello di Mérida, l'immagine di Enea in fuga con il padre Anchise sulle spalle e il figlio Ascanio tenuto per mano, si inserisce in un contesto propagandistico che mira alla massima condivisione con la cittadinanza delle glorie di un passato comune. Ma accanto a questo insieme di significati non deve passare sotto tono l'obiettivo di fornire anche nuovi modelli di cittadinanza attraverso il pio Enea.

Questo schema – codificato in epoca augustea – rispetto ai più antichi modelli della ceramica greca e della coroplastica etrusco-italica, irrigidisce la composizione lungo una direttrice diagonale, inoltre appiattisce la visione che è sempre frontale pur

line; in addition, the representation although always frontal and in the round, appears flattened even in the most skillfully executed examples such as the fragmentary sculptures from Mérida (Fig. 8). Furthermore, Aeneas' apparel is modified and 'Romanised' through the type of cuirass, while Ascanius is made to wear the exotic clothes of a Trojan youth, and Anchises is represented with his head veiled, the box with the Penates clutched in his lap<sup>85</sup>. As is well known, the standardisation of an easily repeatable image enabled the dissemination of the meaning – decided at court – of the Aeneas myth for imperial propaganda: the divine and royal ancestry of the house of Augustus and its progeny; the noble origin of the Romans; the predestination of the history of Rome and its protagonists; the values of *pietas erga deos atque homines*.

These iconographic syntheses full of meaning in the re-establishment of peace and the values of the *mos maiorum*, which had the advantage of being easily understood by the populace, were also represented on small format objects with disparate functions, as has been extensively studied<sup>86</sup>. However, even this iconography, so strongly implemented even in private contexts and disseminated throughout the empire without interruption, underwent variations and adaptations in the 'everyday' use of the myth, as we shall see.

An element that perhaps still needs to be emphasised regarding the use of the Aeneas myth for the new model of citizen that was to be disseminated in the Augustan era is given by the particular character that Aeneas is allotted in the Virgilian narrative

essendo le figure a tutto tondo, anche nei casi di migliore fattura, come le sculture frammentarie di Mérida (Fig. 8). Viene anche modificato l'abbigliamento di Enea, che è romanizzato dal tipo di corazza, mentre ad Ascanio vengono fatti indossare i panni esotici del giovane troiano e Anchise ha il capo velato e la cassetta con i Penati stretta in grembo<sup>85</sup>. Come è noto, la standardizzazione di un'immagine facilmente ripetibile ha consentito la diffusione del senso del mito di Enea deciso a corte per la propaganda imperiale: l'ascendenza divina e regale della casa di Augusto e della sua progenie; l'origine nobile dei Romani; la predestinazione della storia di Roma e dei suoi protagonisti; i valori della *pietas erga deos atque homines*.

Il vantaggio di queste sintesi iconografiche dense di significato nel ristabilire la pace e i valori del *mos maiorum*, ma facilmente comprensibili per il popolo, trovavano spazio anche su oggetti di piccolo formato e di funzione disparata, come è stato ampiamente studiato<sup>86</sup>, tuttavia pure questa iconografia così fortemente recepita anche in contesti privati e diffusa in tutto l'impero senza soluzione di continuità, ha subito varianti e adattamenti nell'utilizzo 'quotidiano' del mito, come vedremo.

Un elemento forse ancora da sottolineare a proposito dell'uso del mito di Enea per il nuovo modello di cittadino che si voleva diffondere in epoca augustea, è dato invece dal carattere particolare assunto dal protagonista nella narrazione virgiliana, che contribuisce a spiegare la sponsorizzazione della sua immagine nell'orbe romano. Enea non è un

<sup>85</sup> This detail is clearly visible in the reliefs which mirror the image of the group in the Forum of Augustus, while it is one of the details that is lost in the Mérida group.

<sup>86</sup> In particular see ZANKER 1989.

<sup>85</sup> Questo particolare è ben visibile nei rilievi che riflettono l'immagine del gruppo presente nel Foro di Augusto, mentre è uno dei particolari perduti nel gruppo di Mérida.

<sup>86</sup> In particolare ZANKER 1989.



which helps to explain why his image was promoted in the Roman sphere. Aeneas is not a hero in the epic sense of the term: he fights, he shows courage in duels (the most famous being against Turnus to whom Lavinia was promised before his arrival), but he is not a rebel, a hothead who acts in the grip of impulses, far from it. The strength of his character lies in flight, in knowing how to abandon even places of personal fulfillment such as Dido's palace. He accepts the superior design that will through him write history; he does not ask why things happen, does not make choices, but follows the will of the gods. If Juno and Venus line his path from Troy to Rome, it is to the orders that Jupiter sends him through Mercury that Aeneas obeys. And this is always so. In subjugating his will to the superior, divine will, the essence of Aeneas's *pietas* is recognised: this is the example, the model to be followed in order to be recognised as the best among men in the era that acted as a hinge between the ideals of *res publica* and those of the Empire, and led to the transfer of divine prerogatives onto the *princeps*<sup>87</sup>. If we translate this into today's language, we can say that Aeneas embodied the type of 'yes-man', always appreciated by authoritarian governments, in his character far-removed now from the Ciceronian Stoic ideal that

eroe nel senso epico del termine: combatte, dimostra coraggio nei duelli (il più famoso con Turno a cui era destinata Lavinia prima del suo arrivo), ma non è un ribelle, una testa calda che agisce in preda alle pulsioni, tutt'altro. La forza del suo personaggio risiede nella fuga, nel saper abbandonare anche luoghi di appagamento personale come la reggia di Didone. Accetta il disegno superiore che serve a scrivere la storia per suo tramite, non si chiede il perché delle cose, non sceglie, ma segue il volere degli dei. Se Giunone e Venere ne fiancheggiano la strada che lo porterà da Troia a Roma, è agli ordini inviati da Giove tramite Mercurio che Enea ubbidisce. Sempre. Nel sottomettere la sua volontà a quella superiore, divina, è riconosciuta l'essenza della *pietas* di Enea: questo è l'esempio, il modello da seguire per essere riconosciuti come i migliori tra gli uomini nell'epoca che fece da cerniera tra gli ideali della *res publica* e quelli dell'impero, che portavano a traslare prerogative divine sul *princeps*<sup>87</sup>. Traducendo nel linguaggio attuale possiamo dire che Enea incarnava il tipo dello *yes-man* sempre gradito ai governi autoritari e ormai lontano dall'ideale stoico ciceroniano che individuava nel senso di responsabilità del cittadino romano – consapevole di 'dover essere' per rispondere alle esigenze dello Stato – la distanza più



Fig. 11

*Moneta del III secolo d.C. R/rappresentazione del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio. Da Ilio, Londra, British Museum*

*3<sup>rd</sup> century CE coin Rev./depiction of the group of Aeneas, Anchises and Ascanius. From Ilium, London, British Museum*

<sup>87</sup> See TERZAGHI 1928, pp. 67, 73 ff., p. 99 ff.

<sup>87</sup> Cfr. TERZAGHI 1928, pp. 67, 73 ss., p. 99 ss.

identified in the Roman citizen's sense of responsibility – his awareness of 'having to be' in order to respond to the needs of the state and in complete contrast with the Hellenic aspiration of 'wanting to be', in order to achieve personal gratification. Aeneas, as the example of the ideal citizen of the Augustan age, does not act on the basis of his own personal reflection and motivation, but by virtue of blind obedience to the superior divine (that is political) will, and surrenders himself to fate. In this also lies the reason behind the uninterrupted use of a figurative design to be circulated among the population of the Roman Empire (Fig. 11).

profonda rispetto all'aspirazione ellenica del 'voler essere' per raggiungere la gratificazione personale. Enea, esempio per il cittadino ideale dell'età augustea, non agisce sulla base di una sua personale riflessione e motivazione, ma in virtù dell'obbedienza cieca alla superiore volontà divina (ovvero politica) si abbandona al fato. Anche in questo risiede la ragione dell'uso ininterrotto di una schema figurativo da far circolare tra la popolazione dell'impero romano (Fig. 11).



The myth of Aeneas  
between political adhesion,  
disenchantment and literary passion

Il mito di Enea  
tra adesione politica,  
disincanto e passione letteraria

It is inevitable that we should find the norm established by the prince for the public sphere, adapted by private individuals in a different way. Many demonstrated their adherence by re-proposing the images codified and disseminated by the imperial court, particularly with regard to the group of the three figures of Aeneas, Anchises and Ascanius extrapolated from the narrative of the flight from Troy, as we have already observed. A case of particular interest is that of Eumachia daughter of Lucius and patron priestess of the *fullones* who under the principate of Tiberius built a *chalcidicum*, a crypt and the porticoes of the Concordia in the Forum of Pompeii, at her own expense and also on behalf of her son Lucius Fronto; these she dedicated to the *Pietas Augusta*<sup>88</sup>. In the complex that is believed to have been the seat of the wool market or the guild of the *fullones*, in addition to her own portrait

Ma la norma stabilita dal principe per l'ambito pubblico, inevitabilmente la troviamo adattata con spirito diverso dai privati. Molti dimostrarono adesione attraverso la riproposizione delle immagini codificate e diffuse dalla corte imperiale, in particolare per quel che riguarda il gruppo delle tre figure di Enea, Anchise e Ascanio estrapolato dalla narrazione della fuga da Troia, come abbiamo già ricordato. Un caso di particolare interesse è dato da Eumachia figlia di Lucio, sacerdotessa protettrice dei Fulloni, che sotto il principato di Tiberio costruì nel Foro di Pompei, a sue spese e anche a nome del figlio Lucio Frontone, un *chalcidicum*, una cripta e i portici della Concordia e li dedicò alla Pietà augusta<sup>88</sup>. Nel complesso che è ritenuto sede del mercato della lana o della corporazione dei Fulloni, oltre alla sua stessa statua ritratto (ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli), Eumachia aveva fatto

---

<sup>88</sup> The earliest interpretation summarising the significance of the popular use of the images of Aeneas fleeing from Troy with father and son, also in the context of Pompeii is in MAIURI 1950, pp. 108-112, in part. p. 109, and is the one still followed in more recent studies on the subject, for which we cite for example DARDENAY 2012, pp. 27-30. For an update on the Eumachia building TORELLI 2005, p. 210, catalogue no. 2.

---

<sup>88</sup> La prima lettura di sintesi sul significato dell'uso popolare delle immagini di Enea in fuga da Troia con padre e figlio, anche nel contesto di Pompei è in MAIURI 1950, pp. 108-112, in part. p. 109 ed è quella ancora seguita nei più recenti studi sull'argomento per i quali si cita ad esempio DARDENAY 2012, pp. 27-30. Per un aggiornamento sull'edificio di Eumachia TORELLI 2005, p. 210, catalogo n. 2.



Fig. 12

*Terracotta con Enea, Anchise e Ascanio dal larario della Casa  
di Marco Gavio Rufo, a Pompei, epoca giulio-claudia. Napoli, Museo Archeologico Nazionale*

*Terracotta with Aeneas, Anchises and Ascanius from the lararium of the House  
of Marcus Gavius Rufus, in Pompeii, Julio-Claudian period. Naples, National Archaeological Museum*

statue (now in the National Archaeological Museum in Naples), Eumachia had images of the *Concordia Augusta* and of members of the imperial family placed there, as well as that of Romulus, as the respective *eulogium* infers, and Aeneas with his father Anchises fleeing from Troy, as also testified by an inscription that would have been placed on the base. The synthesis of the origins of the Romans from Aeneas and Romulus is re-proposed in the design of the groups facing one another in the exedras of the Forum of Augustus in Rome, as also in other representations in Pompeii, such as the small paintings on the façade of the house and ‘fullonica’ in Via dell’Abbondanza<sup>89</sup>, which are evidence of the workings of the ‘propaganda machine’ thanks to the stimulus from its centre, but also as a consequence of the adhesion of the grassroots of the population, as indeed of the circle of notables closest to the court.

The terracotta statuette found in the domestic *lararium* of the house of Marcus Gavius Rufus, in Pompeii (Fig. 12), also argues in favour of the profound assimilation of Augustan propaganda, which, as we know, transferred the pact of political alliance between the emperor and the people to a religious level<sup>90</sup>. However, alongside this revival of the iconographies as a form of adherence to propaganda, we also have – in Pompeii itself – graffiti on walls that were made by young people grappling with the study of the *Aeneid*<sup>91</sup>, and satirical paintings, such as the well-known example in which Aeneas, Anchises and Ascanius, represented according to the canonical scheme disseminated by the group represented in the

porre immagini della Concordia Augusta e di personaggi della famiglia imperiale, oltre che di Romolo come suggerisce il relativo *eulogium*, e di Enea con il padre Anchise in fuga da Troia, pure testimoniato da un’iscrizione che doveva essere posta sulla base. La sintesi delle origini dei Romani da Enea e da Romolo viene riproposta secondo lo schema dei gruppi affrontati nelle esedre del Foro di Augusto a Roma anche in altre rappresentazioni a Pompei, come i quadretti dipinti sulla facciata della casa e della fullonica di Via dell’Abbondanza<sup>89</sup>, che dimostrano il funzionamento della ‘macchina propagandistica’ grazie all’impulso dato dal centro, ma anche come conseguenza dell’adesione proveniente dalla base della popolazione, oltre che dalla cerchia di notabili più vicini alla corte.

Anche la statuette in terracotta rinvenuta nel sacello domestico della casa di Marco Gavio Rufo, a Pompei (Fig. 12), depone a favore dell’assimilazione profonda della propaganda augustea che, come ben sappiamo, trasferì sul piano religioso il patto di alleanza politica tra l’imperatore e il popolo<sup>90</sup>. Ma accanto a questa ripresa delle iconografie come forma di adesione alla propaganda abbiamo però, nella stessa Pompei, anche graffiti sui muri che venivano fatti da giovani alle prese con lo studio dell’*Eneide*<sup>91</sup> e pitture satiriche, come quella ben nota dove Enea, Anchise e Ascanio, rappresentati secondo lo schema canonico diffuso dal gruppo esposto nel Foro di Augusto a Roma, hanno tratti zoomorfi e attributi sessuali esagerati<sup>92</sup> (Fig. 13).

<sup>89</sup> Roma 2000, pp. 84-91, fig. 2 (P. ZANKER).

<sup>90</sup> MAIURI 1950, pp. 109-110, fig. 3; LIMC, I, n. 118, s.v. *Aineias* (F. CANCELANI); ZANKER 1989, p. 223.

<sup>91</sup> MILNOR 2014, in part. p. 237 ss.

<sup>89</sup> Roma 2000, pp. 84-91, fig. 2 (P. ZANKER).  
<sup>90</sup> MAIURI 1950, pp. 109-110, fig. 3; LIMC, I, no. 118, see entry for *Aineias* (F. CANCELANI); ZANKER 1989, p. 223.

<sup>91</sup> MILNOR 2014, in part. p. 237 ff.

<sup>92</sup> MAIURI 1950, pp. 108-112, figg. 1-2; LIMC, I, n. 99, s.v. *Aineias* (F. CANCELANI); ZANKER 1989, p. 223, fig. 162; DE VOS 1991, pp. 113-123; DE CARO 2002, p. 45; ZANKER 2002, pp. 79-80, figg. 61-62.



Fig. 13

*Particolare di affresco con raffigurazione caricaturale del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio, epoca giulio-claudia.*

*Da Gragnano (Pompei), Napoli, Museo Archeologico Nazionale*

*Detail of fresco with a caricatured depiction of the group of Aeneas, Anchises and Ascanius, Julio-Claudian period.*

*From Gragnano (Pompeii), Naples, National Archaeological Museum*

Forum of Augustus in Rome, have been given zoomorphic features and exaggerated sexual attributes<sup>92</sup> (Fig. 13).

In this shifting in use also observed in later periods resulting from the private dimension (Fig. 14), the hypothesis that frescoes with pairs of lovers painted in houses in Pompeii always and in any case represent a declaration of alignment with central power<sup>93</sup>, should be accepted with a degree of caution.

The proposed reading from this perspective also of the Aeneas-Dido couple which finds its earliest representation in Pompeii in the house of the Citharist, around 15 BCE, seems to clash with fact; namely, with the fortune of the more human side of Aeneas' story as narrated by Virgil which derives primarily from knowledge of Book IV of the *Aeneid*, but also from the figure of Dido, the pathetic and elegiac lover, as described by Ovid<sup>94</sup>, rather than from any political input. At a public level, in fact, the figure of Dido would not be given any space until the Middle Imperial Age – as we shall see –, and the presence of scenes from the Trojan myth in the rich *domus* of Pompeii is linked to a taste for 'romantic mythology'<sup>95</sup>. Rather than an adherence to the politics of Augustus and his heirs, the frescoes of Pompeii – as well as the mosaics of the Roman villa of Low Ham<sup>96</sup> – demonstrate the success of the *Aeneid* as a literary text that stood comparison with the

In questa variabile d'uso data anche in epoche successive dalla dimensione privata (Fig. 14), è da prendere con cautela l'ipotesi che gli affreschi con coppie di amanti dipinti in case di Pompei rappresentino sempre e comunque una dichiarazione di allineamento al potere centrale<sup>93</sup>. La proposta di leggere in questa direzione anche la coppia Enea – Didone, che troverebbe la prima rappresentazione a Pompei nella casa del Citarista intorno al 15 a.C., sembra scontrarsi con un dato di fatto e cioè con la fortuna del lato più umano della vicenda di Enea così come la narrò Virgilio e che derivava dalla conoscenza dell'*Eneide*, del libro IV in particolare, ma anche della Didone, patetica amante elegiaca, quale la descrive Ovidio<sup>94</sup>, più che da input politici. A livello pubblico, infatti, la figura di Didone non avrà spazio fino alla media età imperiale – come vedremo – e la presenza di scene tratte dal mito troiano nelle ricche *domus* di Pompei è legata al gusto per una 'mitologia galante'<sup>95</sup>. Più che di un'adesione alla politica di Augusto e dei suoi eredi, gli affreschi di Pompei – così come in seguito i mosaici della villa romana di Low Ham<sup>96</sup> – dimostrano il successo dell'*Eneide* quale testo letterario che reggeva il confronto con i 'classici' greci, portando ad un livello profondamente umano quei caratteri che erano serviti anche a ridefinire la propaganda di età imperiale. In questo senso non dovremmo dimenticare anche la questione sempre aperta del progressivo disincanto da parte dello stesso Virgilio rispetto all'ideologia

<sup>92</sup> MAIURI 1950, pp. 108-112, figs. 1-2; LIMC, I, no. 99, see entry for *Aineias* (F. CANCIANI); ZANKER 1989, p. 223, fig. 162; DE VOS 1991, pp. 113-123; DE CARO 2002, p. 45; ZANKER 2002, pp. 79-80, figs. 61-62.

<sup>93</sup> PROVENZALE 2008, pp. 17-55, 1-133, 177-181.

<sup>94</sup> Epistle VII of the *Heroides*: see ROSATI 1992; MURGATROYD, REEVES, PARKER 2017. For a comment on the depictions of the Aeneas-Dido couple in Pompeii: GHEDINI 2022, pp. 169-170.

<sup>95</sup> To borrow the felicitous definition given by SANTORO 2005, pp. 97-123, 100.

<sup>96</sup> DE LA BÉDOYÈRE 2015, p. 168 ff.

<sup>93</sup> PROVENZALE 2008, pp. 17-55, 123-133, 177-181.

<sup>94</sup> Epistola VII delle *Heroides*: cfr. ROSATI 1992; MURGATROYD, REEVES, PARKER 2017. Per un commento delle raffigurazioni a Pompei della coppia Enea-Didone: GHEDINI 2022, pp. 169-170.

<sup>95</sup> Per riprendere la felice definizione data da SANTORO 2005, pp. 97-123, 100.

<sup>96</sup> DE LA BÉDOYÈRE 2015, p. 168 ss.



Greek 'classics', bringing those characters that had also served to redefine the propaganda of the Imperial Age a profoundly human dimension. In this sense, we should also not forget the question that remains open of Virgil's own progressive disenchantment with Augustan ideology, all the more reason therefore not to automatically link the revival of the *Aeneid* in artistic representations to manifestations of adherence to themes of political propaganda.

augustea, fatto che a maggior ragione non ci può far legare automaticamente la ripresa dell'*Eneide* nelle rappresentazioni artistiche a manifestazioni di adesione ai temi della propaganda politica.

Fig. 14  
*Particolare  
di un altare funerario con la raffigurazione del  
gruppo di Enea, Anchise e Ascanio,  
II secolo d.C. Da Intercisa, Budapest,  
Museo Nazionale Ungherese*

*Detail  
of a funerary altar depicting  
the group of Aeneas, Anchises and Ascanius,  
2<sup>nd</sup> century CE. From Intercisa, Budapest,  
Hungarian National Museum*







A traitor  
and a complex woman

Un traditore  
e una donna complessa

It is Macrobius<sup>97</sup> who testifies to the figurative success of the love of Aeneas and Dido, and this love is at the basis of figurative choices that are sometimes difficult to link to the specific use of artefacts such as the sarcophagus intended for the burial of a young girl of about eight years of age, the so-called mummy of Grottarossa, in the Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo<sup>98</sup> (Figs. 15-16). Why this particular subject and not a generic hunting scene to metaphorically represent a young life cut short? It is thought that Aeneas's journey to the underworld, made while still alive, may be the reason for such a choice, but had he not met Dido<sup>99</sup> in the afterlife, and had there not been therefore a further romantic implication, perhaps the theme would not have been adopted for young girls. The complex love story between the queen and the Trojan prince, son of Venus, is well known to be the most popular subject in the private sphere of the ancient world, as we have also observed in the paintings in Pompeii. As we

Il successo figurativo dell'amore di Enea e Didone è testimoniato da Macrobio<sup>97</sup> ed è alla base di scelte figurative che a volte è difficile legare all'uso specifico di manufatti quali il sarcofago destinato alla sepoltura di una bambina di circa otto anni, la cosiddetta mummia di Grottarossa, al Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo<sup>98</sup> (Figg. 15-16). Perché questo particolare soggetto e non una generica scena di caccia per rappresentare metaforicamente una vita precocemente interrotta? Si ritiene che il viaggio di Enea agli Inferi, compiuto ancora da vivo, possa essere il motivo di tali scelte, ma se non avesse incontrato Didone<sup>99</sup> nell'aldilà e se non ci fosse stato, quindi, un ulteriore risvolto romantico, forse il tema non sarebbe stato adottato per giovani fanciulle. La complessa storia d'amore tra la regina di Cartagine ed il principe troiano, figlio di Venere, notoriamente è il soggetto più apprezzato nell'ambito privato, come abbiamo ricordato anche per le pitture di Pompei. Gli estremi del *feuilleton*, soprattutto nel libro IV dell'*Eneide* come è noto ci sono tutti: passione,

---

<sup>97</sup> *Saturnalia*, V, 17, 5 a work written around 430: see BONO-TESSITORE 1998, in part. p. 77 ff.

<sup>98</sup> TREGLIA 2013, p. 366, no. 86 (with previous bibliography).

<sup>99</sup> *Aeneid* VI, in part. 450 ff.

---

<sup>97</sup> *Saturnalia*, V, 17, 5, opera composta nel 430 circa: cfr. BONO-TESSITORE 1998, in part. p. 77 ss.

<sup>98</sup> TREGLIA 2013, p. 366, n. 86 (con bibl. prec.).

<sup>99</sup> *Eneide*, VI, in part. 450 ss.



Fig. 15

*Particolare del lato principale della cassa del sarcofago da Grottarossa (RM)  
con le figure di Ascanio, Didone ed Enea prima di partire per la caccia, 160-180 d.C.  
Roma, Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme*

*Detail of the main side of the sarcophagus case from Grottarossa (RM)  
with the figures of Ascanius, Dido and Aeneas before their departure for the hunt, 160-180 CE.  
Rome, National Roman Museum - Palazzo Massimo alle Terme*

know, all of the details of a *feuilleton* are present, especially in Book IV of the *Aeneid*; passion, deception, betrayal, surprise effects, but above all the conflict between reason and emotion that has always appealed to the general public<sup>100</sup>.

Venus' aim – for it is she who triggers love in Dido –, is to guarantee Aeneas safe respite in order to regain his strength and thus reach *Latium*<sup>101</sup>, the destination to which he is destined. But of this strategy the 'career woman' – for that is what Dido

inganni, tradimenti, effetti a sorpresa, ma soprattutto quell'opposizione tra ragione e sentimento che da sempre piace al grande pubblico<sup>100</sup>. Lo scopo di Venere, che fa scattare l'amore in Didone, è quello di garantire ad Enea un riposo sicuro per riprendere le forze e raggiungere quindi la meta cui è destinato nel Lazio<sup>101</sup>. Ma di questa strategia la 'donna in carriera' qual è Didone al momento dell'approdo delle navi troiane – non si accorge se non quando è ormai troppo tardi. Nel momento in cui si rende

<sup>100</sup> The most comprehensive reading of this issue is still that of BONO-TESSITORE 1998; and see BETTINI-LENTANO 2013, p. 97 ff.; NERI 2019.

<sup>101</sup> *Aeneid* IV, 541-542. Juno was also in favour of Aeneas' love for Dido, but with the aim of preventing his departure from Carthage.

<sup>100</sup> La lettura più completa di questo tema è ancora quella di BONO-TESSITORE 1998; cfr. BETTINI-LENTANO 2013, p. 97 ss; NERI 2019.

<sup>101</sup> *Eneide* IV, 541-542. Anche Giunone era favorevole all'amore di Enea per Didone, ma con lo scopo di impedirgli di lasciare Cartagine.



Fig. 16

*Particolare del lato corto della cassa del sarcofago da Grottarossa (RM)  
con la figura di Ascanio a cavallo impegnato nella caccia ad un cinghiale, 160-180 d.C.  
Roma, Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme*

*Detail of the short side of the sarcophagus from Grottarossa (RM)  
with the figure of Ascanius hunting a wild boar on horseback, 160-180 CE.  
Rome, National Roman Museum - Palazzo Massimo alle Terme*

is at the moment of the arrival of the Trojan ships – is not aware until it is too late. The moment she realises she has been used and abandoned, the queen admits her mistake in not having recognised in Aeneas a *proditor*, as a descendant of the perjurer Laomedon, who had refused even the gods what he had promised in exchange for their favour<sup>102</sup>. Although the judgement of the unhappy Dido is full of bitterness, in the same poem that celebrates the figure of Aeneas, the question is left open as to whether he could have been anything other than a traitor. As is well known, the fact that he had saved himself from Troy, together with his closest family members, had given rise to conjecture about his role in facilitating the entry of the Greeks as early as in the commentaries to the *Iliad*. In relation to this alleged betrayal of his homeland, there is a move from an initial phase of ‘absolution for lack of evidence’ in the Early Imperial Age, to one of instrumental revival by anti-Roman positions, so strong was the identification of Aeneas with the ideological and political message of Rome<sup>103</sup>.

The blatant betrayal of Dido presented in the *Aeneid*, on the other hand, had no negative consequences, given the uninterrupted success in art of the love scenes in Carthage, and the space devoted to the representation of the queen on the very basis of Virgilian descriptions<sup>104</sup> (Fig. 17). The figure of Dido had been

conto di essere stata usata e abbandonata, la regina ammette il suo errore nel non aver riconosciuto in Enea un *proditor*, in quanto discendente dello spergiuro Laomedonte, che aveva rifiutato di dare addirittura agli dei quanto aveva promesso in cambio del loro favore<sup>102</sup>. Anche se nella forma del giudizio pieno di rancore da parte della *infelix Dido*, nello stesso poema celebrativo della figura di Enea viene tenuta aperta la questione sul suo non poter essere altro che un traditore. Come è noto, il fatto di essersi salvato da Troia, insieme ai suoi familiari più stretti, aveva originato congetture sul suo ruolo nell’aver favorito l’ingresso dei Greci a partire già dai commenti all’*Iliade*. In merito a questo suo presunto tradimento verso la patria si passerà da una fase di ‘assoluzione per mancanza di prove’ nella prima età imperiale, ad una di ripresa strumentale da parte di posizioni antiromane, tanto era forte l’identificazione di Enea con il messaggio ideologico e politico di Roma<sup>103</sup>.

Lo smaccato tradimento dichiarato nell’*Eneide* nei confronti di Didone non ebbe invece conseguenze negative, visto l’ininterrotto successo nell’arte delle scene d’amore vissute a Cartagine e lo spazio dato alla rappresentazione della regina proprio sulla base delle descrizioni virgiliane<sup>104</sup> (Fig. 17). La figura di Didone è stata analizzata fin dai commenti di Servio all’*Eneide* per ricostruire tutte le possibili derivazioni

<sup>102</sup> *Aeneid*, V 810-811.

<sup>103</sup> In Horace’s *Carmen saecolare* (vv. 41-44), as is well known, is to be found the most explicit reference to the wooden horse’s entry into Troy without betrayal: LONGOBARDI 2014, pp. 1-10, in part. p. 2 ff. On the controversial role of the Trojan myth, and therefore of the figure of Aeneas, in the construction of the Roman identity, remains fundamental GIARDINA 1997, pp. 62-116.

<sup>104</sup> EAA, see entry for *Dido*, pp. 92-94 (F. CASTAGNOLI); EV, II, see entry for *Dido Iconography*, 57 (F. CANCIANI); LIMC, VIII, see entry for *Dido*, pp. 559-562 (E. SIMON).

<sup>102</sup> *Eneide*, V 810-811.

<sup>103</sup> Nel *Carme secolare* di Orazio (vv. 41-44), come è noto, è stato letto il riferimento più esplicito all’ingresso del cavallo di legno a Troia senza tradimento: LONGOBARDI 2014, pp. 1-10, in part. p. 2 ss. Sul controverso ruolo del mito troiano e quindi della figura di Enea nella costruzione dell’identità romana resta fondamentale GIARDINA 1997, pp. 62-116.

<sup>104</sup> EAA, s.v. *Didone*, pp. 92-94 (F. CASTAGNOLI); EV, II, s.v. *Didone. Iconografia*, 57 (F. CANCIANI); LIMC, VIII, s.v. *Dido*, pp. 559-562 (E. SIMON).





Fig. 17

*Affresco con Didone seduta in trono tra la sorella Anna e la personificazione dell'Africa.  
Sullo sfondo la nave di Enea che lascia la costa cartaginese, epoca flavia.  
Dalla Casa di Meleagro a Pompei. Napoli, Museo Archeologico Nazionale*

*Fresco with Dido on the throne between her sister Anna and the personification of Africa.  
In the background Aeneas' ship is seen leaving the Carthaginian coast, Flavian era.  
From the House of Meleager in Pompeii. Naples, National Archaeological Museum*

analysed as early as Servius' commentary on the *Aeneid* in order to reconstruct all the possible derivations from diverse characters in Greek mythology and tragedy. As is well known, brought together in the character of Dido are all the traits of betrayed and vengeful women like Medea, but at the same time also those seduced and abandoned like

dai diversi caratteri della mitologia e della tragedia greca. Com'è noto il personaggio di Didone riassume tutti i tratti peculiari di donne tradite e vendicative come Medea, ma nello stesso tempo anche di quelle sedotte e abbandonate come Nausicaa e Arianna, oltre che di pericolose ammaliatrici come Circe e Cleopatra. Ma alcuni tratti della regina di

Nausicaa and Ariadne, as well as dangerous enchantresses such as Circe and Cleopatra. But certain traits of the queen of Carthage also bring her close to male heroes such as Heracles (after all, her husband, Sychaeus, was a priest of Heracles and in fleeing from Tyre Dido had brought the god's *sacra* with her), and Ajax for her choice of suicide<sup>105</sup>.

It is only Virgil, however, who constructs the character of Dido in a complex manner; in the first book of the *Aeneid* he describes her as a Phoenician queen, in the fourth book he alters her image making her a woman capable of throwing all to oblivion in the name of the passion that has overwhelmed and reduced to ashes any sense of duty, while in the sixth book, through the redemption of her death and reconciliation with Sychaeus in the after-life, she regains her royal dignity. The figure of the queen of Carthage had already been sketched out by Nevius in the *Bellum punicum*, but prior to Virgil only the character of 'Chaste Dido' existed, following the historian Timaeus of Tauromenius, assimilated to the goddess Astarte-Tanit, the faithful widow of Sychaeus who committed suicide so as not to have to remarry.

In Virgil, her figure departs from traditional female models, as she allows herself to be overpowered by her passionate love for Aeneas. The ideological implication in this tale of love within the structure of Virgil's work recalls, as we know, the parallel with Cleopatra: both are considered as examples of divergence from the ideals of Augustan *Romanitas*. Even the description of the catastrophe of a woman in power was functional in conveying the principle of the incompatibility between the female character – unstable

Cartagine la rendono assimilabile anche a eroi maschili come Eracle (del resto il marito, Sicheo, era sacerdote di Eracle e fuggendo da Tiro Didone aveva portato con sé i *sacra* del dio) e Aiace per la scelta del suicidio<sup>105</sup>.

Il personaggio di Didone, tuttavia, viene costruito in maniera complessa solo da Virgilio, che nel primo libro dell'*Eneide* la descrive come regina fenicia, nel quarto libro ne cambia l'immagine facendola diventare una donna capace di gettare tutto nell'oblio in nome della passione che in lei ha travolto e bruciato qualsiasi senso del dovere, mentre nel VI libro il riscatto della morte e la riconciliazione con Sicheo nell'oltretomba le ridanno dignità regale. La figura della regina di Cartagine era stata tratteggiata già da Nevio nel *Bellum punicum*, ma prima di Virgilio c'è solo il personaggio della 'Casta Dido' (dipendente come è noto dallo storico Timeo di Tauromenio), assimilata alla dea Astarte-Tanit, vedova fedele di Sicheo, che si suicidò per non doversi risposare.

In Virgilio la sua figura si allontana dai modelli femminili della tradizione, lasciandosi travolgere dalla passione amorosa per Enea. Il risvolto ideologico sotteso al racconto di questa vicenda d'amore, nell'economia dell'opera virgiliana, richiamerebbe come è noto il parallelismo con Cleopatra: entrambe rappresenterebbero l'alterità rispetto agli ideali della *Romanitas* augustea. Anche la descrizione della catastrofe di una donna al potere era funzionale a veicolare il principio dell'incompatibilità tra il carattere femminile – instabile e imprevedibile – e la gestione del potere. Il tradimento di Enea e il conseguente suicidio di Didone erano anche un modo per far rientrare nell'ambito delle 'questioni

<sup>105</sup> BONO-TESSITORE 1998; SCHIESARO, 2008, pp. 60-109; RICCO 2008/9-2010/11, pp. 1-97 (review and critical analysis of Greek, Roman and Christian literary sources).

<sup>105</sup> BONO, TESSITORE 1998; SCHIESARO, 2008, pp. 60-109; RICCO 2008/9-2010/11, pp. 1-97 (rassegna e analisi critica delle fonti letterarie greche, romane e cristiane).

and unpredictable – and the management of power. Aeneas's betrayal and Dido's subsequent suicide were also a way of bringing the clash between Rome and Carthage into the sphere of 'family matters'. In short, if Aeneas was offered up as the model of the public man, to be imitated, Dido could only provide fuel for private feelings of romanticism, and this until the Middle Imperial Age.

di famiglia' lo scontro tra Roma e Cartagine. Insomma se Enea offriva il modello del cittadino da imitare, Didone poteva alimentare solo sentimenti privati di romanticismo, almeno fino alla media età imperiale.





Revenge on unsuitable lovers  
and the restoration of Dido's rank

Vendetta sugli amanti inadeguati  
e recupero del rango per Didone

The *infelix* Dido described by Virgil found a twofold redemption in Rome: on a poetic and 'personal' level already in the Augustan age, and later, as a 'public image'. The first case occurs thanks to Ovid's synthesis of legends relating to native deities with characters from the Trojan saga, when he assimilated Dido's sister Anna to the goddess Perenna, who was the supernatural entity to whom betrayed lovers turned<sup>106</sup> (Figs. 18 a-b). In the *Aeneid*, Anna is made to land in *Latium* after the death of Dido, perishes in the waters of the river Numicus, and is transformed into a nymph. At a public level this would not occur, however, until Roman political propaganda found it useful to turn to the south-eastern Mediterranean for interests of an economic nature and of social stability. Between the end of the 2<sup>nd</sup> and the beginning of the 3<sup>rd</sup> century CE, a redemption of the figure of Dido was initiated by Christian writers such as the Carthaginian

*L'infelix* Dido descritta da Virgilio, trovò un duplice riscatto a Roma: a livello poetico e 'personale' già nell'età augustea, più tardivo come 'immagine pubblica'. Il primo caso lo abbiamo grazie alla sintesi di leggende su divinità autoctone e personaggi della saga troiana che fece Ovidio nell'assimilazione della sorella di Didone, Anna, alla dea Perenna che era l'entità soprannaturale a cui si rivolgevano gli amanti traditi<sup>106</sup> (Figg. 18 a-b). Nell'*Eneide* Anna viene fatta approdare nel Lazio, dopo la morte di Didone, dove perì nelle acque del fiume Numico trasformandosi quindi in ninfa. A livello pubblico ciò accadrà, invece, quando la propaganda politica romana troverà utile rivolgersi al sud-est del Mediterraneo per interessi di natura economica e di stabilità sociale. Tra la fine del II e i primi del III secolo d.C. ebbe inizio un riscatto di Didone da parte degli scrittori cristiani, come il cartaginese Tertulliano, che riprendono la leggenda pre-*virgiliana* della

---

<sup>106</sup> Ovid, *Fasti*, III, 523-696; Silius Italicus, *Punica*, VIII, 50 ff.; TORELLI 1984, p. 58 ff., 237 ff. It is interesting to recall that the cult dedicated to Anna Perenna would have been implanted in *Lavinium* at least as early as the 3<sup>rd</sup> century BCE, and later also transferred to Rome: see TORELLI 1984, p. 216 ff.; PIRANOMONTE 2002, p. 17 ff.

---

<sup>106</sup> Ovidio, *Fasti*, III, 523-696; Silio Italico, *Punica*, VIII, 50 ss.; TORELLI 1984, p. 58 ss., 237 ss. È interessante ricordare che il culto dedicato ad Anna Perenna sarebbe stato impiantato a Lavinio almeno dal III secolo a.C. e successivamente trasferito anche a Roma: cfr. TORELLI 1984, p. 216 ss.; PIRANOMONTE 2002, p. 17 ss.



Fig. 18 a-b

*Materiali plumbei rinvenuti nello scavo  
della fontana di Anna Perenna a Roma  
(in uso tra il I secolo a.C. e i primi del IV d.C.):  
figurina antropomorfa e contenitore  
per le laminette iscritte con formule magiche ('defixiones'),  
Roma, Museo Nazionale Romano - Terme di Diocleziano*

*Lead objects found in the excavation  
of the fountain of Anna Perenna in Rome  
(in use between the 1<sup>st</sup> century BCE and the early 4<sup>th</sup> century CE):  
anthropomorphic figurine and container  
for small laminae inscribed with magic formulas ('defixiones'),  
Rome, National Roman Museum - Baths of Diocletian*





Fig. 19

*Moneta di Elagabalo (218-222), R/Didone assiste alla costruzione delle mura di Cartagine.  
Londra, British Museum*

*Coin of Elagabalus (218-222), Rev./Dido witnesses the building of the walls of Carthage.  
London, British Museum*



Fig. 20

*Moneta di Valeriano I (253-260), R/Didone assiste alla costruzione delle mura di Cartagine.  
Londra, British Museum*

*Coin of Valerian I (253-260), Rev./Dido witnesses the construction of the walls of Carthage.  
London, British Museum*



Fig. 21

*Moneta di Gallieno (260-268), R./Didone assiste alla costruzione delle mura di Cartagine. Londra, British Museum*

*Coin of Gallienus (260-268), Rev./Dido witnesses the building of the walls of Carthage. London, British Museum*

Tertullian, who took up the pre-Virgilian legend of the faithful bride<sup>107</sup>. Now it is Dido's turn to become an exemplary figure, while the old doubts re-emerge concerning Aeneas' alleged treason to his country, given that he had managed to save himself from the devastation of Troy, and is therefore no longer referred to as a champion of *pietas* to be respected, but as one symbol among others of the absurd and typically pagan, mythological construction<sup>108</sup>.

In the 3<sup>rd</sup> century CE, a series of images on coins (Figs. 19-21) show Dido as the exiled queen of Phoenicia and founder of Carthage<sup>109</sup>,

sposa fedele<sup>107</sup>. Ora è Didone a diventare una figura esemplare, mentre su Enea riemergono antichi dubbi sul suo essere un traditore della patria, visto che era riuscito a salvarsi dalla devastazione di Troia, e quindi viene indicato non come un campione della *pietas* da rispettare, ma un simbolo tra altri dell'assurda costruzione mitologica di stampo pagano<sup>108</sup>. Nel III secolo d.C. una serie di immagini monetali (Figg. 19-21) mostrano Didone in veste di regina esule dalla Fenicia e fondatrice di Cartagine<sup>109</sup>, in un periodo di particolare floridezza per la città africana

<sup>107</sup> For a discussion of the passages concerning the rehabilitation of Dido in the three works by Tertullian: *Ad uxorem*, *De exhortatione castitatis* and *De monogamia*, we refer you to RICCO 2008/9-2010/11, in part. p. 94 ff.

<sup>108</sup> BETTINI-LENTANO 2013, p. 190 ff.; LONGO-BARDI 2014, pp. 1-10, in part. p. 5 ff.

<sup>109</sup> In particular on coins issued by the emperors Elagabalus, Valerian I and Gallienus. BAJONI 2002, pp. 141-147.

<sup>107</sup> Per la discussione dei passi che riguardano la riabilitazione di Didone nelle tre opere di Tertulliano: *Ad uxorem*, *De exhortatione castitatis* e *De monogamia* si rinvia a RICCO 2008/9-2010/11, in part. p. 94 ss.

<sup>108</sup> BETTINI-LENTANO 2013, p. 190 ss.; LONGO-BARDI 2014, pp. 1-10, in part. p. 5 ss.

<sup>109</sup> In particolare sulle monete emesse dagli imperatori Elagabalo, Valeriano I e Gallieno. BAJONI 2002, pp. 141-147.

in a period of particular prosperity for the African city which, in 205, had obtained the title of *municipium*, and this cannot but be linked to the scheme already used to exalt the civilising mission of Aeneas and Romulus in the friezes of the great basilicas of Rome and its surroundings<sup>110</sup>. But the construction of walls in the third century CE cannot fail to remind us of the walls erected in defence of Rome by the Emperor Aurelian, and the fact that his antagonist from the East, Zenobia, was associated by imperial biographers precisely with the mythical figure of queen Dido<sup>111</sup>.

che nel 205 aveva ottenuto il titolo di *municipium* e questo non può non ricollegarsi allo schema già utilizzato per esaltare la missione civilizzatrice di Enea e di Romolo nei fregi delle grandi basiliche di Roma e dintorni<sup>110</sup>. Ma la costruzione di mura nel III secolo d.C. non può non ricordarci la cinta posta a difesa di Roma dall'imperatore Aureliano e il fatto che la sua antagonista d'Oriente, Zenobia, veniva associata dai biografi imperiali proprio alla mitica regina Didone<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> MARINI RECCHIA-ZEVI 2008, pp. 149-192; DARDENAY 2013, p. 65 ff.

<sup>111</sup> GIROTTI 2011, in part. p. 197 ff.

---

<sup>110</sup> MARINI RECCHIA, ZEVI 2008, pp. 149-192; DARDENAY 2013, p. 65 ss.

<sup>111</sup> GIROTTI 2011, in part. p. 197 ss.



## Ascanius from supporting role to protagonist

A character from the Aeneas myth who would take on increasing importance in the literature and in the art produced in relation to the construction of the Trojan origins of the Romans, is that of Ascanius/Iulus<sup>112</sup>, who enjoyed a moment of particular favour in the Early Imperial Age. And in this case also we are presented with a multifaceted character who displays the different options of propaganda communication, beginning with the name used to identify him<sup>113</sup>. As we know, according to the list of the fourteen kings of Alba Longa compiled by Dionysius of Halicarnassus<sup>114</sup>, Ascanius son of Aeneas, would in turn have a son named Iulus from whom the family of the Julians would later descend. In Livy's<sup>115</sup> version of the facts, on the other hand, Ascanius and Iulus are instead identified as the same person. Clearly, adhering to one or other interpretation would

---

<sup>112</sup> EAA, I, see entry for *Ascanio*, pp. 704-705 (G. BERMOND MONTANARI); EV, see entry for *Ascanio*, pp. 363-366 (E. FLORES); LIMC, I, see entry for *Askanios*, pp. 860-863 (E. PARIBENI).

<sup>113</sup> EV, I, pp. 363-366, see entry for *Ascanio* (E. FLORES); CARANDINI 2015, p. 131 ff. In Livy (1, 3, 1-3) he was considered the son of Aeneas and Lavinia.

<sup>114</sup> I, 70-71.

<sup>115</sup> I, 3.

## Ascanio da comprimario a protagonista

Un personaggio del mito di Enea che ancora di più prese forma nella letteratura e nell'arte prodotta in funzione della costruzione delle origini troiane dei Romani è quella di Ascanio/Iulo<sup>112</sup>, che conosce un momento di particolare favore nella prima età imperiale. Anche in questo caso ci troviamo a che fare con un personaggio multiforme che evidenzia scelte diverse di comunicazione propagandistica già a partire dal nome usato per identificarlo<sup>113</sup>. Come ben sappiamo, secondo l'elenco dei quattordici re di Alba Longa scritto da Dionigi di Alicarnasso<sup>114</sup>. Ascanio, figlio di Enea, avrebbe avuto a sua volta un figlio di nome Iulo da cui sarebbe poi discesa la famiglia dei Giuli. Nella versione dei fatti scritta da Livio<sup>115</sup> Ascanio e Iulo sarebbero invece la stessa persona. Aderire ad una linea o all'altra è evidente che cambiava l'intensità del legame del *princeps* e della sua *gens* non solo con Enea, ma con il mitico fondatore

---

<sup>112</sup> EAA, I, *s.v.* *Ascanio*, pp. 704-705 (G. BERMOND MONTANARI); EV, *s.v.* *Ascanio*, pp. 363-366 (E. FLORES); LIMC, I, *s.v.* *Askanios*, pp. 860-863 (E. PARIBENI).

<sup>113</sup> EV, I, pp. 363-366, *s.v.* *Ascanio* (E. FLORES); CARANDINI 2015, p. 131 ss. In Livio (1, 3, 1-3) era considerato il figlio di Enea e di Lavinia.

<sup>114</sup> I, 70-71.

<sup>115</sup> I, 3.



alter the strength of the bond of the *princeps* and his *gens* not only with Aeneas, but with the mythical founder of the mythical Alba Longa. Taking into account the prominence of the role ascribed to Ascanius in the figurative arts of the Augustan age, we can have no doubt that the family tree proposed by Livy enjoyed the greater favour<sup>116</sup>.

In the earliest representations on Greek ceramics we see him as a naked, bare-headed child, but he is always represented in the characteristic Trojan youth's clothing which – when the iconography was dependant on that dictated by the group in the Forum of Augustus, as we have already seen – would also include the cap with its high point drooping forward. On the sarcophagus from Grottarossa in the Museo di Palazzo Massimo alle Terme, which we have already discussed in relation to the meaning of the hunting scene organised by Dido, well described in the *Aeneid*, Ascanius can be identified both as the young man wearing Trojan dress (with the characteristic Phrygian cap) present on the left margin next to Dido and Aeneas on the main side of the sarcophagus (Fig. 15), and with the boy represented bare-headed, on the shorter right side of the case, while hunting a boar<sup>117</sup> (Fig. 16). We find Ascanius depicted both bareheaded with a helmet of black hair, cut with a short fringe on the forehead<sup>118</sup>, or with the traditional Phrygian cap, also in the miniatures illustrating Virgil at the beginning of the 6<sup>th</sup> century CE. It should also be noted that the standardised image of the Trojan child with the characteristic Phrygian cap is not in itself a guarantee of the child's identity as Ascanius, since this attire was used in

della mitica Alba Longa. Considerando il ruolo di primo piano dato ad Ascanio nelle arti figurative di età augustea non possiamo avere dubbi sul fatto che l'albero genealogico proposto da Livio godesse di una maggiore sponsorizzazione<sup>116</sup>.

Nelle prime rappresentazioni sulla ceramica greca lo abbiamo visto come un bambino nudo e a capo scoperto, mentre è sempre rappresentato con il caratteristico abbigliamento da giovane troiano, che prevedeva anche il berretto con l'alta punta ricadente in avanti, nei casi in cui l'iconografia dipendeva da quella dettata dal gruppo del Foro di Augusto, come abbiamo già visto. Sul sarcofago da Grottarossa al Museo di Palazzo Massimo alle Terme, che abbiamo già considerato per il senso assunto dalla scena di caccia organizzata da Didone e ben descritta nell'*Eneide*, Ascanio può essere identificato sia nel giovane vestito in abito troiano (e quindi con il classico berretto frigio) presente sul margine sinistro – accanto a Didone ed Enea sul lato principale della cassa (Fig. 15), sia nel fanciullo rappresentato a capo scoperto, sul lato breve destro della cassa, mentre caccia un cinghiale<sup>117</sup> (Fig. 16). Anche nelle miniature che illustrano Virgilio all'inizio del VI secolo d.C. Ascanio viene rappresentato sia a capo scoperto con un caschetto di capelli neri, tagliati con la frangia corta sulla fronte<sup>118</sup>, sia con il tradizionale berretto frigio. Va ricordato inoltre che l'immagine standardizzata del bambino troiano con il caratteristico berretto frigio non è di per sé una garanzia di riconoscimento per Ascanio, visto che questo abbigliamento veniva usato nel mondo romano anche per la raffigurazione di altri, meno fortunati principi troiani, come

<sup>116</sup> ROGERSON 2017, in part. p. 37 ff.

<sup>117</sup> TREGLIA, 2013, p. 366, no. 86.

<sup>118</sup> *Cod. Vat. Lat. 3225*, fol. 76, XI: LIMC, I, n. 22, see entry for *Askanios* (E. PARIBENI).

<sup>116</sup> ROGERSON 2017, in part. p. 37 ss.

<sup>117</sup> TREGLIA, 2013, p. 366, n. 86.

<sup>118</sup> *Cod. Vat. Lat. 3225*, fol. 76, XI: LIMC, I, n. 22, s.v. *Askanios* (E. PARIBENI).



Fig. 22

*Frammento di rilievo con Ascanio, pertinente alla scena del sacrificio di Enea sull'Ara Pacis, in una foto precedente alla rimozione dallo stesso pannello*

*Fragment of a relief with Ascanius, pertaining to the scene of Aeneas sacrificing on the Ara Pacis, in a photograph taken prior to its removal from the relief*



the Roman world also for the depiction of other, less fortunate Trojan princes, such as Astyanax<sup>119</sup>.

It is therefore not the dress that allows us to identify the child as Ascanius, nor his age that can alter to suit the modalities of imperial propaganda in public contexts: we find him depicted as a young man with flowing hair in the relief with Aeneas sacrificing to the Penates in the *Ara Pacis*<sup>120</sup> (Figs. 10, 22); of the same age but with a veiled head in the cycle of the *'summi viri'* in the Forum of Mérida, represented as king of Alba Longa<sup>121</sup>

Astianatte<sup>119</sup>. Non è dunque l'abito a garantire la riconoscibilità di Ascanio, e neppure l'età che muta per assecondare i modi della propaganda imperiale nei contesti pubblici: lo troviamo raffigurato come un giovane uomo dalla capigliatura fluente nel rilievo con il sacrificio di Enea ai Penati sull'*Ara Pacis*<sup>120</sup> (Figg. 10, 22); della stessa età, ma con il capo velato nel ciclo dei *'summi viri'* del Foro di Mérida, rappresentato quale re di Alba Longa<sup>121</sup> (Fig. 23);

<sup>119</sup> As seen, for example, in the terracotta facing panel with a scene from the tragedy dedicated to Astyanax by Lucius Accius, from the end of the 1<sup>st</sup> century BCE, from a tomb on the Via Salaria and now in the Roman National Museum - Palazzo Massimo (Inv. 32355).

<sup>120</sup> For a summary of the different interpretations of the subject represented on the fragment and its presence in the *Ara Pacis* panels, see EV, I, pp. 258-261, see entry for *Ara Pacis* (E. SIMON); see ROSSINI 2006, p. 32.

<sup>121</sup> A statue of Ascanius/Iulus as the initiator of the Alba dynasty would also seem to have been planned for the second order of niches in the exedras of the Forum of Augustus in Rome: *Roma* 2000, p. 224 (U. FUSCO with previous bibliography). On the

<sup>119</sup> Come si vede, ad esempio, nella lastra di rivestimento in terracotta con scena della tragedia dedicata ad Astianatte da Lucio Accio, della fine del I secolo a.C., proveniente da una tomba sulla via Salaria e conservata nel Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo (Inv. 32355).

<sup>120</sup> Per una sintesi sulle diverse interpretazioni del soggetto rappresentato sul frammento e sulla sua collocazione nei pannelli dell'*Ara Pacis* si rimanda a EV, I, pp. 258-261, s.v. *Ara Pacis* (E. SIMON); cfr. ROSSINI 2006, p. 32.

<sup>121</sup> Una statua di Ascanio/Iulo come iniziatore della dinastia albana sembrerebbe essere stata prevista anche per il secondo ordine di nicchie nelle esedre del Foro di Augusto a Roma: *Roma* 2000, p. 224 (U. FUSCO con bibl. prec.). Sul frammento della statua di Ascanio da Emerita Augusta: *Augusto* 2013, pp. 306 e 308, n. VIII.2.6 (E. CASTILLO). Per le varianti nella rappresentazione di Ascanio cfr. CALCANI 2018 b.



Fig. 23

*Frammento di statua raffigurante Ascanio 'capite velato', di età augustea,  
dal Foro di Mérida*

*Fragment of a statue depicting Ascanius 'capite velato', from the Augustan period,  
from the Forum of Mérida*



Fig. 24

*Particolare della statua in bronzo dello 'Spinario', elaborazione del I secolo a.C. di un modello di età ellenistica. Roma, Musei Capitolini*

*Detail of the bronze statue of the 'Spinario', a 1<sup>st</sup> century BCE elaboration of a Hellenistic model. Rome, Capitoline Museums*

(Fig. 23); as a teenager dressed in the Trojan style or in the characteristic garb of the heroic hunter on the sarcophagus from Grottarossa (Figs. 15-16).

The recent proposal that identifies the bronze of the Capitoline *Spinario*<sup>122</sup> (Fig. 24),

---

fragment of the statue of Ascanius from Emerita Augusta: *Augusto* 2013, pp. 306 and 308, no. VIII.2.6 (E. CASTILLO). For variants in the representation of Ascanius see CALCANI 2018 b.

<sup>122</sup> PARISI-PRESICCE 2008, pp. 306-309; PARISI-PRESICCE 2010, pp. 302-303, in part. 303.

come un adolescente vestito alla troiana o con la classica veste del cacciatore eroico sul sarcofago da Grottarossa (Figg. 15-16).

La recente proposta di identificare con Ascanio/Iulo anche il bronzo dello 'Spinario Capitolino'<sup>122</sup> (Fig. 24), amplia gli schemi di rappresentabilità del mito troiano in funzione di una propaganda mirata a contenuti specifici, soprattutto in epoca augustea. In questo caso

---

<sup>122</sup> PARISI-PRESICCE 2008, pp. 306-309; PARISI-PRESICCE 2010, pp. 302-303, in part. 303.

as Ascanius/Iulus broadens the field of representations of the Trojan myth, according to propaganda aimed at targeted contents, and this is especially the case in the Augustan period. In this particular instance, the subject could be explained by the role attributed to the son of Aeneas in the institution of the *Vinalia* while the knotted lock of hair on his forehead has been interpreted as a sign of divine predestination for the founder of the Julian lineage, celebrated by the poets of the Augustan court<sup>123</sup>. In fact, this element of the hair which is comparable to the hairstyle of Eros, would seem to reinforce the proposed identification with Ascanius for the Capitoline *Spinario* when one recalls that in the *Aeneid*<sup>124</sup> Venus disguises Cupid with the features of Aeneas's son in order to kindle love in Dido's breast. In the *Aeneid*, as well we know, this love is decided upon by both the rival goddesses, Venus and Juno, with opposing purposes. In the end it will be Venus' aim that will be realised, which was to provide temporary refuge and protection to the Trojans who had to regain their strength in order to reach *Latium*. Ascanius/Cupid therefore represented one of the key characters for the realisation of the predestined event of the foundation of Rome.

We can again think of Ascanius when identifying a marble head in the Museo Civico in Albano (Fig. 25), from a Roman villa in the locality of 'Cavallacci', hitherto interpreted as a portrait of Tiberius Gemellus<sup>125</sup>. The particular workmanship of the eyes, which were finished with different recessed materials, for the entire thickness of the eye-ball and not only for the pupil and

particolare il soggetto si spiegherebbe con il ruolo attribuibile al figlio di Enea nell'istituzione dei *Vinalia*, mentre la ciocca ritorta alla sommità della testa è stata associata ad un segno della predestinazione divina del fondatore della stirpe giulia, celebrata dai poeti della corte augustea<sup>123</sup>. In realtà questo elemento della capigliatura, che è confrontabile con la pettinatura di Eros, sembrerebbe rafforzare la proposta di identificazione con Ascanio per lo *Spinario* Capitolino se ricordiamo che nell'*Eneide*<sup>124</sup> Venere trasforma Cupido con le sembianze del figlio di Enea per accendere d'amore Didone. Nell'economia dell'*Eneide*, come ben sappiamo, questo amore è deciso da entrambe le dee rivali, Venere e Giunone, con finalità opposte. Alla fine si realizzerà lo scopo di Venere, che era quello di assicurare temporaneo rifugio e protezione ai Troiani per recuperare le forze prima di raggiungere il Lazio. Ascanio/Cupido rappresentava quindi uno dei personaggi chiave perchè si realizzasse l'evento predestinato della fondazione di Roma.

Ancora ad Ascanio possiamo pensare per identificare una testa in marmo al Museo Civico di Albano (Fig. 25), proveniente da una villa romana in località 'Cavallacci', già interpretata come ritratto di Tiberio Gemello<sup>125</sup>. La particolare lavorazione degli occhi, che erano completati con materiali diversi ad incasso, per l'intero spessore del bulbo e non solo per la pupilla e per l'iride, indica in realtà che non si tratta della rappresentazione di un personaggio reale. Gli esempi che abbiamo di tale tecnica – normalmente impiegata per bronzi, terrecotte e avori – nel marmo sono coincidenti con

<sup>123</sup> See note 121.

<sup>124</sup> I, 657 ff.

<sup>125</sup> For a discussion of earlier hypotheses and the current attribution, we refer you to CALCANI 2018 b.

<sup>123</sup> Vedi nota 121.

<sup>124</sup> I, 657 ss.

<sup>125</sup> Per la discussione delle ipotesi precedenti e l'attuale attribuzione si rinvia a CALCANI 2018 b.

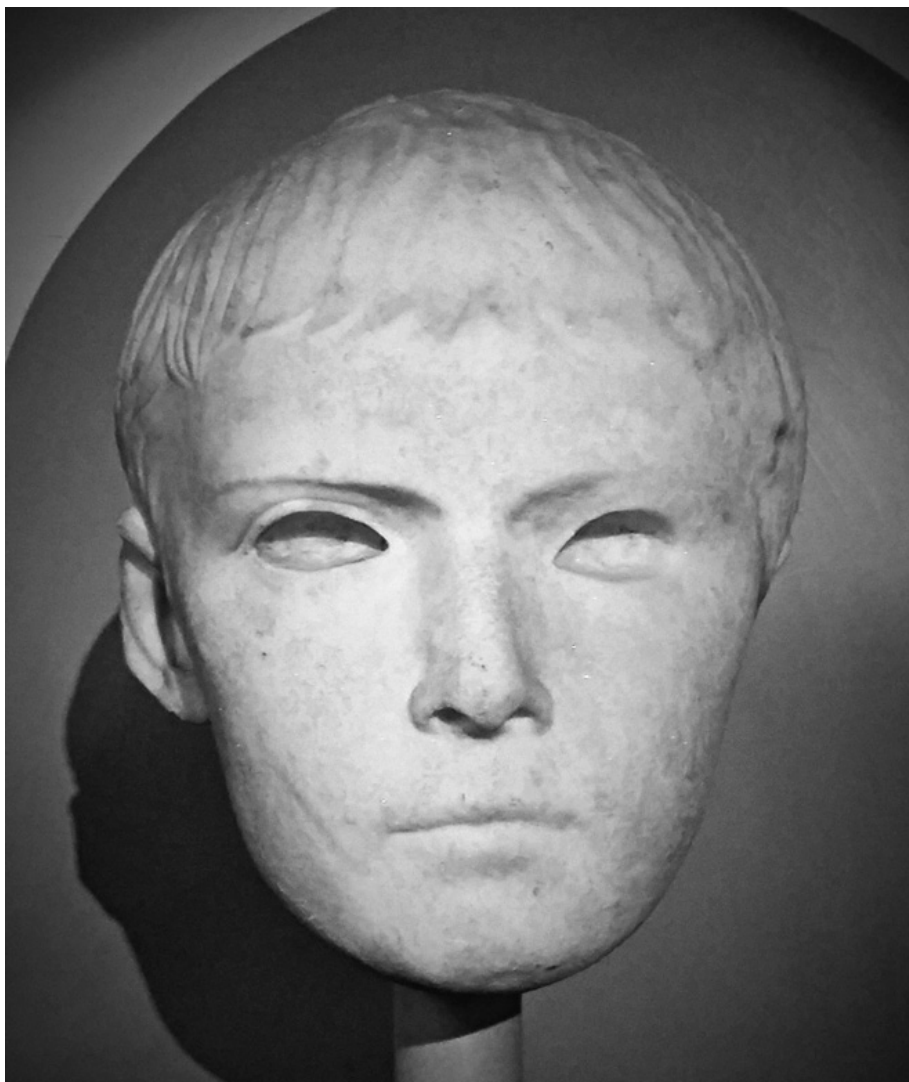


Fig. 25

*Raffigurazione di Ascanio/Iulo con tratti simili a quelli di Lucio Cesare, fine del I a.C. - inizi del I d.C., dalla villa romana in località 'Cavallacci'.*

*Museo Civico di Albano*

*Depiction of Ascanius/Iulus with features similar to those of Lucius Caesar idealised as the image of Ascanius/Iulus, late 1<sup>st</sup> BCE - beginning of the 1<sup>st</sup> century CE, from the Roman villa at 'Cavallacci'.*

*Museo Civico di Albano*

iris, indicates that this is not a representation of a real person. The examples we have of this technique – normally to be found used in bronzes, terracotta and ivories – when used with marble, indicates the mythical and divine nature of the figure<sup>126</sup>, and this excludes the possibility that this could be a simple portrait of one of the young heirs of the Julio-Claudian house. The undoubted similarity with the images of Lucius Caesar (Fig. 26) in particular, however, lead one to date the head in the Museo Civico di Albano to the Early Imperial Age, and make it entirely probable that it is an image useful for imperial dynastic propaganda, such as that of Ascanius/Iulus, represented with features similar to those of the portraits of the princes on whom Augustus had pinned his hopes of succession<sup>127</sup>.

personaggi mitici e divini<sup>126</sup> e ciò fa escludere che possa trattarsi del semplice ritratto di uno dei giovani eredi della casa giulio-claudia. L'indubbia familiarità con le immagini di Lucio Cesare (Fig. 26), in particolare, spingono comunque a datare la testa del Museo Civico di Albano nella prima età imperiale e rendono del tutto probabile che si tratti di un'immagine utile alla propaganda dinastica imperiale, quale poteva essere quella di Ascanio/Iulo, rappresentato con caratteristiche affini a quelle dei ritratti dei principi sui quali Augusto aveva riposto le sue speranze di successione<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Examples in LA ROCCA 2010, pp. 95-114, in part. p. 97 ff.

<sup>127</sup> On the importance of this aspect in the propaganda of the Early Imperial Age, which was also to be vital in the subsequent dynastic revivals, we refer you to the effective synthesis in ZANKER 1989, p. 229 ff.

<sup>126</sup> Esempi in LA ROCCA 2010, pp. 95-114, in part. p. 97 ss.

<sup>127</sup> Sull'importanza di questo aspetto nella propaganda della prima età imperiale, che sarà poi vitale anche nelle successive riprese dinastiche, si rinvia unicamente alla sintesi efficace di ZANKER 1989, p. 229 ss.





Fig. 26

*Ritratto di Lucio Cesare bambino, fine del I secolo a.C. Roma,  
Fondazione Sorgente Group*

*Portrait of Lucius Caesar as a child, late 1<sup>st</sup> century BCE Rome,  
Fondazione Sorgente Group*





## Epilogue

Three men and a woman, a complete case study in terms of gender and age characterises the first representation of the group of Aeneas's family fleeing from Troy, by now destroyed by war with the Greeks.

Having lost the figure of his first wife, Creusa, what remains is the group of Aeneas with his elderly father and his son, each embodying different legends leading to their possible redemption, with the foundation of new cities in the Mediterranean, following the suffering endured.

The arrival of the myth of Aeneas on the coasts of *Latium*, sees the preference for a figurative design that reduces the characters to two: Aeneas and Anchises. The exclusion of Ascanius allowed for a more direct association with local genealogies for a foundation myth laden with promises of glory and divine protection.

The representation of the box with the Penates, held by Anchises, on the coins minted for Julius Caesar is replaced by that of the *Palladium* ostentatiously flaunted by Aeneas. From a use of the myth as a qualifying key for the origin of a collectivity, the two-figure group is now interpreted in a familiar and personal key, emphasised by the claim of a descent from Venus. The

## Epilogo

Tre uomini e una donna, una casistica completa per genere umano e tipologia di età, caratterizza la prima rappresentazione del gruppo della famiglia di Enea in fuga da Troia, ormai distrutta dalla guerra con i Greci.

Persa la figura della prima moglie, Creusa, rimane il gruppo di Enea con l'anziano padre e il figlio, che hanno rappresentato leggende diverse su un possibile riscatto conseguente alle pene patite, con la fondazione di nuove città nel Mediterraneo.

L'approdo del mito di Enea nel Lazio vede la preferenza per uno schema figurativo che riduce a due i personaggi: Enea e Anchise. L'esclusione di Ascanio consentiva un'associazione più diretta con genealogie locali per un mito di fondazione carico di promesse di gloria e di protezione divina.

Alla rappresentazione della cassetta con i Penati, tenuta da Anchise, sulle monete coniate per Giulio Cesare subentra il Palladio saldamente ostentato da Enea. Da un uso del mito in chiave di qualificazione per l'origine di una collettività, il gruppo a due figure viene ora declinato per un uso familiare e personale, accentuato dalla pretesa discendenza da Venere.

Il culto degli antenati consente un passaggio privilegiato del mito di Enea alla figura

cult of the ancestors allowed for the privileged passage of the myth of Aeneas to that of the figure of Octavian Augustus who, however, toned down the explicit references to a personal power by censuring the direct representation of the *Palladium* in the hands of Aeneas, and re-proposing the casket containing the Penates in the hands of Anchises. The figure of Ascanius also reappears, who, representing the message of dynastic continuity, becomes a character who also has an autonomous status. Octavian Augustus was shrewd enough to share with the population the idea that they had a great mission to fulfill as heirs to the greatness of Troy, by disseminating the standardised image of the group of Aeneas, Anchises and Ascanius in flight (derived as a 'quotation' from a broader figurative context, probably based on the same model as the *Tabula Iliaca*), alongside the more refined iconographies designed exclusively for Rome's public monuments.

The literature of the Augustan age had also given prominence to other previously secondary characters, such as Dido, but the official propaganda found it useful to represent the image of the queen of Carthage with official iconography, such as coinage, only from the Late Imperial Age. Private patrons, on the other hand, had immediately accepted the romantic aspect of the myth of Aeneas, giving considerable space to scenes of his unhappy love with Dido in paintings and floor mosaics that decorated luxurious *domus*, as well as representations on expensive artefacts such as sarcophagi produced in urban contexts.

Thanks to the link between the goddess Perenna and Dido's sister, Anna, the myth of Aeneas will also give birth to a magical figure dedicated to unresolved loves.

There will also be an autonomous and specific evolution in the figure of Ascanius

di Ottaviano Augusto il quale, però, attenua i riferimenti espliciti ad un potere personale censurando la rappresentazione diretta del Palladio nelle mani di Enea e riproponendo la cassetta contenente i Penati nelle mani di Anchise. Riappare anche Ascanio che, rappresentando il messaggio della continuità dinastica, diventa un personaggio dallo statuto anche autonomo. Ottaviano Augusto ebbe l'accortezza di condividere con la popolazione l'idea di avere una grande missione da compiere, perché eredi della grandezza di Troia, con la diffusione dell'immagine standardizzata del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio in fuga (derivata come 'citazione' da un contesto figurativo più ampio, probabilmente lo stesso modello da cui dipendeva anche la *Tabula Iliaca*), accanto alle più raffinate iconografie ideate esclusivamente per i monumenti pubblici di Roma.

La letteratura di età augustea aveva dato spessore anche ad altri personaggi prima secondari, come Didone, ma la propaganda ufficiale trovò utile rappresentare l'immagine della regina di Cartagine con iconografie ufficiali, quali i conii monetali, solo dall'avanzata età imperiale. La committenza privata, invece, aveva da subito accolto l'aspetto romantico del mito di Enea, dando notevole spazio a scene dell'infelice amore con Didone in pitture e mosaici pavimentali che arredavano lussuose *domus* e su costosi manufatti, come sarcofagi prodotti in ambito urbano.

Grazie alla connessione tra la dea Perenna e la sorella di Didone, Anna, dal mito di Enea prenderà forma anche una figura magica dedicata agli amori irrisolti.

Uno sviluppo autonomo e particolare si ha anche per la figura di Ascanio che, nella prima età imperiale, 'cresce' sia come età sia come ruolo in coincidenza con l'affermazione del valore dinastico nella trasmissione del potere.

who, in the Early Imperial Age, 'grows' both in age and in his role which coincided with the affirmation of dynastic values in the transmission of power.

From imperial propaganda to private patronage, the characters and events which are part of the Aeneas myth – whether taken seriously, as part of fashion, or even tinged with mockery – entered the daily life of the Roman empire throughout the span of its existence, thanks to the literary constructions that accompanied them with the evolution of the times, and were readily transposed in the figurative arts with adaptations and variations. But the richness of the design in antiquity can in our times suffer from limitations in interpretation if one does not take into account, alongside the repetition that has made certain schemes 'canonical', also the presence of unique iconographies. In the *Ara Pacis*, for instance, or in the 'Spinario' and the so-called portrait of Tiberius Gemellus, with the figure of Ascanius, these were used at a particular time in Roman politics to put forward the strong lines of the propaganda, such as the affirmation of the role of the '*principes iuventutis*' in the State myth.

But in addition to the undoubted strategic value in supporting Augustan politics, up to the affirmation of the dynastic principle in the transmission of power, Aeneas and the other characters of his legend continued to have an important role that goes beyond classical culture, as demonstrated by the continuity of their representation, both literary and figurative in the medieval and modern world, precisely thanks to the adaptability of their meaning.

Dalla propaganda imperiale alla committenza privata, i personaggi e i fatti del mito di Enea – presi sul serio, come temi alla moda o addirittura irrisi – sono entrati nella vita quotidiana dell'impero romano per tutto l'arco della sua durata, grazie alle costruzioni letterarie che hanno accompagnato l'evolvere dei tempi e sono state prontamente recepite dalle arti figurative con adattamenti e varianti. Ma la ricchezza progettuale antica oggi può tradursi in limite interpretativo se non si prende atto della presenza, accanto alla ripetizione che ha reso 'canonici' alcuni schemi, anche di iconografie uniche che, come sull'*Ara Pacis* o nel caso dello 'Spinario' e del cosiddetto ritratto di Tiberio Gemello, utilizzando la figura di Ascanio sono servite in momenti particolari della vita politica romana ad esprimere le idee forti della propaganda, qual era l'affermazione del ruolo dei '*principes iuventutis*' nel mito di Stato.

Ma oltre all'indubbio valore strategico nel supportare la politica augustea, fino all'affermazione del principio dinastico nella trasmissione del potere, Enea e gli altri personaggi della sua leggenda continuarono ad avere un importante ruolo che travalica la cultura classica, come dimostra la continuità della loro rappresentazione, sia letteraria che figurativa nel mondo medievale e moderno, proprio grazie all'adattabilità del loro significato.



## Bibliografia/Bibliography

- AICHHOLZER 1983:P. AICHHOLZER, *Darstellungen römischer Sagen*, Vienna.
- AMPOLO 1992: C. AMPOLO, *Enea ed Ulisse nel Lazio da Ellanico (FGrHist 4F84) a Festo 432 L*), in «La parola del passato. Rivista di studi antichi», 47, pp. 321-342.
- AMPOLO 2013: C. AMPOLO, *Il problema delle origini di Roma rivisitato: concordismo, ipertradicionalismo acritico, contesti. I*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 2013, 5/1, pp. 217-284.
- ANDREONI FONTECEDRO 2007: E. ANDREONI FONTECEDRO, *Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un Anonimo del XII secolo*, in *Il mito di Didone nel tempo*, Atti del seminario della Scuola di specializzazione per l'insegnamento nella scuola secondaria, Università degli Studi Roma Tre, 10 gennaio 2007, pp. 3-9 (online: <<https://www.queendido.org/monografiaDidone.pdf>>).
- Augusto 2013: *Augusto*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, Roma, E. LA ROCCA, C. PARISE PRESICCE, A. LO MONACO, C. GIROIRE, D. ROGER (Edd.).
- BABELON 1886: E. BABELON, *Intailles antiques de la collection de Luynes*, in «American Journal of Archaeology», 2.3, pp. 286-294.
- BADEL 2006: C. BADEL, *Généalogies divines et légitimité nobiliaire*, in *Pouvoir et Religion dans le Monde Romain. Hommage à Jean-Pierre Martin*, A. VIGOURT, X. LORiot, B. KLEIN, A. BÉRENGER-BADEL (Edd.), Paris, pp. 273-287.
- BAJONI 2002: M.G. BAJONI, *Condere urbem: da Didone a Christine de Pizan*, in «L'antiquité classique», 71, 1, pp. 141-147.
- BALLABRIGA 1997: A. BALLABRIGA, *Survie et descendance d'Enee: le mythe grec archaïque*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 55, pp. 23-39.
- BENDINELLI 1948: G. BENDINELLI, *Gruppo ttille di Enea e Anchise proveniente da Veio*, in «Rivista di Filologia Classica», pp. 88-97.
- BESNARDEAU-MORA 2018: W. BESNARDEAU, F. MORA, *Le roman d'Énéas*, Paris.
- BESCHI 2016: F. BESCHI, *La distruzione di Troia in Apollodoro e Stesicoro*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., vol. 112, n.1, pp. 23-50.

- BETTINI, LENTANO 2013: M. BETTINI, M. LENTANO, *Il mito di Enea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- BINDER 1971: G. BINDER, *Aeneas und Augustus*, Meisenheim.
- BONANOME 1996: D. BONANOME, *Iconografia dei miti alban*, in *Alba Longa. Mito, storia, archeologia*, A. PASQUALINI (Ed.), Roma, pp. 161-200.
- BONO, TESSITORE 1998: P. BONO, M.V. TESSITORE, *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano.
- BRACCESI 1994: L. BRACCESI, *Grecità di frontiera. I percorsi occidentali della leggenda*, Padova.
- BRETIN-CHABROL 2009: M. BRETIN-CHABROL, *Les généalogies d'Énée chez Homère et Virgile: aspects de la mémoire sélective des Romains*, in «Latomus», 68, 2, pp. 295-318.
- CAIRMS 1977: F. CAIRMS, *Geography and nationalism in the Aeneid*, in «Liverpool Classical Monthly (LCM)», 2, pp. 109-116.
- CALCANI 2018 a: G. CALCANI, *Esempi di storia degli scavi e di arte e nel territorio di Albano*, in *In Albanum. Storia e trasformazioni di un territorio al centro dell'impero romano*, Atti del XXXV Corso di Archeologia e Storia dei Musei Civici di Albano 2016, Albano, D. DE ANGELIS (Ed.), pp. 81-108.
- CALCANI 2018 b: G. CALCANI, *Il presunto ritratto di Tiberio Gemello al Museo Civico di Albano*, in «Bollettino d'Arte», s. VII, 32 ottobre - dicembre 2016 (2018), pp. 1-8.
- CANCIANI 1987: F. CANCIANI, *s.v. Palladio*, in *EV*, III, pp. 939-941.
- CANFORA 1994: L. CANFORA, *Roma "città greca"*, in «Quaderni di Storia», 39, pp. 5-41.
- CANFORA 2015: L. CANFORA, *Augusto figlio di Dio*, Roma-Bari.
- CAPALDI 2021: C. CAPALDI, *Dal giuramento di Tota Italia all'avvento dell'età dell'Oro: arte e propaganda al tempo di Augusto*, in *Tota Italia. Alle origini di una Nazione, IV secolo a.C. - I secolo d.C.*, Catalogo della mostra/Catalogue of exhibition, Roma Scuderie del Quirinale, M. OSANNA, S. VERGÈR (Edd.), Napoli, pp. 43-49.
- CAPRONI 2020: G. CAPRONI (F. GIANNOTTI Ed.), *Il mio Enea*, Milano.
- CARANDINI 1997: A. CARANDINI, *La nascita di Roma: dei, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*, Torino.
- CARANDINI 2015: A. CARANDINI, *Il fuoco sacro di Roma. Vesta, Romolo, Enea*, Roma-Bari 2015.
- CAROSI 2011: S. CAROSI, *Il santuario ed il culto di Ercole a Lanuvio* (Quaderni del Museo Civico Lanuvino, 4), Roma.
- CASTAGNOLI 1967: F. CASTAGNOLI, *I luoghi connessi con l'arrivo di Enea nel Lazio (Troia, Sol Indiges, Numicus)*, in «Archeologia Classica», 19, pp. 235-247.
- CASTAGNOLI 1972: *Lavinium. 1. Topografia generale, fonti e storia delle ricerche*, F. CASTAGNOLI (Ed.), Roma.
- CASTAGNOLI 1982: F. CASTAGNOLI, *La leggenda di Enea nel Lazio*, in «Studi Romani», 30, pp. 1-15.
- CATALDO 2006: P. CATALDO, *Il lungo viaggio di Enea. L'avventuroso e travagliato esilio dell'eroe troiano, alla ricerca di una nuova patria*, Firenze.

- CHIOFFI 2015: L. CHIOFFI, *Dei Patrii sulla riva del Danubio (e identità che non si contaminano)*, in *Culti e religiosità nelle province danubiane*, Atti del II Convegno Internazionale, Ferrara 20-22 Novembre 2013, L. ZERBINI (Ed.), Bologna, pp. 49-56.
- CLARKE 2018: M. CLARKE, *Story of Aeneas*, Frankfurt am Main.
- COARELLI 1988: F. COARELLI, *Il Foro Boario*, Roma.
- COARELLI 1997: F. COARELLI, *Il Campo Marzio*, I, Roma.
- COGROSSI 1982: C. COGROSSI, *Atene Iliaca e il culto degli eroi. L'heroon di Enea a Lavinio e Latino figlio di Odisseo*, in *Politica e religione nel primo scontro tra Roma e l'Oriente* (CISA 8), M. SORDI (Ed.), Milano, pp. 79-98.
- COLONNA 1980: G. COLONNA, *Virgilio, Cortona e la leggenda etrusca di Dardano*, in «Archeologia Classica», 32, pp. 1-15.
- COLONNA 1995: G. COLONNA, *Gli scavi del 1852 ad Ardea e l'identificazione dell'Aphrodisium*, in «Archeologia Classica», 47, 1, pp. 1-67.
- COLONNA 2009: G. COLONNA, *Il mito di Enea tra Veio e Roma*, in «Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina», 16, pp. 51-92.
- CORNELL 1977: T.J. CORNELL, *Aeneas' arrival in Italy*, in «Liverpool Classical Monthly (LCM)», 2, pp. 77-83.
- CORNELL 1978: T.J. CORNELL, *The foundation of Rome in the ancient literary tradition*, in *Papers in Italian Archaeology* (BAR 41), H. BLAKE - T.W. POTTER - D.B. WHITEHOUSE (Edd.), Oxford, pp. 131-140.
- D'ALESSIO 2016: M.T. D'ALESSIO, *Augusto e le memorie della fondazione di Roma*, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, J. BONETTO, M.S. BUSANA, A.R. GHIOTTO, M. SALVADORI, P. ZANOVELLO (Edd.), Roma, pp. 777-790.
- D'ANDRIA 2009: F. D'ANDRIA, *L'Athenaion di Castro*, in *Castrum Minervae*, F. D'ANDRIA (Ed.), Galatina, pp. 7-66.
- D'ANNA 1992: *Origine del Popolo romano* (Fondazione Lorenzo Valla), G. D'ANNA (Ed.).
- DARDENAY 2012: A. DARDENAY, *Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus* (Scripta Antiqua 43), Bordeaux.
- DARDENAY 2013: A. DARDENAY, *Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine*, in «Pallas», 93, pp. 165-184.
- DEBIASI 2004: A. DEBIASI, *L'epica perduta: Eumelo, il Ciclo, l'occidente*, Roma.
- DE CARO 2002: S. DE CARO, *Il gabinetto segreto del Museo Nazionale di Napoli*, Milano.
- DE LA BÉDOYÈRE 2015: G. DE LA BÉDOYÈRE, *The Real Lives of Roman Britain*, Yale University Press.
- DE LUNA 2016: M.E. DE LUNA, *Il mito di Enea da una prospettiva "periferica": elementi della tradizione epica*, in *Le tradizioni del Peloponneso tra epica e storiografia locale*, Atti della Giornata di Studio, Roma 6 luglio 2012, V. FODERÀ (Ed.), Roma, pp. 161-187.
- DEROSE EVANS 1992: J. DEROSE EVANS, *The Art of Persuasion. Political Propaganda from Aeneas to Brutus*, Ann Arbor.

- DE VOS 1991: M. DE VOS, *La fuga di Enea in pitture del I secolo d.C.*, in «Kölner Jahrbuch für Vor-und Frühgeschichte», 24, pp. 113-123.
- DI MARIO 2007: F. DI MARIO, *Ardea, la terra dei Rutuli, tra mito e archeologia: alle radici della romanità*, Roma.
- Enea nel Lazio* 1981: *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Catalogo della mostra per il bimillenario virgiliano/ Catalogue of the exhibition for the Virgilian bimillenary, Roma.
- FENELLI 1995: M. FENELLI, *s.v. Lavinio*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Secondo Supplemento di Aggiornamento, Roma Istituto dell'Enciclopedia G. Treccani.
- FIORINI 2006: L. FIORINI, *Tabula Iliaca*, in *Iliade* 2006, Milano, pp. 148-151.
- GABBA 1976: E. GABBA, *Sulla valorizzazione politica della leggenda delle origini troiane di Roma tra III e II secolo a.C.*, in *I canali della propaganda nel mondo antico*, M. SORDI (Ed.), Milano, pp. 84-101.
- GABBA 1987: E. GABBA, *The Aeneas-legend from Homer to Virgil*, in *Roman Myth and Mythography*, J. BREMMER, N. HORSFALL (Edd.), University of London, Institute of Classical Studies, pp. 12-24.
- GALANTE, ZITELLI 2015: *Il Museo Civico Archeologico Lavinium*, G. GALANTE, M.C. ZITELLI (Edd.), Roma.
- GALINSKY 1969: K. GALINSKY, *Aeneas, Sicily, and Rome*, Princeton (New Jersey).
- GALINSKY 2003: K. GALINSKY, *Greek and Roman Drama and the Aeneid*, in *Myth, History and Culture in Republican Rome: Studies in Honour of T.P. Wiseman*, D. BRAUND, C. GILL (Edd.), EXETER (UK), pp. 275-294.
- GAMBERALE 2013: L. GAMBERALE, *L'Italia di Enea tra passato e futuro*, in «*Rationes Rerum*, Rivista di filologia e storia», luglio-dicembre 2013, pp. 9-68.
- GHEDINI 2022: F. GHEDINI, *Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica*, Roma.
- GHILARDI 2006-2009: M. GHILARDI, «Com'essa sia fatta io, che l'ho vista, vengo a riferire». La città di Roma nel *De Bello Gothico* di Procopio di Cesarea, in *Società e cultura in età tardo-antica e altomedievale*, Studi in onore di Ludovico Gatto, E. PLEBANI (Ed.), (Romano Barbarica 19), Roma, pp. 109-135.
- GIANFROTTA 1991: P.A. GIANFROTTA, *Navi mitologiche a Roma*, in *Atti della IV Rassegna di Archeologia Subacquea*, Giardini Naxos 1989, Messina, pp. 85-91.
- GIARDINA 1997: A. GIARDINA, *L'Italia romana. Storie di un'identità incompiuta*, Roma-Bari.
- GIARDINA, VAUCHEZ 2000: A. GIARDINA, A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma- Bari.
- GIROTTI 2011: B. GIROTTI, I ritratti di Zenobia nella *Historia Augusta* tra simbologia e inventio, in *Oggetti-simbolo: produzione, uso e significato nel mondo antico*, I. BALDINI LIPPOLIS, A.L. MORELLI (Edd.), (Ornamenta, 3), Bologna, pp. 195-209.
- GOROSTIDI PI 2003: D. GOROSTIDI PI, *Tiberio, la gens Claudia y el mito de Telégono en Tusculum*, in *Epigrafia e Storia delle religioni. Dal documento epigrafico al problema storico-religioso* (Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente 20), P. XELLA, J.A. ZAMORA (Edd.), pp. 51-65.



- GRANDAZZI 2008: A. GRANDAZZI, *Alba Longa, histoire d'une légende. Recherches sur l'archéologie, la religion, les traditions de l'ancien Latium*, I-II, École française de Rome, Roma.
- GRANINO CECERE 1991: M.G. GRANINO CECERE, *Nuovi documenti epigrafici da Bovillae*, in «Miscellanea Greca e Romana», 16, pp. 239-259.
- GRUEN 1992: E.S. GRUEN, *Culture and National Identity in Republican Rome*, New York.
- Iliade* 2006: *Iliade*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, Roma, Colosseo 9 settembre 2006-25 febbraio 2007, M. BETTINI, M. TORELLI (Edd.), Milano.
- JAJA, MOLINARI 2012: A. JAJA, M.C. MOLINARI, *Il santuario di Sol Indiges e il sistema di controllo della costa laziale nel III secolo a.C.*, in *Lazio e Sabina* 8, Atti del Convegno, Roma 2011, pp. 373-383.
- LA ROCCA 2010: E. LA ROCCA, *La maestà degli dei come spettacolo teatrale*, in *I giorni di Roma. L'età della conquista*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, E. LA ROCCA, C. PARISI PRESCICE (Edd.), Milano, pp. 95-114.
- LA ROCCA 2018: E. LA ROCCA, *La Nike di Samotracia tra Macedoni e Romani. Un riesame del monumento nel quadro dell'assimilazione dei penati agli Dei di Samotracia*, *Annuario della Scuola Archeologica di Atene*, Supplemento 1.
- LENTANO 2015: Anonimo, *Un'altra storia di Roma: Origo gentis romanae*, M. LENTANO (Ed.), Torino.
- LENTANO 2016: M. LENTANO, *L'ombra lunga del passato. Usi e riusi del mito troiano nell'Europa dell'età moderna*, in «Studi umanistici piceni», 36, pp. 9-24.
- LENTANO 2020: M. LENTANO, *Enea. L'ultimo dei Troiani, il primo dei Romani*, Roma 2020.
- L'epos greco in occidente* 1980: *L'epos greco in occidente*, Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, Taranto 1979.
- LONGOBARDI 2014: C. LONGOBARDI, *Il riuso tardoantico del motivo di Enea traditore*, in «Atlantide - Cahiers de l'EA 4276 - L'Antique, le Moderne», 2, pp. 1-10.
- MADDALO 1990: S. MADDALO, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medievale*, Roma.
- MAGGIANI 1990: A. MAGGIANI, in *La Grande Roma dei Tarquini*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, M. CRISTOFANI (Ed.), Roma, pp. 18-19.
- MAIURI 1950: MAIURI, *La parodia di Enea*, in «Bollettino d'Arte», aprile-giugno, pp. 108-112.
- MARCOLONGO 2020: MARCOLONGO, *La lezione di Enea*, Roma-Bari.
- MARCONE 2017: MARCONE, «Tota Italia», in «Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité», 129,1, pp. 55-64.
- MARINI RECCHIA, ZEVI 2008: F. MARINI RECCHIA, F. ZEVI, *La storia più antica di Roma sul fregio della Basilica di Ostia*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia romana di Archeologia», 80, pp. 149-192.
- MAZZARINO 1974: S. MAZZARINO, *Antico, tardoantico ed era costantiniana*, Bari.
- MILNOR 2014: K. MILNOR, *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*, New York.
- MOMIGLIANO 1988: A. MOMIGLIANO, *La leggenda di Enea in Italia fino all'età imperiale*, in *Id., Saggi di storia della religione romana: studi e lezioni 1983-1986*, R. Di Donato (Ed.), Brescia, pp. 171-183.

- MURGATROYD, REEVES, PARKER 2017: P. MURGATROYD, B. REEVES, S. PARKER, *Ovid's Heroides: A New Translation and Critical Essays*, Milton Park (Oxfordshire)
- NERI 2019: NERI, *Il mito di Didone. Da eroina tragica ad amante elegiaca*, Roma.
- PANCOTTI 2012: A. PANCOTTI, La scoperta e l'interpretazione dei resti monumentali di *Bovillae*, in *Colli Albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell'Ottocento*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, M. VALENTI (Ed.), Roma, pp. 178-184.
- PARISI PRESCICE 2008: C. PARISI PRESCICE, in *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, M.L. CATONI (Ed.), Milano, pp. 306-309.
- PARISI PRESCICE 2010: C. PARISI PRESCICE, in *I giorni di Roma. L'età della conquista*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, E. LA ROCCA, C. PARISI PRESCICE (Ed.), Milano, pp. 302-303.
- PASQUALINI 1996: A. PASQUALINI (Ed.), *Alba Longa. Mito, storia, archeologia*, Atti dell'incontro di studio, Roma- Albano Laziale 27-29 gennaio 1994, Istituto Italiano per la Storia Antica, LX, Roma.
- PASQUALINI 2009: A. PASQUALINI, *Preistoria del Grand Tour: "turisti" e "villeggianti" a Roma e nella Campagna romana da Enea a Costanzo II*, in *Roma e la Campagna Romana nel Grand Tour*, Atti del Convegno Interdisciplinare, Monte Porzio Catone 2008, M. FORMICA (Ed.), Roma-Bari, pp. 29-48.
- PASQUALINI 2013: A. PASQUALINI, *L'ideologia augustea e la sua immagine. Osservazioni a margine della mostra "Augusto" alle Scuderie del Quirinale*, in «*Rationes Rerum*, Rivista di filologia e storia», luglio-dicembre 2013, pp. 235-246.
- PETRAIN 2014: D. PETRAIN, *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context*, Cambridge.
- PIRANOMONTE 2002: *Il santuario della musica e il bosco sacro di Anna Perenna*, M. PIRANOMONTE (Ed.), Milano.
- POMATHIOS 1987: J.M. POMATHIOS, *Le pouvoir politique et sa représentation dans l'Énéide de Virgile* (Collection Latomus 199), Bruxelles.
- POUCET 1985: J. POUCKET, *Les origines de Rome. Tradition et histoire*, Bruxelles.
- POUCET 1989: J. POUCKET, *Le diffusion de la legende d'Enee en Italie et ses rapports avec celle de Romulus*, in «*Les Etudes Classique*», 57, pp. 227-254.
- POUCET 1992: J. POUCKET, *Troie, Lavinium et les Pénates*, in «*L'Antiquité Classique*», 60, pp. 260-267.
- POUCET 2006: J. POUCKET, *Les Troyens aux origines des peuples d'Occident, ou les fantasmes de l'Histoire*, in «*Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve)», 12, luglio-dicembre (online<<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/12/TroyensParis.htm>>).
- PROVENZALE 2008: V. PROVENZALE, *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia a Pompei. Enea e Didone, Marte e Venere, Perseo e Andromeda*, Roma.
- PUCCIONI 1958: G. PUCCIONI, *La fortuna medievale della Origo Gentis Romanae*, (Biblioteca di Cultura Contemporanea 60), Messina-Firenze.

- QUINT 2018: D. QUINT, *Virgil's Double Cross: Design and Meaning in the Aeneid*, Princeton University Press.
- REHAK 2001: P. REHAK, *Aeneas or Numa? Rethinking the Meaning of the Ara Pacis Augustae*, in «The Art Bulletin», 83, 2, pp. 190-208.
- RICCO 2008/9-2010/11: R. RICCO, *Sulle tracce di Didone. Origini e sviluppo del mito: dalle fonti classiche al "primo dramma" di Pietro Metastasio*, tesi di dottorato/ PhD thesis, Università degli Studi di Salerno-Dipartimento di Studi Umanistici (filologici, letterari, linguistici e storici), X ciclo 2008/09-2010/11.
- ROGERSON 2017: ROGERSON, *Virgil's Ascanius. Imagining the Future in the Aeneid*, Cambridge University Press.
- Roma 2000: *Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, Roma, A. CARANDINI, R. CAPPELLI (Edd.), Milano.
- ROSATI 1992: G. ROSATI, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, Pisa.
- ROSSINI 2006: O. ROSSINI, *Ara Pacis*, Milano.
- SADURSKA 1964: A. SADURSKA, *Les Tables Iliques*, Varsavia.
- SANTORO 2005: S. SANTORO, *I temi iliaci nella pittura pompeiana*, in *Troia tra realtà e leggenda*, G. BURZACCHINI (Ed.), Parma, pp. 97-123.
- SAURON 2013: G. SAURON, *Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'Ara Pacis*, Milano.
- SCAFOGLIO 2005: G. SCAFOGLIO, *Virgilio e Stesicoro. Una ricerca sulla "Tabula Iliaca Capitolina"*, in «Rheinisches Museum für Philologie», n.s., 148, 2, pp. 113-127.
- SCHIESARO 2008: A. SCHIESARO, *Furthest Voices in Virgil's Dido*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», 100, pp. 60-109.
- SHÄFER 2002: T. SHÄFER, *Äneas in Latium. Ein Mythos und zwei Fälschungen*, in «Römische Mitteilungen», 109, pp. 159-164.
- SCUDERI 1978: R. SCUDERI, *Il mito eneideico in età augustea: aspetti filo-etruschi e filo-ellenici*, in «Aevum», 52, pp. 88-99.
- SOMMELLA 1974: P. SOMMELLA, *Das Heroon des Aeneas und die Topographie des antiken Lavinium*, in «Gymnasium», 81, pp. 273-297.
- SORDI 1982: M. SORDI, *Lavinio, Roma e il Palladio*, in *Politica e religione nel primo scontro tra Roma e l'Oriente* (CISA 8), M. SORDI (Ed.), Milano, pp. 65-78.
- SQUIRE 2011: M. SQUIRE, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford.
- SQUIRE 2015: M. SQUIRE, *Figuring Rome's Foundation on the Iliac Tablets*, in *Foundation Myths in Ancient Societies: Dialogues and Discourses*, N. MAC SWEENEY (Ed.), University of Pennsylvania Press, pp. 151- 189.
- TERZAGHI 1928: N. TERZAGHI, *Virgilio ed Enea*, Palermo.
- TORELLI 1984: M. TORELLI, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma.

- TORELLI 1999: M. TORELLI, *Tota Italia. Essays in the Cultural Formation of Roman Italy*, Oxford.
- TORELLI 2005: M. TORELLI, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA), IV, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, p. 210, catalogo n. 2.
- TREGLIA 2013: A. TREGLIA, in *Capolavori dell'archeologia. Recuperi, Ritrovamenti, Confronti*, Catalogo della mostra/ Catalogue of the exhibition, Roma, p. 366, n. 86.
- VAGNETTI 1971: L. VAGNETTI, *Il deposito votivo di Campetti a Veio*, Firenze.
- VANOTTI 1994: G. VANOTTI, *Ellanico e l'Occidente. Considerazioni sul tema*, in *Studi sulla grecità d'Occidente* (Hesperia 4), L. BRACCESI (Ed.), Roma.
- VANOTTI 1995: G. VANOTTI I, *L'altro Enea. La testimonianza di Dionigi di Alicarnasso*, Roma.
- VANOTTI 1999: G. VANOTTI, *Roma polis hellenis, Roma polis tyrrhenis. Riflessioni sul tema*, in «Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité», 111, pp. 217-255.
- WALLACE-HADRILL 2008: A. WALLACE-HADRILL, *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge University Press.
- ZANKER 1989: P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino.
- ZANKER 2002: P. ZANKER, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano.
- ZARATTINI 1995: A. ZARATTINI (Ed.), *L'area archeologica di Pratica di Mare*, Roma.
- ZAZOFF 1983: P. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen*, Monaco.
- ZECCHINI 2016: G. ZECCHINI, *Storia della storiografia romana*, Roma-Bari.
- ZEVI 1981: F. ZEVI, *Note sulla leggenda di Enea in Italia*, in *Gli Etruschi e Roma*, Incontro di studio in onore di Massimo Pallottino, Roma 1979, pp. 145-158.

## Indice dei nomi/Index of names

- Afrodite, 16-18, 25  
Aphrodite, 16-19, 25  
Aineias, 10, 16-17, 19, 35, 39, 47, 58, 65, 67  
Anchise, 9, 15, 16, 17-18, 18-19, 20, 38, 38-39, 46, 48, 49, 51, 53, 56-57, 59-60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 95-96, 99  
Anchises, 9, 15, 16, 17-18, 18-19, 20, 21, 38, 38-39, 46, 48, 49, 51, 53, 56-60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 95-96, 99  
Anna, 9, 75, 79, 96  
Anna Perenna, 9, 79, 80, 104  
Antonino Pio, 27, 35, 41  
Antoninus Piu, 27, 35, 41  
Appiano, 26-27  
Appian, 26-27  
Arctino di Mileto, 16  
Arctinus of Miletus, 16  
Arianna, 75  
Ariadne, 76  
Ascanio, 9, 15, 16, 17-18, 19, 24, 30, 34, 38, 45, 46, 48, 49, 51, 53, 57, 59-60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 72-73, 85-87, 87-88, 89-90, 91, 92, 95-97  
Ascanius, 9, 15, 16, 17-18, 19, 24, 30, 34, 38, 45, 46, 48, 49, 51, 53, 57, 59-60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 72-73, 85-87, 87-88, 89-90, 91, 92, 95-97, 105  
Astarte, 76  
Astianatte, 87  
Astyanax, 87  
Atena, 37, 39  
Athena, 37, 39  
Augusto, 10, 26, 30, 41, 43, 45, 46, 47-48, 54-55, 57-60, 65, 67, 86-87, 89, 92, 96, 99-101, 104-106  
Augustus, 26, 30-31, 41, 43, 45, 46, 47-48, 54-60, 65, 67, 86-87, 92, 96, 100  
Aureliano, 83  
Aurelian, 83  
Cesare, 38-39, 44  
Caesar, 38-39, 44  
Circe, 75  
Circe, 76  
Cleopatra, 75-76  
Costantino, 43  
Costantine, 44  
Creusa, 9, 15, 16, 17, 18, 24, 51, 52, 95  
Cupido, 90  
Cupid, 90  
Damaste di Sigeo, 54  
Damastes of Sigeum, 55  
Dardano, 15, 37, 58, 101  
Dardanus, 15, 37, 58  
Didone, 9-10, 61, 67, 71-72, 72, 74, 75, 75-77, 79, 81-82, 82-83, 86, 90, 96, 99-100, 104-105

- Dido, 9-10, 61, 67, 71-72, 72, 74, 75, 75-77, 79,  
81-82, 82-83, 86, 90, 96
- Diomede, 37, 39-41, 42, 43
- Diomedes, 37, 39-41, 42, 43
- Dionigi di Alicarnasso, 25, 39, 53, 56, 85, 106
- Dionysius of Halicarnassus, 25, 39, 53, 56, 85
- Dioscuri, 58
- El Gabal, 43
- Elagabalo, 43, 81, 82
- Elagabalus, 43, 81, 82
- Ellanico di Lesbo, 54
- Hellanicus of Lesbos, 55
- Ellanico di Mitilene, 23
- Hellanicus of Mytilene, 23
- Enea, 9-14, 15, 15-17, 17-18, 18-19, 20, 23-26,  
29-30, 33-34, 34, 35-38, 38, 39-41, 43-45, 46,  
47-48, 49, 51, 53-56, 57, 57-61, 61, 62-63, 64,  
65, 66, 67, 68, 71-72, 72, 74, 75, 76-77, 82-83,  
85-87, 87, 90, 95-97, 99-106
- Aeneas, 9-14, 15, 15-17, 17-18, 18-19, 20, 21, 23-26,  
29-30, 33-34, 34, 35-38, 38, 39-41, 43-45, 46,  
48, 49, 51, 53-56, 57, 57-61, 61, 62-63, 64,  
65, 66, 67, 68, 71-72, 72, 74, 75, 76-77, 82-83,  
85-87, 87, 90, 95-97, 100-102, 105
- Eracle, 76
- Heracles, 76
- Eros, 90
- Ettore, 24
- Hector, 24
- Eumachia, 63
- Eumachia, 65
- Fazio degli Uberti, 52
- Gaio Giulio Igino, 54
- Gaius Julius Hyginus, 54
- Gaio Giulio Solino, 43
- Gaius Julius Solinus, 43
- Gallieno, 82
- Gallienus, 82
- Giovanni Tzetzes, 24
- John Tzetzes, 24
- Giulia, 20, 39, 56, 90
- Julia, 39
- Giulio Cesare, 38, 38, 41, 95,
- Julius Caesar, 38, 38, 41, 95
- Giunone, 56, 61, 72, 90
- Juno, 56, 61, 72, 90
- Helios, 43, 44
- Hermes, 51
- Kreousa III, 16, 51
- Indiges, 23, 26
- Iulo, 85, 87, 89, 91, 92
- Iulus, 85, 87, 90, 91, 92
- Laomedonte, 74
- Laomedon, 74
- Lavinia, 23, 61, 85
- Livio, 85-86
- Livy, 85-86
- Lucio, 63
- Lucius, 63
- Lucio Accio, 87
- Lucius Accius, 87
- Lucio Cesare, 91, 92, 93
- Lucius Caesar, 91, 92, 93
- Lucio Frontone, 63
- Lucius Fronto, 63
- Magna Mater, 52
- Marco Gavio Rufo, 64, 65
- Marcus Gavius Rufus, 64, 65
- Marte, 24, 104
- Mars, 24
- Mecenate, 54
- Maecenas, 54
- Minerva, 25, 37
- Nausicaa, 75, 76
- Nevio, 76
- Nevius, 76
- Numico, 26, 79

- Numicus, 26, 79, 100  
 Orazio, 55, 74  
 Horace, 55, 74  
 Ottaviano Augusto, 26, 30, 45, 54-55, 58, 96  
 Octavian Augustus, 26, 31, 45, 54, 56, 58, 96  
 Ovidio, 12, 67, 79, 99, 105  
 Ovid, 12, 67, 79, 104  
 Pallade, 37, 39  
 Pallas, 37, 39, 101  
 Parrasio, 58  
 Parrasius, 58  
 Penati, 39, 56, 57, 58, 60, 87, 95-96, 103  
 Penates, 39, 56, 57, 58, 60, 87, 95-96, 104  
 Perenna, 79, 96  
 Petronia Grata, 47  
 Pirro Ligorio, 25  
 Poseidone, 15  
 Poseidon, 15  
 Procopio di Cesarea, 33-34, 102  
 Procopius of Caesarea, 33-34  
 Properzio, 55  
 Propertius, 55  
 Remo, 24, 105  
 Remus, 24  
 Romolo, 23-24, 30, 54, 57, 65, 83, 100, 105  
 Romulus, 23-24, 30, 54, 57, 65, 83, 104  
 Servio, 39, 74  
 Servius, 39, 75  
 Sicheo, 76  
 Sychaeus, 76  
 Silio Italico, 79  
 Silius Italicus, 79  
 Sol Indiges, 44, 100, 103  
 Sol Invictus, 43-44  
 Stesicoro, 16, 18, 105  
 Stesichorus, 16, 18  
 Strabone, 25  
 Strabo, 25  
 Svetonio, 30, 39  
 Suetonius, 30, 39  
 Tacito, 30  
 Tacitus, 30  
 Tanit, 76  
 Tertulliano, 79, 82  
 Tertullian, 82  
 Tiberio, 30, 41, 42, 43, 63, 102  
 Tiberius, 30, 41, 42, 43, 63  
 Tiberio Gemello, 97, 100  
 Tiberius Gemellus, 97  
 Timeo di Tauromenio, 76  
 Timaeus of Tauromenius, 76  
 Ulisse, 37, 39-41, 99  
 Odysseus, 37, 39-40  
 Valeriano I, 81, 82  
 Valerian I, 81, 82  
 Varrone, 35-36, 39, 55  
 Varro, 35-36, 39, 55  
 Venere, 24, 38-39, 55, 61, 71-72, 90, 95, 104  
 Venus, 24, 38-39, 55, 61, 71-72, 90, 95  
 Vesta, 40-41, 44, 58, 100  
 Virgilio, 12, 23, 39, 41, 51-56, 58-59, 67, 76, 79, 86, 99, 101, 105  
 Virgil, 12, 23, 39, 41, 51-59, 67-68, 76, 79, 86, 102  
 Zenobia, 83, 102





€ 18,00

ISBN 978-88-3381-395-0



9 788833 813950