

## *Variazioni sul tema delle Furie dalla concezione greca delle origini al pensiero rinascimentale*

Claudia Terribili

In una moderna analisi iconologica [2] il tema del mito trova una sua collocazione privilegiata [3], soprattutto nella messa a fuoco di alcuni problemi cruciali circa la storia critica, riguardante i percorsi di formazione delle immagini. È più che mai d'obbligo, in una moderna analisi scientifica del mito, ricorrere a strumenti d'indagine diversi dalla classica "Critica formale dello stile" e dal metodo "iconografico semplice" e usare invece tutte le metodiche inerenti la "Storia delle religioni" *tout court* e in particolare lo studio delle religioni del mondo classico e il metodo "iconologico complesso".

Il mito, infatti, è una narrazione finalizzata a dare fondamento sacrale ad ogni aspetto della realtà; non fornisce una spiegazione razionale dei comportamenti umani e non è mai un gratuito prodotto della fantasia [4]. In particolare, nelle religioni politeistiche, esso ha anche la funzione di narrare e rappresentare come, da chi e attraverso quali vicende gli dèi siano nati, e abbiano acquisito nel tempo delle origini la definizione dei loro poteri e gli ambiti delle loro competenze [5]. Studiare un mito nella sua complessità, o differenti tradizioni relative ad una vicenda mitica con le rispettive tradizioni iconografiche, significa interrogarsi sulla rappresentazione che gli uomini hanno di se stessi e del rapporto col mondo nel quale vivono. Non è possibile analizzare un mito senza interrogarsi sulla funzione che esso svolge nella società che lo produce e senza tener conto della forma in cui esso viene espresso da questa società.

Nel 1994 Bodo Gutmuller [6], (che sulla scia del Seznec [7] individua nel testo delle *Metamorfosi* il principale mediatore della cultura mitologica nel Rinascimento), rilevava, nelle immagini [8] che seguono [figg. 1-2], un cambiamento particolare nel modo di rappresentare i personaggi mitologici, tutto proteso al recupero delle forme classiche, annoverando la nudità delle Furie come attributo classico a loro confacente. Fra breve constateremo quanto è inappropriata questa affermazione. Premesso che ancora oggi non esiste una letteratura sulle Furie, questo "insolito" modello iconografico è presente nel vasto repertorio d'immagini delle prime edizioni a stampa che dal '500 caratterizzano i filoni letterari in cui esse compaiono [9].

Nella prima immagine si illustra, del mito di Ino e Atamante relativo al IV capitolo delle *Metamorfosi* di Ovidio, l'episodio di Giunone che,



Fig. 1  
*Giunone scende agli Inferi*  
xilografia della prima edizione  
dell'*Ovidio Methamorphoseo*  
*Vulgare*, Venezia, 1497



Fig. 2  
*La follia di Atamante e Ino*  
xilografia della prima edizione  
dell'*Ovidio Methamorphoseo*  
*Vulgare*, Venezia, 1497



Fig. 3  
*Erinni Lekythos*  
V sec. a.C., Würzburg,  
Universität, Martin-von-  
Wagner-Museum

a causa dell'offesa arrecatale dalla superbia dei due suddetti protagonisti, scende negli inferi e persuade le Furie a intervenire contro di loro, punendo così il torto ricevuto. La teoria, frutto della storiografia ottocentesca, secondo la quale la tendenza alla riappropriazione delle tradizioni antiche è tipica del Rinascimento, qui si espliciterebbe sia nel nuovo interesse artistico che suscitano i reperti archeologici presi a modello per la resa dei nudi più veritieri e naturali, sia nell'approccio generalmente rispettoso delle forme classiche. La veste di Giunone [10], le teste anguicrinite delle Furie, il corpo nudo di Tizio, come pure quello degli altri eroi condannati ai rispettivi supplizi infernali e quello di Venere e Nettuno, rappresentati nella seconda immagine [11], sono tutti attributi classici e pertinenti, ma la nudità delle tre Furie, diversamente da quanto sostiene Guthmuller, non fa parte del tradizionale modulo figurativo a loro confacente né tanto meno di quello classico testuale giacché esula dalla loro cultura d'appartenenza [12]. Inoltre, nella seconda immagine che illustra la Follia di Ino e Atamante, provocata dall'intervento della Furia Tisifone, quest'ultima è accompagnata da tre personaggi, le malvage sorelle, Terrore, Infamia, Paura, del tutto insoliti dal punto di vista figurativo. Infatti, le personificazioni che stanno al seguito di Tisifone, nel testo ovidiano delle *Metamorfosi* [13], sono quattro e sono solo delle figure simboliche, seguaci della Furia; ora invece, nella versione del Buonsignori [14], diventano impropriamente le sorelle di Tisifone e, come tali, vengono rappresentate. In questo ultimo caso, l'anonimo illustratore sembra aver interpretato alla lettera la nuova versione del testo e, in assenza di un modello figurativo a cui ispirarsi, ha creato, con un risultato piuttosto ingenuo, queste nuove personificazioni diaboliche. Nelle miniature dei più antichi codici dell'*Ovide Moralisé* e del più tardo *Ovidius Moralizatus* illustranti il IV libro di Ovidio, infatti, non esistono precedenti figurativi relativi alle Furie. In essi le Furie non sono rappresentate giacché predomina la figura di Giunone [15]: in particolare, la vicenda concernente la discesa di Giunone agli Inferi e il ritorno della stessa in cielo viene separata dall'episodio di Ino ed Atamante, estrapolato come un'argomento a sé stante, così da rendere il posto "d'onore" che spettava alla dea del cielo e alle relative significazioni morali in senso cristiano [16].

Il tema della follia di Ino e Atamante torna ad essere illustrato e, in qualche maniera, tenta di riappropriarsi della tradizione testuale classica nella seconda metà del XIV sec. Nella *Discesa di Giunone agli Inferi* (ms. Cassaf. 3. 4, fol., 53 (s. 138), Bergamo, Biblioteca Civica), ad esempio [17], la figura grottesca di Tisifone presenta il suo attributo classico per eccellenza, il serpente. La volontà di accentuare il suo carattere "mostruoso" si individua soprattutto nella figura gigantesca di Tisifone e dalle fattezze decisamente sproporzionate e deformate del suo volto che emergono dal cappuccio del saio nero sul quale si scorge un serpente [18].

In alcuni codici quattrocenteschi, nel rispetto delle prerogative culturali delle Erinni greche, ignoti illustratori sembrano recuperare il sostrato più arcaico della cultura classica a loro confacente; le Furie non sono però ancora nude. Queste ultime che, nella tradizione dei manoscritti illustranti la descrizione degli antichi dei risultano essere nel regno di Plutone, sono vecchie, nere come la tunica che indossano e, in luogo dei piedi e delle mani, che in genere tengono i serpenti, hanno anche artigli. Questi attributi insieme alle ali, appartengono ad un repertorio non solo classico, ma soprattutto alla tipologia delle cosiddette creature extraumane



Fig. 4  
*Eumenidi*, III sec. a.C.  
stele a frontone con dedica  
Argo, Museo E 191

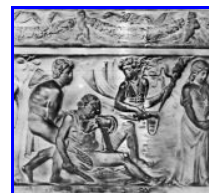


Fig. 5  
*Furia*, III sec. a.C.  
stele a frontone con dedica  
Argo, Museo E 191



Fig. 6  
*Furie*  
stanza dei giganti parete est,  
Palazzo Te Mantova



Fig. 7  
*Ino, Atamante e le furie*  
Nicolò Degli Agostini, *Ovidio*  
*Metamorphoseos in verso*  
*vulgar*, Venezia 1522, f. F3r.



Fig. 8  
*Il Regno di Plutone*  
sala di Amore e Psiche, Palazzo  
Te Mantova

[19]. Più che alla verità dei fatti, la nudità delle Furie del Guttmuller, somiglia ad un assioma o un postulato dedotto non certo dalla coscienza del patrimonio culturale e figurativo a loro confacente ma, come intendo dimostrare, dall'iconografia rinascimentale in cui la nudità delle Furie assurge a carattere distintivo di queste creature [20].

Nelle tradizioni a stampa delle *Metamorfosi* e della *Divina Commedia* la presenza delle Furie attestata dai numerosi documenti figurativi (silografie, incisioni, affreschi, ecc.), è invece connotata dalla nudità e il tema al quale esse sono generalmente associate è quello delle scene infernali. Infatti, nude e più espressamente mostruose le tre Furie, che ritroviamo questa volta nell'immagine infernale della *Commedia dantesca* realizzata da Sandro Botticelli, si dimenano sul bastione della torre della Città di Dite (*Dante e Virgilio all'ingresso della Città di Dite*. Sanguigna a penna eseguita da Sandro Botticelli, Reg. Lat. 1896, c. 97 v. ; riprodotta anche nel catalogo).

A dispetto della precedente tradizione figurativa relativa alla prima edizione stampata dell'*Ovidio Methamorfoseo Vulgare*, le tre Furie, nell'immagine illustrante il IX canto dell'*Inferno* dantesco, sebbene nude e anguicrinite, non sono miti e inoffensive ma si dimenano minacciose con un serpente attorcigliato alla vita, sporgendosi dalla merlatura della torre. Quella di rappresentare il corpo nudo delle Furie sembra essere diventata una caratteristica figurativa e distintiva di esse; tuttavia, qui il loro corpo viene ulteriormente mortificato da una vecchiaia con valenze che rimandano alla bestialità, tratti latenti già nella tradizione classica. Se le Furie, infatti, sono anguicrinite, vecchie e hanno il corpo cinto da un serpente avvolto in vita, l'aspetto cadente della pelle, che è tipico piuttosto delle personificazioni diaboliche, le mortifica ulteriormente.

A questo punto, sarà opportuno chiederci chi erano le Furie, nate dal pensiero mitico dell'antichità, per un artista rinascimentale e, soprattutto, perché si tradusse in nudità la loro forma figurativa ?

A partire dalla formulazione dei loro caratteri nella religione greca, fino al pensiero rinascimentale, tali personaggi hanno una presenza nella mitologia complessa e diversificata che, di volta in volta, si esprime in diverse varianti in cui le Erinni, poi Eumenidi, ma in queste realizzazioni figurative anche le Furie, trovano espressione in nuove forme iconografiche sintomatiche di una costruzione culturale complessa che rifugge dalle generalizzazioni.

Le Erinni, nella concezione greca, sono inserite geneologicamente [21] in contesti di entità divine che, tenendo conto delle varianti, ne delineano il collegamento con la dimensione dei primordi [22] e, allo stesso tempo, la funzione di persecutrici di quanti si macchiano di delitti di sangue secondo l'antichissima legge del *genos* [23], che tutelava i legami tra consanguinei e precedeva il diritto cittadino [24]. La cultura greca fonda le proprie origini e garanzie di ordine sociale in un tempo mitico, nel quale la società osservava patti e giuramenti fra individui e fratrie. In assenza di una giustizia che fosse garantita da leggi e tribunali, la vendetta di sangue costituiva l'unica forma di solidarietà fra membri dello stesso gruppo, per cui il consanguineo era chiamato a vendicare il consanguineo. La vendetta tribale, tuttavia, non poteva essere esercitata all'interno della famiglia perché avrebbe generato un circolo senza fine di sangue e contaminazione; da qui, la necessità di affidare la punizione a entità vendicatrici, alle quali il colpevole veniva consegnato con maledizioni. Nella dimensione terrena, propria del tempo del mito, dunque, era possibile l'intervento diretto di esseri extraumani; le Erinni, ad esempio, “custodivano i patti leali” [25].

Restando incerta l'etimologia del nome, le dee sono accompagnate, tuttavia, da epiteti che le caratterizzano negativamente come creature esplicitamente “odiose [26]”, “mostruose [27]”, “nere [28]”, “ripugnanti [29]”, ecc. Nella *Teogonia* esiodea, ad esempio, pur discendenti da Gaia (terra), le Erinni dimorano [30] sotto terra [31], nel regno dei morti. La sede dei defunti o trapassati nella tradizione greca era sotterranea e, qualificata concordemente dalla tradizione come luogo privo di luce [32], spesso denominato Ade, ma noto anche come Erebo e cioè

“oscurità, tenebra”, si configura come un luogo contrario alle condizioni ambientali necessarie alla vita umana. Le odiose Erinni vagano nel buio dell'Erebo secondo Omero, per Esiodo è il Tartaro [33] ed è questo il luogo infero dove sono relegate anche altre entità che hanno operato nella dimensione dei primordi [34]. Le dee hanno nessi espliciti e sono caratterizzate da tratti negativi: creature ctonie, senza discendenza, alle quali non si accompagna mai nessuno degli dei, né uomo, né fiera [35], si contrappongono alla terra e alle forme della vita umana [36] (solo sulla terra si raccolgono i frutti e vive l'uomo) e non solo per la loro “improduttività”.

Oltre alla collocazione in uno spazio extra-cosmico (Tartaro-Erebo-inferi) su cui le tradizioni menzionate più sopra concordano, tratti palesemente sinistri si inseriscono, in maniera coerente, sia sul piano delle azioni mitiche che su quello delle “qualità” fisiche [37].

Caratterizzate da una folgorante rapidità di movimento [38], le dee perseguitavano il colpevole tanto nell'oltretomba quanto sulla terra [39], costringendolo alla follia e spesso all'esilio [40], separandolo dal gruppo, contaminato dal suo delitto. Per questo compito, spesso descritto come una caccia efferata, le Erinni, dagli occhi bramosi di vendetta [41], vengono paragonate a cagne assetate di sangue [42], ma anche alle Gorgoni [43]. D'altra parte, non solo il modo anomalo in cui Gaia concepisce le Erinni, a seguito dell'evirazione di Urano “*ché quanti schizzi di sangue si erano sparsi, tutti li accolse la terra* [44]”, le colloca a margine della stirpe che è nata dalla loro unione [45], ma il rilievo dato da Esiodo a questo evento, di cui precisa che *non invano caddero dalla sua mano* (la sinistra mano di Crono) il sangue/semi delle creature ctonie, lo indica come significativo. L'aggettivo *Skaïos*, riferito alla mano significa, infatti, “sinistro” nel senso di luogo, ma anche nel senso figurato di “infausto”, “infecondo”. Con il che il poeta pone l'accento sul carattere negativo/impuro della loro nascita determinata da un'azione già significativamente deplorabile [46]. L'efferatezza con cui Crono taglia a Urano “la sua parte migliore”, pur nell'intento di vendicare la madre e i fratelli per i misfatti del padre porta, infatti, il segno dell'empietà [47]. Macchiato di sangue paterno, il regno di Crono, a cui corrisponde la seconda generazione divina, subirà la stessa sorte, ma questa volta a spodestarlo sarà il padre dell'ultima stirpe divina, capostipite di tutti gli dèi e gli eroi, Zeus. L'avvento del suo regno, infatti, riscatterà non solo il *debito dovuto alle Erinni del padre suo e dei figli che aveva divorato il grande Crono* [48] ma, con il subentrare delle leggi civili, segnerà l'inizio di un'etica nuova e la fine della fosca catena di violenze che porterà la chiusura del tempo del mito e l'avvio della realtà storica. Le Erinni, come anche i fratelli Giganti, non erano solo le vetuste creature della generazione anteriore a quella Zeus, ma anche quelle che, successivamente, in opposizione al regno divino ufficiale, dovranno soccombere (i Giganti) o essere reintegrate [49] (le Erinni); infatti, nel tempo storico, con la fondazione della giustizia della *polis* [50], verranno collocate, in connessione a tali delitti [51], sempre nell'oltretomba [52], aprendo lo spazio alle “Benevole” Eumenidi [53].

Questa trasformazione s'impone con forza e spessore sulla scena tragica [54], dove in Eschilo [55] e, sul suo esempio, in Sofocle [56] viene rappresentato il passaggio dall'originaria implacabilità delle Erinni a una valutazione della colpa, per cui le Erinni (divinità vendicatrici pre-cosmiche) si trasformano in Eumenidi che regolano la giustizia cosmica ordinata attraverso le sacre leggi della collettività umana. Divengono benevole [57] (Eumenidi, come recita il titolo della tragedia eschilea) e stabiliscono con l'Attica un rapporto tutto particolare di protezione [58], che allude altresì all'eticità intrinseca della terra di Atene [59].

Le dee sono entrate nell'arte e la loro personalità si è sviluppata secondo il concetto dell'Erinni-Furia del mondo greco-romano, in cui vengono rappresentate come tremende e punitrici scarse sono invece le testimonianze in cui esse sono benefiche e propizie, secondo la concezione delle Eumenidi come “le Venerabili” [60].

Non siamo in grado di dire fino a che punto la tendenza greca [61] di attribuire forme e facoltà umane all'essere divino mitigò la tradizionale fisionomia dai tratti mostruosi delle Erinni; d'altra parte, anche l'analisi dei dati non collima con l'esiguo repertorio d'immagini che nell'antichità caratterizzano le diverse tradizioni [62]. Le Erinni della tradizione poetica sono terrificanti: se per Eschilo i loro occhi emanano sgradevoli umori e un sangue ributtante [63], il grosso della tradizione insiste sul loro sguardo terribile [64] che ricorda quello delle Gorgoni [65] e aliena



loro ogni vicinanza, tanto da essere caratterizzate col paradosso o l'espressione di “*vecchie fanciulle*” [66]. Come le Gorgoni, le Erinni hanno in comune un aspetto orribile, i serpenti, le ali e la canizie, un fenomeno affatto nuovo nella mitologia greca [67], quest'ultimo tratto, richiama più una vecchiaia primordiale che non una caratteristica fisica esplicitamente mostruosa delle Erinni [68]. D'altra parte, il fatto di presentare caratteri più o meno pronunciatamente ofiomorfi (la presenza di serpenti) e ornitomorfi (la presenza delle ali), collegano le Erinni non solo alle Gorgoni, ma anche ad Eros, a Iris e alle Arpie [69], un legame cioè che sottintende la loro appartenenza ad un tipo di entità potenzialmente ostili all'ordine di Zeus.

L'iconografia delle Erinni, normalmente associata a quella di altri personaggi mitici o anche da sola, si attesta [70] tra la metà del V sec. a.C. e il II sec. d.C.. I temi ai quali esse sono generalmente associate si ripartiscono in due categorie: le scene infernali e quelle ove figurano insieme agli eroi e alle divinità. In entrambi i casi, esse intervengono sia in gruppo sia isolatamente e, in generale, nel ruolo di personificazioni vendicatrici e persecutrici dei colpevoli dei delitti di sangue. Oscuro ed enigmaticamente parziale, il quadro della loro rappresentazione artistica, si chiarisce parzialmente con Eschilo che rimane il portavoce non solo della personalità poetica delle Erinni, ma anche l'ispiratore della loro rappresentazione artistica. Quando le porta in scena, simili alle Gorgoni [71] dell'arte preclassica, intreccia la loro capigliatura di serpenti e nelle loro mani pone delle lunghe torce. Il colore della loro carnagione è nero [72], come pure sono nere le ampie tuniche che le ricoprono [73]; la caratteristica principale del loro essere fisico è la rapidità alla corsa [74]. Sebbene non attribuisca loro le ali, Eschilo le rappresenta lanciate all'inseguimento del colpevole in una corsa sfrenata e furiosa, come cacciatrici che inseguono le tracce di sangue della loro preda. Le più antiche rappresentazioni che suggellano questa rapidità folgorante le ritraggono in una corsa dalla falcata molto accentuata: così viene interpretato l'epiteto di “*celere-veloce*”, attribuito loro da Sofocle. Malgrado non distingua nomi propri e funzioni specifiche, Euripide stabilisce il numero delle Erinni in tre e le descrive, per la prima volta, alate. Il poeta delinea, attraverso i caratteristici calzari alati (*endromides*), la loro personalità di cacciatrici infaticabili.

Se, inizialmente, la loro veste è il talare (veste lunga fino ai piedi) sostenuta da una cintura in vita, questa poi viene sostituita dalla tunica corta che consente maggiore libertà di movimento, alla quale viene aggiunta una clamide di colore nero.

Sui vasi attici le dee figurano a piedi nudi, ma spesso portano gli endromidi da cacciatrici. I soli attributi costanti sono i serpenti che esse tengono nelle loro mani o che si mescolano ai loro capelli; essi possono trovarsi simultaneamente sia nella capigliatura che nelle mani [fig. 3]. Inoltre, la posizione delle Erinni nelle scene figurate è ugualmente variabile, così come il loro numero che non corrisponde affatto alla tradizione poetica [75]. Esse, infatti, possono essere due, tre, cinque o anche una sola. Attraverso le loro vicende si esprime, dunque, la concezione fondamentale dell'antico spirito ellenico di un mondo caotico, non ancora ordinato dalle leggi, che è alla base della realtà organizzata, che viene ad instaurarsi anche con l'intervento di entità extra-umane, caratterizzate da elementi che le connettono a questa dimensione dei primordi [76].

Tutto il “mostruoso” o “terribile” che, associato alle Erinni, troviamo rappresentato in Eschilo con tratti in larga parte positivi, si palesa nella forma delle Eumenidi o *Venerabili*, di cui sopra si è già detto. Le Eumenidi in Eschilo sono presentate in modo più rassicurante rispetto alle Erinni; tuttavia, il loro repertorio iconografico è, rispetto alla tipologia delle Erinni, conosciuto solo dai bassorilievi [fig. 4] trovati ad Argo, nel bosco a loro consacrato [77]. Provenienti dall'Argolide, i bassorilievi fanno parte di *ex-voto* che, a tutt'oggi, testimoniano l'unica iconografia relativa al culto delle Eumenidi [78]: l'iscrizione Eumenidi, scolpita su tre di essi, conferma tale identificazione. In mancanza di testimonianze storiche o letterarie, Argo fornisce tre bassorilievi in cui il modulo figurativo delle Eumenidi si fissa su una iconografia ben definita. In ciascuno di essi le tre dee, qui connotate da un'aspetto più decisamente umano, indossano il talare e tengono un serpente arrotolato in una mano, e nell'altra, un fiore. Generalmente uno o due oranti (marito e moglie) in atteggiamento di preghiera figurano davanti a loro in posizione

stante; tuttavia, l'iconografia è molto più articolata e va indagata con un continuo riferimento ai concetti che rappresenta. L'iscrizione "suppliciamo gli dei", che appare su uno di questi bassorilievi, assume un chiaro valore propiziatorio, invocante la buona sorte. Non c'è dubbio che qui le Eumenidi, come coloro che presiedono alla fortuna della famiglia, siano invocate allo scopo di favorire fecondità ad un'unione fino ad allora sterile. Le Eumenidi, in virtù dei loro attributi dalle valenze ora positive (serpenti inoffensivi e una spiga di grano o un tulipano che, non a caso, recano nelle rispettive mani destre), mantengono intatta la funzione di garanti della "nuova" giustizia. Tuttavia, alle "maledizioni" che, nel tempo del mito [79], costituivano la precedente forma di giustizia e garantivano l'ordine sociale, richiamando l'azione vendicativa delle Erinni [80], ora si sostituiscono preghiere invocanti l'esclusiva azione benefica. Nonostante la radicalità di questa trasformazione, l'iconografia ne risulta influenzata solo in questo caso. Nelle tradizioni successive le Eumenidi riacquistano le funzioni ctonie e riassumono la loro identità con tutte le caratteristiche mostruose [81].

### **Le Furie nella cultura romana**

Le specifiche personalità delle Erinni, delineate nell'accezione malefica, vengono infatti ricodificate dai Romani, al punto che le antiche dèe della vendetta greche si identificano con la "misteriosa" Furrina dell'arcaica religione Romana [82]. Di questa enigmatica entità mitica e del culto tributatole rimane, purtroppo, solo una traccia nel più antico testo sacro della religione romana [83]: il Calendario festivo arcaico [84] in cui figurano solo i nomi abbreviati di tutte le feste celebrate nella città ed anche quelle "fuori porta" [85]; tra queste, Furrina era la divinità titolare di una festa che si celebrava il venticinque di luglio della quale, però, già agli eruditi romani del tempo sfuggiva l'antico significato [86]. Inoltre, e aggiungerei sfortunatamente, la maggior parte della documentazione letteraria pervenuteci sulla religione romana, appartiene già al mondo culturale tardo ellenistico, ad un'epoca in cui, cioè, la civiltà romana ne assimilò aspetti culturali.

"Nella cultura romana la componente mitica, lungi dall'essere annullata, svolge la funzione di fondare specifici valori della romanità, ogni volta che la storia, imponendo precise esigenze esistenziali ad una società costantemente tesa a plasmarsi, la chiama a rispondere ad esse [87]". Pertanto, il "singolare" politeismo romano, che non coinvolge gli dei in racconti mitici, è un sistema vincolato dalla presenza di personaggi "storici" [88], che si serve del culto, o meglio, della componente sacrale come elemento immunizzante dalla dimensione mitica, estranea e potenzialmente pericolosa rispetto alla gestione del presente [89]. La religione e la legge che su di essa si fonda, diventano fondamentali per tutelare e garantire l'unità e l'identificazione dei valori dell'intera comunità romana. A questo proposito non è fuor di luogo notare che nell'arcaico sistema lunisolare romano [90], la celebrazione dei Furrinalia al 25 di luglio, connota la festa di specifiche valenze sacrali negative. Considerato un "ultimo mese" dell'anno, a partire dal periodo immediatamente successivo alle idus [91], luglio era scandito da una sequenza di commemorazioni sacrali esiziali: Dies Alliensis (18 luglio), Lunaria (19 luglio), Neptunalia (21 luglio), Furrinalia (25 luglio) [92].

Collegata ad eventi e situazioni funeste che non hanno nulla in comune con la dimensione perfetta e ordinata che è Roma, la festa dei Furrinalia, l'ultima della serie, risulta strettamente legata all'oscuro mondo dei trapassati, quella dimensione terrificata che il calendario circoscrive [93], innesca e disinnesca in un momento che, in origine, coincideva con la conclusione dell'anno solare [94]. Roma esercita questo sistema di controllo a tutela dei propri valori non solo idealmente, ma anche concretamente: il sistema calendariale si basava infatti sulla scelta cosciente di norme e gerarchie stabilite a priori che, sistematicamente impostate dai pontefici [95], venivano fatte filtrare nel calendario festivo al fine di orientare la società verso quelli che erano i valori (politici, giuridici, etici) sui quali Roma si fondava. I "depositari della sapienza religiosa romana", i pontefici, erano cioè coloro che avevano la funzione di redigere i precetti

sacrali e giuridici del calendario festivo; registrando gli avvenimenti e le magistrature, sancivano i rapporti tra le diverse divinità, le caratterizzavano e dedicavano a ciascuna di esse feste legate a particolari stagioni, momenti agrari, solari, lunari, stabilivano rapporti tra di loro anche attraverso la contiguità delle feste le diverse pratiche rituali, alle più importanti delle quali provvedeva un Flamen [96]. Infine, la scelta affatto casuale della collocazione ambientale dei loro luoghi di culto differenziava le singole divinità.

Alla luce di questi dati, è ora più chiara l'importanza che, nell'ambito della struttura politeistica della religione romana, la misteriosa Furrina ha rivestito. Come si evince dall'assegnazione di un Flamen operante al suo servizio [97], il che presuppone l'esistenza di un edificio nell'area sacra interessata, quanto dalla celebrazione di sacrifici annuali [98] che prevedevano una festa pubblica, l'importanza di Furrina e dei Furrinalia, ufficializzati da Varrone ancora nel I sec. d.C., è indubbia. Non è invece ancora possibile definire, in termini più specifici, le molteplici valenze politico-sacrali legate al luogo di culto della dea che, per tradizione [99], costituisce la versione latina delle Erinni.

In passato le indagini condotte al fine di chiarire l'associazione, in chiave politeistica, della Furrina con una o più entità extraumane inferi, non portarono che a risultati assai modesti [100]. Tuttavia, grazie ad un recente studio congiunto sull'argomento, le numerose interpretazioni, che un tempo non consentirono di comporre un quadro unitario per la diversità dei risultati raggiunti e la mancata convergenza degli studiosi, solo oggi hanno trovato una formulazione più organica. Dell'impianto culturale arcaico pertinente a questa misteriosa entità divina, purtroppo, ancora oggi si ignorano struttura e dinamica sacrale ma, benchè l'imbarazzante riserbo della documentazione letteraria e archeologica [101] sembrasse destinarla ad una oscurità perenne, oggi gli ultimi studi che hanno indagato l'argomento, hanno raggiunto, rispetto al buio del passato, un grado di chiarezza maggiore che merita un breve cenno.

Sotto i bene auguranti auspici di G. Piccaluga [102], la cui minuziosa e paradigmatica esposizione a riguardo risale già al 1981, l'argomento infatti è tornato recentemente ad avere un momento di intenso interesse e non solo dal punto di vista storico-religioso [103] ma, soprattutto, indagando la particolare realtà politico-sacrale dell'area in cui venne ambientato il complesso culturale di Furrina.

La ricerca, che ha coinvolto studiosi di molteplici discipline, è sfociata in un convegno che per la prima volta ha interessato l'area del Gianicolo [104]. La costruzione riportata in superficie ai primi del secolo in luogo dell'antico *Lucus Furrinae*, aveva sì rivelato delle prospettive salvifiche ma solo in relazione alla fase relativa al santuario siriano. Qui, infatti, sulle pendici settentrionali del colle, gli scarsi ritrovamenti archeologici nella zona del *Lucus Furrinae* [105] avevano permesso di localizzarne il culto nell'area sottostante alla Villa Sciarra, tuttavia, nell'area interessata dal Santuario siriano che appartiene alla fase monumentale successiva a quella arcaica di Furrina, gli ultimi e pur brevi scavi eseguiti non hanno permesso conclusioni in proposito. Così, attraverso il confronto incrociato fra mito, storia e topografia, lo studio, condotto sulla base delle implicazioni storico religiose proprie di Furrina, ha consentito di vagliare le molteplici valenze politico-sacrali strettamente legate all'ambiente in cui il complesso culturale della dea risultava inserito sin dalle origini. L'antico culto dei Furrinalia sarebbe stato legato, come testimonia l'inserzione di esso nell'arcaico sistema calendariale di cui si è già parlato, al ciclo dell'anno agricolo, fra i culti collegati con le acque correnti in un momento di massima siccità del territorio, che chiudeva per ultimo il mese di luglio. Circa le presunte teorie salvifiche attribuite al culto legato all'esistenza di una fonte, avanzate dalla Piccaluga e dal Glaucker in merito all'ambientazione del complesso culturale facente capo alla dea, non sono state ancora avvalorate dagli scavi.

Dello spazio occupato dall'impianto culturale a lei pertinente, si sa che già in epoca arcaica governava sacralmente l'area dell'antico *lucus* [106], occupando i confini dell'*ager Romanus antiquus* nella parte interessante la riva destra del Tevere, sul Gianicolo. Lo stanziarsi del *lucus Furrinae* in un'area storicamente e geograficamente definita ai confini dell'urbe non è casuale, ma prescinde dalle specifiche valenze dell'impianto culturale della dea. Connotato come luogo

esterno e distaccato dalla città, per mezzo del Tevere, il Gianicolo infatti risultava estraneo allo spazio urbano realmente vissuto, almeno sino al VII sec. a.C. Fondamentale nodo strategico che, in più occasioni, aveva condizionato pesantemente la sicurezza di Roma, nel VI sec. il Gianicolo, interessato da un complesso sistema di interventi, risulta inserito nell'ambito del sistema difensivo della città romana.

Al di là della connotazione puramente estetica del (*lucus*) imputato come selvaggio, in quanto ambiente non condizionato storicamente dall'uomo, l'ubicazione del culto di Furrina in un'area come quella non è affatto casuale. Inoltre collocato lontano dall'urbe, sul Gianicolo connotato, sin dalle origini, dalla tradizione mitica come luogo altro, ricettacolo dell'alterità destinato ad accogliere i morti, in virtù di questo carattere che contrasta con la dimensione ordinata e realmente vissuta da Roma, incute il timore dei trapassati. L'ambientazione in un'area incontaminata, che non è stata adattata e plasmata dall'uomo e che rappresenta uno stato di natura selvaggia, insidiosa, imprevedibile, pertanto, connota questa entità extraumana attiva nel presente e, per questo, oggetto di culto, nella sfera sacrale della dimensione dell'alterità.

Se la fase più arcaica di Roma appare caratterizzata da una scarsa ideologia oltremontana [107], in epoca tardo repubblicana e poi imperiale risulta invece evidente l'apporto della Grecia. Uno dei risultati di questo connubio fu la diffusa tendenza a identificare entità extra-umane greche con quelle latine, che portò a numerosi casi di assimilazione. Pertanto, se già era stata influenzata dalla cultura etrusca, indiscutibilmente ricettiva nei confronti di temi mitologici greci, dalla quale eredita la straordinaria importanza attribuita alla morte e ai morti, la cultura Romana mutua esseri mostruosi che avevano il compito di “governare” gli spiriti dei defunti. Orcus, ad esempio, l'essere orribile [108] che governa il regno dei trapassati, a seconda dei casi, oltre che con Hades [109] e con Pluton [110] si identifica anche con Thanatos [111], e le Erinni, vedendosi assegnare gli stessi nomi di Aletto, Tisifone, Megera, a seconda dei casi, diventano Furrina [112], Furiae [113] o anche Mater Mania, *aquili dii et alii tristes divorum* [114]. Queste caratteristiche si esemplificano, in tutte le loro sfaccettature, negli scritti dei poeti latini. Al tempo di Cicerone, infatti, gli scrittori latini riconducono il nome al verbo *furere* (infuriare) e traducono Furrina con Furia che, al plurale, diventa il nome latino delle Erinni: Furiae. Ora, l'interpretazione del nome etimologicamente errata, ma funzionale alla nuova identificazione delle Erinni, ha permesso di supporre che Furinae sarebbero: Mania, la madre dei Manes (spiriti dei defunti); le Larvae (spettri); Lemures (anime dei morti-fantasma), gli spiriti della regione dei morti e dei fantasmi, dei quali Plutarco [115] dice che, simili alle Erinni, essi sorvegliano la vita degli uomini e le loro case [116].

Nella religione romana tarda, inoltre, le Furie cagionano o accompagnano non soltanto la guerra, ma anche la malattia; esse, infatti, sono alleate con la Discordia, la quale, come le Furie, ha il capo anguicrinato e ancora, Poena o Pene, personificazione del castigo e della vendetta, è madre delle Furie. Questo fa delle Furie delle entità astratte non perfettamente definibili e comunque sinonimi di qualcos'altro: associate alla Guerra, alla Discordia, alla Malattia.

Più esplicitamente mostruose e anticosmiche delle greche Erinni, alle quali vengono accostate, le Furie, violente non solo nel punire i delitti familiari ma ora potenziali creature pronte a scatenare calamità di ogni sorta, sembrano avere una più decisa caratterizzazione negativa che si riflette nei loro molteplici aspetti. Esse, infatti, come le Erinni, continuano ad occupare, nel corteo delle divinità del regno sotterraneo, il posto più importante [117]: sono ormai, come si è detto, generalmente tre, Tisifone, Megera e Aletto, ciascuna caratterizzata da una specifica personalità, e, contro la vittima, avanzano con le mani armate di torce e il corpo cinto di serpenti [118]. Tuttavia, se nell'antico mondo greco è il sangue versato a richiamare immediatamente le Erinni alla vendetta [119], in quello romano, le Furie si limitano ad eseguire i loro compiti per conto degli dèi oltraggiati che, scendendo nell'Averno, intercedono personalmente, ordinando a queste divinità di punire i colpevoli [120].

Il loro compito è ancora quello di sancire alcuni comportamenti come aberranti per l'ordine umano e punirne, quindi, i peccatori, sia quelli defunti, nell'Averno, sia quelli ancora viventi [121]. Tuttavia, per i Romani, che non distinguevano sottilmente tra concetti astratti e divinità



che li rappresentavano, le Furie scatenano odio, rancori, discordia, furore, follia e guerre.

Nel mondo romano, la documentazione iconografica delle Furie, generalmente legata al repertorio tematico del mito di Oreste, è prevalentemente costituita dalla scultura che occupa, dal punto di vista delle tecniche di rappresentazione, il posto d'onore [122]. Se si esclude infatti la pittura murale che ritrae l'immagine alata della Furia nella Villa dei Misteri in cui, peraltro è verosimile ipotizzare l'influenza della tradizione poetica virgiliana, la quasi totalità del repertorio delle Furie si fissa sui sarcofagi scolpiti a rilievo [123] [fig. 5]. Nella cultura figurativa Romana, le Furie conservano un'iconografia pressoché identica a quella delle Erinni e, come queste ultime, perseguitano i colpevoli facendoli impazzire: sono paragonate a cagne [124], indossano generalmente un corto chitone, hanno ali per inseguire [125] e torce per colpire [126].

I serpenti si intrecciano alla loro capigliatura [127], si arrotolano intorno alle loro braccia e/o servono da cintura, mentre le torce, usate come un'arma, vengono ora lanciate contro le vittime, ora agitate per far scaturire fiamme più consistenti. Abitano l'ingresso della dimora di Dite, presso le fauci spalancate di Orcus, insieme ad una schiera di entità per lo più astratte che connotano l'esecrabilità del luogo: Furie, Morbi, Fames, Discordia, ecc.

Pur tuttavia, nella descrizione che scaturisce dalla tradizione dei poemi epici alessandrini e romani, le Furie che in tante figure si mutano [128], rispetto alle Erinni e in virtù di questa nuova connotazione che le vede mutare in relazione a vicende strettamente luttuose, acquistano ulteriori valenze negative. Infatti, componenti più sinistre delle Furie, non contemplate dalla tradizione classica greca, entrano a far parte della visione dell'aldilà propria della cultura romana. Così se la cultura greco-ellenistica alle Erinni/Eumenidi consacrava le tortore perché, come spiega Eliano [129], considerati animali virtuosi nei confronti dei propri legami familiari, come le antiche dee tutelavano i legami familiari, da Virgilio in poi, alle figlie della Notte viene associato il gufo [130] che, da uccello notoriamente sinistro, ne sottolinea l'aspetto tetro e notturno [131]. Inoltre, a differenza di queste, le Furie si servono dei serpenti [132] per avvelenare [133], di sferze [134] per colpire, e di un manto orrido e sanguigno [135] per salire nel mondo umano, tenuto stretto in vita da un serpente [136]. La bocca di Tisifone poi, che esala un vapore di fuoco da cui emana malattie e pestilenze, è nera e la sua pelle insanguinata è intrisa di veleno [137]. Ma la descrizione più celebre per la funzione di modello indiscusso ed esemplare che rivestì nell'ambito della rappresentazione infernale, è rappresentata dalla descrizione dell'Ade virgiliana (*Tisifone davanti le mura della città di Dite*, Vat. Lat. 3225, c. 49 r.; riprodotta anche nel catalogo: Sandro Botticelli *Pittore della Divina Commedia*, a cura di Giovanni Morello e Anna Maria Petrioli Tofani, Skira, Ginevra-Milano, 2000, vol. 2, pagg. 56 e segg.). La porta della città di Dite è di acciaio e sulla torre di ferro Tisifone, avvolta da un manto insanguinato [138], fa la guardia a questo luogo di tormento. La Città virgiliana che è circondata dal Flegetonte, comprende sia il dominio delle pene che il regno della pace: a sinistra vi sono i bastioni che sbarrano l'accesso al Tartaro, ma a destra sorgono quelle che presiedono la reggia di Plutone e l'accesso ai Campi Elisi. Qui Tisifone appare, per la prima volta sola senza le altre due sorelle, tradendo la versione testuale mentre è a guardia della porta che conduce nella città avernale e non in cima alla torre infuocata. Qui, infatti, collocata al di fuori delle mura della città di Dite Tisifone, che è la terribile sentinella, suggerisce un concetto legato alle funzioni che Virgilio gli attribuisce: quello della motilità, che consente loro di muoversi liberamente tra il regno sotterraneo e la terra.

Nel Tartaro, secondo l'immagine tradizionale già incontrata nelle Erinni, le Furie che ad esse vengono associate, sono le cagne infernali che non solo emettono latrati ma, come le altre entità collettive poc'anzi citate, dispensando le peggiori pestilenze dell'esistenza; infatti, messe in relazione con il Furor, si muovono anche tra i vivi per seminare orrore, discordia e follia.

## Le Furie nella cultura medioevale

La tradizione figurativa delle Furie, nel medioevo, non conserva le medesime caratteristiche generali che abbiamo descritto fino ad ora. E' necessario, pertanto, rintracciare quell'eredità nella tradizione artistico-letteraria del cristianesimo delle origini per capire in che modo essa è stata raccolta, riconosciuta e fatta propria in quest'epoca.

Per la vicenda che qui si vuole ricostruire, il ruolo di Fulgenzio è davvero di fondamentale importanza: da un lato offre un'interpretazione allegorica delle Furie la cui struttura contribuisce alla diffusione della loro conoscenza, dall'altro, e soprattutto, diventa quasi normativa per i secoli a venire, tanto da costituire un termine di riferimento obbligato per chi, fra Quattro e Cinquecento, affronta l'argomento. I *Mythologiarum* libri di Fulgenzio Planciade, erudito africano vissuto tra il V e VI secolo e conterraneo di sant'Agostino, saranno infatti nel Quattrocento parte indispensabile del sapere di chi si formava nelle scuole. Sintesi enciclopedica del vasto patrimonio dottrinale e mitologico antico, Fulgenzio procede con metodo già scopertamente medioevale, alla sistematica applicazione dell'interpretazione allegorica ai singoli miti per scoprire in ciascuno la "luce della verità" [139]. Le tre Furie, serve di Plutone, secondo Fulgenzio, simbolizzano l'Iracondia e, in virtù della loro triade, egli ne stabilisce una gerarchia: la prima, Aletto significa senza letto, senza quiete; la seconda, Tisifone è la voce dell'ira perchè è propria della voce moltiplicarsi e, in ogni luogo, eccita alla discordia; la terza, Megea, è colei che grandemente litiga e per questo rappresenta la lite e le grandi contese. In sostanza per Fulgenzio l'iracondia è caratteristica propria delle Furie, che senza sosta eccitano alla discordia e per questo vengono chiamate anche dee della Discordia. Dopo Fulgenzio, la concezione delle Furie subirà ulteriori modifiche in direzione di una sempre più "sinistra" connotazione [140]. Da qui, se l'universo cristiano medioevale conferma l'appartenenza delle Furie alla minacciosa dimensione dell'aldilà, subendo quel processo obbligato di moralizzazione, le antiche divinità della vendetta ora vengono degradate al rango di spiriti maligni e, in questa nuova veste, incutono al popolo un vivo terrore [141].

Non mancano, infatti, esempi letterari "eccellenti" che, come i volgarizzamenti, costituiscono quel genere in cui le speculazioni didattico-allegoriche sulle Furie arrivano a toccare risultati davvero insospettabili. Nelle opere cosiddette "minori" del XII sec., infatti, va ricordato Bono Giamboni, il maggior prosatore fiorentino della seconda metà del XIII sec. accanto al più illustre rappresentante d'eccellenza che è Brunetto Latini. L'opera di Giamboni [142], il *libro de' Vizi e delle Virtudi*, ai fini della nostra indagine, diventa uno scritto di impianto originale che costituisce, per l'esposizione dogmatico-pedagogica, un significativo precedente letterario della *Divina Commedia*.

Il protagonista della vicenda (che è l'autore stesso), giunto al culmine delle proprie sventure terrene, viene consolato dalla Filosofia, che lo conduce poi al cospetto della Fede Cristiana. Dopo aver superato le "prove" sui principi della religione cattolica, viene condotto su un monte dal quale assiste allo schierarsi degli eserciti dei Vizi e delle Virtù, diventando spettatore delle vittoriose battaglie della Fede contro l'Idolatria, il Giudaismo e le Eresie. A questo punto Satana convoca un concilio per contrastare il diffondersi della fede nel mondo [143]. In questa adunanza diabolica, che è una rielaborazione del dialogo tra le due Furie Aletto e Megea, contenuto nella *Psycomachia* di Prudenzio e nell'*In Rufinum* di Claudiano, il conflitto tra Bene e Male si traduce in una predica di rettitudine volta ad educare ogni uomo [144]. Nella prima parte della citazione la presenza delle Furie demoniache, al pari della loro schiatta che interviene all'adunata, propone due soluzioni: una guerra violenta e senza tregua contro Dio, oppure uno sconvolgimento cosmico (delle regole della natura). La posta in palio è costituita dalle sante sedi di paradiso, rimaste vuote dopo la rivolta di Lucifero e la cacciata degli angeli ribelli. Contro questo futuro di beatificazione, che è il fine autentico a cui è destinata l'umanità, le potenze demoniache si scagliano. Inoltre è interessante notare come la figura del diavolo Mammone, una divinità siriana presente nei vangeli si fa patrocinatore di Maometto che, nel ruolo di rappresentante dell'avidità di ricchezze, viene indicato come suo figlio [145]. Infine, nella rassegna dello schieramento dei due eserciti nella battaglia tra Vizi e Virtù, che si accende

nei capitoli LVIII-LXI tra i Vizi, la Superbia assume un ruolo di primo piano non solo per il fatto di essere uno dei pochi citati, ma anche, e soprattutto, perché La Superbia è a capo dei Vizi e radice di tutti i peccati [146]. La dottrina morale proposta da Giamboni è sintomatica di una tendenza politica del XIII sec., rivolta a favorire invece che ad ostacolare la nuova e, al tempo stesso, “pericolosa” attività civile-imprenditoriale, una libertà non conforme ai precetti teologici della vera libertà spirituale, nella misura in cui l'avidità/lussuria [147], raffigurata sotto forma di nudità [148], prende il posto del vizio teologico della Superbia come fonte di tutti i mali. Raffigurata nei numerosi programmi figurativi romanici [149], diventa sinonimo della nuova borghesia [150], ormai sganciata dagli antichi vincoli feudali, libera di trafficare denaro e merci.

Il futuro di beatificazione alla fine del trattato, che avviene dopo la rivolta di Lucifero e la cacciata degli angeli ribelli, si presta a mitigare il tema della fine del mondo, solitamente usato in trattati di questo tipo per incutere paura e spingere al pentimento. Qui, infatti, se i debiti verso la tradizione allegorica sono evidenti [151], le Furie hanno un ruolo principale nella vicenda quando vengono convocate da Satana, e sono proprio loro a consigliargli il modo per corrompere la rettitudine delle genti del mondo.

I cambiamenti nell'aspetto, o nelle funzioni delle Furie, che talvolta si arricchiscono di nuovi elementi, talaltra ne modificano l'aspetto in modo considerevole, sono anche proporzionali alle modifiche che la struttura stessa dell' Inferno cristiano subisce nel corso dei secoli. D'altra parte, man mano che nel mondo romano si diffonde il Cristianesimo [152], che stabilisce la credenza e, soprattutto, l'orizzonte di redenzione nell'aldilà [153], questo luogo che prima era poco articolato [154], prende forma e pulsa di vita secondo certi schemi già conosciuti dalla cultura greco-ellenistica [155], ma con delle modalità diverse [156].

L'accezione negativa di luogo destinato ai dannati comincia a delinarsi sulla base della concezione apocalittica del Giudizio finale e della separazione dei buoni dai malvagi che, in virtù dei testi dei Profeti [157], comincia a diffondersi nel II sec. a.C. Tale concezione è riportata dagli evangelisti [158] e soprattutto nel libro dell'Apocalisse di San Giovanni che, nel Nuovo Testamento, descrive la più compiuta visione profetica della manifestazione finale di Cristo. Di grande potenza figurativa, la visione evoca l'immagine di un luogo abissale descritto come uno stagno di fuoco e zolfo [159]. La realizzazione in immagine di questa visione dominata da Satana, come luogo di dannazione eterna comincia a fissarsi, in seguito ai continui ordinamenti teologici succedutisi nel corso dall'alto medioevo, nelle rappresentazioni del Giudizio Universale [160]. Daltronde, il concetto di “presenza diabolica” nella cultura medioevale, che intendeva l'intera realtà come regolata dalla provvidenza divina, aveva un posto di rilievo: la tentazione diabolica era vista come mezzo offerto all'uomo per esercitare il proprio libero arbitrio.

Gli artisti chiamati ad illustrare questo tipo di temi [161] diedero vita ad un luogo di tormento significativamente raffigurato da ogni genere di tortura operata da mostruosi esseri che, in qualità di demoni [162], al servizio di Satana, tormentano le anime dei dannati condannati al “fuoco eterno”. Nel repertorio scultoreo romanico i temi prediletti, come le storie del “Vecchio” e “Nuovo” testamento oppure i *Giudizi universali*, pur legati a figurazioni escatologiche, non prevedono la raffigurazione delle Furie. Tuttavia non è fuor di luogo ricordare il significativo messaggio simbolico che sui portali, capitelli ecc. ha rivestito, nei programmi figurativi scultorei, il tema della Nudità che alle Furie, come vedremo in seguito, si lega [163].

L'immagine del fuoco, che caratterizza la rappresentazione dei luoghi infernali, trae la sua origine dai rari accenni che si hanno dell' aldilà nel Nuovo Testamento da parte degli Evangelisti [164]. Tuttavia il concetto del fuoco, concepito come punizione e tormento perpetuo, già presente nell'Antico Testamento con la vicenda di Sodoma e Gomorra [165], trova la sua definitiva collocazione nelle prime descrizioni dell' Inferno diffuse prima nei testi apocrifi [166] e poi nella letteratura ricca di descrizioni didascaliche, come l'*Elucidario* di Onorio d'Autun. Si giunse così alla descrizione dell'Inferno definitivamente suddiviso in nove cerchi digradanti nel profondo cratere fino al centro della terra. Questa tradizione è all'origine di capolavori figurativi

mirabilmente esemplificati da opere letterarie, tra le quali *la Divina Commedia* diventerà il prototipo obbligato della geografia dell'Inferno che, con Dante, può dirsi ufficialmente compiuta [167]. Secondo la geografia dantesca l'Inferno è un'immensa cavità che sta sotto l'emisfero settentrionale della terra di cui il fiume Acheronte segna il confine. La miniatura in esame rappresenta l'immensa voragine infernale e, come da frontespizio, illustra la prima pagina dell'*Inferno* di questo manoscritto fiorentino (*L'Inferno*, miniatura da codice manoscritto della divina commedia 1455 c. Bartolomeo da Fruosino (tempera su pergamena Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. it, 74, f. 1 v; riprodotta anche nel catalogo: Sandro Botticelli *Pittore della Divina Commedia*, a cura di G. Morello e A. M. Petrioli Tofani, Skira, Ginevra-Milano, 2000, vol. 1, pagg. 48-53, fig. 3).

L'immagine, da un punto di vista figurativo, costituisce un precedente iconografico di grande importanza per essere una delle prime a realizzare l'inferno sotto forma di un imbuto; gli otto cerchi concentrici che si susseguono, infatti, si stringono digradando fino ad arrivare al centro della terra. Qui nel nono cerchio che occupa la regione più profonda le acque del Cocito ghiacciato imprigionano i traditori che Lucifero divora. Nel quinto cerchio infernale tre Furie nude sono rappresentate in cima al bastione della torre della città di Dite.

A tale proposito, esemplare risulta il confronto fra la descrizione delle Furie che dà Virgilio e quella presente nell'*Inferno* dantesco (*Dante e Virgilio all'ingresso della Città di Dite*, XIV sec. Chantilly, Museo Condé, ms. 597, f. 83 r.). Malgrado, com'è noto, il secondo si professi culturalmente debitore nei confronti del primo, le Furie non hanno le medesime caratteristiche. In Virgilio, ad esempio, esse sono abbigliate con un chitone corto ed una clamide, e sono dotate di attributi come la torcia e i calzari che le connotano come guerriere pronte a scatenare la battaglia [fig. 6]. Tale rappresentazione di *furor* bellico, proprio della cultura romana scompare, invece, in Dante che le colloca nel quinto cerchio dell'*Inferno* dove le descrive come tre "femmine" feroci e nude. Il rilievo dato dal poeta all'evento, di cui precisa che «membra femminili havean e atto», non è affatto casuale. Il fatto che Dante le chiami significativamente "femmine" e non donne carica il già mortificante curriculum delle Furie, di un nuovo significato morale edificante.

Sia in Virgilio che in Dante esse sono anguicrinite e sembrano svolgere la funzione di guardiane del mondo infero; tuttavia, sono ancora una volta le differenze a richiamare la nostra attenzione. In Virgilio, la funzione di Tisifone non è solo quella di custodire la città di Dite, ma soprattutto di punire tanto i colpevoli nell'Ade (normale residenza delle Furie in Georg. III 37 vv. 551-552; IV v. 483; Aen. VI v. 375; v. 555; vv. 571-572; VII v. 325; VIII v. 669), quanto quella di punire/colpire le sue vittime anche sulla terra scatenando odio, rancori, discordia, furore, follia e guerre. L'illustratore infatti che tradisce la versione testuale [168], rappresentando Tisifone al di fuori delle mura della città di Dite, sembra suggerire o sottolineare un concetto caro alle funzioni che Virgilio gli attribuisce: quello cioè della motilità. Se ancora in Virgilio, Tisifone, auspicio di sventura e immagine tremenda di colpa, custodisce l'ingresso dell'Averno seduta su una roccia in una postura ancora dignitosa, in Dante, le tre Furie, sono feroci come si legge nell'opera virgiliana, ma, spogliate e cinte solo da un serpente avviluppato in vita, gridano e si dimenano scomposte dall'alto della torre. Anche Virgilio le descrive sulla torre, ma è con Dante che l'idea si traduce in immagine concreta.

La città di Dite è il luogo in cui non solo esse dimorano, ma anche da cui, al contrario del mondo antico [169], le Furie non possono mai uscire come le angosce, i rimorsi umani; come guardiane del *locus peccatorum*, diventano la personificazione stessa dell'ira molesta che, come tale, incendia dall'alto della loro superbia le deboli menti umane, facendole precipitare nei vizi. Nella città infernale dantesca esse, dunque, solo apparentemente ricoprono il ruolo di guardiane e la torre dove vengono collocate, punto più alto di vedetta e sinonimo di "sentinella" della città, qui, piuttosto, sembra rappresentare la loro natura superba, come definita da S. Tommaso. Auspicio di sventura, immagine tremenda di colpa, le Furie che, infatti, occupano fisicamente il bastione della torre, rappresentano il vizio e si trovano in cima alla torre rovente e infuocata, come acceso e infuocato è il furore che personificano e che provocano nelle deboli menti umane fino alla



dannazione. Così, se il poeta pone l'accento sul loro carattere "impuro" legato alla loro natura femminile nuda, significativamente deplorable e segno inequivocabile di empietà nel senso di creature profanatrici e irreligiose, il suo richiamo alla nudità è anche segno distintivo del peccato originale scaturito dalla tentazione di Eva. Insidiata dal serpente, ella mangia il frutto proibito dell'albero del bene e del male, spinta dal desiderio di avvicinarsi a Dio. Le Furie diventano così, per Dante, l'emblema del male dal quale ci si deve riscattare: poste in bella vista nude sulla torre, rappresentano sì gli ostacoli a quello *itinerarium mentis in Deum*, che il viaggio nell'aldilà dei due poeti simboleggia, ma ostacoli concepiti soprattutto come strumenti di perfezionamento morale.

Il nuovo e paradigmatico attributo della nudità delle Furie acquista così, con Dante, un significato dalla potenza visiva mai raggiunta dai poeti dell'antichità. Modello di straordinaria potenza figurativa, per la continuità dimostrata nel corso dei secoli, la nuova immagine delle Furie, che è all'origine di altri capolavori illustrativi, tende ad oscurare la loro antica e dignitosa rappresentazione. Questo eccezionale favore si fonda, plausibilmente, su due ragioni: da un lato la nuova iconografia appare subito normativa per il valore di entrambi gli autori, e per la risonanza che da subito accompagna l'opera sia di Dante che di Giotto; dall'altro, l'iconografia del nudo, che nel medioevo risponde alle esigenze dell'epoca [\[170\]](#), nel corso dei secoli si carica di nuovi significati.

### **Le Furie nella cultura umanistico-rinascimentale**

Sulla scia della cultura enciclopedica medioevale, la continuità con cui la cultura letteraria e figurativa si ispira in genere alla mitologia, va ben oltre la soglia del XIV sec.; infatti, anche gli umanisti non rinunciano a cercare nei racconti mitici insegnamenti edificanti nascosti.

Nel '400 gli intellettuali, consapevoli della frattura fra la propria cultura e la tradizione classica, percepiscono l'antico non solo come tradizione, ma come un valore tutto da recuperare. Il passato, tuttavia, sembrava sottrarsi a tale desiderio, il senso stesso della classicità si era smarrito sotto le incrostazioni deformanti delle interpretazioni scolastiche; con il che le stesse basi materiali da cui partire per la riconquista del passato sembravano compromesse. Convinti di scoprire l'autentico messaggio perduto dell'antica sapienza classica, adoperandosi con una ricerca d'avanguardia filologica, ritornano sulle orme della precedente cultura fin dagli ultimi poeti latini. Si comprende così perché lo stesso Boccaccio nella sua *De Genealogiis Deorum Gentilium* [\[171\]](#), la cui prima edizione a stampa è del 1472, includa nella sua vasta raccolta le stesse rivelazioni di Fulgenzio e Claudiano, già note alla letteratura del secolo precedente [\[172\]](#). Ma c'è un altro aspetto dell'opera, il più importante, che non può essere omissis. Lo scrittore, che considera il mito come un sapere in sé, applicando un criterio più filologico nell'interpretarlo, finisce per avvicinarsi al vero significato del mito delle Furie. Nella sua erudita raccolta, che ricorda le *summae* enciclopediche medioevali, nell'idea di raccogliere l'insieme della mitologia classica in un sistema unico che collegasse ogni divinità alla sua genealogia, Giovanni Boccaccio, in pieno Trecento, rievoca la tradizione letteraria della *Teogonia* esiodea delle greche Erinni [\[173\]](#). Con lui, infatti, le Furie non sono più soltanto le serve di Plutone, ma tornano ad essere le *figlie della Notte*, le *cagne dello Stige* [\[174\]](#). L'interpretazione di Boccaccio, che rifiuta di leggere il significato morale delle Furie, per la sua critica "moderna" nei confronti della tradizione classica e tardo-classica, gli consente di riappropriarsi del significato originario delle Furie, quello delle antiche dee della vendetta. Boccaccio, tuttavia, non si preoccupa di risolvere le contraddizioni che trova nelle proprie fonti, ma si limita a riportare tutto il materiale, degno di pari rispetto, senza chiarirlo ma anzi, rinunciando a conciliare le versioni discordanti di uno stesso mito, ammette l'esistenza di più divinità omonime. Così, l'autore accorda lo stesso credito a Virgilio come pure alla discutibile fonte di "Teodonzio", dai quali apprende che le Furie sono chiamate uccelli da Virgilio e per questo, come dice Teodonzio, sono dette anche Arpie [\[175\]](#). L'interpretazione delle Furie di Boccaccio diventa quasi normativa per il secolo successivo;

l'opera mitografica di Boccaccio, infatti, si impose fino a quando, alla metà del XV sec., uscirono le tre mitologie più importanti del Rinascimento (Giovanni Bonsignori, Raffaele Regio, Niccolò degli Agostini [176]).

Nell'Umanesimo, infatti, il corpo delle “femmine” Furie subisce un'ulteriore “mortificazione”, nuovi significati allegorico-morali che, tuttavia, non rappresentano una vuota speculazione filosofica del tempo, essendo già presenti nella descrizione della prima donna Pandora nell'opera poetica di Esiodo (Catalogo delle donne). E' Esiodo, infatti, che inaugura in maniera paradigmatica la simbologia marcatamente ferina della donna. In quanto creature infernali, le Furie acquistano definitivamente tratti “diabolici” che, tanto cari alla spiritualità medioevale [177], diventano pressoché costitutivi nel periodo rinascimentale. Qui, infatti, il concetto di “presenza diabolica” delle Furie, ereditato dalla cultura medioevale, viene filtrato e indagato dagli umanisti attraverso il recupero degli antichi testi classici, rafforzandosi significativamente. Il recupero dell'antico, non più attraverso una sistematica tendenza concettuale allegorica, ma con un'attenta indagine filologica, non intacca, tuttavia, la tradizione figurativa medioevale. Del patrimonio classico delle Erinni greche, infatti, gli umanisti recepiscono il sostrato culturale più arcaico e caotico del mondo dell'aldilà, caratterizzato dall'ibridismo di chi lo governa e non la dimensione olimpica e ordinata delle Eumenidi. Quella mescolanza di elementi diversi come la canizie, i serpenti, le ali, ecc. che nel mondo greco consentivano di varcare il confine e passare dal mondo umano a quello ultraterreno, in quello cristiano diventa sempre più inadeguata. Così le Furie, liberate da elementi che erano in contrasto con la tradizione cristiana, perdono significativamente le loro ali che ora, sotto l'egida dell'ordinamento teologico, non appartengono più alla schiatta degli esseri mostruosi precosmici, ma sono attributo primario degli angeli. Le Furie diventano creature diaboliche, tornando ad essere le cagne dello Stige al servizio, questa volta, di Satana. Nome attribuito sin dall'antichità sia alle Erinni di Eschilo, sia da Esiodo alla prima donna (Pandora [178]) plasmata con la terra per volontà di Zeus, da tutti gli dei, per procurare il “Male” alla stirpe degli uomini che fino ad allora vivevano sulla terra senza averlo mai conosciuto. Zeus, sdegnatosi il giorno in cui Prometeo (dai tortuosi pensieri) rubò per gli uomini il fuoco, concepisce Pandora per riversare sugli uomini lacrimevoli affanni e, perciò stesso, fisicamente modellandola con tutte le attrattive possibili per farla apparire come una creatura meravigliosa; al contempo infuse in lei la passione struggente, un animo volubile ma anche e soprattutto un “cuore di cagna”, sinonimo di peccato, nell'accezione umanistico-rinascimentale sopra indicata che tenderà sempre più a radicalizzarsi.

L'iconografia delle Furie nell' Inferno dantesco troverà un così profondo e vasto credito nell'immaginario sociale collettivo da rimanere pressoché invariata, influenzando anche la tradizione figurativa delle Metamorfosi di Ovidio.

Derivata dalla versione giottesca, quella di rappresentare il corpo nudo delle Furie, diventa una consuetudine figurativa e distintiva di esse; tuttavia, il loro corpo viene ulteriormente mortificato da una vecchiaia con valenze che rimandano alla bestialità, nelle rappresentazioni successive. Infatti, sebbene nella descrizione del poema dantesco [179] non ci sia un esplicito riferimento alla loro nudità, nell'interpretazione allegorica che ne dà Cristoforo Landino, egli sottolinea quell'aspetto “femminile”, a loro confacente che, in quanto sinonimo di lascivia e iracundia, sembra chiarire molti dubbi [180]. Verosimilmente, la soluzione figurativa del Botticelli, ad esempio [181], sembra scaturire dall'esigenza di far risaltare la nudità femminile (mammelle di cagna) alla quale vengono associate e che già nel Medioevo aveva assunto quel significato che qui si fa più esplicito. Se nell'Inferno “morale” di Dante la funzione principale delle Furie era soprattutto quella di rappresentare un ostacolo all'itinerario che conduceva alla salvezza, nell'Inferno di Cristoforo Landino, le Furie che vi dimorano sono la personificazione dell'ira molesta fatta persona nell'aspetto mostruoso e bestiale delle Furie che tornano ad essere le cagne dello Stige. L'autore della nuova iconografia “infernale” è sicuramente il Botticelli, ma a lui spetta solo il merito di aver magistralmente interpretato, coadiuvato dalla cerchia filosofica fiorentina di Lorenzo il Magnifico, il significato intrinseco del poema dantesco. Le Furie infatti, per le loro terrificanti fattezze, costituiscono un precedente iconografico destinato a trovare favore sotto il profilo artistico-letterario in tutto il corso del '500.

Giulio Romano, ad esempio, nella sala dei Giganti, per tradurre lo spirito dell'antichità delle Furie, oltre ad ispirarsi al modello figurativo del più aggiornato Niccolò degli Agostini, [fig. 7], nella sala di Psiche [fig. 8], invece, si servirà del prototipo figurativo botticelliano. Dietro l'apparente antitesi tra tradizioni letterarie e figurative che si palesa soprattutto nell'età medioevale, si nasconde infatti la tradizione classica, mai completamente dissolta, ma anzi oggetto di venerazione da parte di tutte le generazioni successive di poeti e pittori a conferma del suo carattere universale. Il Rinascimento, dunque, non restituisce affatto alle Furie la forma e i caratteri primitivi delle antiche divinità, ma è la società che attribuisce loro, di volta in volta, una definizione e un significato, che costruisce i loro codici e i loro valori, che stabilisce i loro utilizzi e l'ambito delle loro applicazioni.

---

## NOTE

[1] Il presente contributo trae spunto da un percorso di ricerca, avviato sotto i bene auguranti auspici della cattedra di "Iconografia e Iconologia" della prof.ssa Claudia Cieri Via, finalizzato ad indagare e classificare le "favole antiche" delle *Metamorfosi* di Ovidio. Le questioni qui trattate furono oggetto di un Seminario, tenutosi nella primavera del 2006 all'Università degli studi di Roma "La Sapienza" presso il Dipartimento di Studi Storico-Religiosi, cui ebbi l'onore di partecipare su invito della dott.ssa Anna Maria Gloria Capomacchia. Il titolo dell'intervento racchiude il senso di questo lavoro il cui obbiettivo è non tanto difendere le Furie dal pericolo di essere dimenticate o peggio ancora ignorate (la letteratura sulle Furie è praticamente inesistente), ma soprattutto chiarire le ragioni della loro lunghissima sopravvivenza che, di volta in volta, si è radicata in nuove rivelazioni, "realità particolari" in cui le Erinni, poi Eumenidi, poi Furie hanno trovato espressione.

[2] Espressione utilizzata per la prima volta da Aby Warburg, in occasione del Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, per indicare un nuovo metodo critico-interpretativo inteso a illuminare i rapporti esistenti tra rappresentazione artistica e i suoi apporti culturali (filosofici, estetici, religiosi), *Aby Warburg, Opere I, La Rinascita del Paganesimo Antico e altri scritti*, Torino 2004, pag. 516 e segg.

[3] La mitologia classica, nel sistema interpretativo inaugurato da A. Warburg, ebbe un ruolo rilevante e decisivo nei suoi studi rivolti soprattutto alla cultura rinascimentale, Cfr. C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

[4] A. Brelich, *Prolegomeni a una storia delle religioni*, in H. Ch. Puech, (a cura di) *Storia delle Religioni* vol. I, trad. it. Bari 1976, pag. 23 e segg.

[5] A. Brelich, *Gli eroi greci, un problema storico-religioso*, Roma 1958, pag. 31 e segg.

[6] B. Guthmuller, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997, pag. 243.

[7] Studioso legato agli interessi di Warburg e di chi continuava a rifarsi al suo insegnamento, Jean Seznec, nel suo saggio rivela una scelta precisa: ambisce a chiarire il ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali e lo fa sostenendo la tesi di chi vede nel Rinascimento non una rottura radicale col passato ma, al contrario, come la reintegrazione o meglio restituzione delle "forme" e "contenuti" delle originarie divinità classiche, Cfr. J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

[8] Le silografie appartengono alla prima edizione stampata nel 1497 a Venezia *dell'Ovidio Methamorphoseo Vulgare* e illustra un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio, ( IV 447 e segg.).

[9] Le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Divina Commedia*, le cui versioni rimangono a lungo manoscritte, costituiscono i due testi di riferimento obbligato per scrittori e illustratori intorno al tema delle Furie.

[10] La dea è rappresentata in due momenti diversi ma consecutivi della vicenda: nella prima scena a sinistra Giunone è di fronte ai ministri degli Inferi rappresentati da Cerbero e dalle tre Furie miti e inoffensive; a destra, la dea figura mentre osserva le pene degli Inferi personificate da Tizio in primo piano, le Belidi, Issione e Sisifo che seguono sullo sfondo.

[11] Dal centro verso sinistra, la Furia Tisifone è rappresentata anguicrinita e con il corpo nudo cinto da un serpente intorno alla vita, mentre varca la porta del palazzo di Atamante. Subito appresso, ancora Tisifone scaglia sul petto di Ino e Atamante i due serpenti che tiene nelle rispettive mani; nella zona superiore in alto e a destra di Tisifone, compaiono tre figure di esseri mostruosi, di cui due volanti; i quali sono impegnati, insieme alla furia, nella cruenta azione. Nella scena di destra, si snoda il tragico epilogo del mito in cui Atamante, uscito di senno, dopo aver subito la violenta irruzione della Furia infernale, uccide il figlioletto Learco mentre Ino, spaventata dalla follia omicida dello sposo, si getta nel mare portando con sé l'altro figlio Melicerte. Nella zona superiore destra, infine, uno di fronte all'altra, figurano due personaggi: Venere a destra parla con Nettuno riconoscibile dal tridente che tiene con la mano destra.

[12] Le antiche dee della vendetta potevano essere vecchie, alate, nere, anguicrinite, spesso i serpenti cingevano loro le braccia e la vita; nelle mani recavano serpenti, torce, spade, lance, ma in ogni caso il loro corpo era sempre coperto: gli antichi evitarono di rivelare il loro aspetto fisico già peraltro gravato dai numerosi attributi sinistri; Cfr. pag. 5.

[13] Cfr. vv. 481 e segg. Ovidio, *Metamorfosi*, 1994, Torino.

[14] Si tratta di una versione in volgare, il cui testo poetico, apparentemente costituito dalla volgarizzazione trecentesca di Giovanni dei Buonsignori, è invero composto da vari commenti. Tra questi, infatti, si riscontra non solo quello di Giovanni del Virgilio, ma anche di altri traduttori italiani del trecento che trasformano l'opera mitografica in latino di Ovidio in un compendio in volgare di allegorie morali. Il testo pertanto risulta pregno di quella particolare ricezione a carattere enciclopedico, sintomatica della tendenza esegetico-allegorica che caratterizza, ad esempio, opere della seconda metà del trecento come l'*Ovidius Moralizatus*. Il grande favore che l'opera riscosse sul vastissimo pubblico, testimonia non solo che questo era il metodo ancora preferito, ma anche l'arguta intuizione dell'editore Lucantonio Giunta, il quale preferì puntare su di uno stile e una lingua più accessibili piuttosto che su di una versione fedele al testo originale. Anche dal punto di vista figurativo, l'edizione del 1497, riscontra un favore di consensi nell'opinione pubblica tale da conquistarsi, nelle edizioni successive, un ruolo decisivo e determinante nell'iconografia ovidiana.



- [15] cfr. ms. 1044, fol. 111. Rouen, Biblioteca Municipale; ms. 5069, fol. 52, 57, de la Biblioteque de l'Arsenal de Paris; Antonie Wlosok, *ad vocem JUNOS ABSTIEG IN DIE UNTERVELT*, IN Horn, *Metamorfosen*, Berlino 1995, pagg. 129-149.
- [16] Nei suddetti codici ad ogni mito, sintetizzato sulla scia ovidiana, corrispondono una serie di allegorizzazioni moraleggianti, secondo la lettura corrente delle sacre scritture
- [17] *Discesa di Giunone agli Inferi* (ms. Cassaf. 3. 4, fol. 53 (s. 138) Bergamo biblioteca civica); riprodotta anche in: Antonie Wlosok, *ad vocem JUNOS ABSTIEG IN DIE UNTERWELT*, in: Horn, *Metamorphosen*, Berlino 1995, pagg. 129-149, tav. 36 c. Il codice di Bergamo costituisce una delle versioni abbreviate dell'*Ovidius Moralizatus* (1342) opera di un anonimo francese che, insieme all'*Ovide Moralise*, di poco precedente, contribuì, nonostante la pesantezza dell'apparato allegorico cristiano, a tenere in vita la tradizione testuale e iconografica delle *Metamorfosi* di Ovidio.
- [18] Dal punto di vista stilistico il codice di Bergamo è uno dei meno raffinati in cui si privilegia un segno di fattura piuttosto rozza in cui le figure dei protagonisti sono palesemente corte e tozze da apparire, nel complesso, sgraziate. L'immagine in questione presenta un carattere decisamente narrativo in cui prevale la tendenza al sincronismo di diversi momenti del mito all'interno di un unico riquadro, tesa ad esaltare i dati salienti della vicenda.
- [19] *Il regno di Plutone*, ms. Pal. Lat. 1066, Bl. 221 r, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1450 c.; riprodotta anche in: Hans Liebeschutz, *Fulgentius Metaforalis ein Beitrag zur geschichte der antiken Mythologie in mittelalter*, Leipzig-Berlin 1926, pagg. 109-111; tav. XX e *Il regno di Plutone*, cod. Lat. Reginense 1290, Bl. 3 r, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1450 c. ; riprodotta anche in: Hans Liebeschutz, *Fulgentius Metaforalis ein Beitrag zur geschichte der antiken Mythologie in mittelalter*, Leipzig-Berlin 1926, pagg. 109-111; tav. IV. Dati e argomentazioni al riguardo degli "esseri extraumani" in A. Brelich. *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Ateneo 1966, pag. 11 e segg. Gli illustratori delle miniature dei suddetti codici manoscritti sembrano aver recepito il sostrato culturale più arcaico delle Erinni greche, che in quella dimensione caotica erano connotate proprio dalle ali, dalle tuniche, dai serpenti ecc. Gli autori, ignoti quanto i modelli figurativi cui sembrano essersi ispirati, alla ricerca del vero significato nascosto e più spesso morale dei soggetti, offrono un' erudita raccolta di tutte le valenze classiche delle Furie note sino ad allora.
- [20] Questo "insolito" modello iconografico è presente nel vasto repertorio d'immagini delle prime edizioni a stampa che dal '500 caratterizzano le *Metamorfosi* e la *Divina Commedia* che costituiscono i due testi di riferimento obbligato per scrittori e illustratori intorno al tema delle Furie.
- [21] Secondo la *Teogonia* esiodea, che vede protagonista Gaia fra le primigenie forze generatrici del mondo ellenico e, con essa, concludersi il primo grande ciclo della divina genesi nella religione ufficiale dei Greci, le Erinni nascono da Gaia (Terra) fecondata dal sangue di Urano (Cielo), mutilato ed esautorato dal figlio Crono.
- [22] La loro genealogia è nella cultura greca alquanto incerta: se per Esiodo, le Erinni nascono dal sangue di Urano, evirato dal figlio Crono, e dalla Terra (*Theog.* vv. 183-185), i tragediografi attici attestano altre ascendenze. Esisteva un'altra versione della stessa antica tradizione teogonica che poneva al centro del grande processo creativo, in primo piano, fra le primordiali forze generatrici non Gaia (Terra), ma Nyx, la Notte. Eschilo, infatti, le chiama *figlie senza prole della Notte bramosa d'onore* (*Eum.* v. 321; vv. 416-417; vv. 790-792; vv. 1033-1034), Sofocle figlie di Gaia e del Tartaro (*Oed. Col.* v. 40).
- [23] *Il.* XV, 203-204; XXI, 412; *Od.* II, 135; Hes. *Theog.* vv. 472-474; Aesch. *Choeph.* vv. 1053-1054; *Sept.* vv. 785-791; Eur. *Or.* vv. 255-257; Soph. *Oed. Col.* vv. 1432-1434.
- [24] Cfr Hes. *Theog.* 228; che riassume in un verso le loro funzioni di guardiane della legge, grazie alle quali, l'armonia regna nel mondo fisico e nel corretto comportamento degli uomini quando egli si sottomette alla loro potenza.
- [24] Hom. *Il.* XIX 418.
- [25] Diversi documenti epigrafici, per lo più originari da Atene, costituiscono la prova inconfutabile del carattere popolare di particolari forme di invocazioni rivolte alle Erinni: sopra alcune tombe, si trovano delle imprecazioni che rimettono alle divinità sotterranee, la cura nel vendicare ogni tipo di profanazione della sepoltura. Cfr. Herod. IV 149.
- [26] Hom. *Il.* IX 454; *Od.* II 135.
- [27] Aesch. *Choeph.* v. 1048.
- [28] Aesch. *Eum.* v. 346.
- [29] Aesch. *Eum.* v. 52.
- [30] Hom. *Il.* III 278; IX 571.
- [31] Cfr. al riguardo B. Zannini Quirini, *L'Aldilà nel mondo antico vicino orientale e classico*, in P. Xella, *Archeologia dell'Inferno*, Verona 1987, pag. 263-290.
- [32] Plat. *Gorg.* 493 B; *Crat.* 404 A.
- [33] Che in Esiodo oltre a connotare il nome di una delle primigenie entità nella formazione del cosmo (*Theog.* 119 e segg.), è anche il luogo più profondo e oscuro, della terra.

- [34] Omero che lo descrive chiuso da porte d'acciaio "tanto al di sotto di Hades, quanto la terra è distante dal cielo, reclude nel Tartaro, Kronos e i Titanes, l'antica stirpe divina che, precedente a quella olimpica di Zeus, si ribellò rimanendone sconfitta: *Il.* VIII 16; 479 e segg.; XIV 203 e segg.; XV 225.
- [35] Aesch. *Eum.* v. 70.
- [36] Per l'aspetto disumano, mostruoso delle Erinni cfr. Aesch. *Eum.* vv. 47-56
- [37] K. Kerényi, *La Nascita di Elena* in: *Miti e misteri*, tr. It. Torino 1950, pag. 35, nota come la fusione in una sola figura di forme diverse si presentasse agli occhi dei Greci come un fenomeno senz'altro sinistro.
- [38] Secondo Eschilo, la loro velocità nell'inseguimento sul mare è superiore a quella di una nave: *Eum.* 250 e segg; 137-139; 373-376.
- [39] Aesch. *Eum.* vv. 267-275; vv. 322-323; vv. 337-339.
- [40] Come nel caso di Oreste, descritto da Eschilo nell'*Oresteia*, che deve giungere ad Atene ed essere sottoposto al giudizio cittadino.
- [41] Le macchie di sangue, infatti, non si cancellano mai dalla mano del colpevole (Aesch. *Choeph.* 73-74; cfr. 520-5219; anche quando Oreste giunge ad Atene e sostiene di non essere più contaminato (dal sangue di Clitennestra), le Erinni ancora inseguono le stille di sangue che egli lascia sul suo percorso.
- [42] Aesch. *Choeph.* vv. 1053-1054; *Eum.* vv. 129-131; vv. 246-247; vv. 253; 317; Eur. *Or.* vv. 260-261.
- [43] Infatti, come le Gorgoni, le Erinni hanno serpenti che circondano i loro volti e un aspetto orribile che aliena loro ogni vicinanza, tanto da essere caratterizzate col paradosso o l'espressione di "vecchie fanciulle" Cfr. Aesch. *Choeph.* vv. 1048-1050; vv. 1057-1058; *Eum.* vv. 47-56; Eur. *Or.* vv. 255-257; vv. 317-324; Soph. *Ai.* vv. 835-844; Paus. I 28, 6.
- [44] Hes. *Theog.* v. 183 e segg. Trad. Romagnoli
- [45] La discendenza di Urano, unitosi con Gaia, culminerà nella nascita delle sei grandi divinità: Hestia, Demeter, Hades, Poseidon, Hera, Zeus.
- [46] Hes. *Theog.* v. 181
- [47] Hes. *Theog.* vv. 470 e segg. Trad. Romagnoli
- [48] Hes. *Theog.* vv. 472-474.
- [49] Sconfitte dalle divinità olimpiche sulla singola questione dell'assoluzione di Oreste dall'accusa di matricidio, ottengono però il riconoscimento dei valori da loro rappresentati, cfr. Aesch. *Eum.* vv. 990-995.
- [50] Con la nascita della *polis* democratica si assiste all'istituzione di una giustizia cittadina che si basa sulla legge; per quanto concerne la punizione dei crimini, si passa da un giudizio fondato sulla vendetta personale a un giudizio cittadino fondato sulle leggi. La cultura greca rinnova la concezione della vita civile sostituendo all'implacabile rigore dei castighi divini l'amministrazione della nuova giustizia cittadina. Da allora in poi, quando il colpevole dovrà rispondere dei suoi crimini davanti a tutta la città in un tribunale che, nel caso di Atene, è rappresentato dall'*Areopago* (sede del più antico tribunale ateniese, che aveva competenza sui delitti di sangue), le dee della vendetta acquisteranno una nuova personalità e degli attributi tali, da essere invocate come dee benefiche garanti della sacralità della nuova giustizia del tribunale, cfr. J. Girard, *Le sentiment religieux en Grèce*, pag. 497 e segg.
- [51] Le Erinni, infatti, come custodi dei *patti leali*, perseguitavano, *sotto terra*, i colpevoli dei delitti di sangue e punivano gli spergiuri attraverso la persecuzione che rende folli i colpevoli, fino a provocarne la morte e la caduta nel Tartaro o Erebo, dove dimoravano.
- [52] Localizzate sotto terra sin dalla poesia omerica questa, come le altre tradizioni, concordano nel collocare sia le Erinni che le Eumenidi in uno spazio extra-cosmico che, non ha caso, è il Tartaro, ma anche l'Erebo, o l'Ade; Cfr. al riguardo Es. *Theog.* 119; Hom. *Il.* III 278-280; IX 571; XIX 259-260; Plat. *Gorg.* 493 B; *Crat.* 404 A.
- [53] Nei racconti mitici greci gli interventi degli dei definiscono tutti gli aspetti di quella realtà della quale, nel tempo storico, saranno permanentemente garanti. Cfr. A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma 1958, pag 23 e segg.; *I Greci e gli dei*, Napoli, 1985.
- [54] Le rappresentazioni drammatiche, nell'antica Grecia, godevano di una profonda valenza sacrale e sociale: attraverso la loro riapertura rituale e sacrale erano atte a rifondare e ristabilire l'ordine socio-culturale nella realtà. Questo dato obbliga a gettare una luce particolare su questi testi. Sono importanti per noi in quanto rifondavano sulla scena, riportando agli occhi degli spettatori la dimensione del mito, i valori della città. Gli autori erano dunque fortemente vincolati dal contesto per il quale scrivevano e ciò avveniva sempre nel rispetto e in funzione del momento storico in cui venivano messe in scena queste opere. Il poeta greco, dunque, non solo non inventava nulla, perché detentore della tradizione collettiva ma, in virtù di essa, modellandola, la caricava di messaggi nuovi.
- [55] Protagoniste dell'azione drammatica in quella che si può definire l'ultima tragedia del *genos*, *Oresteia*, (l'unica trilogia tragica che ci sia pervenuta dall'antichità: *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), le Erinni/Eumenidi sanciscono la fine della vendetta privata tribale che, nella società Greca arcaica, costituiva la condizione per riparare l'offesa ricevuta che però suscitava un'altra offesa fino a diventare una catena di sangue, Aesch. *Eum.* v. 930.
- [56] Soph. *Oed. Col.* vv. 42 e segg.; vv. 84 e segg.; 1552; per Sofocle è a Colono che avviene la trasformazione

delle Erinni in Eumenidi.

[57] E' nella conclusione delle *Eumenidi* che assistiamo alla trasformazione del loro stesso ambito di influenza e del loro ruolo; alla fine della tragedia eschilea, le Erinni si lasciano convincere da Atena – che ha sottratto loro l'onere di esigere la vendetta – ad attenersi al giudizio del pubblico tribunale che giudicherà, per il futuro, i crimini tra consanguinei, e ad accettare, nello stesso tempo, il giuramento dell'*Areopago* (suffragio d'Atena che determina l'assoluzione di Oreste) abiurando, così, la loro collera e mutando in benedizione il loro canto di morte, Aesch. *Eum.* vv. 1033-1037.

[58] Dal momento in cui le mitiche Erinni accettano il principio della purificazione, la possibilità dell'assoluzione, l'ideale della clemenza e della giustizia moderata, fondata sull'apprezzamento ragionato delle responsabilità etiche che saranno il prgno della loro prosperità, vengono reintegrate (nell'ordine olimpico) e invocate dai cittadini come Eumenidi.

[59] Il santuario ove le *Venerande* Eumenidi erano onorate, si trovava presso una cavità rocciosa ai piedi del fianco nord-est dell'*Areopago* (sede del più antico e supremo tribunale di Atene), e il pendio ovest dell'Acropoli, Aesch. *Eum.* 1013 ; Eur. *E.* v. 1271; Soph. *Oed. Col.* v. 57, v. 1390.

[60] Epiteto delle Eumenidi in Aesch. *Eum.* v. 383; e in Eur. *Or.* v. 410.

[61] A questo proposito si veda A. Brelich *Introduzione alla storia delle religioni*, pag. 178 e segg.

[62] Nel complesso lo schema non è mai lo stesso: le Erinni sono agili e veloci sui documenti più antichi che vanno dal 450 al 380 a.C.; alate, in qualche caso, le Erinni portano abitualmente un semplice chitone corto o lungo che può essere ricamato o plissettato (Cfr. *LIMC* 1986, tomo II/2 pg. 599, fig. n° 40-44), ma indossano più raramente anche un lungo peplo. Sui vasi attici le dee figurano usualmente a piedi nudi, ma spesso, portano gli endromidi da cacciatrici.

[63] Aesch, *Eum.* vv. 53-54.

[64] Soph. *Oed. Col.* 84

[65] Figlie dei fratelli Keto e Phorkys, entrambi generati da Gaia e Pontos: cfr. Hes. *Theog.* v. 270 e segg.

[66] Aesch. *Eum.* vv. 68-73; Soph. *Ai.* vv. 835-844.

[67] La vecchiaia è una caratteristica ben accentuata nella stirpe di Pontos cfr. C. Costa, *La stirpe di Pontos*, SMSR 39/1968 pag. 67 e segg.

[68] Aesch. *Eum.* v. 73.

[69] Le Harpyiai, che con le loro veloci ali, tengono il passo con i soffi dei venti e con gli uccelli, come le cugine Gorgoni convergono, infatti, nella categoria delle divinità femminili indefinite per numero come le Erinni, ma per le quali ricorre un nome divino collettivo a identificarle che, assieme alla duplicità dei tratti fisici loro conformi, antropomorfi ma anche animaleschi, appartengono alla schiatta degli esseri mostruosi.

[70] La pressoché inesistente documentazione iconografica, relativa alla fase più antica, non ci fa sapere con precisione come queste divinità fossero concepite in quel lontano passato.

[71] Aesch. *Eum.* v. 18; *Choeph.* v. 1049.

[72] Aesch. *Eum.* v. 52; *Choeph.* v. 1070; Cfr. *Il pittore della Black Fury*, sul cratere a volute con Oreste e le Erinni, (ceramica apula a figure rosse) 380-370 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82270; *Erinni nere dormienti*, sul cratere a calice (ceramica apula a figure nere), 360-350 a.C., Leningrado, Museo dell'Ermitage, B. 1743.

[73] Aesch. *Eum.* vv. 54-56.

[74] Aesch. *Eum.* v. 51; v. 230; v. 244; v. 248; *Sept.* v. 699.

[75] Euripide in: *Or.* v. 316 e segg.; *I. Taur.* v. 285 e segg.

[76] Si rimanda alla nota 21.

[77] Gli ex-voto furono ritrovati in prossimità di Tirinto, all'interno del santuario consacrato alle Eumenidi, H. Sarian, *Erinys*, in: *L.I.M.C.* III/1 pagg. 825-843; III/2 pag. 606, fig. n. 115; Ch. Papachristodoulou, *Eumenidi*, *ArchDelt* 23, 1968, pagg. 117-131, pl. 50-57.

[78] Esistono numerose fonti che attestano l'esistenza di diversi culti delle Eumenidi nella grecia continentale come in Arcadia e nel Peloponneso (Herod. IV 149; Paus. VIII 34, 1, 2) ma, quello di Atene era era il più celebre: qui, infatti, la poesia e l'arte hanno saputo, meglio che altrove, consolidare i fattori legati a questo culto che sopravviveva ancora in tutta la sua forza nei primi tempi del Cristianesimo;; Dione Cassio (LXIII 14); O. Müller, *Eumenidi*, pag. 139, 2.

[79] Hes. *Theog.* v. 472; *Il.* IX 454; *Od.* II 135.

[80] Diversi documenti epigrafici, per lo più originari da Atene, costituiscono la prova inconfutabile del carattere popolare di particolari forme di invocazioni rivolte alle Erinni: sopra alcune tombe, si trovano delle imprecazioni che rimettono alle divinità sotterranee, la cura di vendicare ogni tipo di profanazione della sepoltura (Herod. IV 149).

[81] Negli scritti dei poeti dell'età Alessandrina, infatti, (dal IV sec. a.C.) le dee non appaiono più come le divinità gravi della riparazione morale, ma tornano le vendicatrici, rapide e infaticabili, accanite e infallibili

nell'inseguimento dei criminali. Di esse interessa l'indole terrificante e tremenda dell'età arcaica che predomina nella loro caratterizzazione in conformità al gusto antiquario dell'epoca: le dee appaiono quindi come esecutrici di torture e sevizie al servizio dei ministri e degli dei sotterranei (Nonn. *Dionys.* XXXI e seg. ; Val. Flac. *Argon.* IV 74).

[82] Cfr. S. Eitrem, *Caius Gracchus und die Furien*, in "philologus", 78, 1923 pagg. 183-187; Fr. Altheim, *A History of Roman Religion*, London, 1938, pag. 116 e segg.

[83] Il Mommsen per primo individuò in esso, fra i vari documenti epigrafici raccolti, il nucleo antichissimo della parte fissa dei calendari romani che combinava con l'analisi dei dati relativi alla riforma di Numa, cfr. A. Brelich, *Introduzione allo studio dei calendari festivi*, II parte, Roma, 1955, pag. 124 e segg.

[84] Cfr. la raccolta completa dei Calendari epigrafici Romani si veda A. Degrassi, *Inscriptiones Italiane*, vol. 13: *Fasti et elogii*, Roma 1963; D. Sabbatucci, *La Religione di Roma antica*, 1988.

[85] Sono presenti le feste del Palatino, del Quirinale, del Foro, del Capitolium ecc.

[86] Varro *ling.* V 90; VI 19; VII 45, accerta che, già ai suoi tempi, poche persone ne erano a conoscenza.

[87] Cfr. al riguardo G. Piccaluga, *Irruzione in un passato irreversibile nella realtà culturale romana*, SSR I/1, 1977, pagg. 47-62; C. Bologna, *Il linguaggio del silenzio*, SSR II 1978, pagg. 317-342.

[88] I più antichi racconti mitici romani non si basavano sulle divinità, ma sulle gesta di personaggi ritenuti storici (Romolo, Numa, ma anche Orazio Coclide, ecc.): cfr. A. Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, pag. 226 e segg.

[89] Cfr. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma, Ateneo, 1975, pag. 130 e segg.

[90] Il calendario lunisolare (di origine mesopotamica) che i romani avevano adottato, misurava l'anno solare in fasi lunari e l'intercalazione era orientata dalla lunazione coincidente con l'equinozio di primavera, cfr. D. Sabbatucci, *La religione di Roma antica*, Milano 1988.

[91] Nel mese di luglio, del calendario arcaico romano, suddiviso in tre parti: dalle Calende, le None, le Idi, il plenilunio che coincideva con le Idi, si verificava il 15 del mese a distanza di dieci giorni dai Furrinalia, Cfr. D. Sabbatucci.

[92] A. Degrassi, *cit.* n. 187; 192, pagg. 485-487.

[93] Il calendario arcaico era lo strumento attraverso il quale la religione romana, "storicizzata" e "demitizzata", accresce e potenzia i mezzi del culto a propria disposizione, tutelandosi con precise garanzie sacrali. Esso, infatti, non soltanto dava ordine al tempo ma gestiva il corso degli eventi, regolandolo in funzione delle esigenze politiche.

[94] Livio (III 6, 1) attesta che nel V sec. il principio dell'anno nuovo iniziava con la calende del mese di agosto.

[95] Fondato com'era, prima della riforma di Cesare, sull'osservanza empirica delle fasi lunari, l'intercalazione dell'anno solare era misurata dai Pontefici che avevano il compito di registrare le lunazioni e ordinare le intercalazioni. A questo proposito si rimanda alla nota 90.

[96] Sacerdote caratteristico della fase più antica della religione romana, la cui istituzione era attribuita a Numa, cfr. Varro *LL.* 7,45.

[97] Varro *LL.* V 84; VII 45.

[98] Varro *LL.* VI 19.

[99] Cic. *nat.* D. 3, 46.

[100] Cfr. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Romer*, Munchen, Beck 1912, pagg. 420-469 (si veda anche, dello stesso autore, la voce *Furrinain RE*).

[101] L'assenza di ogni traccia archeologica è da attribuire all'esiguità degli scavi che, fino ad ora sono stati casuali o scarsamente programmati.

[102] "Il culto di Furrina al Gianicolo. Un problema aperto", in: *L'area del santuario siriano*, 77- 82, *Cultura e scuola* 79, (1981), pagg. 166-171.

[103] G. Piccaluga, "*sub ianiculo arca inventa est*" Perché proprio qui la tomba di Numa?, *op. cit.* in n. 218, pagg. 71 e segg.

[104] Atti del convegno tenuto nel maggio del 1994 in occasione dei 40 anni dell'Istitutum Romanae Finlandiae a cura di: M. Steinby, *Ianiculum-Gianicolo*, Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità fino al Rinascimento, Roma 1996.

[105] La bibliografia raccolta sino al 1975 si trova in N. Goodhue, *The Lucus Furrinae and the Syrian Sanctuary of the Janiculum*, Amsterdam 1975, pagg. 160-163.

[106] Termine col quale si contraddistingue un luogo volutamente lasciato allo stato selvaggio, incontaminato.

[107] Orientata a soggiogare la dimensione dell'alterità, sovente temibile e dunque passibile di controllo, Roma è interessata a bloccare le insidiose ingerenze nel presente: tra i pochi protagonisti dell'aldilà troviamo l'inferna *Mania* che è la progenitrice dei *Manes*, entità collettive sovrumane che già l'etimologia del nome che equivale a *boni* (Varro *LL.* VI 2 e segg.), richiama l'intenzione dei romani di tutelarsi da queste creature che, insieme ai Lemures e le Larvae, costituiscono l'orda pericolosa e nemica nei confronti della quale Roma può agire sul piano



rituale. Si veda come in occasione delle feste dei Ferralia (Ov. *F.* II 533 e segg.) e dei Lemuria (Ov. *F.* V 419 e segg.) si concedeva ai trapassati di tornare tra i vivi ma con l'implicito invito di non disturbare più per il resto dell'anno.

[108] Ov. *Met.* XIV 116.

[109] Ov. *Met.* XIV 116.

[110] Enn. *Euhemerus*, 4 Müller.

[111] Macr. VI 19,4.

[112] Cic. *Nat.* 3.46.

[113] Plut. *C. Gracch*, 17.3

[114] Mart. Cap. 2.164.

[115] *Quest. Rom.* v. 51.

[116] D'altronde, la base della cultura arcaica romana non è esente da quel concetto delle personificazioni delle idee astratte consistente, nello specifico, nell'interpretazione paretimologica del nome della divinità. Essa cioè non distingue sottilmente tra concetti astratti e divinità che li rappresentano: Servio, infatti, considera le *Furiae* e *Furor* come la stessa cosa, ed è ancora lui che dice che *Erinyes* è *impatientia animi*, come pure che *Furiarum maxima* è la *fames*.

[117] Verg. *Aen.* VII 415-419; 447-451; VIII 668-669; Sen. *Her. Fur.* 982-986; *Med.* 958-968.

[118] St. *Th.* I 56-60; v. 101; Luc. *Far.* VI 730-735; Verg. *Geog.* III 552-553; *Aen.* IV 273-280.

[119] Al riguardo si rimanda alla pag. 4 e segg.

[120] Nonn. *Dionys.* XXXI e seg. ; Verg. *Aen.* VII 323-331; Ov. *Metam.* IV 447-451.

[121] Verg. *Aen.* VII 406 e segg.

[122] le Furie figurano talvolta a riposo, contemplando con soddisfazione la loro opera di distruzione e morte, tal'altra in azione, eccitando i combattenti, drizzando le loro armi (serpenti, torce, spade, fruste) come per minacciare un avvenimento sinistro.

[123] La torcia accesa, i serpenti e le fruste, costituiscono gli attributi ordinari delle Furie rappresentate sui sarcofagi romani; qui, infatti, il repertorio figurativo delle Furie è prevalentemente costituito da scene di morte e carneficina; Cfr. *L.I.M.C.* III/2 pag. 602 e segg. fig. n. 80.

[124] Aesch. *Choeph.* v. 1053; *Eum.* vv. 130-131; vv. 246-247; Eur. *Or.* vv. 260-261; Luc. *Far.* VI 733; Hor. *Sat.* 34-35.

[125] Verg. *Aen.* VII 409; 475-477.

[126] Verg. *Aen.* VII 336; 456-457; Ov. *Met.* IV 481; VI 429-430; Sen. *Med.* 15; 960-961; 963-964.

[127] Verg. *Aen.* VII, 346; 447; 560; Prop. *El.* III, 5, 40; Tib. *Car.* I 3, 69; Ov. *Metam.* IV 454; 474; 492 496; St. *Th.* I 101; Sen. *Med.* 14.

[128] cfr. Verg. *Aen.* VII 328 e segg.; 415 e segg.; 475 e segg.; Hor. *Sat.* VIII 34.

[129] Cfr. V. Cartari, *Immagini degli Dei degli Antichi*, Venezia 1674, pag. 145.

[130] Ov. *Metam.* VI 429 e segg.

[131] Lucan. VI. 644; Sen. *Herc. Fur.* v. 697 e segg.

[132] Verg. *Aen.* VI vv. 571-572; VII v. 329; v. 346; 447; Hor. *Sat.* vv. 34-35; Prop. *El.* III 5, 40; Tib. *Car.* I 3, 69; Sen. *Her. F.* 101; *Med.* 13-14; 961-962; St. *Th.* I 101-103; Ov. *Metam.* IV 454-455; 473; 483; 490-495; 511.

[133] Le Erinni hanno capelli anguicriniti e con essi spaventano fino alla follia, mentre le Furie inducono la follia infettando, senza ferire, il corpo delle vittime col siero dei serpenti.

[134] Verg. *Aen.* VI 570; VII 451; Luc. *Far.* VI 732.

[135] Verg. *Aen.* VI 555; St. *Th.* I vv. 109-110; Ov. *Met.* IV 482.

[136] “(...)Tisiphone madefactam sanguine sumit importuna facem fluidoque cruore rubentem iduitur pallam tortoque incingitur angue egrediturque domo”, Ov. *Met.* IV 481-4. Il termine *pallium* indica espressamente il mantello da viaggio.

[137] (...); *suffusa neneno tenditur ac sanie gliscit cutis; igneus atro ore vapor, quo longa sitis morbique famesque et populis mors una venit; riget horrida tergo palla,(...)*”, St. *Th.* I, 106-110.

[138] Verg. *Aen.* VI 555.

[139] *Mythologiae*, libri III, (Opera a cura di R. Helm, Leipzig 1898, I, 7 pag. 20-21, 1-3-5).

[140] Dal XII sec. l'esegesi mitologica toccherà i vertici di questo sviluppo, cfr. Scriptores, *Rerum Mythicarum Latini Tres- Romae Nuper Reperti*, Mythographus Vaticanus, Cellis, 1834, I L. II, 12, pag. 77, vv. 30-37; III L. III 6, 23, pag. 187, vv.21-34.

[141] Si legge nel Salmo 95.5: “*Omnes dii gentium daemonia*”. A questo proposito i dottori dei primi secoli non sono del tutto concordi, cfr. *Dictionnaire de Théologie catholique*, alla voce “*Demons*” e soprattutto, Tertulliano, *Apologet.* 22,24.

- [142] Alla sua attività di traduttore vanno attribuite le versioni delle *Storie contro i pagani* di Paolo Orosio e anche l'attribuzione, fortemente contrastata, della versione in toscano del *Tresor* di Brunetto Latini, cfr. *infra*.
- [143] Cfr. B. Giamboni, *Il libro de' Vizi e delle Virtudi*, torino, 1968, XLVI, vv. 1-15; vv. 23-43.
- [144] Sulla fortuna del tema della *Psychomachia* di Prudenzio si veda E. Langlois, *Origine set sources du Roman de la Rose*, Paris 1890, pagg. 63 e segg; per il tema figurativo, invece, si veda E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen âge*, Paris 1908, pagg. 353-374. Per le influenze esercitate dallo schema prudenziano si veda G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, II, 1960, pag. 319.
- [145] *non potete servire Dio e Mammone*, la citazione è presente nei Vangeli di Matteo e Luca.
- [146] L'ordine dei vizi seguito da Bono è quello di San Gregorio, diffusissimo nel medioevo prima del rinnovamento portato dalla scolastica di Tommaso d'Aquino, ma progressista nell'impostazione etico-politica laica: il racconto di Bono è rivolto a un pubblico di commercianti, banchieri e piccoli imprenditori, cfr. *op.cit.* alla nota 32, XXII, *Del primo vizio capitale, cioè di Superbia e della suevie che sono otto*, pag. 141 e segg.
- [147] La lussuria, intesa come il corrispettivo sensibile, privo di freni, della volontà di guadagno economico, è l'aspetto complementare di una nuova libertà dell'individuo, che sottrae tendenzialmente gli uomini all'influenza della chiesa e mette in discussione le basi religiose e morali del primo feudalesimo medioevale, cfr. A. Gurevic, *Le categorie della cultura medioevale*, Torino 1983, pagg. 224 e segg.
- [148] Il nudo, disprezzato e rifiutato moralmente, ha uno spazio straordinariamente ampio nella scultura romanica. I luoghi di queste immagini, portali o capitelli, posti in maggiore evidenza in ambito architettonico, hanno la funzione di monito per colui che entra nell'edificio; si veda "diavolo e lussuria" nella parete occidentale del vestibolo del portale meridionale dell'ex chiesa dell'abbazia di San Pietro a Moissac.
- [149] Si rimanda alla nota precedente.
- [150] I programmi figurativi romanici non rappresentano tanto una generica accusa di carattere religioso contro i vizi che vengono scolpiti a rilievo, quanto una resistenza guidata dal clero contro una trasformazione sociale in atto che stava investendo la società medioevale; cfr. *L'arte del Romanico, Architettura, scultura, pittura*, a cura di Rolf Toman, Milano 1999, pag. 254 e segg.
- [151] Nella quale è pesante l'eredità della *Psychomachia* di Prudenzio, l'*In Rufinum* di Claudiano, le *Parabola* di San Bernardo oltre alle storie dell'*Antico e Nuovo Testamento*,
- [152] L'indebolimento dei confini dell'impero Romano e le conseguenti invasioni barbariche portarono, oltre al trauma del sacro suolo romano violato, devastazioni, epidemie, e una crisi economica connotata da una pesantissima inflazione. La debolezza della struttura imperiale, statale e burocratica, fu causa di quel che può essere definita una perdita di identità sociale e religiosa, sia sul piano collettivo, sia su quello individuale; E. Robertson Doods, *Cristiani e Pagani in un'epoca d'angoscia*, La nuova Italia, Firenze, 1970, pag. 5 e segg.
- [153] Il ripiegamento verso valori di tipo individualistico e, talora, intimistico, era una tendenza già manifesta nell'adesione a culti di tipo soteriologico (misteri di Iside e Osiride, di origine egiziana, quelli di Mitra, e di Demeter, l'Orfismo o anche filosofie come lo gnosticismo) che promettevano una sorta di salvezza nell'aldilà [153]. Il culto degli dei romani diveniva via via sempre più statale, ufficiale e obbligato in quanto dovere cittadino. Una tale confluenza di condizioni precarie consentì al cristianesimo di formarsi e imporsi sul politeismo: i bisogni e i desideri, come le paure, mutano e modificano la mentalità dell'epoca che non è più quella virgiliana o augustea, salda nella propria connotazione culturale, ma risulta disposta ad abbracciare altri valori, quali quelli cristiani, e a modificare strutturalmente il proprio tessuto sociale; Cfr. F. Cumont, *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, trad. it. Bari 1913; cfr. A. Pincherle, *Introduzione al Cristianesimo antico*, Bari 1992, pagg. 3 e segg.
- [154] Nella neonata cultura cristiana il *Nuovo Testamento*, soggetto alle concezioni del mondo orientale antico, non contempla descrizioni dell'aldilà; Cfr. P. Xella, *Archeologia Dell'Inferno, L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, Verona 1987, pag. 163 e segg.
- [155] Nell'*Antico Testamento*, che invece era soggetto alle concezioni del mondo orientale antico, l'Aldilà viene descritto come un luogo tenebroso, ma scevro da implicazioni intellettuali o emotive che appartengono ad una dimensione altra, oscura e nemica dell'uomo, lo Sheol giudaico viene recepito e interpretato col proposito di escluderlo come dimensione ultraterrena, dimora dei morti, dal mondo spazio-temporale di Yahwè. A proposito del culto dei morti nell'antico Israele e sulla "rimozione" di quel culto nei testi biblici si veda P. Xella, *Il culto dei morti nell'Antico Testamento: tra teologia e storia delle religioni: Religioni e Civiltà*, 3 (Scritti in memoria di A. Brelich) 1982, pag. 645 e segg.
- [156] Inizialmente sotto l'influenza della tradizione dei profeti sulla società e sul culto, poi compiutamente col *Nuovo Testamento*, si giungerà ad una differenziazione articolata delle concezioni escatologiche dell'Aldilà. Per lo sviluppo che conduce dalla profezia ispirata alla scrittura profetica si veda C. Grottanelli, *Profezia e scrittura nel Vicino Oriente: La Ricerca Folklorica*, 6 (La scrittura: funzioni e ideologie) 1982, pag. 57 e segg.
- [157] Isaia, 14, 9- 29; Ezechiele, 32; 23; Zaccaria 5,1-11; Malachia 4,1-3.
- [158] Matteo, 5, 22; 8,18; Luca, 16, 22; 26.
- [159] *Apoc.* 20, 11-15.
- [160] L'arte cristiana, nelle sue molteplici espressioni testuali e figurative, conferma la propria funzione catartica e religiosa, esprimendo il senso trascendentale del divino. Fra i simboli più importanti, attraverso i quali si rende la

presenza di Dio, è la luce. Nella letteratura evangelica di Giovanni, ad esempio, (*lettera 1, 5-7*) si legge: “Dio è luce e in lui non c'è tenebra alcuna. Se diciamo di avere comunione con lui e camminiamo nella tenebra, mentiamo e non operiamo la verità. Se invece camminiamo nella luce, siamo in una reciproca comunione e il sangue di Gesù, il figlio suo, ci purifica da ogni peccato”.

[161] E' la pittura che, più della scultura, in modo particolare con i suoi significativi effetti luministici e i suoi colori, offre alla dottrina cristiana gli strumenti migliori per trasmettere i suoi contenuti, esprimendoli nel modo più preciso ed efficace possibile anche attraverso la ricerca di modelli iconografici atti a fissare schemi che giocheranno un ruolo di importante nel costituire la trama della tradizione dogmatica. Un messaggio della funzione didattica delle immagini viene esplicitamente dichiarato nel VI sec. da Gregorio Magno (*Ep. XI, 13, A Sereno vescovo di Marsiglia*) per il quale: “...Una cosa infatti è adorare una pittura, un'altra è apprendere, attraverso il soggetto della stessa pittura, ciò che si deve adorare. Infatti, ciò che la scrittura mostra a coloro che sanno leggere, la pittura lo mostra agli ignoranti che la guardano, poiché in essa anche gli ignoranti possono vedere ciò cui devono aspirare...Cosicché, particolarmente per il popolo, la pittura serve da lezione”.

[162] Numerosi sono gli esempi figurativi escatologici atti a insegnare, sotto forma di monito, temi come l'Inferno o il Giudizio universale in cui Satana e/o i demoni sono raffigurati come creature dalle forme reali ma più spesso mostruose (vipere, basilischi, rospi), atte a sollecitare nei fedeli l'orrore nei confronti del maligno e quindi il ripudio del peccato.

[163] L'implicito messaggio che si offre nei vasti programmi figurativi romanici, in queste raffigurazioni che hanno per protagonista la donna nuda in genere accompagnata da animali come serpenti e rospi, notoriamente sinistri, si rivela nell'ottica del tempo diretto che si stabilisce fra "Avidità" e "Lussuria", nella misura in cui la prima sostituisce il vizio teologico della "Superbia" come fonte di tutti i mali; cfr. la pag. 18 e le note n. 139-140.

[164] Matteo 3,12; 5,22; 7,19; 13,40; 18,9; 25,41; Marco 9,43; Luca 3,17.

[165] Genesi 18,16-33; 19,1-29; 19,30-38.

[166] A partire dall'*Apocalisse* di Pietro (20-10-15), questa infatti è nota in Europa solo attraverso la versione della Visione apocrifia di san Paolo.

[167] Cfr. *l'Inferno*, eseguito a fresco su muro, da Nardo di Cione tra il 1354-1357, Firenze, S. M. Novella.

[168] Tisifone, collocata sulla torre della città di Dite, è la terribile sentinella, Verg. *Aen. VI vv. 554-556*.

[169] Si rimanda alla pag. 4.

[170] Il nudo, una condizione innanzitutto dell'uomo nel Paradiso terrestre, viene identificato inizialmente come simbolo di libertà dalla vergogna e dal peccato. Ingannata dall'astuzia del serpente e attirata dall'idea di divenire simile a Dio e dotata della stessa conoscenza, la prima donna ha affrontato i rischi della propria morte e di quella di tutta la sua discendenza e nel momento del peccato originale ha riconosciuto la sua colpa.

[171] Per la struttura e il valore dell'opera, l'uso delle fonti antiche e il rapporto con le raccolte litografiche precedenti e successive, cfr. l'introduzione di V. Zaccaria a Boccaccio in: G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, vol. III, Milano 1998.

[172] G. Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium De Montibus*, 1998, III 6°, 1-6; III 7°, 1-2; III 8°, 1-3; III 11°, 1-2; VIII 6°,2; VIII 6°,7; XIV 18°,9.

[173] Si veda C.C. Coulter, *The genealogy of the Gods*, in "Vassar Medieval Studies", New Haven 1923, pagg. 317-341; in particolare l'autore osserva come Boccaccio si innesta anche nella tradizione della *Teogonia* di Esiodo.

[174] Cfr. la pag. 5 segg.

[175] La radice del verbo *harpazein* che deriva da Harpyiai, nella lingua greca, significa "rapire", "rapinare" e si riferisce in modo particolare agli uccelli che sottraggono violentemente, Hom. *Il. XXII 308-310; Od. XV 174; Schol. Ap. Rh. II 269; Schol. Lyc. 166*. Questo epiteto ben si addice alla potenzialità mostruosa delle Erinni inesorabili nell'assalire furiosamente il colpevole, cfr CIG 2415 in cui le Erinni figurano come rapitrici dei vivi nell'aldilà. Cfr la nota 58.

[176] G. Buonsignori, *Ovidio Metamorphoseo Vulgare*, Ed. Lucantonio Giunta, Venezia 1497, L. IV cap. XXIII; XXV; XXVI; XXXIII; XXXV.; Raffaello Regio, *Metamorphoseon*, Bernardino Benalius, Venezia 1493, L. IV 430-431; 447-456; 466-511; Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseo, in verso vulgar con le sue allegorie in prosa et istoriato*, Venezia 1522, IV pagg. 40a, 40b, 42b.

[177] A questo proposito si rimanda a pag. 16.

[178] Hes. *Theog. v. 71* e segg.

[179] *Inferno*, IX vv. 40-47.

[180] “Che membra femminili havean e atto: Havendo el corpo: laspetto di femina il che si finge: perche la femina e molto piu accesa nel furore che el maschio. Onde Virgilio quando Aletto volle fare che nella caccia dascanio al cervio di Tyro pastore di latini fussi morto fa chel furore fussi nelle cagne e non ne cani: la cagione e che essendo minore animo nella femina puo meno resistere alle passioni e alle perturbationi. ET CON hidre verdissime eron cinte. Dimostra che in logho di cintura e di capegli haveano varie specie di serpi: perche non e piu pestifero veneno a glianimi nostri: e alla vita de mortali che la furia hydra e serpe che habita lacqua cosi detta in greco: perche hydor significa acqua: e dicono i poeti esser stato in lerna palude di thessaglia un serpente hydra figliuola dechidna e di tiphaone: la quale iunone: nutri contro a Hercole e si indomabil mostro: che tagliatogli un capo ne

*nasceva sette. Ma Hercole non la potendo uccidere chol ferro fu amaestrato da Minerva che lardessi. Ceraste sono serpi nella Lybia: le quali hanno corna. Così dette: perche ceras significa corno. Apparvono le furie nella sommita della torre: perche el furore non puo star celato. Ne mai senza superbia: e jsomma accensione.”*

[181] Cfr. la pag. 4 e segg.



Fig. 1

*Giunone scende agli Inferi*

xilografia della prima edizione dell'*Ovidio Methamorphoseo Vulgare*, Venezia, 1497



Fig. 2

*La follia di Atamante e Ino*

xilografia della prima edizione dell'*Ovidio Methamorphoseo Vulgare*, Venezia, 1497



Fig. 3

*Erinni Lekythos*

V sec. a.C., Würzburg, Universität, Martin-von-Wagner-Museum



Fig. 4

*Eumenidi*, III sec. a.C.

stele a frontone con dedica  
Argo, Museo E 191





Fig. 5  
*Furia*, III sec. a.C.  
stele a frontone con dedica  
Argo, Museo E 191



Fig. 6  
*Furie*  
stanza dei giganti parete est, Palazzo Te Mantova



Fig. 7  
*Ino, Atamante e le furie*  
Nicolò Degli Agostini, *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*, Venezia 1522, f. F3r.



Fig. 8  
*Il Regno di Plutone*  
sala di Amore e Psiche, Palazzo Te Mantova