

Una 'lettura' delle aristie contenute nella *Tebaide* con l'attenzione rivolta al singolare mondo espressivo di Stazio, caratterizzato da una concentrazione estrema e da un'intensa drammaticità, spesso di carattere spettacolare. Vi trovano forma atmosfere grevi, situazioni strane sino all'abnorme, espresse con inedite intuizioni linguistiche, scorci inaspettati che rendono l'interpretazione del testo molto spesso ardua. Il tutto in una radicale rivisitazione delle aristie omeriche.

In copertina:
Particolare dell'altorilievo di Pyrgi raffigurante Zeus che scaglia la sua folgore contro Capaneo (470-460 a. C.), Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma.

ISBN 979-12-5965-459-5



9 791259 654595

€ 18,00



Cacucci  Editore
Bari

26

Carmelo Salemmè

L'eroismo e la morte nella *Tebaide*. Letture staziane

Biblioteca della tradizione classica



Carmelo Salemmè

L'eroismo e la morte nella *Tebaide*.
Letture staziane

Biblioteca della tradizione classica
Centro interuniversitario di ricerca di studi sulla tradizione
Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Università degli Studi della Repubblica di San Marino
Università degli Studi di Padova
Università degli Studi di Trento

26

Il grande fiume della tradizione classica, ellenistico-romana e giudaico-cristiana, attraverso i secoli con le sue sorgenti ed i suoi rami, ora palesi ora nascosti, è giunto sino a noi e pervade la nostra civiltà. Averne coscienza e rilevarne le persistenze e le differenze è operazione utile e proficua, e per questo – per concorrere a tale impegnativo compito – all'inizio degli anni Duemila fu istituito nell'Università di Bari, ove gli studi filologici, antichistici e umanistici, hanno sempre avuto uno spazio rilevante, il Centro interdipartimentale di studi sulla tradizione, divenuto, dal 7 maggio 2013, con significativo ampliamento, Centro interuniversitario. Nata in seno al Centro, la *Biblioteca della tradizione classica* si prefigge lo scopo di rendere fruibili ad una più vasta platea di lettori i risultati delle ricerche sull'eredità dell'antico nel moderno nei suoi molteplici aspetti.

In un tempo in cui l'affollarsi dei *verba* spesso allontana dalla comprensione delle *res*, la *Biblioteca* – promossa dal Centro e dall'Editore Cacucci – intende contribuire, per la sua piccola parte, a promuovere appunto quella sana intelligenza delle cose che la sapienza antica e moderna ha sempre perseguito e a risvegliare l'interesse dei lettori verso studi che gettano luce sulla grande storia e cultura del passato e che, con il loro *habitus* di filologico rigore, insegnano 'illuministicamente', per dirla con Spinoza, a *humanas actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*.

Biblioteca della tradizione classica
Centro interuniversitario di ricerca di studi sulla tradizione
Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Università degli Studi della Repubblica di San Marino
Università degli Studi di Padova
Università degli Studi di Trento

26

Direttori

Davide Canfora, Olimpia Imperio, Domenico Lassandro

Comitato Scientifico

Stefano Bronzini (Bari), Grazia Distaso (Bari), Sabrina Ferrara (Tours), Maria Pilar García Ruiz (Pamplona), Margherita Losacco (Padova), † Giorgio Otranto (Bari-San Marino), Domenico Ribatti (Bari), Francesco Stella (Siena-Arezzo), Paolo Viti (Lecce)

Redazione

Vanna Maraglino (Bari)

Carmelo Salemme

L'eroismo e la morte nella *Tebaide*.
Lecture staziane

Cacucci  Editore
Bari

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© 2025 Cacucci Editore - Bari

Via Nicolai, 39 - 70122 Bari – Tel. 080/5214220

<http://www.cacuccieditore.it> e-mail: info@cacucci.it

Ai sensi della legge sui diritti d'Autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazioni o altro, senza il consenso dell'autore e dell'editore.

ISBN 979-12-5965-459-5

INDICE GENERALE

<i>Premessa</i>	p.	7
Ippomedonte e la “battaglia con il fiume”	»	9
La funebre gloria di Anfiarao	»	29
Aristia e morte di Capaneo	»	49
La fine di Tideo	»	71
La gloria e la morte di Partenopeo	»	91
La tragica impresa di Opleo e Dimante	»	109
L’eroismo di Argia	»	125
Nota bibliografica	»	141
Indice degli studiosi citati	»	155

PREMESSA

Ho raccolto in questo volume quattro contributi già dati alle stampe sulle aristie di Ippomedonte, di Anfiarao, di Capaneo e di Tideo¹, con alcuni ritocchi e conservando l'ordine cronologico di pubblicazione. Ho aggiunto qui tre capitoli, uno sull'aristia di Partenoceo² e altri due su aristie particolari: quella della *pietas* di Opleo e Dimante e quella dell'eroico dolore di Argia.

Si tratta di 'letture' dei testi, ove l'attenzione è rivolta alle scelte linguistiche, stilistiche del poeta, al suo mondo espressivo, insomma. Quelle che il poeta dedica alle aristie sono in prevalenza pagine in cui all'estremo valore è congiunta la morte, e massima è la concentrazione espressiva, congiunta con un'intensa drammaticità. Altre prospettive sono di norma escluse, anche se all'occasione posso rimandare a problematiche più generali.

Si constaterà che le aristie staziane differiscono profondamente da quelle omeriche, specie iliadiche³. Nella resa staziana si assiste talora a

¹ *Osservazioni sul mondo espressivo di Stazio nella "battaglia con il fiume" nel IX libro della Tebaide*, «Bollettino di studi latini» 53, 2023, 602-615; *La funebre gloria di Anfiarao nel VII libro della Tebaide di Stazio*, «Res publica litterarum» 45, 2024, 122-138; *Aristia e morte di Capaneo nella Tebaide di Stazio. Note di lettura*, «Bollettino di studi latini» 54, 2024, 681-695; *La fine di Tideo nel libro VIII della Tebaide di Stazio*, «Paideia» 79, 2024, 445-462.

² Completando quindi la serie delle aristie 'classiche' quelle che hanno come protagonisti cinque dei Sette eroi che combattono a Tebe.

³ «L'*Aristeia* si presenta come una struttura tematica fondamentale dell'epica eroica. Essa consiste in una eccezionale manifestazione del valore di un eroe, il quale primeggia fra tutti e diviene protagonista di una sequenza straordinaria di azioni nell'ambito della battaglia, e può per questo essere de-

un radicale stravolgimento: il suo mondo epico, tragico e tendente allo spettacolare, è intriso di passioni e sentimenti estremi. In particolare, nella *Tebaide* le morti degli eroi sono rappresentate in maniera singolare e strana. Sono morti che seguono illustri aristie e che Stazio, a volte fedele alla tradizione, ma più spesso innovando o creando dal nulla, rende comunque uniche nel panorama dell'epica antica.

Vi è presente una cupa drammaticità che si sostanzia di atmosfere gravi, di situazioni strane, anomale sino all'abnorme, di istantanee che si fissano nella mente in maniera indelebile tramite scorci inaspettati ove la concisione linguistica raggiunge punte estreme. Alla vivida rappresentazione omerica, allo 'sfumato' virgiliano, all'exasperato patetismo di Lucano⁴ Stazio sostituisce un linguaggio poetico caratterizzato da inedite intuizioni espressive che tengono il lettore impegnato in una interpretazione spesso molto ardua, talora ai limiti della intraducibilità. Il tutto in una spettacolarità che toglie il respiro per gli imprevedibili colpi di scena. E infine le similitudini, dotte e suggestive, sempre sottilmente intrecciate con lo sviluppo della narrazione.

Ringrazio il prof. Fabrizio Feraco per la sua preziosa collaborazione nella preparazione di questo volume.

finito un *aristeuon*» (Camerotto 2009, 43). Da rilevare ancora che «per l'eroe omerico non solo è importante essere visto combattere in battaglia, ma che il suo pubblico sia a conoscenza del numero – e significativamente dei nomi – di quegli individui che ha ucciso. Maggiore è la reputazione di coloro che ha ucciso..., maggiore è la reputazione che acquisisce attraverso quelle uccisioni» (Stocks 2019, 42-43). La struttura essenziale di una aristia può essere ravvisata nel modello di Krischer 1971, 23-24. Il numero delle aristie nell'*Iliade* è in certo senso 'flessibile'; comunque Sammons 2017, 159 individua quattro 'grandi' aristie: quelle di Diomede (Hom. *Il.* 5, 1-453), di Agamennone (11, 15-283), di Patroclo (16, 130-863), di Achille (19, 364-22, 400). La morte dell'eroe è contenuta nello status dell'*ἀριστέως* (Edwards 1984).

⁴ E, perché no?, alle raffinate rielaborazioni del testo di Apollonio Rodio operate da Valerio Flacco (al riguardo, mi sia consentito di rimandare a Salemme 1993). Si intende che sia Omero sia Virgilio sia Lucano sono vivi e operanti nel testo di Stazio che, nella sua arte composita, li riprende di continuo e li trasforma.

IPPOMEDONTE E LA “BATTAGLIA CON IL FIUME”

L’aristia di Ippomedonte, nel libro IX della *Tebaide*, si conclude con la battaglia contro il fiume Ismeno (vv. 315-539), preceduta da una invocazione alle Muse (vv. 315-318) richiesta dal tono elevato dell’argomento¹. Il modello è illustre, la μάχη παραποτάμιος di Achille contro lo Scamandro di *Il.* 21, 1-382. Lo Scamandro è sdegnato con Achille perché ha riempito il corso delle sue acque con cadaveri di Troiani; alla fine il fiume sarà domato da un intervento di Efesto sollecitato da Era, e Achille sarà salvo. In Stazio, Ippomedonte si rende colpevole non solo per aver riempito l’Ismeno di cadaveri tebani, ma soprattutto perché uccide Creneo, il piccolo nipote del fiume. A differenza

¹ Sarà opportuno leggere l’invocazione: *Nunc age, quis tumidis magnum inclinaverit undis / Hippomedonta labor, cur ipse excitus in arma / Ismenos, doctae nosse indulgete sorores: / vestrum opus ire retro et senium depellere famae.* Per Chaudhuri 2014, 213-214 la qualifica tipicamente ellenistica delle Muse come *doctae* e l’allusione tramite *tumidis undis* di v. 315 all’immagine del fiume in piena nell’inno II (105-113) di Callimaco segnalano una componente metapoetica in Stazio che in un brano, appunto, dallo stile solenne rivela la sua intenzione di gareggiare con Omero (e l’immagine del fiume in piena sottolinea la grandiosità dell’impresa). Tutta la teomachia, caratterizzata dallo straordinario vigore di Ippomedonte e dalla reazione del dio fluviale, segnerà il modo con cui Stazio supererà i suoi predecessori e decreterà la sua fama poetica. Riguardo alla componente callimachea accenno solo che McNelis 2007 (per Ippomedonte e il fiume cfr. 135-137) ravvisa nel poema uno scontro tra poetica callimachea, accompagnata da deviazioni dallo svolgimento della narrazione (con funzione centrifuga), e poetica anticallimachea (= poetica epica tradizionale) con funzione centripeta. Personalmente non andrei oltre quanto ha scritto, riguardo all’influenza di Callimaco su Stazio, Delarue 2000, 117-140. Il testo da me seguito è quello di Lesueur 1990, 1991, 1994, tranne se indicato altrimenti.

di Achille, Ippomedonte, eroe dominato da *furor*, impulsività e una *virtus* che è al di sopra dell'umano, procede a inesorabili tappe verso una tragica morte. Rispetto alla tradizione mitografica, Ippomedonte è sostanzialmente creazione staziana², come Creneo, come il lamento della madre Ismenide. Pur ispirandosi all'invenzione omerica della battaglia contro il fiume, Stazio introduce un vigoroso, nuovo mondo poetico.

Nostro intento è di contribuire alla comprensione di come si sia profondamente trasformata l'omerica μάχη in un poeta del I secolo d.C. Ciò che in particolare a noi qui preme è indugiare su alcuni caratteri espressivi di Stazio, su certe sue singolari scelte stilistiche che concorrono in maniera determinante a caratterizzare lo sviluppo dell'azione e i personaggi stessi. A cominciare dal piccolo Creneo, figlio della ninfa Ismenide e nipote del fiume Ismeno. Creneo è creatura marina: nato nel fondo del fiume, il suo primo giorno fu tra quelle onde sicure; culla per lui furono le verdi rive (9, 321-322 ...*cui prima dies in gurgite fido / et natale vadum et virides cunabula ripae*). Nella sua felice spensieratezza, nuota con estrema disinvoltura nelle acque dell'Ismeno, il nonno, illudendosi di essere immortale, ritenendo che nulla li potessero le sorelle elisie, le Parche (9, 323 ...*ratus nihil Elysias ibi posse Sorores*). E così «lieto attraversa ora dall'una ora dall'altra sponda le acque del nonno che lo accarezza» (9, 324-325):

laetus adulantem nunc hoc, nunc margine ab illo
transit avum...

Creneo 'attraversa' da ogni lato il fiume, cui è riferito *adulantem*. Il verbo indica propriamente «blande se applicare alicui, praesertim de canibus aliisque animalibus, corporis caudaeque motu blandiri» (*ThLL* I 877, 83-84); insomma le moine festose che fanno, strisciandosi all'uomo, gli animali (specie i cani). Qui è arditamente riferito alle acque del 'nonno' Ismeno³. Tutta l'azione è concentrata da una parte su *tran-*

² È significativo che la stessa μάχη παραποτάμιος non registri altri esempi tra l'*Iliade* e l'epica flavia di Stazio e di Silio Italico (4, 573-703): per quest'ultimo si veda Juhnke 1972, 13-24. Molto controversa la questione dei rapporti cronologici tra i due poemi epici. Solo a titolo informativo rimando a Ripoll 2015, 425-443.

³ Cfr. pure quanto è riportato da Amar – Lemaire 1827, 201: «*adulare*

sit, su quell'attraversare l'*avum*, dall'altra su *adulantem* che in estrema sintesi sottolinea l'affettuoso divertimento dell' 'avo' a giocare con le onde con il nipote.

Dolci e carezzevoli si fanno dunque le acque dell'Ismeno a contatto con Creneo. A sostegno il poeta cita tre scorci mitici (vv. 328-331) in cui in maniera alessandrina fissa tre momenti: il mare sereno che copre i fianchi di Glauco la cui seconda parte del corpo era stata trasformata in coda di pesce (cfr. 328 *tegit hospitis inguina*); il sollevarsi in alto di Tritone dalle acque estive, e cioè tranquille (cfr. 329 *aestivo...aequore*); la suggestiva corsa di Palemone (Melicerte) che ansioso, su un delfino che a lui pare troppo lento, corre verso i baci della madre Leucotea (Ino): cfr. vv. 330-331 *...aut carae festinus ad oscula matris / cum re-meat tardumque ferit delphina Palaemon*. Sono istantanee mitiche che impreziosiscono la scena di quelle acque in cui tra poco si consumerà un orrendo delitto. Ma l'estremo della concisione espressiva è raggiunto nell'ultimo esempio di 'tranquillità marina' raffigurato sullo scudo aureo di Creneo, la traversata sul mare di Europa (9, 334-338):

Sidonis hic blandi per candida terga iuveni,
iam secura maris, teneris iam cornua palmis
non tenet, extremis alludunt aequora plantis;
ire putes clipeo fluctusque secare iuencum.
Adiuvat unda fidem, pelago nec discolor amnis.

La fanciulla sidonia non ha più paura del mare (*iam secura maris*), non tiene più le corna del toro con le sue tenere mani⁴, ed è dunque serena e distesa come Creneo, mentre il mare gioca con l'estremità dei suoi piedi (*extremis alludunt aequora plantis*)⁵. Negli ultimi due versi

idem esse videtur ac lambere, quod de fluminibus frequentatur». Barth 1664, 986: «Ab aquarum blando allapsu».

⁴ «Fidens vectori»: così Barth 1664, 988.

⁵ Penso che il riferimento più 'vistoso' e funzionale sia a Catullo 64, 67 (*ipsius ante pedes fluctus salis adludabant*), dove è descritto lo scherzo delle onde con le vesti ai piedi di Arianna prostrata nel dolore, immagine che viene ripresa nel verso staziano con il gioco dei flutti con le estremità dei piedi di Europa, ma che si tramuta nella totale serenità dell'eroina raffigurata sullo scudo di Creneo, che è poi la serenità di Creneo stesso. Per la Newlands 2004, 149 la descrizione staziana imita due narrazioni ovidiane del mito di Europa

l'efficace scorcio 'illusionistico': Europa e il toro 'nuotano' nella scena rappresentata sullo scudo. In particolare «sembrerebbe che il toro si muova sullo scudo e ne solchi le onde» (v. 337)⁶, sia per il movimento delle acque del fiume (*unda*) sia perché il colore del fiume (*amnis*) è simile a quello del mare. Rivelatrice la nota di Lattanzio a *discolor: non dissimilis mari multarum incremento aquarum* (cfr. *ThIL* V 1, 1336, 77-78)⁷. E dunque: «il movimento del fiume, che è di colore simile a quello del mare, accresce la credibilità»⁸. L'illusione è perfetta⁹.

(*met.* 2, 833-875 e 6, 103-107). Vero è che *met.* 6, 104 (...*verum taurum, freta vera putares*) preannuncia l'illusionismo staziano del v. 337. Per Spinelli 2024, 138 «la rielaborazione da parte di Stazio della descrizione di Europa di Ovidio evidenzia l'armonia tra umani, dèi e paesaggio, che caratterizza anche l'ambientazione della storia di Creneo».

⁶ «Ad caelaturae laudem mobilitatem immobilibus dedit» (Amar – Le-maire 1827, 202); «Vivere putes picturam, tam erat luclenta» (Barth 1664, 986).

⁷ Per il commento di Lattanzio seguò l'ed. di Jahnke 1898, a meno che non indichi diversamente.

⁸ Per la sua gravidanza il verso ha dato luogo a qualche perplessità. Senza motivo Alton 1923, 183 scrive *umbra* al posto di *unda*. Sul passo cfr. Dewar 1991, 124 (sulla sua scia Faber 2006, 112) e Lesueur 1994, 147. Di una «steteoscopic vividness» parla Fantham 1992, 96.

⁹ Bene pensa Gaymann 1898, 21 a un riflesso dell'acqua sullo scudo: «l'acqua proietta un luccichio azzurrognolo sullo scudo lucido, in modo che l'illusione nell'immagine sia aumentata». Troppo speculativi invece mi sembrano i rilievi (tra riscontri intertestuali – talora molto sottili – e metapoesia) di Chinn 2022, 141-158. Non è il caso, qui, di entrare nei dettagli. Mi limito a una questione di fondo. Per Chinn gli scudi di Achille e di Enea, in vario modo, sono rivelatori del carattere dei rispettivi poemi: nella *Tebaide*, pur non esistendo «a monumental shield» (157), le due (brevissime) descrizioni degli scudi di Creneo (9, 332-338) e di Teseo (12, 665-676), nei quali Chinn riscontra caratteri comuni, usano un'estetica fondata sulla visione che ha influenza sul poema intero: «Entrambi gli scudi, presi insieme, invitano il lettore a usare criteri visivi per formulare giudizi metaletterari sul poema nel suo insieme, e in tal senso hanno almeno uno scopo simile agli scudi di Achille e di Enea». Potrebbe non convincere. Ancora, Chinn 2010 si propone di rintracciare una «estetica della descrizione di Stazio sulla base di un'analisi della descrizione dello scudo di Creneo» (163-164): immagini di acqua e di colore vi vengono usate per istituire una metafora intertestuale. Può rivelarsi interessante Chinn 2010, 153-155 quando all'interno della raffigurazione

Creneo lancia parole di sfida contro Ippomedonte. Lo avverte che il fiume che sta affrontando è sacro. Senza parlare l'eroe gli si fa vicino. Il fiume allora reagisce e si leva gonfiandosi, con il risultato di ritardare il colpo sferrato dalla mano di Ippomedonte che sta per scagliarsi su Creneo (vv. 344-345 ...*opposuit se densior amnis / tardavitque manum*). Ed eccoci ai vv. 345-346, uno scorcio possente che ha dato luogo a non poche discussioni:

...vulnus tamen illa retentum
pertulit atque animae tota in penetralia sedit.

Nonostante l'estrema sintesi che blocca in un tutt'unico il contenimento del colpo con il successivo raggiungimento dello scopo (l'uccisione di Creneo), credo si possa intendere che *illa* sia per certo da riferire a *manum*, e dunque: la mano (di Ippomedonte) recò a segno il colpo che era stato trattenuto¹⁰ e (la mano, con il colpo recato a segno) si fermò nella parte interna della vita, nei recessi ove ha sede la vita¹¹.

considera «who sees», e cioè il punto di vista di Europa, quello degli spettatori interni allo scudo (Ippomedonte e Creneo) e quello del lettore intertestuale. Troppo sottile mi appare il rilievo di Econimo 2021, 252: «È probabile... che attraverso l'espressione *pelago nec discolor amnis* Stazio intenda evocare non i toni naturali dell'ambiente acquatico ma... la lucentezza metallica del manufatto che, riflettendo la sua *facies* dorata sulla superficie del fiume, sembra quasi 'trasferire' su di essa il proprio *color*».

¹⁰ «Dicit obiectu undarum minime fractam vim Hippomedontis erat, sed illam vulnus pertulisse» (Barth 1664, 989).

¹¹ La traduzione di Aricò, in Traglia – Aricò 1980, è libera («ma questo [il braccio] vinse la resistenza, vibrò il colpo e raggiunse la sede profonda della vita»). Lattanzio suggerisce che *vulnus* può significare *hastam* come in Verg. *Aen.* 2, 529-530 ...*illum ardens infesto vulnere Pyrrhus / insequitur*. Ma *vulnus* (= 'ferita') può significare non solo 'l'arma che ferisce', e così il dardo, l'asta, ecc., ma anche il 'colpo che produce una ferita' (Georges), e così preferirei intendere. Comunque Dewar, che pur traduce *vulnus* con 'wound', fornisce una traduzione in sostanza esatta: «that hand, however, drove home the wound thus hindered, and came to rest in his soul's inner chambers». La problematica sul passo non è recente. Già Nauke 1863, 10 concludeva: «nihil pro certo affirmare audeo praeter illud, vitio laborare hunc locum». Dal canto suo Sandström 1878, 56 rilevava: «Manus hastam iacentis quomodo in animae penetralia sedit dicatur, equidem non intelligo», e vi aggiunge due proposte

Ippomedonte uccide Creneo: questa è la colpa che lo condurrà al castigo¹². Le acque del fiume sacro si chiudono su Creneo e sulla sua ultima parola, «Mamma!» (vv. 349-350 *Ultimus ille sonus moribundo emersit ab ore, / «Mater!» In hanc miseri ceciderunt flumina vocem*). Al che la madre Ismenide fa eco ripetendo più e più volte con voce tremante «Creneo!» (vv. 355-356 *...iterumque iterumque trementi / ingeminat «Crenaeae» sono*). Ma prima ancora Ismenide fuoriesce dalle acque con le ninfe sorelle (vv. 351-354)¹³:

At genetrix coetu glaucarum cincta sororum
 protinus icta malo vitrea de valle solutis
 exsiluit furibunda comis, ac verbere crebro
 oraque pectoraque et viridem scidit horrida vestem.

«Ma la madre, circondata dalla compagnia delle glauche sorelle, immediatamente colpita dalla sventura balzò su fuori di sé¹⁴ dalla valle cristallina con i capelli in disordine, e scarmigliata si lacerò con colpi continui il volto e il petto e la verde veste». Il passo è chiaramente di ascendenza omerica, di *Il.* 18, 35 ss., quando Tetide si leva dalle profondità marine per consolare il figlio addolorato per la morte di Patroclo. Le affinità sono evidenti: anche Tetide è circondata dalle sorelle (18, 37-38): θεαὶ δὲ μιν ἀμφαγέροντο, / πᾶσαι ὅσαι κατὰ βένθοσ ἀλὸς Νηρηΐδες ἦσαν («le si raccolsero attorno le dee, tutte, quante erano le

di lettura. Ripugna, insomma, che *manus* sia soggetto al contempo di *pertulit* e di *sedit*. Ma è proprio qui la densità espressiva di Stazio, che Lesueur 1994 mostra di non intendere: nel testo presenta una traduzione ‘approximative’; alla n. 32 (147) rende «très exactement»: «la main, quoique retenue, porta le coup jusqu’à son terme et l’arme s’arrêta ayant pénétré toutes les retraites de la vie», traduzione che ripropone in maniera non felice l’impossibilità che *sedit* e *pertulit* abbiano lo stesso soggetto. E dunque conclude: «Stazio fa di *vulnus* il soggetto di *sedit* e di *illa* (*manus*) il soggetto di *pertulit*». Un cambio di soggetto «intolerably abrupt» (così, bene Dewar 1991, 125).

¹² Su questo punto in particolare cfr. Klinnert 1970, 113-117.

¹³ Opportunamente Micozzi 1998, 104 inquadra l’episodio di Creneo e Ismenide nel contesto del libro. Sul fondo di una «dilatazione patetica» operata da Stazio nei confronti di Virgilio, «la vicenda di Creneo... e il lungo lamento della madre... costituiscono di fatto un’anticipazione della storia di Atalanta e Partenoepo, che domina la seconda parte e la chiusa del libro IX».

¹⁴ Per *furibunda* Lattanzio intende: *attonita*.

Nereidi giù nelle profondità del mare»); la valle da cui Ismenide balza fuori è cristallina (*vitrea de valle... exsiluit*) e di un bianco argenteo è la grotta (*Il. 18, 50 τῶν δὲ καὶ ἀργύφειον πλῆτο σπέος...*) da cui Tetide esce (*Il. 18, 65*)¹⁵. La grotta omerica è divenuta una suggestiva valle nelle profondità marine¹⁶. L'intensificazione patetica da parte di Stazio è accentuata: se la valle è 'cristallina', lei è con i capelli in disordine, *horrida* mentre si percuote il viso il petto la verde veste. All'intorno nessuna traccia del figlio, tranne un triste segno rivelatore: «sulla superficie galleggia un segno, un piccolo scudo» (vv. 356-358 *...nusquam ille, sed index / desuper... / parma natat*), lo stesso splendido scudo su cui era raffigurata Europa. Poi la similitudine con Alcione, madre in lutto come lei (vv. 360-362), *deserta* (v. 361) come lei è *orba* (v. 363), similitudine intensamente immaginifica¹⁷: Alcione piange la sua casa errante sui flutti (*fluctivagam: ThLL VI 1, 939, 34*), la sua dimora madiada d'acqua (*madidosque penates: ThLL VIII 37, 70-71*); i suoi figli, la sua nidiata infreddolita (*algentes... nidos*), sono stati spazzati via.

Ismenide torna a tuffarsi in una ricerca disperata del figlio; non esiterà a scontrarsi con dardi e spade di cui rigurgita il fiume e a rivoltare cadaveri con il corpo riverso in avanti (vv. 369-370 *...et prona reclinat / corpora*): una ripresa sottacqua operata dal poeta. Sono versi cupi, di autentica fantasia staziana (vv. 363-367):

Mergitur orba iterum, penitusque occulta sub undis
 limite non uno, liquidum qua subter eunti
 lucet iter, miseri nequiquam funera nati
 vestigat, plangitque tamen; saepe horridus amnis
 obstat, et obducto caligant sanguine visus.

¹⁵ Cfr. Juhnke 1972, 35.

¹⁶ Per *vitreus* cfr. *OLD*, s.v. 2: «resembling glass in its colour (greenish), translucency, or glitter (esp. in contexts referring to the sea or rivers)».

¹⁷ Cfr. 9, 360-362 *Fluctivagam sic saepe domum madidosque penates / Alcione deserta gemit, cum pignora saevus / Auster et algentes rapuit Thetis invida nidos*. Bene Newlands 2004, 152 con il riferimento al mito di Alcione in Ovidio (*met. 11, 410-748*): «Nella breve riscrittura del mito di Ovidio da parte di Stazio, la metamorfosi non consola o libera dal dolore, ma piuttosto condanna Alcione a un ciclo perpetuo di dolore e di privazione».

Torna a tuffarsi, dunque, e «nascosta nella profondità delle acque va in ogni direzione». Ismenide si trova nella profondità delle acque, e il poeta aggiunge: *liquidum qua subter eunti / lucet iter*. Dewar traduce: «wherever a path shines bright beneath her»; Lesueur: «partout où la luminosité d'un clair chemin guide sa course». Ma non è piuttosto difficile trovare una via che splenda nelle profondità del mare? Il luogo properziano segnalato da Dewar¹⁸ indica in sostanza altra cosa, un vento che favorisce il percorso sulle acque (Prop. 3, 21, 14 *iam liquidum nautis aura secundat iter*), anche se poi lo stesso Dewar aggiunge: «L'idea è che la ninfa cerca dove può vedere la sua strada attraverso l'acqua limpida». Occorre precisare meglio. A partire dal fatto che l'Ismeno è pieno di sangue e di cadaveri, conseguenza dell'aristia di Ippomedonte, proprio come lo Xanto è stracolmo dei combattenti uccisi da Achille (cfr. ad es. *Il.* 21, 216-220). I due ultimi versi (366-367) del passo citato sono espliciti al riguardo: «spesso il fiume tumultuoso [il fiume ha qui onde] la ostacola [con i corpi dei morti] e la vista di lei è offuscata da una foschia di sangue». Evidentemente *liquidum iter* sarà dunque un percorso nell'acqua¹⁹ che *lucet*. Perché questa precisazione? Non si può pensare a luminosità che viene dall'alto, dal momento che la scena si svolge nelle profondità. E allora sarà da intendere che Ismenide nuota verso ogni direzione, dovunque la sua vista non sia ostacolata dall'acqua oscurata dal sangue o occupata da cadaveri. L'*iter* è *liquidum* perché si effettua nell'acqua e al contempo, secondo le accezioni dell'aggettivo, è altresì 'limpido', tanto che *lucet* pure in mezzo ai resti della strage. Così è lo stile di Stazio. Richiede pause continue per difficoltà che, risolte, rivelano scorci di rara efficacia.

Un altro problema è dato da *tamen* di v. 366. Traduzione tipo è quella di Aricò: «senza riuscire a trovare il cadavere del figlio sventurato; e tuttavia non smette di piangere» (corsivo mio; Lesueur: «et se lament dependant»; né chiaro è Dewar: «and though she seeks, none the less she still bewails»). Non ha senso. Qui la questione è stata risolta da Ker²⁰ su suggerimento di Mynors: *tamen* è da collegare con *nequiquam*

¹⁸ Dewar 1991, 129.

¹⁹ Cfr. *ThLL* VII 1, 1484, 63: «laxius dicuntur liquida, quaecumque ad res fluidas pertinent».

²⁰ Ker 1953, 8-9.

del verso che precede (= μάτην ὄμωζ). Di qui l'esatta traduzione: «vain it is, but all the same she does search and mourn».

Alla fine le Nereidi le riportano il corpo del figlio (vv. 371-373). Ismenide leva allora un alto e prolungato lamento che culmina nella richiesta a Ismeno di reagire, di uscire da quella profonda e inestricabile (cfr. *ineluctabilis* di v. 390) palude che nel profondo del fiume lo tiene nascosto. Segue una similitudine (vv. 401-403) in cui lo strazio di Ino viene paragonato a quello di un'altra madre del mito: *qualiter Isthmiaco nondum Nereida portu / Leucothean planxisse ferunt, dum pectore anhelo / frigidus in matrem saevum mare respuit infans*²¹. Nella similitudine, Ino, non ancora ninfa marina con il nome di Leucotea, piange a dirotto accanto al corpo del figlio Melicerte (il futuro piccolo dio Palemone di cui il poeta ha già parlato ai vv. 330-331), condotto a Corinto sul dorso di un delfino (cfr. *Isthmiaco... portu*). Dewar²² pone in pieno risalto la similitudine quando tratta della lingua e dello stile di Stazio: insiste sul termine *frigidus* e ne deduce che il piccolo sia morto e che da morto vomiti sulla madre l'acqua di mare che ha inghiottito; si tratterebbe di un'azione riflessa: «lo stomaco si solleva per riflesso [di qui *pectore anhelo*]]²³. Inoltre, per Dewar, *saevum* si riferisce sì a *mare*, ma «forse qui è in certo senso trasferito e può essere volto a sottolineare la crudeltà involontaria del bambino» nei confronti della madre. Mettiamo da parte l'ultimo rilievo: *saevum*, la crudeltà è riferita al mare e basta; il resto è fantasia. Il problema è in *pectore anhelo*: ma chi non ricorda il *pectus anhelum*, per limitarci a un esempio, della Sibilla viva e vegeta di *Aen.* 6, 48? Non si può pensare a contrazioni meccaniche di un morto. A parte il fatto che *frigidus* è detto «de moribundis sive mortuis» (*ThLL* VI 1, 1325, 26). E dunque a Stazio piace vedere questa immagine di immenso dolore di una madre accanto a un figlio che nell'agonia (prima di essere entrambi mutati in divinità) vomita l'acqua del mare implacabile (*saevum*) che ha ingerito²⁴. *Una rappresentazione strana, raccapricciante, assolutamente nuova nella lettura del mito.*

²¹ «Come si dice che Leucotea, non ancora nereide, piangesse nel porto dell'Istmo, mentre su di lei col petto ansimante il figlio già freddo vomitava le acque del mare crudele».

²² Dewar 1991, XXXIII-XXXIV.

²³ Dewar 1991, 134.

²⁴ Bene Barth 1664, 999: «Ait igitur frigidum ob mortem imminentem, respuisse haustum per os marinum fluctum, Melicerten idque in illam, quia

Ismeno, invocato dalla figlia, è divinità fluviale e al contempo ha forme umane. Giace in un antro segreto, e da lontano ode i lamenti della figlia (vv. 407-408). La descrizione del dio conserva i tratti fondamentali degli dèi fluviali dell'antichità²⁵: può essere considerata un ampliamento della descrizione di Tiberino in Verg. *Aen.* 8, 31-34; ma anche in questo caso Stazio offre scorci inediti²⁶. Mi limito ai vv. 411-415:

Illum per ripas annoso scrupea limo
ora exertantem silvae fluviique minores
mirantur: tantus tumido de gurgite surgit,
spumosum attollens apicem lapsuque sonoro
pectora caeruleae rivis manantia barbae.

Ismeno è ritratto nel momento in cui si solleva e «le selve e i fiumi minori guardano stupiti lui che tra le sponde rivela il suo volto scabro di fango antico: così grande emerge dalle tumide acque, sollevando il capo spumeggiante e il petto grondante di rivoli che cadono risonando della sua cerulea barba». Uno stupore generale si desta quando il dio abbandona la posa solita e s'innalza con tutta la sua altezza sulle pur grosse acque. Sul suo volto è sedimentato un fango che risale ad anni (*annoso... limo*) e che lo rende scabro (*scrupea... ora*)²⁷; solleva il suo

casum eius suo ipsa mox sequebatur».

²⁵ Sui caratteri di stile che accompagnano la figura di Ismeno cfr. pure Vessey 1986, 3000-3003 (si sofferma su allitterazioni, elisioni, assonanze, ecc.). Nella rappresentazione del dio fluviale Stazio deve essersi ispirato anche alle arti figurative: è quanto sostiene, con altri, Biggs 2019, 27-28. Per l'iconografia e la statuaria relative alla rappresentazioni degli dèi fluviali rimando al lavoro di Klementa 1993, 9-51.

²⁶ Tra l'altro, il fiume appare a Enea in uno stato di dormiveglia: quanto più diretta e potente è la rappresentazione di Stazio! Non mancano nella rappresentazione dell'Ismeno alcuni tratti strani, inediti nella loro 'anomalia', come quando il dio fluviale avidamente apre la sua bocca, assorbe tutta l'umidità dalle nuvole e prosciuga l'atmosfera (9, 453-454 *...atque avidos tollens ad sidera voltus / umentis nebulas exhaurit et aera siccat*): cfr. Delarue 2010, 238-239.

²⁷ Prima di colpire con tutta la sua forza Ippomedonte con il tronco di una quercia (colpo che si rivela fatale per l'eroe che finalmente indietreggia), Ismeno appare (v. 482) *turbidus imbre genas et nube natantis harenae*. Il verso è di una intensità tipica di Stazio: il volto è torbido di pioggia (una pioggia

capo ricoperto di schiuma (*spumosum... apicem*)²⁸: siamo ai limiti tra l'umano e il fluviale²⁹. Ma ciò che più sorprende per la sua originalità è che il suo petto è grondante di rivoli che provengono dalla sua barba del colore del mare e che questi rivoli scendono emettendo il suono caratteristico dell'acqua che cade³⁰ (*lapsu... sonoro*). *Una barba che diventa acqua sonora*³¹. La condensazione dei particolari è all'origine di una rappresentazione inedita nelle tradizionali descrizioni delle divinità fluviali³².

sporca oscura il suo volto) ed è circondato da una nube di arena fluttuante. Occorre il commento di Lattanzio per intendere appieno questa notazione: *id est, natantis limi squalore sordentis. ad demonstrandam violentiam torrentis fluminis fundo limum excitum in superficie aquarum rotare poeta monstravit*. La sabbia sedimentata del fiume per la violenta piena delle acque rotea, con l'acqua stessa, attorno al capo di Ismeno rendendolo oscurato, sporco.

²⁸ «Erigen caput, quod in spumosum apicem exaltatur. Apicem pro summo capite posuit. V. S.» (Barth 1664, 1002) ove la sigla vale *vetera scholia*.

²⁹ Delarue 2000, 56 fa opportunamente notare che questa ambiguità, che sarà costante nella rappresentazione staziana, è assente in Omero (*Il.* 21, 213), ove lo Scamandro appare ad Achille senz'altro in forma umana.

³⁰ Ha rilevato in Stazio una «sensibilità visiva e auditiva» Cupaiuolo 1973, 132.

³¹ I versi possono ricordare la descrizione di Atlante in Verg. *Aen.* 4, 250-251 (*...tum flumina mento / praecipitant senis et glacie riget horrida barba*). In Virgilio i rivoli cadono dal mento di Atlante e la sua barba si fa rigida di ghiaccio (buoni rilievi sulla umanizzazione dell'immagine di Atlante in Tondo 2013, 49-56). In Stazio i rivoli cadono dalla barba cerulea e inondano il petto; e del cadere il poeta rende lo scroscio: è proprio il fattore sonoro la *novitas* staziana. Il Delarue bene contrappone all'immobilità di Atlante il movimento presente nella descrizione dell'Ismeno, sottolineato da forme verbali come *exertantem, surgit, attollens* (*art. cit.*, 238). Per Delarue 2010, 234 l'intera lotta tra Ippomedonte e il fiume è una *φαντασία* caratterizzata da *ἐνάργεια*, una *evidentia* che pone la rappresentazione 'sotto gli occhi' del lettore. In particolare, Stazio vuole rendere 'evidente' l'inverosimile, «la lotta tra combattenti di natura così diversa, uno umano, l'altro liquido».

³² Mi limito qui a ricordare che per Chinn 2022, 147-155 il fiume Ismeno è «a metapoetic trope» che attraversa l'intero poema. Nella già citata invocazione alle Muse (9, 315-318) l'espressione *excitus in arma* è metapoetica, come funzione metaletteraria ha *nec discolor* riferito alle acque del fiume nella descrizione dello scudo di Creneo. Il sangue che a più riprese macchia l'Ismeno è una metafora letteraria, il cui contrario è nella descrizione

Il discorso di Ismeno (vv. 421-445) è un amaro lamento nei confronti di Giove e di Bacco e si conclude con una sfida a Ippomedonte. Fonde insieme i due discorsi dello Scamandro, quello con cui rimprovera Achille di aver disseminato di cadaveri le sue acque ostruendone persino il passaggio al mare (*Il.* 21, 214-220)³³ e quello che contiene i rimproveri ad Apollo (*Il.* 21, 229-232). Il lamento di Ismeno rivela un dolore che manca nel modello e indugia sul raccapriccio per le sue acque violate da una strage empia, sino a soffermarsi su scorci possenti, come nei vv. 431-433:

Omne vadum belli series tenet, omnis anhelat
unda nefas, subterque animae supraque recentes
errant et geminas iungunt caligine ripas.

«Una guerra dopo l'altra occupa ogni mio guado, ogni onda *spira impietà*»: *omnis anhelat unda nefas* (!). Ma ciò che sorprende è quanto segue: le due rive del fiume sono unite da un'ombra oscura (*caligine*), e tale ombra è formata dalla moltitudine delle anime dei morti³⁴ che vagano sia sopra sia sotto la superficie del fiume³⁵. *Una tenebra fitta di anime*.

Né sfugga la singolare espressione (già posta in evidenza) di *omnis anhelat unda nefas*. Certo, c'è il precedente non lontano di *horruit unda nefas* (v. 347), ma lì il contesto è del tutto differente: alla morte di Creneo le onde inorridiscono, piangono i boschi, echeggiano di fragore le rive (347-348)³⁶. Il precedente di *omnis anhelat unda nefas* può

dello scudo, dove il fiume è detto *nec discolor* rispetto al mare: «Qui il punto metaletterario è che, prima della morte di Creneo, il fiume Ismeno è ancora 'scolorito' da qualità epiche, proprio come il suo discendente Creneo è lui stesso relativamente non epico» (156).

³³ Ai vv. 436-437 Ismeno lamenta che, intasato di cadaveri, va cercando una stretta via verso il mare (...*stipatus caedibus artas / in freta quaero vias*), come lo Scamandro in *Il.* 21, 219-220 afferma che più non riesce a versare le acque nel mare divino, tanto è ricolmo di cadaveri (οὐδέ τί πη δύναμαι προχέειν ῥόον εἰς ἄλα δῖαν / στεινόμενος νεκύεσσι): cfr. Juhnke 1972, 37.

³⁴ Barth 1664, 1006: «ut sepulturae expertes».

³⁵ Cfr. pure Dewar 1991, 141.

³⁶ «Un legame simbiotico e simpatetico tra il fiume e Creneo emerge nettamente dalla descrizione del fremito dell'acqua in risposta alla morte, così

essere ravvisato in Cic. *Cat. 2, 1 Catilinam... scelus anhelantem*. Ma nel luogo ciceroniano il verbo è riferito a un essere umano, mentre in Stazio si riferisce all'*unda*. In *ThLL* II 66, 75-77 è documentato l'uso del verbo in contesti acquatici (tre esempi, tutti da Silio Italico: 1, 592-593 *fractaque anhelant aequora*; 8, 629; 9, 286). Ma il verbo in Stazio è usato 'translate' (*ThLL* II 67, 37-38) e per di più è adoperato transitivamente. Insomma, l'onda 'respira' (cfr. 'il respiro del mare', l'avanzare e il ritrarsi dei flutti). Qui i flutti dell'Ismeno, profanati dalla strage, seguendo il loro movimento ondosso, *esalano l'empietà di cui sono saturi*.

Siamo ormai alla μάχη παραποτάμιος (vv. 446-539) staziana: il modello è *Il. 21*, in particolare i vv. 233-382, ma con mutamenti significativi nei contenuti e nella disposizione degli eventi³⁷. È indubbio però che, sulle tracce dell'antico, Stazio abbia costruito qualcosa di profondamente nuovo nella (greve) atmosfera generale, nei personaggi (la forza ostinata di Ippomedonte contro un Achille che conosce la trepidazione e che, al momento, sa trovare scampo nella fuga), nelle descrizioni (ampie e ricche di particolari nel poeta latino), nelle caratteristiche espressive. La vicenda di Ippomedonte, che nella sua strenua *virtus* che si risolve in *furor* combatte sino all'ultimo contro il fiume e un Fato avverso (a differenza di Achille che verrà salvato dall'intervento degli dèi), *s'atteggia quasi a tragedia nel poema epico*³⁸. Insomma, Achille si affretta a correre coi piedi veloci sulla pianura, «intimorito» (è tutto nel δέισας di 21, 248); lui fugge e il fiume lo insegue (21, 246-247), e continua a fuggire sconvolto (cfr. θυμῷ ἀνιάζων di v. 270): quanto lontano dal lento ritrarsi di Ippomedonte quando s'avvede che ormai tutto è perduto (vv. 486-

come il pianto dei boschi sulle rive» (così Biggs 2019, 26). In effetti si tratta del tipico procedimento ellenistico della compartecipazione della natura ai sentimenti e ai dolori degli uomini.

³⁷ È stato merito di Juhnke 1972, 24-44 (qui in particolare 37-41) aver rintracciato con puntualità le affinità e le divergenze rispetto al testo omerico. Così «le azioni di Ismeno mostrano nel confronto con quelle di Scamandro un notevole sfasamento» (37); «la descrizione non è solo modificata dal punto di vista dei contenuti, ma anche diversa dal punto di vista narrativo» (38, ove raccomando l'accurata n. 87).

³⁸ Sull'argomento, in genere, mi limito a rimandare a Ripoll 1998b e a Parkes 2021. Sulla drammatizzazione presente nella *Tebaide* specie in relazione alle leggi di uno spazio scenico insolito nella narrazione epica cfr. Kreuz 2024.

487)! Achille, sotto l'impeto dell'onda, non riesce a mantenersi saldo sui piedi (21, 241-242 ...οὐδὲ πόδεσσιν / εἶχε στηρίζασθαι) e il fiume «sotto ai piedi gli sottraeva la sabbia» (21, 271 ...κονίην δ' ὑπέρεπτε ποδοῖν). Per Ippomedonte è tutt'altra cosa (vv. 473-475):

Stat terra fugiente gradus, et poplite tenso
lubrica saxa tenet, genibusque obnixus et haerens
subruta fallaci servat vestigia limo.

Ippomedonte sta fermo, mentre è il suolo a spostarsi in una situazione di equilibrio precario. Si aggrappa alle rocce che in ambiente acquatico non possono che essere scivolose, e pur vi si aggrappa puntando sulle ginocchia, e anche in tale situazione riesce a mantenere il suo posto e *subruta fallaci servat vestigia limo*. Il fango è ingannevole, *fallax*, e il motivo è stato ben chiarito da Lattanzio: *qui creditos sibi gressus decipiebat et nutare faciebat*. E poi c'è un intenso *subruta* (*vestigia*). Ora *subruo* vale «scavo di sotto, scalzo dalle fondamenta»; a essere «scalzati di sotto» sono i *vestigia*, i suoi passi, e cioè il suo posto, il luogo ove è fermo, «scalzato di sotto» per opera di un fango *fallax* che tende a muoversi, a scivolare. Ippomedonte riesce insomma a restare saldo (*haeret*) ma comunque in un equilibrio instabile, dal momento che il fango insidioso tende a «scalzargli di sotto» il posto in cui era fermo; e in questo senso *subruta* è da collegare con l'azione del fango. Un passo di estrema densità in cui *Stazio rivela le sue capacità di fissare un'istantanea in un potente scorcio*.

Immane è la lotta di Ippomedonte contro l'Ismeno. A differenza che nel 'modello' ove Achille viene salvato dall'intervento di Efesto, Ippomedonte va verso una fine tremenda, travolto dal fiume e dai dardi dei vili Tebani che sino a quel momento si erano tenuti ben lontani da uno scontro diretto con l'eroe. Come in altri personaggi della *Tebaide* c'è una fissa determinazione in Ippomedonte³⁹, ma è una determinazione che ha del tragico. La sua nota di fondo è una violenta impulsività. Si è inoltre reso empio per l'uccisione sacrilega di Creneo, nipote del dio fluviale. Il suo *furor* reclama la vendetta divina. Quanto era accennato nell'*Iliade*, nella *Tebaide* diviene gigantesco, sovrumano, come sovrumana è la *virtus* di Ippomedonte. Può essere utile, al riguardo,

³⁹ Cfr. Perutelli 2000, 190-191.

qualche breve confronto. In Omero la terribile onda si solleva intorno ad Achille, e la corrente lo spinge premendo sullo scudo (*Il.* 21, 241 ὄθει δ' ἐν σάκει πίπτων ῥόος...). Solo un cenno sullo scudo nell'*Iliade*. Con lo scudo Ippomedonte sostiene una autentica guerra col fiume (vv. 462-472: ben undici versi). L'Ismeno sbatte da una parte e dall'altra Ippomedonte con ondate come quelle del mare, ma viene respinto in alto dallo scudo del braccio sinistro, le acque vengono sì riversate indietro ma poi ritornano con maggior vigore; non solo con le acque l'Ismeno ingaggia la sua battaglia, ma impiega gli arbusti che coprono le putride rive, alberi annosi e sassi lanciati dal fondo⁴⁰. Una lotta impari è tra il fiume e l'eroe: ...*stat pugna impar amnisque virique* (v. 469)⁴¹.

Ancora, potrà essere utile confrontare *Il.* 21, 242-248 con Stazio 9, 492-503⁴². Entrambi, Achille e Ippomedonte, sotto la spinta violenta

⁴⁰ Cfr. vv. 466-469 ...*nec mole liquenti / contentus carpit putres servantia ripas / arbusta annosaque trabes eiectaque fundo / saxa rotat.*

⁴¹ Dietro la strenua *virtus* degli eroi della *Tebaide* Schetter 1960, 40-41 vuole vedere «la concezione della *virtus* della Stoa nella forma specifica che si ritrova nei poeti di età augustea e poi soprattutto in Seneca». Per Vessey 1973, 297 Ippomedonte «è un personaggio primitivo, il cui intero essere è centrato sulla sua immensa potenza fisica». Sulla figura di Ippomedonte sono da leggere le pagine (specie 100-132) che vi dedica Klinnert 1970: notazioni interessanti ma spesso, mi sembra, viziate da categorie astratte (del tipo 'metaphysische Erklärung') e da rilievi di fondo non sempre accettabili. Per Klinnert, ad esempio, nella battaglia fluviale «non c'è un vero conflitto tra divinità e uomo perché Ippomedonte vede solo il fenomeno naturale» (130); egli non sperimenta affatto la divinità come divinità, ma soltanto come forza violenta (131); solo quando menziona il nome del dio le cose cambiano: «la pronuncia del nome ha potere e effetto magico [?]: l'eroe si arrende all'influenza della divinità ed è destinato a perire». Un mutamento 'magico' alla base della vicenda di Ippomedonte che mi sembra difficile poter accogliere.

⁴² Nei versi staziani Krumbholz 1955b, 242-244 ravvisa un 'descrittivismo pittorico'; interessante la differenza che Krumbholz individua tra Omero e la reinterpretazione staziana: «La vividezza di Omero è ἐνάργεια, è la rappresentazione diretta di ciò che sta accadendo senza alcun particolare riguardo nei confronti dell'ascoltatore. La vivacità di questo stile tardo, invece, è calcolata su una distanza da ciò che sta di fronte, che dovrebbe essere superata, è rivolta verso il lettore, fa appello alla sua ricettività attraverso mezzi pittorici» (245). In linea generale, comunque, le affinità con il passo omerico sono senz'altro evidenti e nette (Dewar 1991, 152), ma le differenze sono molto

delle onde si aggrappano a un albero. In Omero la rappresentazione è vivida e lineare quanto in Stazio è arricchita da particolari descrittivi e drammatici. È sufficiente riportare le rispettive descrizioni dell'albero (un olmo in Omero, un frassino in Stazio). Achille «afferrò con le mani un olmo grande e robusto» (21, 242-243 ...ὁ δὲ πτελέην ἔλε χερσῖν / εὐφρέα μεγάλην). A questa essenziale notazione sull'albero Stazio fa corrispondere una descrizione non priva di suggestione (vv. 492-494):

Stabat gramineae producta crepidine ripae
undarum ac terrae dubio, sed amicior undis
fraxinus ingentique vadum possederat umbra.

«Cresciuto sulla sporgenza della riva erbosa si ergeva un frassino, al limite incerto tra le acque e la terra, ma più vicino all'acqua, e con la sua possente ombra dominava il fiume». Poi l'albero cade e si forma un vortice. Achille si slancia fuori dal vortice e si affretta a correre coi piedi veloci sulla pianura (*Il.* 21, 246-247), mentre Ippomedonte resta intrappolato dall'albero che «con il ponte sorto dal crollo improvviso circondò l'eroe che non poteva resistere oltre» (vv. 500-501)⁴³:

...nec ultra
passurum subitae vallavit ponte ruinae.

profonde, a partire da un senso di tragedia imminente che domina in Stazio. Sui rapporti tra l'Achille omerico e Ippomedonte cfr. pure Cannizzaro 2023, 111-112 (in 84-115 Cannizzaro esamina l'intero episodio della "battaglia con il fiume" dal punto di vista della struttura delle sequenze narrative).

⁴³ Nei versi successivi (502-503 *Huc undae coeunt, et ineluctabile caeno / verticibusque cavis sidit crescitque barathrum*) credo ci sia un fraintendimento da parte di Dewar 1991, che traduce: «Hither the waves rush all together, and an inescapable abyss of mud and hollow whirlpools rises and falls». Ora, Stazio dice che lì, dove si trova l'albero sradicato, «si raccolgono (meglio che 'rush') le onde e si forma (*sidit*) e cresce (= si fa sempre più profondo) un baratro di fango e di vuoti vortici da cui non può liberarsi (cfr. *ineluctabile*)». Per Dewar l'abisso di fango e vortici «sale e scende» (?) e nota (154): «l'idea di un abisso 'che cade' è perfettamente naturale, ma che si debba dire 'che sale' è un piacevole paradosso e bene trasmette l'idea dell'acqua scrosciante». Non credo possa persuadere.

Quel *passurum* (lezione di P) è densissimo, tormentato da inutili congetture⁴⁴: *il possente e implacabile Ippomedonte non ce la fa più*, non riesce a resistere oltre, e il suo crollo è ormai vicino⁴⁵.

Alla fine, per intervento di Giove le acque si placano e lasciano allo scoperto le spalle esangui di Ippomedonte e il suo petto trapassato (vv. 522-523 *Illius exangues umeri et perfossa patescunt / pectora*). A finirlo ci penseranno i dardi dei Tebani. Ma prima c'è una similitudine che riprende quella dei vv. 91-94, quando Ippomedonte, all'inizio della sua aristia, è paragonato a una roccia stabile che sfida cielo e mare, sventura per le navi⁴⁶:

...ceu fluctibus obvia rupes,
cui neque de caelo metus et fracta aequora cedunt,
stat cunctis immota minis, fugit ipse rigentem
pontus et ex alto miserae novere carinae.

«Come una roccia esposta alle onde, che nulla teme dal cielo e sulla quale i flutti si infrangono e si ritraggono, resta immobile dinnanzi a tutte le minacce e, incrollabile, il mare stesso la fugge e da lontano ben la conoscono le sventurate navi»⁴⁷. Ora, alla fine, la similitudine è tutt'altra (vv. 523-525):

...ceu ventis alte cum elata resedit
tempestas, surgunt scopuli quaesitaque nautis
terra, et ab infestis descendunt aequora saxis.

«Come quando una tempesta sollevata in alto dai venti si placa e riemergono gli scogli e la terra cercata dai naviganti, e le acque si riti-

⁴⁴ Difesa in Håkanson 1973, 62-63 (cfr. pure Micozzi 2023, 652).

⁴⁵ Mostra di non avere inteso il passo Legras 1905, 259 con n. 3: il v. 501 sarebbe 'absurde'. Modellato su *Il.* 21, 245 che mostra come Achille sia riuscito a salvarsi, «indicherebbe quindi una via di scampo per Ippomedonte, mentre dovrebbe dimostrare che la rovina dell'eroe è inevitabile», e dunque «la scena diventa incomprensibile». Bene chiarisce le cose Dewar 1991, 154, che mostra l'efficace adattamento del verso omerico da parte di Stazio.

⁴⁶ Su questa similitudine cfr. Klinnert 1970, 101-102. Sulle similitudini nella *Tebaide*, in genere, cfr. Legras 1905, 294-310 e Dominik 2015, 266-290.

⁴⁷ Meno bene Dewar 1991 traduce *ex alto* con «from the deeper waters».

rano dalle rocce insidiose». A differenza della similitudine precedente, ove la roccia si erge salda, continuo pericolo per le misere navi, qui le rocce compaiono sì, ma destituite di ogni valenza negativa. Anzi la similitudine presenta uno spettacolo di pace e di serenità. La tempesta è portata via dal vento e riemerge quanto era stato sommerso dalla furia degli elementi. Gli scogli ricompaiono; i naviganti, ora tranquilli, possono scorgere la terra, e le acque, ritirandosi, fanno spuntare le rocce, un tempo insidiose, ma ora pacifici elementi di un paesaggio. La similitudine si riferisce pur sempre a Ippomedonte, ed è parte essenziale della narrazione. Abbiamo visto che a un cenno di Giove le acque si placano e su di esse riemerge la gigantesca figura dell'eroe; ma ora essa è del tutto inoffensiva, con le spalle esangui e il petto trapassato. Ecco, *la roccia, un tempo insidia suprema, è ora divenuta non solo innocua, ma decreta l'inesorabile fine di Ippomedonte.*

L'eroe raggiunge la riva, ma solo per essere sopraffatto dai dardi tebani, completamente esposto alla morte (cfr. v. 528 *omnisque patet leto*), mentre «i suoi passi incerti per il gelo delle onde vacillano» (v. 531 *incertique labant undarum e frigore gressus*). E alla fine Ippomedonte stramazza (vv. 532-536):

Procumbit, Getico qualis procumbit in Haemo
 seu Boreae furiis putri seu robore quercus
 caelo mixta comas, ingentemque aera laxat:
 illam nutantem nemus et mons ipse tremiscit
 qua tellure cadat, quas obruat ordine silvas.

«Stramazza come stramazza sul getico Emo una quercia, mista le sue chiome al cielo, per la furia di Borea o per il suo legno marcio, e lascia libero un immenso spazio d'aria: mentre oscilla, il bosco e il monte stesso tremano nell'attesa di sapere dove cadrà, in quale ordine seppellirà gli alberi». Il confronto di eroi che cadono morti come alberi abbattuti è comune nell'epica antica, come opportunamente rileva Dewar⁴⁸, che si sofferma sui vari modelli che possono aver ispirato questa similitudine⁴⁹. Certo è che qui è il crollo di un gigante, è l'epilogo della vita dell'eroe Ippomedonte. Un verbo forte, *procumbit*, ripetuto

⁴⁸ Dewar 1991, 158-159.

⁴⁹ In primo luogo Verg. *Aen.* 5, 448-449 *...ut quondam cava concidit aut Erymantho / aut Ida in magna radicibus eruta pinus.*

due volte, e poi il paragone con la quercia che è forte come l'eroe, di proporzioni gigantesche come Ippomedonte, tanto che i suoi rami giungono a mescolarsi col cielo⁵⁰, una quercia che cade per la furia del vento (= l'immane attacco contro l'eroe) o perché il suo legno è ormai marcio (= a legno marcio, dopo i tremendi colpi, si è ridotto Ippomedonte). Dove la quercia si ergeva imponente si apre un grande vuoto d'aria (= l'enorme vuoto lasciato dalla presenza dell'eroe). C'è timore e terrore intorno nella natura per quella caduta. Terrore che si trasmette ai Tebani che pur hanno trafitto Ippomedonte: nessuno di loro osa toccare la sua lancia o il suo elmo; non credono ai loro occhi, e timorosi si accostano con le armi in pugno, e inorridiscono davanti a quell'enorme cadavere (vv. 538-539 ...*ingentiaque horrent / funera*). *La rivisitazione della μάχη παραποτάμιος non poteva essere più radicale.*

⁵⁰ von Moisy 1971, 60 parla di «esagerazione irrealistica» volta a intensificare la componente emotiva.

Volumi pubblicati

1. *Scienza antica in età moderna. Teoria e immagini*, a cura di Vanna Maraglino, 2012.
2. Stefania Santelia, *La miranda fabula dei pii fratres in Aetna 603-645*, con una nota di Pierfrancesco Dellino, 2012.
3. Ambrogio di Milano, *De Nabuthae historia*, a cura di Stefania Palumbo, 2012.
4. Sidonio Apollinare, *Carme 16, Eucharisticon ad Faustum episcopum*, introduzione, traduzione e commento di Stefania Santelia, 2012.
5. *La Naturalis Historia di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, a cura di Vanna Maraglino, 2012.
6. Beda il Venerabile, *De natura rerum*, a cura di Elisa Tinelli, 2013.
7. Carmelo Salemme, *Saffo e la bellezza agonale*, 2013.
8. Claudio Claudiano, *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, a cura di Ornella Fuoco, 2013.
9. Sabina Castellaneta, *Il seno svelato ad misericordiam. Esegesi e fortuna di un'immagine omerica*, 2013.
10. *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, a cura di Angelo Chielli e Leonardo Terrusi, 2014.
11. Erasmo da Rotterdam, *Panegyricus ad Philippum Austriae ducem*, a cura di Elisa Tinelli, 2014.
12. Nazario, *Panegirico in onore di Costantino*, a cura di Carmela Laudani, 2014.
13. Luca Ruggio, *Alla maniera dei comici. Aspetti del comico nella commedia umanistica*, 2015.
14. Anonimo, *Il Panegirico del 307 per Massimiano e Costantino*, a cura di Teresa Bucci, 2015.
15. *Riccio o volpe? Uno e molteplice nel pensiero degli antichi e dei moderni*, a cura di Vanna Maraglino, 2016.
16. Tito Livio, *Ab urbe condita liber XXVII*, a cura di Fabrizio Feraco, 2017.
17. Giuseppe Cascione, *La carta, il corpo, il conio. Spazio e corpo politico nel Rinascimento europeo*, 2017.
18. Carmelo Salemme, *Le "metamorfosi" del Sannazaro*, 2018.
19. *Classici e cinema. Il sangue e la stirpe*, a cura di Vanna Maraglino, 2018.
20. Flavio Merobaude, *Panegirico in prosa per Aezio*, a cura di Antonella Bruz-

zone, 2018.

21. Daniele Vittorio Piacente, *Lo schiavo nella disciplina del senatoconsulto Silariano*, 2018.
22. Carmelo Salemme, *Contributi lucreziani*, 2020.
23. Claudio Mamertino, *Discorso di ringraziamento per il proprio consolato a Giuliano imperatore*, a cura di Andrea Madonna, 2021.
24. Carmelo Salemme, *Lucrezio e il problema della conoscenza. De rerum natura 4, 54-822*, 2021.
25. Girolamo, *Epistola 123 ad Geruchiam de monogamia*, testo, traduzione e note di Giulia Marolla, 2024.
26. Carmelo Salemme, *L'eroismo e la morte nella Tebaide. Letture staziane*, 2025.