

# Il piacere negli occhi

*L'ekphrasis nella Tebaide di Stazio*

Ai miei genitori

## Sommario

Premessa

Introduzione

1. *Ekphrasis*, tra la parola e lo sguardo
2. La *Tebaide* e lo spettacolo della descrizione: saggi di stile visuale
3. Le *ekphraseis* della *Tebaide*: uno sguardo d'insieme

I. La patera di Adrasto: Perseo e Ganimede

1. Il banchetto di Adrasto
2. Simmetrie interne. Un 'dittico' speculare
3. Un'*ekphrasis* enigmatica
4. Un eroismo impossibile

II. *Aurum fatale*: la collana di Armonia e il ciclo del *nefas*

1. *Longa est series*
2. La vendetta di Vulcano
3. Gli *artifices*: Vulcano, Ciclopi e Telchini
4. L'*ekphrasis* di un gioiello maledetto
5. Il catalogo delle donne
6. Gli effetti del monile: Argia ed Erifile

III. Lo scudo di Ippomedonte e il mito delle Danaidi

1. La 'notte di Danao'
2. Intersezioni virgiliane: lo scudo di Ippomedonte e il balteo di Pallante
3. Il *nefas* di Ippomedonte e il *nefas* di Danao: la morte degli innocenti
4. L'*ekphrasis* come quadro autonomo: la memoria di Danao nella *Tebaide*

IV. Lo scudo di Capaneo e il simbolo dell'Idra

1. *Hydra moriens*: la sfida della rappresentazione
2. L'Idra di un Gigante: rovesciamento di un simbolo erculeo

V. Il monumento funebre di Ofelte

1. La parola scolpita
2. Una riscrittura in versione ecfrastica
3. Un'*ekphrasis* per Ofelte e Ipsipile

VI. I premi per la corsa con i carri: il cratere di Anfiarao e la clamide di Admeto

1. Il cratere di Anfiarao e la Centauromachia
2. Un trofeo erculeo per Polinice
3. La clamide di Admeto e il mito di Ero e Leandro
4. *Eros* e guerra

VII. Lo scudo di Creneo e il mito di Europa

1. Tra arte e natura: l'illusione dell'immagine
2. Europa e il toro: riscrittura di un mito ovidiano
3. Lo scudo di Creneo e lo scudo di Ippomedonte: sulle tracce di Virgilio
4. *Nimum noscenda... parma*: un'*ekphrasis* ominosa

VIII. *Mirabile textum*: il ritratto di Giunone sul peplo

1. Variazioni su una scena di genere
2. Giunone *soror* e *desponsa* di Giove
3. *Ekphrasis* e preghiera: la strategia delle supplici
4. Iniziativa femminile e risposta divina

IX. Lo scudo di Teseo e la lotta contro il Minotauro

1. Lo scudo come specchio sul passato
2. Uno scudo ‘a misura d’uomo’
3. Mostri del passato, mostri del presente

Conclusioni

1. Una galleria di *ekphraseis*: temi, caratteri e stile
2. ‘Guardare’ attraverso l’*ekphrasis*: prospettive di lettura

Bibliografia

Indice dei nomi

Indice dei luoghi citati

Indice delle cose e delle parole notevoli

## Premessa

Questo libro nasce dalla rielaborazione della mia tesi di laurea magistrale discussa a Pisa nel luglio del 2016. Diversi sono gli studiosi che desidero ringraziare: il Prof. Rolando Ferri, che ha seguito questo lavoro nella sua versione iniziale, la Prof.ssa Francesca Lechi, che lo ha rivisto nei suoi vari sviluppi e gli anonimi *referees* che hanno letto il manoscritto negli stadi finali della sua composizione.

Molti sono gli amici con cui ho discusso idee e problemi. Sono molto grata a Laura Bottenberg, Stefano Briguglio, Francesco Busti e Adalberto Magnavacca: le loro osservazioni mi hanno permesso di migliorare i vari capitoli di questo lavoro e riflettere sul testo di Stazio da prospettive nuove. Ringrazio inoltre tutti i compagni del corso di Filologia latina della Scuola Normale Superiore: i seminari staziani (e non solo) sono stati per me un'occasione preziosa di arricchimento e di confronto. Un pensiero in particolare a Marta Perilli, per i suoi suggerimenti e la sua vicinanza in questi anni. A Stefano Vecchiato, per il sostegno che mi ha dato, devo più di un grazie.

Vorrei esprimere la mia riconoscenza anche a Francesca Ghezzi delle Edizioni della Normale, per la pazienza con cui ha curato la redazione di questo volume.

Ma il ringraziamento più sentito va al Prof. Gianpiero Rosati per il suo insegnamento e per la disponibilità intellettuale e umana con cui fin dai primi anni del corso ordinario ha seguito le mie ricerche. La sua fiducia e il suo incoraggiamento hanno reso possibile la pubblicazione di questo libro.

Di eventuali errori e imprecisioni sono l'unica responsabile.

*Pisa-Brescia, giugno 2020*

## Introduzione

La poesia epica di Stazio, quella che ispirò gli autori tardoantichi e poi Dante e il Medioevo, e che fu modello della letteratura eroico-cavalleresca<sup>1</sup>, conosce oggi, dopo alterne fortune, una notevole rivalutazione critica che ha iniziato a metterne debitamente in luce la grandezza e i pregi intrinseci. Così, all'interno di un più ampio rinnovamento dell'interesse critico per la poesia flavia, gli ultimi decenni sono stati segnati dal moltiplicarsi dei lavori dedicati alla produzione di Stazio e in particolare al suo capolavoro, la *Tebaide*<sup>2</sup>.

Epica colta, frutto di una stagione poetica ormai matura che guarda ai grandi modelli del passato con venerazione e insieme volontà di affermare uno spazio proprio, la *Tebaide* affascina per la sua letterarietà, per la condensazione di vaste memorie poetiche che, ricombinate in architetture nuove, rivivono con variazioni e sintesi inattese. Nelle complesse articolazioni dello stile e nella tensione del linguaggio si riflette la tragicità dell'oggetto del canto: l'empietà della guerra fratricida, lo scontro per il potere, il sovvertimento di ogni ordine umano e divino, il dolore di fronte all'imperversare della morte e delle forze inferi. Temi che per la loro universalità hanno permesso a questo *epos* antico di superare la distanza dei secoli e continuare ad attrarre i lettori di oggi. Ma la capacità comunicativa di un testo si misura anche dalle sue modalità di rappresentazione: un evento 'letterario' ci appare tanto più vicino e intenso quanto più chi lo descrive ci pone nelle condizioni di figurarcelo nei suoi dettagli, di *vederlo* nelle sue sfumature più sottili. In questo senso, Stazio rende il lettore della sua *Tebaide* un vero e proprio spettatore degli eventi narrati, dall'orrore della violenza in guerra, all'intimità dei quadri familiari, agli effetti meravigliosi prodotti dagli elementi della natura. La sua sensibilità si esprime attraverso un linguaggio poetico originalissimo e una spiccata attenzione alla sfera visuale, che di certo è tra gli aspetti più apprezzati e vicini al gusto estetico moderno. Una delle forme in cui questa componente si manifesta in maniera vistosa è l'*ekphrasis*, che nella poesia di Stazio – soprattutto a fronte dell'eredità ovidiana – diviene una vera e propria categoria di rappresentazione, un particolare modo di vedere e insieme di narrare. Proprio perché anche gli spazi efrastici costituiscono a loro volta un canale di osservazione privilegiato, e quindi una delle possibili prospettive per guardare dall'interno al poema nella sua globalità, mi è sembrato opportuno approfondire in maniera sistematica lo studio dell'*ekphrasis* come mezzo retorico e strumento di interpretazione capace di offrire nuovi spunti per una lettura d'insieme della *Tebaide* stessa.

### 1. Ekphrasis, tra la parola e lo sguardo

Segno dell'interazione tra parola e immagine, l'*ekphrasis* è lo strumento retorico che permette di riprodurre in forma verbale quanto viene percepito attraverso la dimensione della vista. Ma cosa si intenda precisamente per

---

<sup>1</sup> Sulla fortuna della *Tebaide* dall'età tardoantica al Rinascimento, cfr. la sezione finale (*Reception*) del *Brill's Companion to Statius*: in particolare, per la ricezione dell'opera di Stazio nella letteratura tardoantica, KAUFMANN 2015; nella letteratura medioevale (con riferimenti anche all'*Achilleide*), EDWARDS 2015; nella *Divina Commedia* di Dante, HESLIN 2015; nella letteratura rinascimentale, con attenzione alla figura di Capaneo, CHAUDHURI 2015. Per la fortuna medioevale del modello di Ipsipile nel lamento femminile, cfr. NEWLANDS 2012, pp. 122-35; NEWLANDS 2013b. Per l'importanza della *Tebaide* di Stazio come 'germe' della poesia allegorica medioevale, cfr. LEWIS 1969, pp. 48-55.

<sup>2</sup> Una panoramica sulla rivalutazione dell'opera staziana negli ultimi anni è tracciata in NEWLANDS, GERVAIS, DOMINIK 2015, pp. 7-13; da vedere anche NEWLANDS 2015. Tra i lavori che negli ultimi decenni maggiormente hanno contribuito a valorizzare l'opera di Stazio, in particolare la *Tebaide*, ricordo solo VESSEY 1973; AHL 1986; DOMINIK 1994a; FRANCHET D'ESPÈREY 1999; DELARUE 2000; GANIBAN 2007; MCNELIS 2007; fondamentali il commento parziale di MICOZZI 2007a al quarto libro della *Tebaide* e la monografia di BESSONE 2011 sui rapporti tra epica e potere nel poema staziano, studi ai quali questo lavoro deve molto più di quanto si possa esprimere in una nota; il già citato *Brill's Companion to Statius*; REBEGGIANI 2018. Tra i commenti più recenti, oltre a MICOZZI 2007a, ricordato prima, cfr. POLLMANN 2004; PARKES 2012; AUGOUSTAKIS 2016a; BRIGUGLIO 2017a; GERVAIS 2017. Un altro commento che avrebbe sicuramente giovato alle mie ricerche è MICOZZI 2019, dedicato all'intero quarto libro della *Tebaide*: lo segnalò qui, pur non essendo riuscita a consultarlo in tempo utile per integrarlo nell'ultima revisione di questo lavoro.

*ekphrasis* – data la complessa storia del nome e la variazione dei suoi ambiti di pertinenza dall’antichità a oggi<sup>3</sup> – è opportuno chiarirlo fin da ora, proprio in vista dell’analisi che verrà sviluppata in questo lavoro. Nel linguaggio della critica letteraria odierna, soprattutto a partire dalla riflessione novecentesca sul fenomeno ecfrastrico come costante della letteratura occidentale<sup>4</sup>, il termine *ekphrasis* indica comunemente la ‘descrizione di un oggetto artistico’. L’accezione moderna del concetto, tuttavia, è frutto di un restringimento semantico che ha fatto sfumare nella percezione comune il valore originario che al termine veniva associato dalla critica antica. Nella retorica classica, infatti, l’*ekphrasis* – secondo la definizione proposta nei *Progymnasmata* – indica un discorso descrittivo che espone i dettagli visivi di una data realtà, di natura molto varia e non necessariamente artistica<sup>5</sup>. L’obiettivo principale dell’*ekphrasis* è riprodurre a parole una data immagine, attraverso le qualità della chiarezza (σαφήνεια) e soprattutto della vividezza espressiva (ἐνάργεια)<sup>6</sup>. E proprio in virtù di questi suoi tratti caratterizzanti, l’*ekphrasis* permette al lettore di diventare interprete degli spunti visivi diffusi nel testo e, idealmente, spettatore e testimone oculare delle vicende narrate o degli oggetti descritti<sup>7</sup>. In questo senso la centralità riconosciuta alla dimensione della vista non stupisce: tradizionalmente, infatti, gli occhi detengono l’egemonia nella scala sensoriale e il loro primato di efficacia percettiva è ampiamente riconosciuto nella riflessione filosofica e retorica antica<sup>8</sup>. Ed è proprio agli occhi che l’*ekphrasis* cerca di ‘far vedere’ tramite il discorso descrittivo gli oggetti di volta in volta rappresentati. Da qui – come si vede bene soprattutto nelle *ekphraseis* poetiche – il ricorso a ogni mezzo espressivo e stilistico capace di stimolare gli ‘occhi della mente’, la φαντασία del lettore<sup>9</sup>, e di produrre così un’illusione di realtà a partire dalla semplice meraviglia verso l’oggetto fino all’impressione che esso prenda vita nella rappresentazione. Tra i vari temi che l’*ekphrasis*, secondo i manuali di retorica, può avere per oggetto (persone, fatti, luoghi, tempi)<sup>10</sup>, le opere d’arte compaiono solo più tardi, nell’opera del retore Nicolao di Mira (V sec. d.C.)<sup>11</sup>. In

<sup>3</sup> Chiara sintesi del problema e quadro storico in WEBB 1999.

<sup>4</sup> Mi limito a segnalare alcuni tra i lavori che, soprattutto nell’ambito del dibattito anglo-americano sull’*ekphrasis*, hanno avuto maggiore influenza: KRIEGER 1992; HEFFERNAN 1993; MITCHELL 1994; SCOTT 1994; WAGNER 1996.

<sup>5</sup> L’*ekphrasis* propriamente è uno dei vari esercizi preliminari praticato dagli studenti delle scuole di retorica. La più antica definizione conservata di *ekphrasis* (anche se il termine è attestato già in fonti precedenti) è quella del retore Elio Teone (I-II sec. d.C.): ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον (*Prog.* 2, 118. 7-8 Spengel = 66 Patillon), con PATILLON 1997, p. 149, nota 323; RAVENNA 2004-05, pp. 22-3. Simili le definizioni di altri retori, quali Ermogene (*Prog.* 2, 16. 11-2 Spengel); Aftonio (*Prog.* 2, 46. 15-6 Spengel); Nicolao di Mira (*Prog.* 3, 491. 26-7 Spengel). Sull’*ekphrasis* retorica nei *Progymnasmata*, cfr. WEBB 2009.

<sup>6</sup> THEON *Prog.* 2, 119. 27-9 Spengel = 69 Patillon. Sull’ἐνάργεια come ἀρετή dell’*ekphrasis* nella riflessione retorica antica, cfr. ZANKER 1981. Il concetto di ἐνάργεια in latino è tradotto variamente con il termine *evidentia*, *sub oculos subiectio*, *illustratio*, etc.; cfr. e.g. CIC. *De or.* 3, 202; QUINT. *Inst.* 6, 2. 32; 8, 3. 61-3; 9, 2. 40-1; su questi aspetti, cfr. SCHOLZ 1998.

<sup>7</sup> Da qui, ad esempio, l’importanza dell’ἐνάργεια nella storiografia: come afferma Luciano, il compito dello storico è disporre bene i fatti e narrarli nella maniera più vivida (*Hist. Conscr.* 51 εἰς καλὸν διαθέσθαι τὰ πεπραγμένα καὶ εἰς δύναμιν ἐναργέστατα ἐπιδειξάμεν αὐτά); solo colui che riesce a indurre l’ascoltatore a ‘vedere’ quanto viene espresso a parole può chiamarsi ‘Fidia della storia’ (*Hist. Conscr.* 51); ma su queste dichiarazioni luciane in merito al corretto ricorso all’*ekphrasis* in contesto storiografico, cfr. MONTANARI 1984; WEBB 2009, pp. 140-1. Sull’ἐνάργεια nella prosa storiografica, cfr. e.g. WALKER 1993; MANIERI 1998, pp. 155-64.

<sup>8</sup> Già Aristotele considera la vista come il senso più sviluppato (*de An.* 429a ἡ ὄψις μάλιστα αἰσθησις ἐστὶ); cfr. anche CIC. *De or.* 2, 357; VARRO *Ling.* 6, 8. 80. La superiorità della vista è spesso affermata nel confronto con l’udito: cfr. PLB. 12, 27 = HERACLIT. 22 B 101a Diels-Kranz ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὄτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες, una formula, questa, che diventerà proverbiale (*CPG* 2, 744. 71; cfr. anche HDT. 1, 8. 2; XEN. *Mem.* 3, 11. 2; CIC. *De or.* 3, 163; HOR. *Ars P.* 180-1; QUINT. *Inst.* 8, 3. 62). Per un quadro più dettagliato su questi temi, cfr. SQUIRE 2016, pp. 8-19.

<sup>9</sup> Sul concetto di φαντασία ed ἐνάργεια, cfr. GOLDHILL 1994, pp. 208-10; MANIERI 1998; WEBB 2009, pp. 87-130.

<sup>10</sup> THEON *Prog.* 2, 118. 8-9 Spengel = 66 Patillon; cfr. anche HERMOG. *Prog.* 2, 16. 12-4 Spengel; Aftonio include come possibili temi dell’*ekphrasis* animali e piante (*Prog.* 2, 46. 16-8 Spengel); Nicolao di Mira aggiunge alle liste precedenti le adunanze di festa (*Prog.* 3, 491. 31 Spengel).

<sup>11</sup> NICOL. *Prog.* 3, 492. 10-8 Spengel. Nicolao non inserisce le statue nell’elenco dei possibili temi ecfrastrici, ma fa riferimento ad esse come a un caso particolare di *ekphrasis* nel quale è necessario anche interpretare lo stato d’animo e le intenzioni dell’artista. Sul contesto culturale in cui matura questa riflessione, cfr. GIGLI PICCARDI 2003, pp. 24-5, soprattutto per l’influsso della speculazione teoretica sulle immagini nell’ambito della filosofia neoplatonica; AGOSTI 2004-05, pp. 356-7 per l’attenzione che la civiltà tardoantica riserva, nelle varie manifestazioni artistiche, allo sguardo e alla componente visuale.

ambito retorico, quindi, non si presuppone almeno all'inizio quella stretta relazione tra parola e immagine *artistica* che risulterà preponderante nella definizione moderna del concetto. L'elemento congiuntivo che caratterizza l'idea antica di *ekphrasis*, infatti, non è tanto il contenuto o il tema scelto, quanto piuttosto la modalità del racconto, la vividezza delle scene e la capacità di creare coinvolgimento emotivo<sup>12</sup>. L'assenza di una vera e propria categoria normativa nella critica letteraria antica che collimi pienamente con il moderno concetto di *ekphrasis* non ha impedito, tuttavia, lo svilupparsi di un particolare genere di descrizioni letterarie – prima tra tutte quella archetipica dello scudo di Achille nell'*Iliade*<sup>13</sup> – che rappresentano appunto vari oggetti d'arte, veri o fittizi, con particolare attenzione al loro portato iconografico (vere e proprie scene o singole immagini su di essi raffigurate), attestate tanto nell'epica, quanto negli altri generi letterari. Tuttavia, lo snodo fondamentale per l'interpretazione dell'*ekphrasis* come una 'descrizione di oggetti d'arte' va ricercato soprattutto nel clima della Seconda Sofistica<sup>14</sup> e nei lavori dei Filostrati<sup>15</sup>. Nelle *Imagines* infatti la rappresentazione efrastica, che diviene l'elemento costitutivo dell'opera, illustra i soggetti di un ciclo di pitture a ciascuno dei quali viene dedicata una descrizione in prosa in sé conclusa, svincolata da una cornice narrativa continua. Davanti agli occhi del lettore si dischiude una vera e propria galleria di immagini in cui si realizza una piena corrispondenza tra espressione verbale ed espressione figurativa, destinata a porre le basi per la definizione moderna del concetto<sup>16</sup>. Ed è proprio con la critica filostratea sul finire dell'Ottocento che il termine *ekphrasis* acquista un significato sempre più specifico, destinato a imporsi con l'accezione attuale di 'descrizione di un oggetto d'arte'<sup>17</sup> e a suscitare poi un crescente interesse soprattutto nell'ambito della ricerca sulla cultura visuale nel panorama letterario antico<sup>18</sup>.

Richiamati alcuni aspetti teorici fondamentali per la definizione del concetto di *ekphrasis*, è ora opportuno avanzare delle considerazioni più puntuali sull'*ekphrasis* poetica in sé, intesa come un mezzo che, attraverso un prisma letterario, mette in comunicazione dimensioni diverse e tra loro in competizione, quella verbale e

<sup>12</sup> Cfr. BECKER 1995, pp. 25-7; WEBB 1999, pp. 13-4; sulla differenza tra *ekphrasis* retorica ed *ekphrasis* poetica, cfr. anche RAVENNA 2004-05, p. 25.

<sup>13</sup> Teone riferisce l'esempio dello scudo di Achille (più propriamente della realizzazione delle armi, la *ὀπλοποιία*) in relazione all'ἔκφρασις τρόπου (*Prog.* 2, 118. 21-4 Spengel = 67 Patillon): cfr. WEBB 2009, p. 70. Sull'importanza che in ogni caso lo scudo di Achille deve aver rivestito come paradigma esemplare nelle successive teorizzazioni retoriche relative al concetto di *ekphrasis*, cfr. SQUIRE 2013 e SQUIRE 2018.

<sup>14</sup> In particolare il *De Domo* e le *Imagines* di Luciano (su cui MAFFEI 1994) e le *Ekphraseis* (o *Statuarum descriptiones*) di Callistrato, che contengono quattordici descrizioni di statue. Più in generale, sull'*ekphrasis* nella Seconda Sofistica e nella forma letteraria del coevo romanzo greco, cfr. BARTSCH 1989; FUSILLO 1989, pp. 83-90; ZEITLIN 2013.

<sup>15</sup> È interessante notare che Filostrato Minore nel suo proemio impiega il termine *ekphrasis* per indicare l'opera di Filostrato Maggiore come 'una descrizione di opere di pittura': *Im. proem.* 4 τῆς γραφικῆς ἔργων ἔκφρασις. Per un inquadramento della figura di Filostrato Maggiore e della sua opera, cfr. NEWBY 2009, con ulteriore bibliografia. Su Filostrato Minore, cfr. GHEDINI, COLPO, NOVELLO 2004, pp. 179-90; SQUIRE 2018, pp. 368-77.

<sup>16</sup> WEBB 1999, p. 15: «Philostratos' work is an important example of an ancient *ekphrasis* that has works of art as its subject and which therefore stands at the intersection of the ancient and modern definition of the term».

<sup>17</sup> Cfr. WEBB 1999, pp. 15-7, sui presupposti per lo sviluppo moderno del concetto, o meglio, di quel fenomeno che la studiosa chiama «invention of a genre». Uno studio importante in questo percorso fu quello di FRIEDLÄNDER 1912, sui testi dedicati ai *Kunstwerke* dall'età classica al periodo bizantino; un lavoro, questo, che, pur non impiegando il termine *ekphrasis* (ma espressioni come *Kunstbeschreibung*, *Beschreibung von Kunstwerken*, etc.), ha contribuito alla formazione dei caratteri identitari della definizione moderna di *ekphrasis*. Per un quadro introduttivo sull'*ekphrasis* di opere d'arte nella letteratura classica, cfr. ELSNER 2002; BARTSCH, ELSNER 2007; GOLDHILL 2007; utile anche BECKER 1995; per un prospetto storico dell'*ekphrasis* letteraria dalle origini al periodo bizantino, cfr. DOWNEY 1959. Della vasta produzione critica sull'*ekphrasis* nelle opere di autori latini e greci, mi limito a ricordare solo qualche titolo significativo: sullo stile dell'*ekphrasis*, cfr. RAVENNA 1974; per l'*ekphrasis* come «inversione speculare», cfr. PERUTELLI 1978; sull'*ekphrasis* tra narrazione e descrizione, FOWLER 1991; per il concetto di «proleptic ekphrasis», cfr. HARRISON 2001 e HARRISON 2019, con una panoramica da Omero a Silio Italico; sull'*ekphrasis* e gli aspetti visuali, cfr. ELSNER 2007; LOVATT 2013, pp. 162-204; per un'analisi diacronica dell'*ekphrasis* latina nei vari generi letterari con particolare attenzione ai suoi rapporti con la cultura greca, cfr. DUFALLO 2013.

<sup>18</sup> Al tema dello sguardo, della visione e della visualità nella letteratura classica sono dedicati vari lavori recenti: nell'ambito dell'epica, cfr. e.g. LOVATT 2013; LOVATT, VOUT 2013; su Stazio e la *Tebaide*, in part., cfr. GERVAIS 2013; osservazioni sulla visualità nell'*Achilleide* in CHINN 2015; nell'ambito della letteratura greca antica, cfr. KAMPAKOGLU, NOVOKHATKO 2018; più in generale, sul tema dello sguardo e della visualità nella cultura romana, cfr. anche LEACH 1988; FREDRICK 2002; BARTSCH 2006; ELSNER 2007.

quella figurativa<sup>19</sup>. Un primo elemento riguarda la struttura composita del ‘movimento’ descrittivo, che ora può restare ancorato alla concretezza dell’oggetto fisico, al dato visibile, e presentarsi dunque come un ingrandimento progressivo dall’aspetto esteriore ai particolari della raffigurazione iconica; ora invece può spingersi oltre il dato materiale e ripercorrere le varie fasi della creazione dell’oggetto, dalla sua origine alla sua veste attuale, o riferire gli effetti che esso esercita su chi lo osserva. Una descrizione ecfrastica è dunque composta da diversi elementi che entrano in gioco intrecciandosi tra loro<sup>20</sup>: in primo luogo, l’oggetto artistico materiale, descritto nella sua *facies* esteriore; e in secondo luogo, il contenuto iconico su di esso rappresentato, che può anche svilupparsi in forma di racconto, di azione narrata. Accanto a questi due livelli, si possono trovare riferimenti al processo artistico della creazione (con verbi che rimandano alle varie tecniche della pittura, della scultura, della toreutica, etc.) e alla figura dell’artefice che ‘autentica’ il pregio o l’antichità del prodotto, accrescendo così l’impressione di realismo. A ciò si possono aggiungere i richiami alla sfera della ricezione visiva. L’effetto che l’oggetto suscita può tradursi semplicemente nelle esclamazioni di meraviglia con cui il narratore esalta l’impressione di verosimiglianza delle immagini, o manifestarsi anche – con intensificazione drammatica – nella reazione emotiva dei personaggi del racconto che, in qualità di osservatori interni, svelano così il loro punto di vista<sup>21</sup>. L’oggetto ecfrastico esiste nel momento in cui viene osservato e calato in una relazione di sguardi che in ultima istanza vede coinvolto il lettore, che ‘guarda’ attraverso la lente della rappresentazione letteraria. Le *ekphraseis* analizzate in questo lavoro – tutte dedicate a soggetti fittizi, presenti solo nella realtà del racconto<sup>22</sup> – richiedono infatti uno spettatore che sappia integrare attraverso le immagini della mente ciò che l’occhio fisico non riesce a vedere, riconvertendo in figura iconica quanto gli viene comunicato attraverso la parola. Un secondo aspetto riguarda la relazione tra l’*ekphrasis* e il testo di cui essa fa parte, nonché l’interazione tra piano della descrizione e piano della narrazione. Nel momento in cui l’*ekphrasis* viene incorporata in una narrazione continua, come nel caso dell’epica<sup>23</sup>, e diventa quindi una finestra intrusiva nell’architettura diegetica principale, un racconto nel racconto, essa in genere acquisisce anche una funzione narratologica in relazione al testo nella sua globalità. In questo senso, quindi, l’*ekphrasis* può aprire uno spazio privilegiato su un universo altro rispetto al contenuto del racconto principale, caratterizzare un personaggio o una situazione, anticipare attraverso dettagli prolettici avvenimenti futuri o, in

---

<sup>19</sup> Arti figurative (pittura e scultura) e poesia sono opere di rappresentazione della realtà, ma ciascuna di esse ha modalità e mezzi propri per perseguire l’obiettivo della verosimiglianza. Da qui la tendenza degli antichi a mettere le due arti a confronto, calandole in un rapporto dialettico: questo il presupposto alla base della nota affermazione simonidea citata da Plutarco (*Mor.* 346f τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν), e più tardi del motto oraziano *ut pictura poesis* di *Ars P.* 361, su cui cfr. BRINK 1971 *ad loc.* Tende tuttavia ad affermarsi l’idea della superiorità della parola poetica sull’arte. Sul dibattito arte-poesia tra gli antichi, una buona sintesi in MANIERI 1995; per ulteriore bibliografia, cfr. SQUIRE 2013, p. 185, nota 36. La riflessione sul rapporto tra le ‘arti sorelle’, che continua dall’antichità fino all’epoca moderna, conosce un’importante teorizzazione nel campo dell’estetica con il *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) di Gotthold E. Lessing, che cercando di stabilire i limiti delle due dimensioni, riconosce il dominio della poesia nel tempo e della scultura nello spazio. Sulle posizioni della critica moderna rispetto alle complesse relazioni tra arte e parola, cfr. HEFFERNAN 1993, p. 1; LAIRD 1996.

<sup>20</sup> Riprendo, pur con qualche leggera modifica, lo schema dei quattro livelli di rappresentazione dell’*ekphrasis* proposto da BECKER 1995, pp. 42-3, che parla di *Res Ipsae*, «a focus on the events and characters that constitute the subject matter of the picture»; di *Opus Ipsum*, «a focus on the physical medium»; di *Artifex e Ars*, «a focus on the creator and creation of the work of art and their relation to the medium and the referent»; di *Animadvorsor*, «a focus on the effect or reaction to the work of visual art».

<sup>21</sup> Sulla prospettiva degli osservatori interni, cfr. FOWLER 1990; BARCHIESI 1994a; utili precisazioni sui diversi piani dell’osservazione, «the play of focalisations», anche in FOWLER 1996, pp. 67-74; LAIRD 1996.

<sup>22</sup> In questo senso, seguendo la distinzione proposta da HOLLANDER 1988, le *ekphraseis* della *Tebaide* rientrano nella tipologia delle «notional *ekphraseis*», ovvero quelle descrizioni di oggetti che non hanno un’effettiva controparte materiale, ma che nascono dall’immaginazione dell’autore e che il lettore, sulla base di uno schema (di una ‘nozione’ appunto), può a sua volta rappresentarsi nella mente. Quando invece l’oggetto esiste realmente ed è visibile nella sua materialità si parla di «actual *ekphrasis*» o di descrizione mimetica. Cfr. anche LAIRD 1993, pp. 18-20.

<sup>23</sup> ELSNER 2002, p. 3, parla di «interventive *ekphrasis*» a proposito di quelle *ekphraseis* che, come accade nell’epica, si presentano «as an episode or interlude within a larger literary work»; e di «self-standing *ekphrasis*» nei casi in cui l’*ekphrasis* corrisponda a una composizione letteraria di poesia o di prosa in sé conclusa e autonoma (un caso esemplare è quello degli epigrammi ecfrastici).

senso inverso, includere per immagini un passato mitico e letterario nel presente del racconto<sup>24</sup>, fino a diventare essa stessa – tramite il meccanismo della *mise en abyme* – una metafora in miniatura dell’opera poetica<sup>25</sup>. Il testo ecfrastrico nella maggior parte dei casi non si esaurisce in una semplice pausa descrittiva: a seconda dell’articolazione della scena, del ritmo più o meno dinamico del discorso, della prevalenza di forme nominali o verbali, esso può trasformarsi in una narrazione, in una breve storia che, sempre conservando la sua tipica vividezza di stile, si inserisce trasversalmente nel tessuto del racconto apportando contenuti nuovi. Data la complessità propria dell’*ekphrasis*, anche l’analisi dei passi ecfrastrici in questo lavoro dovrà dunque muoversi su più fronti, da quello propriamente testuale, per apprezzarne lessico, strutture e modalità della rappresentazione, a quello più ampio, contestuale, per coglierne la pluralità di funzioni e significati.

## 2. La Tebaide e lo spettacolo della descrizione: saggi di stile visuale

L’*ekphrasis* rappresenta una delle più spiccate manifestazioni del gusto visuale e della tendenza descrittiva connaturata allo stile staziano<sup>26</sup>, che ampio spazio riserva alla dimensione dello sguardo e alla rappresentazione della realtà come spettacolo<sup>27</sup>. Se da un lato intermezzi ecfrastrici legati ai prodotti artistici risultano per il lettore contemporaneo testimoni immediati di questa sensibilità per le immagini, dall’altro la ricerca dell’espressione vivida, capace di stimolare l’immaginazione visiva – quell’*ἐνάργεια*, in altre parole, prescritta già nell’antica definizione di *ekphrasis*<sup>28</sup> – pervade in realtà tutta l’opera. Da qui l’attenzione per i dettagli meravigliosi o grotteschi, il piacere dei motivi paradossali che suscitano sorpresa e stupore. La lingua stessa, attraverso l’esercizio virtuosistico e la condensazione espressiva, mira a replicare in modo quasi mimetico la realtà complessa e spettacolare che si intende riprodurre *sub oculos*, accrescendo l’intensità del *pathos* e dunque il coinvolgimento emotivo del lettore. Lo stile intrinsecamente descrittivo di Stazio, che molto deve alla lezione di Ovidio e delle *Metamorfosi* in particolare, meriterebbe uno studio a sé che non è possibile elaborare in questa sede<sup>29</sup>; ciononostante, ritengo opportuno proporre almeno una rassegna di casi

---

<sup>24</sup> Cfr. HARRISON 2001.

<sup>25</sup> Sulla *mise en abyme* nel discorso ecfrastrico, cfr. BECKER 1995, pp. 4-5; ELSNER 2002, pp. 3-9. Un caso considerato come esempio di *mise en abyme* già in antico è la menzione dei temi raffigurati sulla tela che Elena sta tessendo in HOM. *Il. 3*, 126-8 *πολέας δ’ ἐνέπασσεν ἀέθλους / Τρώων θ’ ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, / οὓς ἔθεν εἶνεκ’ ἔπασχον ὑπ’ Ἄρηος παλαμάων*. Le immagini ricamate rappresentano in miniatura il contenuto stesso dell’opera, come rileva anche lo SCHOL. *ad Hom. Il. 3*, 126-7 *ἀξιόχρεων ἀρχέτυπον ἀνέπλασεν ὁ ποιητὴς τῆς ἰδίας ποιήσεως*; su questo passo omerico, cfr. anche EUST. *ad loc.*

<sup>26</sup> Da qui l’uso di aggettivi quali ‘barocco’ e ‘manieristico’, mutuati dal lessico della critica d’arte, per definire lo stile di Stazio: cfr. VESSEY 1973, pp. 7-14; CRIADO 2000a; LAGIÈRE 2017, pp. 15-8. Per l’idea di ‘barocco’ in Stazio, cfr. BARDON 1962; DILKE 1963; VESSEY 1970a. L’applicazione della categoria ‘manierismo’ (inteso come tendenza che contrasta il ‘classico’) allo stile staziano risale almeno alle riflessioni di CURTIUS 1948, in part. p. 297, che influenzano poi in varia misura gli studi di SCHETTER 1960, in part. pp. 122-5; di CANKIK 1965, pp. 38-49, nel suo lavoro dedicato alle *Silvae*; di BURCK 1971, che – in uno studio più ampio sul manierismo romano nell’epica – annovera anche Stazio tra i più significativi esponenti di questa tendenza. In generale sul concetto di ‘manierismo’ e di ‘neoclassicismo’, cfr. CITRONI 1992, pp. 444-5; CITRONI 1998, pp. 12-3. Soprattutto in passato si è cercato di indagare l’influsso esercitato dalle arti figurative e dall’architettura nell’opera di Stazio: cfr. LEGRAS 1905, pp. 264-77; DUNCAN 1914; CANKIK 1965; CROISILLE 1982, pp. 462-91.

<sup>27</sup> MICOZZI 2010, p. X, nota 16: «La narrazione stessa si fa spettacolo e moltissimi sono i quadri e le situazioni che presuppongono un osservatore. Potremmo dire che persino la struttura del poema ha un carattere moderno e cinematografico [...]. La *Tebaide* si compone infatti di grandi sequenze o quadri, al punto che si può parlare di montaggio per l’aggiunta delle molte digressioni. E la digressione è la tecnica privilegiata di quest’epica che mira alla ricchezza, alla molteplicità e cerca di fare stare tutta la tradizione letteraria dentro un unico testo [...]». In generale sulla frammentazione in pannelli della materia narrata e sul ‘culto dell’episodio’ come tendenza diffusa nell’epica flaviana, cfr. anche PERUTELLI 2007, in part. p. 323: «la *Tebaide* è il poema epico più ricco in proporzione di *excursus*, *ekphraseis* e similitudini, di tutti quei pretesti retorici, quindi, che rendono la narrazione ricca di spazi descrittivi».

<sup>28</sup> Vd. *supra*, § 1.

<sup>29</sup> Sull’influsso ovidiano nella scrittura di Stazio, cfr. BESSONE 2018d. Su altri aspetti dello stile della *Tebaide*, fini osservazioni in MICOZZI 2010, pp. XII-XVIII; MICOZZI 2011; BRIGUGLIO 2017a, pp. 62-72, in relazione al libro 1; e SACERDOTI 2012, che propone una lettura del libro 12 attraverso l’analisi della lingua e dello stile, da integrare con

esemplificativi che, in una prospettiva preliminare, rendano l'idea della varietà e della consistenza che la dimensione visuale assume nella *Tebaide*, prima di passare all'analisi di una sua componente specifica, l'*ekphrasis* in senso proprio.

La sensibilità estetica staziana si dispiega in modo pervasivo e vario: accanto alle *ekphraseis* principali, oggetto di studio di questo volume, si affiancano note descrittive, digressioni, miniature, cataloghi, dettagli talvolta minimi che tradiscono in ogni caso la ricerca di una poesia capace di parlare anche agli occhi. Un ambito di sperimentazione descrittiva è rappresentato dai paesaggi che la natura, nella veste di *artifex*, modella in modo funzionale alle azioni umane che in essi si svolgeranno<sup>30</sup>. Così la valle scelta dai cinquanta Tebani per assalire Tideo, con i suoi colli a picco, le gole profonde e i rami degli alberi che ricadono dalle alture, è un luogo naturalmente favorevole per tendere un agguato (*Theb.* 2, 501-2 *insidias natura loco caecamque latendi / struxit opem*)<sup>31</sup>; allo stesso modo, la radura in cui gli Argivi si accampano, protetta da una trincea di rocce, da fianchi scoscesi e da pinnacoli simili a baluardi, deve la sua conformazione militare non al lavoro dell'uomo ma all'*ingenium* della natura (*Theb.* 7, 447 *ipsa loco mirum natura favebat*)<sup>32</sup>.

Non solo lo spazio, ma anche il tempo e il suo scorrere sono oggetto di descrizione. Il passaggio dalla notte al giorno e dal giorno alla notte, ritratto sul piano della percezione luministica nei suoi mutamenti di colore, è reso attraverso le immagini di albe e tramonti trasfigurati in entità personificate<sup>33</sup>. Non mancano quadretti di raffinata grazia: si pensi all'immagine dell'Aurora che scaccia le tenebre e scuotendo le chiome stillanti (*Theb.* 2, 136 *rorantes... comas*) – prezioso rimando all'*aition* ovidiano della rugiada<sup>34</sup> – si tinge di rosso per l'arrivo del Sole (*Theb.* 2, 137 *Sole rubens*). E sempre agli spazi celesti Stazio orienta lo sguardo del lettore nella descrizione degli astri: l'etere stesso si trasforma in una sorta di palcoscenico che fa da sfondo a fenomeni spettacolari, colti nella loro variazione luminosa<sup>35</sup>. Così l'incontro tra Diana e Apollo, che si incrociano nello stesso punto della volta celeste piangendo il destino dei loro protetti, viene trasfigurato, in virtù dell'associazione dei due fratelli divini con la Luna e il Sole, nel congiungimento dei due astri che toccandosi sprigionano in cielo una vampa di luce rossa (*Theb.* 9, 647-9 *inrubit caeli plaga sidere mixto, / occursuque sacro pariter iubar arsit utrimque, / et coiere arcus et respondere pharetrae*)<sup>36</sup>. Oltre a essere oggetto di

---

BESSONE 2015b. Da vedere inoltre BESSONE 2018b, per la perversione del linguaggio poetico nella scena del duello fratricida; BENNARDO c.d.s., per il lessico dei colori.

<sup>30</sup> Sull'influsso ovidiano nella descrizione 'antinaturalistica' dei paesaggi della *Tebaide*, cfr. NEWLANDS 2004. Per il principio della 'natura che imita l'arte', cfr. OV. *Met.* 3, 158-9 *simulaverat artem / ingenio natura suo*, con ROSATI 1983, pp. 70-3; HINDS 2002, in part. pp. 136-40; più in generale, sul paesaggio nelle *Metamorfosi*, cfr. anche SEGAL 1969. La tendenza antinaturalistica della poesia di Stazio è stata studiata soprattutto in relazione alle *Silvae*: cfr. e.g. PAVLOVSKIS 1973; MORZADÉC 1999; MYERS 2000; MYERS 2005.

<sup>31</sup> Il testo della *Tebaide* è citato secondo l'edizione critica di HILL 1996<sup>2</sup>.

<sup>32</sup> Cfr. anche *Theb.* 10, 87-8 *qua desidis atria Somni / securumque larem segnis Natura locavit*; e soprattutto *Silv.* 2, 2. 15 *dat natura locum*; 44-5 *locine / ingenium an domini mirer prius?*; 52 *his favit natura locis*. Su questi temi, cfr. ROSATI 2014, pp. 62-6.

<sup>33</sup> Cfr. e.g. *Theb.* 1, 336-8; 2, 527-8; 3, 33-9; 440-1; 5, 296-8; 753; 6, 25-7; 7, 470-3; 8, 271-4; 10, 326-8; 12, 1-4; 228-9. Anche altri momenti del giorno sono descritti in sintetiche miniature, come l'ora panica in cui la calura avvolge i campi e il sole è a picco (*Theb.* 4, 680-2).

<sup>34</sup> *Theb.* 2, 135-6 *impulerat caelo gelidas Aurora tenebras, / rorantes excussa comas...* Il dettaglio delle chiome umide di Aurora è ovidiano (*Met.* 5, 440 *udis... Aurora capillis*). Stazio lo esplicita e lo impreziosisce innestandovi, attraverso il gioco (para)etimologico *Aurora ~ ros*, un rinvio all'*aition* delle stille di rugiada che, sempre secondo Ovidio, altro non sono che le lacrime versate da Aurora sulla terra per la morte del figlio Memnone (OV. *Met.* 13, 621-2 *luctibus est Aurora suis intenta piasque / nunc quoque dat lacrimas et toto rorat in orbe*), con HARDIE 2015 *ad loc.*; cfr. anche SERV. DAN. *ad Aen.* 1, 489. Sul piano della lingua poetica, anche il nesso *rorantes... comae* è ripreso da OV. *Met.* 5, 488, detto dei capelli di Aretusa.

<sup>35</sup> Si pensi, tra i vari esempi, alla Notte più fitta che mai nell'episodio della tempesta di *Theb.* 1, 342-6 *sed nec puniceo rediturum nubila caelo / promiseret iubar, nec rarescentibus umbris / longa repercusso nituere crepuscula Phoebos: / densior a terris et nulli pervia flammae / subtexit nox atra polos*; o alla Luna che, su richiesta di Giunone, si illumina di un chiarore intenso per illuminare la strada ad Argia in *Theb.* 12, 309-11 *vix ea, cum scissis magnum dea nubibus orbem / protulit; expavere umbrae, fulgorque recisus / sideribus, vix ipsa tulit Saturnia flammis*.

<sup>36</sup> L'immagine dei due astri che si incontrano è stata interpretata come la rappresentazione di un'eclissi: così già LACT. PL. *ad Theb.* 9, 647; FEENEY 1991, p. 373; REBEGGIANI 2013, p. 200; REBEGGIANI 2018, pp. 113-4; interessanti osservazioni in PONTIGGIA 2016, pp. 27-8. Diversamente intende DEWAR 1991 *ad loc.*

eleganti quadri in cui si esalta il riverbero di luci e colori<sup>37</sup>, i corpi celesti sono rappresentati come spettatori essi stessi del complesso meccanismo che regola il cosmo: non stupisce dunque che la costellazione dell'Orsa, condannata a restare fissa all'orizzonte<sup>38</sup>, invidi le altre stelle che fuggono verso l'Oceano (*Theb.* 3, 684-5 *sola superstite Plaustro / Arctos ad Oceanum fugientibus invidet astris*); o che gli astri non si lascino ingannare dal continuo alternarsi di Lucifero ed Espero, ben sapendo che è sempre la stessa stella che sorge e tramonta (*Theb.* 6, 240-1 [scil. *Lucifer*] *nec conscia fallit / sidera et alterno deprenditur unus in ortu*).

In questa poesia che mira a trasformare i dettagli in stimoli visivi e a rendere sorprendenti aspetti della realtà apparentemente ordinari, uno sguardo particolare è riservato al *mirum* insito nella natura delle cose. L'occhio del poeta cerca di cogliere la reazione emotiva degli oggetti descritti: si pensi alla meraviglia della Terra che, alla vista del fantasma di Laio, quasi non crede di essersi aperta per permettere a un'anima di tornare tra i vivi (*Theb.* 2, 13-4 *ipsaque Tellus / miratur patuisse retro*)<sup>39</sup>. Lo sforzo poetico mira anche a riconvertire in forme spettacolari le trasformazioni della realtà: la siccità voluta da Bacco per trattenere gli Argivi nella selva nemea, ad esempio, è descritta nei termini di una metamorfosi in piena regola, che vede le ninfe d'acqua ricoprirsi a poco a poco di un sottile strato di fango e perdere la linfa dalle chiome (*Theb.* 4, 697-8 *ast illis tenuior percurrere visus / ora situs, viridisque comis exhorruit umor*)<sup>40</sup>.

Il gusto spettacolare della poesia di Stazio si ritrova anche nella raffigurazione delle entità personificate – altro portato dell'eredità ovidiana<sup>41</sup>. Al centro del pannello dedicato alla battaglia che infuria dopo la caduta di Anfiarao si staglia la Morte che adesci gli uomini con le sue nere fauci (*Theb.* 8, 378 *nigroque viros invitat hiatu*) e segna con l'unghia insanguinata i guerrieri migliori destinati a soccombere (*Theb.* 8, 380-1 *cruento / ungue notat*)<sup>42</sup>. Di notevole efficacia risulta anche la raffigurazione del Sonno che, come vinto dalla sua stessa essenza, porta riposo ai mortali con la testa ciondolante (*Theb.* 1, 340 *pronusque ex aethere nutat*)<sup>43</sup>. Non mancano poi altre figure umanizzate, 'disegnate' in modo vivido nei loro tratti caratteristici: si pensi a Tisifone, il cui abbigliamento – come la chioma formata da serpenti vivi – esprime bene l'orrore infernale che

---

<sup>37</sup> Si pensi per esempio al depotenziarsi dell'intensità luminosa delle stelle all'arrivo del giorno, rappresentato come un progressivo impallidirsi degli astri: *iam sidera pallent / vicino turbata die* (*Theb.* 12, 406-7); cfr. anche *Theb.* 2, 120-1; 11, 589-91.

<sup>38</sup> Per il catasterismo di Callisto, trasformata nella costellazione circumpolare dell'Orsa, cfr. *OV. Met.* 2, 527-30.

<sup>39</sup> Nella sua storia letteraria, in realtà, la Terra si è aperta già altre volte (cfr. e.g. *SEN. HF* 55; *Tr.* 724; *Med.* 638 per il ritorno di Eracle dagli Inferi; ma soprattutto *SEN. Oed.* 395-7; 576-86) ed è destinata ad aprirsi ancora, proprio nel prosieguo dell'*epos* tebano, con la grandiosa catabasi di Anfiarao in *Theb.* 7. Il piacere di giocare con gli effetti paradossali che si possono originare dalla rappresentazione antropomorfa di elementi naturali è un tratto ovidiano: dopo l'incendio provocato da Fetonte, la Terra inaridita implora Giove e poi, sfinita dalle esalazioni, 'si ritira in se stessa' (*OV. Met.* 2, 302-3 *suumque / rettulit os in se propioraque manibus antra*). Cfr. GALINSKY 1975, p. 171; ROSATI 1983, pp. 116-7.

<sup>40</sup> *Exhorruit*, detto dell'umore dei capelli, rappresenta il disseccamento delle chiome umide, suggerendo allo stesso tempo la sensazione di un irrigidimento improvviso (cfr. *ThLL*, s.v. *exhorresco*, V/2, 1441, 29-33). *Exhorresco* evoca quasi la concrezione della linfa e forse, in modo implicito, l'impallidire delle chiome stesse. Appare debole la lezione di alcuni codici *exaruit* (da *exaresco*) accolta a testo da SHACKLETON BAILEY 2003 («and the green moisture dried out from their hair»), HALL 2007 e PARKES 2012, con discussione *ad loc.* Per altre immagini concettistiche in cui il verbo semplice *horreo* è usato in riferimento ai liquidi, cfr. MICOZZI 2011, pp. 153-5.

<sup>41</sup> Sulle personificazioni nelle *Metamorfosi* ovidiane, cfr. FEENEY 1991, pp. 241-9; nella *Tebaide*, cfr. LEWIS 1969, pp. 48-55; fondamentale FEENEY 1991, pp. 364-91 e in part. pp. 376 sgg.; cfr. anche CRIADO 2000b, pp. 110-32; DELARUE 2000, pp. 269-74.

<sup>42</sup> Per questa personificazione, cfr. FEENEY 1991, p. 381; AUGOUSTAKIS 2016<sup>o</sup>, pp. 215-6. Per il particolare delle unghie insanguinate, cfr. anche le unghie di Edipo in *Theb.* 1, 82-3; BERNO 2016, pp. 67-9. Il dettaglio delle fauci spalancate deriva da *SEN. Oed.* 164-5 *Mors atra avidos oris hiatus / pandit*; cfr. anche *SEN. HF* 555; *SIL. Pun.* 2, 548-9.

<sup>43</sup> Cfr. anche *Theb.* 10, 134-5 *ille deae iussis vultu, quo nutat, eodem / adnuit*. L'immagine del *nutus* rielabora uno spunto ovidiano, il particolare del Sonno che continua a far ricadere il mento sul petto, come chi è sul punto di addormentarsi, finché 'si scuote da se stesso' come per scacciare via il torpore che gli è connaturato (*OV. Met.* 11, 620-1 *summaque percutiens nutanti pectora mento / excussit tandem sibi se*): cfr. ROSATI 1983, pp. 116-7; HARDIE 2002b, p. 235. Sul Sonno personificato nella *Tebaide*, cfr. TAISNE 1994, pp. 36-9; cfr. *Theb.* 2, 59-61; 5, 197-200; 10, 100-15; 121-4; 137-59.

accompagna le sue epifanie<sup>44</sup>. Altra scena di grande impatto visivo, giocata sulle suggestioni dell'ambiente acquatico che fa da sfondo, è la descrizione dell'Ismeno<sup>45</sup>, raffigurato come un vecchio dall'aspetto scabro, incrostato di fango e muschio (*Theb.* 9, 408-9 *levat aspera musco / colla gravemque gelu crinem*; 411-2 *annoso scrupea limo / ora*), con le corna intrecciate di alghe (*Theb.* 9, 419-20 *nexa virentibus ulvis / cornua*)<sup>46</sup>. La figura è colta, con particolare attenzione al rilievo plastico, mentre si erge dalla corrente, col capo ricoperto di spuma e il petto solcato da rivoli che scrosciano in una cascata sonora (*Theb.* 9, 414 *lapsuque sonoro*), secondo il modello ovidiano dei fiumi 'in lacrime'<sup>47</sup>: l'eccezionalità dell'evento è amplificata dalla reazione di meraviglia dei boschi e dei ruscelli (*Theb.* 9, 413 *mirantur*) di fronte alla spettacolare trasformazione dell'Ismeno che, indignato per la perdita del nipote, si gonfia in un crescendo di rabbia<sup>48</sup>.

Nell'*epos* staziano, dominato dal senso del tragico, anche la rappresentazione della morte diviene una sfida incalzante<sup>49</sup>. Colpiscono le illuminanti didascalie in cui il poeta mette in luce la fisionomia della morte, capace di assumere di volta in volta 'maschere' diverse. Ecco quindi che per indicare l'insolita fine di due fratelli trafitti al petto dalla stessa lancia e uniti come in un abbraccio, la madre, scoperti i loro corpi, parla di *ingenium crudele necis* (*Theb.* 3, 153)<sup>50</sup>; allo stesso modo, il vivido quadro degli scontri individuali lungo le rive dell'Ismeno si conclude con una nota sulla 'fantasia' della morte che travolge tutti, ma in forme sempre nuove (*Theb.* 9, 280 *mille modis leti miseris mors una fatigat*)<sup>51</sup>. È la morte stessa, dunque, che vuole imporsi allo sguardo nel palcoscenico del campo di battaglia: all'inizio dello scontro, il volto della guerra conserva ancora la sua bellezza (*Theb.* 8, 402 *pulcher adhuc belli vultus*)<sup>52</sup>; ma non mancano episodi di stravagante orrore, come l'agonia dell'argivo Anteo, *mirandum visu belli scelus* (*Theb.* 10, 548), che colpito da un'asta perde le briglie del carro e si rovescia all'indietro, mentre gli arti inferiori sono sorretti dai possenti gambali (*Theb.* 10,

<sup>44</sup> *Theb.* 1, 109-11 *riget horrida tergo / palla, et caerulei redeunt in pectora nodi: / Atropos hos atque ipsa novat Proserpina cultus*, con BRIGUGLIO 2017° *ad loc.*; cfr. MICOZZI 2011, pp. 173-5 per utili delucidazioni su questa immagine particolarmente condensata.

<sup>45</sup> Sulla tradizione dell'antropomorfismo fluviale (si pensi anche alle famose rappresentazioni ovidiane dell'Inaco che piange per la figlia Io, o all'Acheloo), cfr. FEENEY 1991, pp. 233-5.

<sup>46</sup> La rappresentazione dell'Ismeno è fedele alla *Pathosformel* delle divinità fluviali che in genere mescolano tratti umani e taurini, come le corna: cfr. e.g. EURIP. *Ion* 1261; VERG. *G.* 4, 371-2; *Aen.* 8, 77; HOR. *Carm.* 4, 14, 25; OV. *Met.* 13, 893-7; 15, 309; MART. 10, 7, 6; VAL. FL. 1, 106; STAT. *Theb.* 4, 838; 7, 65-6. Il caso più noto, tuttavia, è quello dell'Acheloo (già in SOPH. *Tr.* 9-14) che assume sembianze tauriformi per affrontare Eracle e che, durante la lotta, si vede strappare un corno, da cui l'*aition* della cornucopia: cfr. OV. *Met.* 8, 881-4; 9, 1-88. L'associazione del fiume-toro, anche se limitata alla similitudine, si ritrova già in HOM. *Il.* 21, 237, in cui dello Scamandro si dice μεμικῶς ἦϊτε ταῦρος. Cfr. anche SERV. *ad Aen.* 8, 77.

<sup>47</sup> Per questo motivo, cfr. CASALI 1995 *ad Her.* 9, 139.

<sup>48</sup> Sulla carica sublime dell'immagine in cui le acque dell'Ismeno iniziano a innalzarsi insieme all'imminente tempesta che ricorda un temporale marino (*Theb.* 9, 459-61), cfr. HARDIE 2013, p. 129; vd. anche cap. VII, § 4 e nota 64.

<sup>49</sup> Sulla rappresentazione della morte in battaglia e sullo spettacolo della morte nella *Tebaide*, cfr. GIBSON 2008; GERVAIS 2013; ASH 2015; ROCHE 2015; LOVATT 2015; BRIGUGLIO 2019c.

<sup>50</sup> Cfr. MICOZZI 1998, pp. 101-3; NEWLANDS 2006, pp. 208-10; NEWLANDS 2012, pp. 114-5. L'immagine dei Tespiadi abbracciati nella morte richiama il tema della *iuncta mors* nell'amicizia eroica sull'esempio di Eurialo e Niso e rimanda per antifrasi alla sorte di Eteocle e Polinice. Per il motivo epico dei fratelli morti in battaglia (entrambi o uno solo), cfr. e.g. HOM. *Il.* 16, 317-29; VERG. *Aen.* 10, 390-6; OV. *Met.* 5, 140-1; LUCAN. 3, 603-8; STAT. *Theb.* 9, 292-5; SIL. *Pun.* 2, 636-49. Nella *Tebaide* il motivo della morte dei fratelli si declina anche nella forma duplicata dei gemelli che uccidono altri gemelli (*Theb.* 8, 448-52). Sulle figure di guerrieri gemelli nell'epica latina, cfr. MENCACCI 1994, nella *Tebaide* in part. pp. 21-5; KORNEEVA 2011, pp. 126-32; cfr. anche HENDERSON 1993, pp. 174-5 e p. 181.

<sup>51</sup> Il verso è una riscrittura di LUCAN. 3, 689-90 *mille modos inter leti mors una timori est, / qua coepere mori*. Per il motivo della varietà della morte, cfr. e.g. VERG. *Aen.* 2, 368-9 *crudelis ubique / luctus, ubique pavor et plurima mortis imago*; LUCAN. 3, 633-4 *multaque ponto / praebuit ille dies varii miracula fati*; SIL. *Pun.* 17, 481-2 *aspera pugna novas varia sub imagine leti / dat formas*. Stazio insiste su questo motivo anche nella descrizione del massacro di Lemno in *Theb.* 5, 206-7 *Quos tibi (nam dubito) scelerum de mille figuris / expediam casus?*, con ROSATI 2005, pp. 152-3; cfr. anche *Theb.* 8, 24 *stant Furiae circum variaequae ex ordine Mortes*.

<sup>52</sup> Per la bellezza associata alla guerra, cfr. anche *Theb.* 7, 69 *Hyrcano in sanguine pulcher*, detto di Marte 'bello per il sangue ircano' di cui è cosperso; LOVATT 2017. L'immagine del 'bel volto della guerra' sembra unica nella sua formulazione, ma non mancano riprese di motivi analoghi: cfr. e.g. CLAUD. *in Ruf.* 2, 363-4 *metuenda voluptas / cernenti pulcherque timor*; e ancora BOIARDO *OI* II, 23. 22 *era al principio questo un bel riguardo, / per l'arme relucente e per cimieri*; TASSO *GL* XX, 30. 1-2 *Bello in sì bella vista anco è l'orrore / e di mezzo la tema esce il diletto*.

544-51)<sup>53</sup>. L'insistenza sull'aspetto teatrale della morte, proporzionale alla gravità e al *pathos* della scena, raggiunge le punte più alte nel duello finale tra Eteocle e Polinice. L'immagine dei due fratelli pronti a combattere viene trasfigurata, con audace condensazione espressiva, nella figura astratta del delitto consanguineo che si staglia in tutta la sua solitaria gravità nel campo tebano: *stat consanguineum campo scelus, unius ingens / bellum uteri, coeuntque pares sub casside vultus* (*Theb.* 11, 407-8)<sup>54</sup>. Tutt'attorno, la corona degli spettatori: il popolo di Tebe che si sporge dai tetti (*Theb.* 11, 416-7) e le ombre dei morti tebanici che prendono posto sui monti dell'antica patria per assistere all'ultimo atto della guerra (*Theb.* 11, 422-3). Anche gli eserciti, incalzati dall'Erinni, non resistono alla tentazione di *guardare* l'orrore che sta per realizzarsi sotto il loro sguardo (*Theb.* 11, 498 *arma placent, versaeque volunt spectare cohortes*)<sup>55</sup>. In questo teatro di spettri, in cui i protagonisti stessi sono praticamente già ombre, i grandi assenti sono gli dei: in un discorso ricco di riferimenti alla sfera visiva<sup>56</sup>, evocata per negazione, Giove invita a distogliere lo sguardo da Tebe e ricopre la terra di nubi per sottrarre alla vista l'uccisione dei fratelli (*Theb.* 11, 122-35)<sup>57</sup>.

Se, come si è cercato di mostrare con questi esempi, l'estetica visuale informa i quadri descrittivi più complessi, non di meno essa emerge dai particolari minuti della rappresentazione. Un campo che Stazio indaga con occhio attento è quello dei colori e delle loro combinazioni<sup>58</sup>. Il poeta ama esaltare i contrasti cromatici spesso ricorrendo a nessi inattesi e accostamenti originali: un esempio è il manto bianco e nero delle cavalle di Admeto, che ricorda l'alternarsi del giorno e della notte (*Theb.* 6, 335-6 *noctemque diemque / adsimulant maculis internigrantibus albae*)<sup>59</sup>, o la scia candida che la *Pietas*, benché rattristata, lascia tra le nuvole scure (*Theb.* 11, 472-3 *niveus sub nubibus atris / quamquam maesta deae sequitur vestigia limes*). Il colore è oggetto di uno studio preciso che mira a coglierne anche l'essenza in sé: si pensi al verde del serpente che si riflette nei toni naturali dell'erba (*Theb.* 4, 98 *laetisque minax interviret herbis*)<sup>60</sup>; al rosso del sangue che inonda Lemno dopo la strage (*Theb.* 5, 310-1 *crur altus et oblita crasso / cuncta rubent tabo*)<sup>61</sup>; alla porpora del

<sup>53</sup> In più, le armi sono trascinate via, le ruote del carro 'arano' la terra e un terzo solco è tracciato dall'asta del morente: quest'ultimo dettaglio in particolare rievoca la rappresentazione della morte di Troilo nei dipinti del tempio di Giunone in VERG. *Aen.* 1, 474-8. Nella *Tebaide* le morti 'spettacolari' sono molte: in certi casi si rileva lo stupore del personaggio che assiste alla sua stessa morte (cfr. e.g. la fine di Erice in *Theb.* 9, 131 *miratur moriens*; e di Argipo in *Theb.* 9, 268-9 *ille cadens... / truncus in excelsis spectat sua brachchia ramis*). Per altro materiale su questo motivo in Stazio, con particolare attenzione agli influssi lucanei, cfr. MICOZZI 1999, pp. 371-84; ROCHE 2015, pp. 403-6; sull'influsso ovidiano, cfr. invece BRIGUGLIO 2019c.

<sup>54</sup> *Consanguineum scelus* richiama l'empietà dell'incesto di cui Eteocle e Polinice sono frutto: lo stesso motivo è esplicitato subito dopo nell'immagine dell'utero da cui ha avuto origine la guerra fratricida (*Theb.* 11, 407-8 *unius ingens / bellum uteri*); del resto è Giocasta stessa ad ammettere di aver generato il *nefas* in *Theb.* 7, 514 *peperique nefas*; cfr. anche *Theb.* 7, 483-5 *rogat impia belli / mater; in his aliquod ius execrabile castris / huic utero est*. La somiglianza dei due fratelli guerrieri, descritti come se fossero l'uno la proiezione speculare dell'altro (*Theb.* 11, 408 *coeuntque pares sub casside vultus*), concorre inoltre a intensificare il *color* patetico del passo. Per l'analisi di queste dense immagini, fondamentale BESSONE 2018b, pp. 101-7; cfr. anche KORNEEVA 2011, pp. 96-9.

<sup>55</sup> Per l'insistenza sul 'guardare' (*spectare*), cfr. anche *Theb.* 11, 186 *spectent et votis victorem Eteoclea poscant*.

<sup>56</sup> *Theb.* 11, 126 *auferte oculos!*; 127-8 *sat funera mensae / Tantaleae et sontes vidisse Lycaonis aras*; 132-3 *saltem ne virginis almae / sidera, Ledaei videant neu talia fratres*; 134-5 *sic pater omnipotens, visusque nocentibus arvis / abstulit, et dulci terrae caruere sereno*.

<sup>57</sup> Per questi aspetti, cfr. BERNSTEIN 2004; cfr. anche FEENEY 1991, p. 356; HENDERSON 1993, pp. 178-80; GANIBAN 2007, pp. 176-85; GERVAIS 2013, pp. 161-3. Mostrando Giove nell'atto di distogliere lo sguardo dalla battaglia tra i fratelli, Stazio risponde idealmente anche alla domanda di Lucano che, di fronte al dramma di Farsalo, negava l'esistenza di Giove e la possibilità di un suo intervento provvidenziale: LUCAN. 7, 445-55, in part. vv. 447-8 *spectabit ab alto / aethere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes?*, cfr. BESSONE 2011, pp. 54-5; GANIBAN 2011, pp. 339-43.

<sup>58</sup> Sugli aggettivi che indicano il colore nella *Tebaide* (in particolare *ater* e *niger*) come elemento centrale per il raggiungimento dell'*ἐνάργεια* e per la creazione dello stile efrastico staziano, cfr. BENNARDO c.d.s.

<sup>59</sup> L'effetto delle macchie scure che qua e là interrompono il fondo chiaro del manto è restituito con ancora maggiore efficacia dalla neoformazione *internigro*, la cui sola altra attestazione in poesia si trova in CLAUD. *Carm. min.* 9, 14.

<sup>60</sup> Cfr. MICOZZI 2007a *ad loc.*

<sup>61</sup> È proprio il sangue, che «dà il colore più espressionistico ai quadri di guerra» (LA PENNA 2005, p. 438), è l'elemento cromatico che accresce in modo visivamente efficace il senso di orrore di certe scene: cfr. e.g. *Theb.* 10, 299 *sanguineis nutant tentoria rivis*; 11, 513-4 *it praeceps sonipes... / arvaque sanguineo scribit rutilantia gyro*. Il sangue, inoltre, è spesso oggetto di immagini paradossali che anche nella formulazione espressiva mirano all'arguzia brillante: così il sangue di Tideo, dopo il lancio dell'asta contro Melanippo, *perit expressus conamine* (*Theb.* 8, 727); del sangue di

manto di Polinice che, assumendo una tinta più scura per il sangue di cui è intrisa, sembra quasi in lutto (*Theb.* 12, 314-5 *suffusaque sanguine maeret / purpura*)<sup>62</sup>. Anche gli effetti di luce e di ombra sono riprodotti con notevole sensibilità<sup>63</sup>; in linea con il gusto per gli accostamenti polari, guizzi chiari brillano su fondali scuri, come quando, all'apparire della Furia, la Notte turba i cavalli lucenti del Giorno con la sua nube color pece (*Theb.* 1, 97-8 *sensit adesse Dies, piceo Nox obvia nimbo / lucentes turbavit equos*)<sup>64</sup>. La negazione della luce, poi, può diventare il correlativo del senso di morte e di orrore che costituisce l'essenza del poema tebano: ecco quindi che già il primo atto dell'opera, la preghiera di Edipo a Tisifone, è pervaso da una profonda tenebra in cui l'oscurità del palazzo di Tebe è amplificata dalla cecità eterna del vecchio re, dalla notte infinita a cui si è condannato cavandosi gli occhi (*Theb.* 1, 46-8 *impia iam merita scrutatus lumina dextra / merserat aeterna damnatum nocte pudorem / Oedipodes longaue animam sub morte trahebat*)<sup>65</sup>. Ma accanto ai quadri più tetri non mancano pennellate fulgide e immagini di luce segnate da un alto lirismo<sup>66</sup>: così, per esaltare lo splendore di Partenopeo e di altri giovani efebi, viene descritto il bagliore intenso prodotto dal cielo stellato che si specchia tremulo sulla distesa del mare e il chiarore abbacinante di Espero che si spande dall'etere alle acque sottostanti (*Theb.* 6, 578-82 *sic ubi tranquillo perlucent sidera ponto / vibraturque fretis caeli stellantis imago, / omnia clara nitent, sed clarior omnia supra / Hesperus exercet radios, quantusque per altum / aethera, caeruleis tantus monstratur in undis*)<sup>67</sup>. Anche il motivo topico dello scintillio delle armi è oggetto di variazioni estrose<sup>68</sup>: i bagliori metallici ora rilucono nel buio delle selve (*Theb.* 5, 10 *et armorum transmittunt fulgura*

---

Ippomedonte che arresta la propria naturale fuoriuscita dalle ferite mentre il corpo è immerso in acqua si dice che *stupuit* (*Theb.* 9, 528-9 *tunc vulnera manant / quique sub amne diu stupuit cruor*). Nel parossismo dello scontro, Eteocle e Polinice cercano l'uno il sangue dell'altro senza accorgersi che ciascuno sta versando il proprio (*Theb.* 11, 539-40 *fratris uterque furens cupit adfectatque cruorem / et nescit manare suum*): il *topos* del guerriero che non si rende conto delle proprie ferite (cfr. e.g. *Theb.* 6, 783-4; 7, 670-4; 9, 202-4; l'immagine è discussa già in LUCR. 3, 642-7; LUCAN. 1, 210-2) viene qui esasperato in una sorta di *surenchère* iperbolica, non solo per l'aumento numerico dei combattenti (da uno a due), ma anche per lo *status* di fratelli, che li lega proprio in virtù di quel sangue che ora viene rinnegato e profanato. Su questo motivo all'interno del passo staziano come perversione delle convenzioni epiche, cfr. BESSONE 2018b, pp. 99-101.

<sup>62</sup> Il verbo *maeret*, all'interno di questa immagine concettistica, è così spiegato da LACT. PL. *ad Theb.* 12, 314 *MAERET celatur seu nigrior fit*; cfr. MICOZZI 2010, p. XIV. Analogo *Witz* nella scena in cui il sangue di Euneo, fuoriuscendo dalla ferita, 'vince' il colore della veste che si deve immaginare di porpora: *Theb.* 7, 683 *eruptusque sinus vicit cruor*, con la spiegazione di SMOLENAARS 1994 *ad loc.*

<sup>63</sup> Stazio spesso dà un rilievo realistico agli oggetti che descrive soffermandosi anche sull'ombra che essi proiettano: per qualche esempio cfr. TAISNE 1994, pp. 40-1.

<sup>64</sup> Cfr. anche la fuga del Sole all'arrivo di Tisifone in *Ov. Met.* 4, 488 *Solque locum fugit*. Stazio elabora in modo efficace, associando la variazione luminosa alla presenza o all'assenza della Furia, l'immagine topica del Sole che fugge in presenza di entità del male o alla vista di azioni delittuose; più in generale, sulla reazione del paesaggio animato nella *Tebaide* di fronte al potere furiale, cfr. FEENEY 1991, pp. 347-8 e p. 351; MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 57-8; cfr. anche PARKES 2014, pp. 421-2.

<sup>65</sup> Ma al buio a cui Edipo si è condannato si oppone, con un potente contrasto, il terribile 'giorno della coscienza', la luce dell'animo che, volteggiando intorno, rischiarà i crimini compiuti: *Theb.* 1, 49-52 *Illum indulgentem tenebris imaeque recessu / sedis inaspectos caelo radiisque penates / servantem tamen adsiduis circumvolat alis / saeva dies animi, scelerumque in pectore Dirae*. Per questa immagine e il suo portato tragico, cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 51-2; cfr. anche pp. 64-5; BESSONE 2019, pp. 139-44. Dopo la morte dei figli, Edipo esce dalle tenebre per prostrarsi sulle spoglie di Eteocle e Polinice: *Theb.* 11, 580-2 *at genitor sceleris comperto fine profundis / erupit tenebris saevoque in limine profert / mortem imperfectam*.

<sup>66</sup> A volte si tratta di semplici dettagli: per esempio, il chiarore che si diffonde dalla sede celeste del *concilium deorum* (*Theb.* 1, 209-10 *radiant maiore sereno / culmina et arcano florentes lumine postes*, da confrontare con *Ov. Met.* 2, 4); la traccia luminosa che Apollo lascia al suo passaggio nel cielo (*Theb.* 6, 387-8 *ipse olim in terris, caelo vestigia durant, / claraque per zephyros etiamnum semita lucet*); la scia d'arcobaleno di Iride (*Theb.* 10, 83 *et in terras longo suspenditur arcu*).

<sup>67</sup> L'immagine della luce degli astri riflessa nell'acqua (su cui cfr. LUCR. 4, 211-3) arricchisce la similitudine con Espero, la stella più luminosa: sul *topos* del 'sopravanzamento nella bellezza', cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 265; sulle similitudini naturalistiche nella *Tebaide*, cfr. TAISNE 1994, pp. 136-53. Stazio riserva particolare attenzione anche alla raffigurazione plastica dei corpi efebici e allo splendore che da essi si irradia: cfr. *Theb.* 6, 571-3 *effulsere artus, membrorumque omnis aperta est / laetitia, insignes umeri, nec pectora nudis / deteriora genus, latuitque in corpore vultus*, su cui HOUSMAN 1933, p. 12.

<sup>68</sup> Cfr. TAISNE 1994, pp. 28-31.

*silvae*)<sup>69</sup>, ora riflettono una luce così intensa da superare persino quella del sole (*Theb.* 3, 225-6 *clipeique cruenta / lux rubet, et solem longe ferit aemulus orbis*)<sup>70</sup>, con studiati capovolgimenti che anche nella formulazione indulgono al paradosso (*Theb.* 4, 665 *conspicit et solem radiis ignescere ferri*)<sup>71</sup>. In un caso, addirittura, il riverbero del cimiero a forma di Sfinge sul capo di Meneceo è rappresentato come un improvviso guizzo vitale del mostro che si anima alla vista del sangue (*Theb.* 10, 658-60 *ipsa insanire videtur / Sphinx galeae custos, visoque animata cruore / emicat effigies et sparsa orichalca renident*). Stazio cerca dunque di dare risalto anche alle componenti minute della realtà – un riflesso luminoso, una sfumatura di colore, un’ombra – che incidono, assommandosi tra loro, sulla percezione del quadro d’insieme. Dunque, come suggerisce anche questo campionario variegato, la ricerca di stimoli per ‘gli occhi’ che assecondino a livello intellettuale il piacere dello sguardo e l’attenzione per l’efficacia visiva dell’espressione verbale – in accordo con la retorica dell’*evidentia* – sono caratteri propri dello stile staziano: questa sensibilità ‘ecfrastica’, che si deposita nelle fibre più profonde del linguaggio, si imprime poi nel costituirsi del corpo poetico stesso della *Tebaide*. La scrittura di Stazio, dunque, ambisce a farsi anche ‘arte visuale’: la parola poetica, sfruttando le qualità evocative del lessico e le potenzialità ecfrastiche dello stile, conferisce al testo una forza espressiva nuova sul piano della comunicazione visiva.

### 3. Le *ekphraseis* della *Tebaide*: uno sguardo d’insieme

L’interesse per l’*ekphrasis* nella produzione classica antica e, parallelamente, la crescente attenzione per la poesia di età flavia e i suoi rapporti con la cultura materiale non hanno mancato di destare un certo interesse anche per le varie forme che l’*ekphrasis* assume nell’opera di Stazio, sia nell’epica sia nella produzione cortigiana d’occasione. La poesia staziana, proprio per le qualità descrittive sue proprie, si rivolge a lettori dotati di un ‘occhio erudito’, capace di interpretare gli stimoli visuali e i loro significati<sup>72</sup>. E, in effetti, i destinatari di questa produzione sono lettori ormai avvezzi a una cultura di tipo figurativo, a manifestazioni artistiche e letterarie che si esprimono attraverso il ricorso alle immagini e al linguaggio del mito. Nelle *Silvae* i temi ecfrastici sono ampiamente diffusi e si intrecciano spesso con i moduli dell’encomio<sup>73</sup>: da qui, vari componimenti dedicati a ville, monumenti e oggetti d’arte che esaltano la ricercatezza dello stile e la ricchezza dei patroni<sup>74</sup>, rendendo fruibile allo sguardo di un pubblico sempre più vasto il lusso di cui essi amano

<sup>69</sup> Cfr. anche *Theb.* 2, 530-2 *scuta virum galeasque videt rutilare comantes, / ... adversaque sub umbra / flammeus aeratis lunae tremor errat in armis*; 9, 592 *et viridem ferri nitor impedit umbram*.

<sup>70</sup> Per l’immagine delle armi di Marte che ‘feriscono’ o ‘spaventano’ il Sole stesso con il loro bagliore sinistro, cfr. anche *Theb.* 6, 665-7 *Qualis Bistoniis clipeus Mavortis in arvis / luce mala Pangaea ferit solemque refulgens / territat incussaque dei grave mugit ab hasta*; cfr. anche *Theb.* 7, 45-6.

<sup>71</sup> Spesso la luce irradiata dalle armi viene paragonata a un fuoco: cfr. e.g. *Theb.* 9, 229 *unda... claraque armorum incenditur umbra*; 10, 844 *arma rubent una clipeoque incenditur ignis*; 12, 658-60 *nec pulvere crasso / armorum lux victa perit, sed in aethera longum / frangitur et mediis ardent in nubibus hastae*.

<sup>72</sup> L’espressione *oculi eruditi* è tratta da *Cic. Par. St.* 5, 38 ‘*Nonne igitur sunt illa festiva?*’ *Sint (nam nos quoque oculos eruditos habemus)*; sul suo significato nella formazione di una cultura visiva a Roma, cfr. BARCHIESI 2001b; BARCHIESI 2004. In riferimento alla cultura ellenistica, GOLDHILL 1994 parla di un rapporto triangolare tra la poesia alessandrina, l’arte figurativa e i lettori, che porta alla formazione di quello che egli definisce «knowing eye», un occhio che ‘sa vedere’, in quanto ‘sa leggere l’arte’. Sui rapporti tra letteratura e arte in ambito latino, cfr. ELSNER 2005, pp. 311-7 e soprattutto ELSNER 2007, pp. 67-109 per l’interazione di queste due forme artistiche in quella che viene definita «ocular culture»; incentrato più sul rapporto tra potere e immagini nella poesia augustea lo studio di BARCHIESI 2005b.

<sup>73</sup> Sui caratteri generali dell’*ekphrasis* nelle *Silvae*, cfr. HARDIE 1983; CHINN 2002, pp. 112-241; spunti ulteriori in BONADEO 2010.

<sup>74</sup> Veri e propri componimenti di natura ecfrastica sono *Silv.* 1, 1 per la statua equestre di Domiziano e 4, 6 per il bronsetto di Eracle *Epitrapezios*; tra le *ekphraseis* ‘architettoniche’ cfr. *Silv.* 1, 3 per la villa tiburtina di Manilio Vopisco; 1, 5 per i *balnea* di Claudio Etrusco; 2, 2 per la villa sorrentina di Pollio Felice; 3, 1 per il tempio di Eracle nella villa di Sorrento. Su questi componimenti, cfr. in generale NEWLANDS 2002; NEWLANDS 2013a, pp. 67-76; il gusto per la descrizione delle ville si ritroverà anche in Plinio il Giovane: cfr. CHINN 2007. Non mancano poi, sempre all’interno delle *Silvae*, brevi digressioni ecfrastiche (spesso dedicate ai marmi), che assomigliano più a dei cataloghi: cfr. e.g. *Silv.* 1, 2.

circondarsi<sup>75</sup>. La tendenza descrittiva e l'attenzione per i dettagli mirabili si fondono in questo caso con una rappresentazione estetizzante che modella la realtà quotidiana fino a trasformarla nel «migliore dei mondi possibili»<sup>76</sup>, in una nuova età dell'oro, superiore al paradigma stesso del mito per le meraviglie che la caratterizzano. Anche nella *Tebaide* l'*ekphrasis* sfrutta le potenzialità connaturate alla maniera staziana di rappresentazione poetica e le inclinazioni del gusto letterario contemporaneo. In ogni caso, essa assume ora, in una prospettiva interna all'opera, un'identità e una funzione diverse rispetto a quelle che le sono proprie nella composizione *festinata*, e sviluppa al contempo, nell'orizzonte di un confronto esterno con i modelli, caratteri spesso originali rispetto alle *ekphraseis* epiche della tradizione<sup>77</sup>.

Diversi sono i passi della *Tebaide* caratterizzati da tratti che possono essere considerati 'ecfrastici'. Tra questi, ad esempio, le descrizioni di edifici<sup>78</sup>, quali il palazzo di Marte (*Theb.* 7, 34-63) e la casa del Sonno (*Theb.* 10, 84-117), raffigurati nei loro dettagli architettonici e paesaggistici. Il palazzo di Marte è avvolto dalle tempeste, dai boschi sterili, dal ferro che ferisce i raggi del sole<sup>79</sup>; la casa del Sonno, invece, è circondata da un bosco immobile, da un torpore surreale, da una caverna che si addentra nelle profondità della montagna<sup>80</sup>. Dall'esterno lo sguardo si sposta all'interno, dove una galleria di ritratti, simile a un labirinto di specchi, precede l'epifania del dio, tra arredi caratteristici ed entità personificate che formano una sorta di corte. Le immagini moltiplicate e onnipresenti di Marte (*Theb.* 7, 60-1 *ubique ipsum, sed non usquam ore remisso / cernere erat*) e del Sonno (*Theb.* 10, 100-1 *mille intus simulacra dei caelaverat ardens / Mulciber*) suscitano un effetto perturbante, che confonde il labile confine tra la rappresentazione artistica del soggetto e la viva realtà di quello stesso soggetto in un gioco di illusioni stranianti: ecco allora che Marte appare al suo ritorno dalla guerra, ancora a bordo del carro e ricoperto di sangue<sup>81</sup>; il Sonno, invece, si mostra mentre giace addormentato nelle stanze più interne del suo palazzo<sup>82</sup>. In questi casi, le *ekphraseis* delle dimore divine permettono di amplificare, secondo un principio di rispecchiamento, la caratterizzazione dei proprietari che occupano quei luoghi, aggiungendo una carica 'visionaria' alla loro stessa entrata in scena. A queste descrizioni si aggiungono poi le due sequenze dedicate alle statue degli antenati argivi nel palazzo di Adrasto (*Theb.* 2, 215-23) e alle *imagines* dei personaggi illustri, sempre di origine argiva, al termine del rito funebre per Ofelte

---

148-53; 1, 5. 34-41; 4, 2. 26-9. Motivi ecfrastici sfruttati in chiave encomiastica nella comunicazione con amici e patroni sono diffusi anche negli epigrammi di Marziale: a questi temi è dedicato lo studio di FABBRINI 2007.

<sup>75</sup> FABBRINI 2007, soprattutto pp. v-xxii.

<sup>76</sup> La definizione è di FABBRINI 2007; su questi aspetti, cfr. anche ROSATI 2006b. Sulla ricezione in poesia flaviana di una sensibilità ovidiana in termini di formazione di un «occhio ecfrastico», attenzione per gli aspetti visuali, estetizzazione della realtà, cfr. ROSATI 2014 e ROSATI 2017, soprattutto per Marziale.

<sup>77</sup> Come trattazioni generali sull'*ekphrasis* nella *Tebaide*, cfr. CROISILLE 1982, pp. 462-91; TAISNE 1994, pp. 273-82; CHINN 2002, in part. pp. 57-111 per le *ekphraseis* che Stazio dedica agli scudi.

<sup>78</sup> Cfr. anche la descrizione del tempio che Tideo promette a Minerva (*Theb.* 2, 726-42) e di cui immagina persino i soggetti dei fregi decorativi (*Theb.* 2, 732-3 *hic ego maiorum pugnas vultusque tremendos / magnanimum effingam regum*); su questa *ekphrasis* 'votiva', cfr. CARDERI 2010. Un altro esempio è quello dell'*Ara Clementiae* (*Theb.* 12, 481-513): in questo caso, però, ci si trova di fronte a un'*ekphrasis* figurativa mancata, perché il culto è aniconico (*Theb.* 12, 493-4 *nulla autem effigies, nulli commissa metallo / forma dei: mentes habitare et pectora gaudet*); sull'*Ara Clementiae* e sul suo significato, BURGESS 1972; AHL 1986, pp. 2890-2; FEENEY 1991, pp. 389-91; BRAUND 1996, pp. 9-12; BAIER 2007; GANIBAN 2007, pp. 214-7; MCNELIS 2007, pp. 163-7; BESSONE 2011, pp. 106-11. Sulle descrizioni architettoniche nella *Tebaide* (in particolare, i palazzi regali di Tebe e Argo e la sede di alcune divinità), cfr. KEITH 2007; sul concetto di «architectural *ekphrasis*», NEWLANDS 2013a.

<sup>79</sup> Sul palazzo di Marte e i suoi modelli letterari, cfr. SMOLENAARS 1994 *ad Theb.* 7, 40-63; CRIADO 2000b, p. 67; GANIBAN 2007, pp. 100-1; KEITH 2007, pp. 19-23.

<sup>80</sup> Sulla casa del Sonno, cfr. WILLIAMS 1972 *ad Theb.* 10, 84-117 e per un confronto con la rappresentazione della casa del Sonno in Ovidio, cfr. KRUMBHOLZ 1955, pp. 108-14. A sua volta la descrizione della casa del Sonno conosce una ripresa in ARIOSTO *OF XIV*, 92-4, ispirata soprattutto al precedente staziano, come mostra la presenza di entità personificate che fanno da guardia, laddove invece in *Ov. Met.* 11, 609 *custos in limine nullus*.

<sup>81</sup> *Theb.* 7, 69-71 *Hyrcono in sanguine pulcher / ipse subit curru, diraque aspergine latos / mutat agros spolia a tergo flentesque catervae*.

<sup>82</sup> *Theb.* 10, 106-11 *ipse autem umentia subter / antra soporifero stipatos flore tapetas / incubat; exhalant vestes et corpore pigro / strata calent, supraque torum niger efflat anhelus / ore vapor; manus haec fusos a tempore laevo / sustentat crines, haec cornu oblita remisit*.

(*Theb.* 6, 268-95)<sup>83</sup>. I soggetti rappresentati si giustappongono in una rapida successione di nomi e didascalie che colgono i dettagli salienti di ogni singolo personaggio<sup>84</sup>: le statue del palazzo di Adrasto sembrano reali (*Theb.* 2, 215-6 *species est cernere avorum / comminus et vivis certantia vultibus aera*); la sfilata degli antenati, un vero spettacolo per gli occhi, procura un piacere visivo, una *voluptas* che si pasce a sazietà di un susseguirsi di immagini potenzialmente inesauribili (*Theb.* 6, 294-5 *mille dehinc species. Tandem satiata voluptas / praestantesque viros vocat ad sua praemia virtus*)<sup>85</sup>. C'è di più. Proprio la forma del catalogo – si potrebbe parlare di *ekphrasis* catalogica – si rivela infatti lo strumento più adatto per ripercorrere la genealogia argiva: attraverso le sculture e i ritratti degli avi, che sembrano aleggiare come presenze vive, si fa riemergere la memoria di un passato comune che concorre a definire nel presente l'identità degli Argivi in contesti ufficiali e solenni<sup>86</sup>. Ciò che gli spettatori interni vedono, dunque, è la loro stessa storia riflessa nei protagonisti che, con i loro meriti o le loro colpe, l'hanno determinata; una storia che si fissa in immagini spesso modellate *ad hoc* con un'operazione correttiva di taglio filoargivo volta a rimuovere gli elementi più disturbanti del passato mitico di Argo<sup>87</sup>. Un altro gruppo ancora comprende le descrizioni di opere d'arte, coppe, gioielli, scudi, monumenti, crateri e pepi nelle quali alla descrizione del supporto materiale si aggiunge la descrizione del contenuto iconografico che su di esso è rappresentato. In questi casi, caratterizzati dalla presenza di un oggetto ecfrastrico che funge da cornice e di una storia ecfrastrica accolta al suo interno secondo uno schema concentrico, si può parlare di *ekphraseis* figurative. Proprio per la loro particolare natura e funzione, questi brani ecfrastrici – oggetto del presente lavoro<sup>88</sup> – meritano di essere indagati alla luce dei loro tratti stilistici distintivi e delle dinamiche con cui si integrano nel tessuto narrativo della *Tebaide*. Si cercherà quindi di impostare una doppia prospettiva di indagine: da una parte, una lettura analitica, quasi un commento di taglio saggistico, che permetta di sondare in profondità le risorse espressive dell'*ekphrasis*; dall'altra, un'interpretazione di più ampio respiro del contenuto ecfrastrico alla luce prima del contesto contingente, poi del complesso dell'opera e quindi del

<sup>83</sup> Per una lettura più approfondita, cfr. il ricco articolo di LOVATT 2007, dedicato alla *series parentum* di *Theb.* 6, 268-95; cfr. anche FORTGENS 1934 *ad loc.*; CHINN 2002, pp. 101-4 e PAVAN 2009, pp. 84-120. Per l'altra rassegna ecfrastrica di *Theb.* 2, 215-23, cfr. i commenti di MULDER 1954 *ad loc.* e GERVAIS 2017 *ad loc.*; HARRISON 2019, pp. 795-6.

<sup>84</sup> Cfr. anche la galleria virgiliana degli avi italici nella reggia di Pico (VERG. *Aen.* 7, 177-91), con HORSFALL 2000 *ad Aen.* 7, 177.

<sup>85</sup> Sul piacere quasi teatrale del 'guardare', cfr. anche *Silv.* 1, 6. 52 *spectandi levis effugit voluptas*, con la bella immagine della *voluptas* che, come un'entità leggera e mobile, sposta di continuo l'attenzione dello spettatore sulle meraviglie sempre nuove dell'Anfiteatro; cfr. PITTÀ 2016 *ad loc.*

<sup>86</sup> Sull'uso dei cataloghi nella *Tebaide*, cfr. GEORGACOPOULOU 1996c, in part. pp. 107-9 per questi due passi ecfrastrici. Per la 'tecnica' del catalogo mitico come finestra sul passato (argivo, ma anche tebano), cfr. inoltre *Theb.* 1, 180-5; 3, 179-206; 4, 553-78; 8, 227-36; il proemio stesso, in fondo, presenta questa struttura (*Theb.* 1, 4-14). Cfr. anche DAVIS 1994, pp. 464-8.

<sup>87</sup> Il caso più evidente è quello di Tantalo che – come si apprende dalla didascalia – non viene rappresentato in veste di dannato, ma come convitato devoto di Giove (*Theb.* 6, 280-2 *Tantalus inde parens, non qui fallentibus undis / inminet aut refugae sterilem rapit aera silvae, / sed pius et magni vehitur conviva Tonantis*). Nonostante questa immagine 'edulcorata' e corretta, la consapevolezza del crimine commesso da Tantalo, l'*iniuria mensae*, è presente non solo nella memoria dei *superi* (di Giove in particolare, cfr. *Theb.* 1, 246-7; 11, 127-8; cfr. inoltre 7, 208-9, con SMOLENAARS 1994 *ad loc.*), ma anche degli Argivi stessi: Adrasto in *Theb.* 7, 94-6 parla di Pelope mutilato e ciò presuppone la conoscenza del delitto di Tantalo; allo stesso *nefas* rimanda l'immagine del *truncatus Pelops* nel rituale necromantico di *Theb.* 4, 590. Ironico il commento di Eteocle sui nuovi legami familiari di Polinice: *tibi larga (Pelops et Tantalus auctor!) / nobilitas* (*Theb.* 2, 436-7). Sul crimine di Tantalo e le colpe degli Argivi, cfr. BERNSTEIN 2003, pp. 366-7; BERNSTEIN 2008, pp. 73-5; PARKES 2011. La correzione del mito riguarda anche Pelope, descritto come vincitore sul carro donatogli da Nettuno (*Theb.* 6, 283 *victor*): a Enomao qui non si accenna, ma proprio il fatto che Pelope sia *victor*, unito alla menzione di Mirtilo (*Theb.* 6, 284-5) che aveva manomesso il carro del suo padrone, basta a evocare l'inganno. Su questi aspetti di *self-fashioning*, cfr. anche LOVATT 2007.

<sup>88</sup> Un caso del tutto unico nel panorama delle *ekphraseis* staziane ed epiche in generale è l'*ekphrasis* del monile di Armonia (vd. cap. II). Dal punto di vista formale, essa si distingue dagli altri passi raccolti, in quanto non si presenta come un'*ekphrasis* figurativa in cui si descrive ciò che è rappresentato sul monile: oggetto dell'*ekphrasis*, infatti, è la creazione stessa. In questo modo, il poeta mette in risalto la natura esecranda della collana – data appunto dalla somma degli elementi esiziali che la formano e dall'intento malvagio che ne determina l'origine – e spiega la forza distruttiva del gioiello e il ruolo di primo piano che esso riveste nel ciclo del *nefas* contro la casa tebana.

confronto intertestuale con i modelli poetici. Insomma, il testo ecfrastico non verrà considerato solo in relazione ai suoi caratteri più spiccatamente ecfrastici o in relazione alla sua apparente natura di ‘frammento’ descrittivo, ma studiato nella sua essenza di testo poetico e come parte integrante di un sistema più ampio. Come si vedrà, infatti, le *ekphraseis* prese in analisi, pur essendo spesso simili a quadri miniaturistici che mirano a raggiungere nello spazio di pochi versi la maggiore efficacia espressiva, non si esauriscono mai nella semplice ricerca della verosimiglianza o nella descrizione virtuosistica: il loro contenuto, se messo a sistema con la narrazione estesa, può diventare un prezioso strumento ermeneutico, capace di far risaltare certi tratti del personaggio a cui l’oggetto appartiene, di valorizzare le dinamiche di una scena, di mettere in luce le tematiche connesse ai temi figurativi nella prospettiva globale del racconto. Ogni capitolo di questo lavoro – che segue l’ordine progressivo in cui i passi ecfrastici compaiono nell’opera – rappresenta un’unità a sé, nel senso che ogni *ekphrasis* viene prima analizzata come un *unicum* alla luce dei suoi caratteri e delle sue funzioni peculiari; ma allo stesso tempo, ogni capitolo diviene parte di un quadro sempre più esteso in cui le *ekphraseis* vengono idealmente messe a confronto tra loro e riallacciate all’opera nel suo complesso, alle tematiche che essa affronta e alle strategie narrative grazie alle quali essa si sviluppa. Attraverso questa galleria, che si propone anche come un ideale affaccio prospettico sul poema, si cerca dunque di rileggere la *Tebaide* tramite un canale privilegiato, quello delle immagini su cui Stazio stesso ha voluto attirare l’attenzione dei suoi lettori, fissandole in uno spazio di immediato rilievo quale è quello dell’*ekphrasis*.

## I. La patera di Adrasto: Perseo e Ganimede

Abbandonata Tebe e presa la via dell'esilio, Polinice è ormai giunto nella terra di Argo. Il suo arrivo è accompagnato da una forte tempesta che si scatena all'improvviso e che lo spinge ad avvicinarsi alle soglie del palazzo reale per cercare un luogo protetto (*Theb.* 1, 364-89). Nello stesso tempo, arriva in città anche Tideo, un altro esule partito da Calidone, che cercando a sua volta un riparo dalle intemperie, contende a Polinice lo stesso giaciglio che questi aveva già occupato per primo (*Theb.* 1, 401-7). Dopo le minacce verbali, i due, in preda alla rabbia, passano allo scontro: la lotta si placa solo grazie all'intervento del re Adrasto che, attirato dalla confusione della lite notturna, esce dalla reggia per riportare l'ordine (*Theb.* 1, 408-81). A questo punto, la scena si sposta all'interno del palazzo. Il sovrano riconcilia i rivali stranieri, che da questo momento in poi saranno legati da un'amicizia fraterna, e si informa sulla loro identità: vedendoli rivestiti l'uno di una pelle di leone e l'altro di una pelle di cinghiale, riconosce in loro i due eroi che, secondo un'oscura profezia di Apollo, sarebbero diventati i futuri sposi delle sue figlie (*Theb.* 1, 482-510). Preso da un moto di gioia, il vecchio re decide dunque di celebrare l'incontro inatteso con un nuovo banchetto. Proprio nell'atmosfera pacifica della cena, e nel primo libro dell'opera, si inserisce l'*ekphrasis* della patera impiegata dai sovrani argivi fin dai tempi più remoti per svolgere i riti delle libagioni (*Theb.* 1, 539-51). Versando vino dalla coppa, che reca incise le immagini di Perseo uccisore della Gorgone e di Ganimede rapito dall'aquila, Adrasto invoca le varie divinità celesti e in particolare Apollo, a cui è consacrato quel giorno di festa. Da lì, riprendendo l'orizzonte retrospettivo già inaugurato dalla descrizione dell'antica patera, il sovrano coglie l'occasione per illustrare ai suoi ospiti l'origine dei riti in onore del dio e introdurre il lungo *excursus* sul mito argivo di Lino e Corebo (*Theb.* 1, 557-672).

### 1. Il banchetto di Adrasto

La prima *ekphrasis* della *Tebaide*, collocata nella scena del banchetto offerto da Adrasto a Polinice e Tideo, punta l'attenzione sulle decorazioni della patera impiegata per compiere le libagioni in onore di Apollo. Rispetto al modello virgiliano dell'*Eneide*, che nel primo libro propone una grandiosa *ekphrasis* dedicata ai fregi del tempio di Giunone a Cartagine (VERG. *Aen.* 1, 446-93), la descrizione staziana si concentra su un oggetto di piccole dimensioni, decorato non da un ciclo di immagini, ma da un 'dittico' speculare<sup>1</sup>.

La cornice narrativa in cui è inserita l'*ekphrasis* della coppa di Adrasto si ispira a vari episodi di ospitalità dell'*Eneide*. Un primo modello più generale è l'incontro tra Evandro ed Enea in *Aen.* 8; Adrasto, infatti, dopo aver riconosciuto in Tideo e Polinice i futuri generi di cui parlava un'antica profezia di Apollo, li accompagna nelle sale interne della reggia e qui ordina di riattizzare i fuochi e di imbandire nuovamente la tavola, proprio come aveva fatto il re arcade dopo il colloquio con l'eroe troiano<sup>2</sup>. L'altro referente, più specifico alla luce della descrizione ecfraistica della patera, è il convito che si svolge nel palazzo di Didone in *Aen.* 1. Un contatto immediato con la scena staziana è di carattere macrostrutturale: in entrambi i casi la scena di festa è collocata nel primo libro ed è costruita secondo uno schema comune in base al quale il sovrano onora gli ospiti stranieri accogliendoli alla propria mensa. Così, nella *Tebaide*, al termine della cena a cui si accenna solo attraverso

---

<sup>1</sup> Su questo scarto rispetto alla prima *ekphrasis* dell'*Eneide*, cfr. NEWLANDS 2012, p. 75.

<sup>2</sup> Cfr. *Theb.* 1, 512-5 *canis etiamnum altaribus ignes / sopitum cinerem et tepidi libamina sacri / servabant; adolere focos epulasque recentes / instaurare iubet* e VERG. *Aen.* 8, 175-6 *dapes iubet et sublata reponi / pocula*. Un altro elemento comune alle due scene è l'agnizione dell'ospite straniero da parte del re: Adrasto riconosce Tideo e Polinice sulla base della profezia di Apollo (*Theb.* 1, 482-97), così come Evandro riconosce Enea scorgendo in lui i tratti del padre Anchise (VERG. *Aen.* 8, 152-6). Infine Adrasto racconterà l'origine delle celebrazioni in atto narrando la storia di Lino e Corebo (*Theb.* 1, 559-60 *non inscia suasit / religio*), proprio come Evandro espone a Enea la leggenda di Eracle e Caco (VERG. *Aen.* 8, 185-8 *non haec sollemnia nobis, / has ex more dapes, hanc tanti numinis aram / yana superstitio veterumque ignara deorum / imposuit*). Sul rapporto tra questa scena e il modello di Evandro, cfr. HILL 1989, pp. 112-3; McNELIS 2007, pp. 27-9; NEWLANDS 2012, p. 75; per la relazione tra la storia di Lino e Corebo e la storia di Eracle e Caco, cfr. GANIBAN 2007, pp. 13-7; REBEGGIANI 2018, p. 151 e pp. 214-6.

un'ellissi narrativa<sup>3</sup>, Adrasto si fa portare la patera appartenuta agli antenati per compiere la libagione in onore degli dei:

Postquam ordine mensae  
victa fames, signis perfectam auroque nitentem 540  
Iasides pateram famulos ex more poposcit,  
qua Danaus libare deis seniorque Phoroneus  
adsueti.

(*Theb.* 1, 539-43)

Il gesto del re argivo si ispira, anche nella resa poetica dell'immagine, a quello di Didone che dopo la *quies* del banchetto (VERG. *Aen.* 1, 723 *postquam prima quies epulis mensaeque remotae*)<sup>4</sup> chiede la patera d'oro, tempestate di gemme preziose, impiegata fin dai tempi più remoti per le libagioni: *hic regina gravem gemmis auroque poposcit / implevitque mero pateram, quam Belus et omnes / a Belo soliti* (VERG. *Aen.* 1, 728-30). I punti di contatto tra le due descrizioni sono evidenti: oltre alla ripresa di elementi topici, quali la ricchezza dei materiali e l'antichità dell'oggetto, è comune la tendenza a esaltare la continuità con il passato della stirpe attraverso la ripetizione attuale del rito, a cui rinviano appunto i participi *soliti* in Virgilio e *adsueti* in Stazio. In più, a rafforzare l'identità storica della discendenza vengono menzionati gli antichi progenitori: da un lato, Belo, il mitico antenato di Didone<sup>5</sup>; dall'altro, i due sovrani argivi Foroneo e Danao. In questo caso, la solennità della scena è rimarcata anche dal raro patronimico *Iasides*<sup>6</sup>, riferito ad Adrasto che officia la cerimonia. Stazio, inoltre, rimarca la tipicità del gesto rituale aggiungendo una specificazione ulteriore: *ex more*, un'espressione che, data la spiccata ascendenza virgiliana del passo, si colora di una patina allusiva, intertestuale, quasi a sancire la 'conformità' della scena di *Theb.* 1 rispetto al suo principale referente letterario<sup>7</sup>. Ma il confronto con l'ipotesto dichiarato è sempre ispirato dalla tensione innovativa: Stazio infatti aggiunge nel tessuto narrativo una digressione ecfrastica che nel modello è assente, ma che in ogni caso è suggerita dalla breve didascalia di VERG. *Aen.* 1, 640-2 *ingens argentum mensis caelataque in auro / fortia facta patrum, series longissima rerum / per tot ducta viros antiqua ab origine gentis*. In questo modo, raffigurando sulla superficie della coppa un esempio dei *fortia facta* della casa argiva, Stazio si pone in continuità col suo modello virgiliano, 'completandolo' attraverso uno spunto che in esso era solo abbozzato. L'aggiunta del contenuto descrittivo dell'*ekphrasis*, come si vedrà, consente al poeta della *Tebaide* di approfondire il rapporto della narrazione presente con il passato – in uno spazio simbolico quale il palazzo di Adrasto che vive di memorie antiche – e allo stesso tempo gli permette di gettare una possibile luce sui suoi sviluppi futuri in relazione al destino dei personaggi coinvolti.

<sup>3</sup> Anche nell'ipotesto virgiliano la cena in sé non viene realmente descritta. Altre somiglianze si rintracciano nella più ampia scena dei preparativi: cfr. STAT. *Theb.* 1, 515-26 e VERG. *Aen.* 1, 699-706.

<sup>4</sup> Ma cfr. anche VERG. *Aen.* 8, 184 *postquam exempta fames et amor compressus edendi*.

<sup>5</sup> Cfr. AUSTIN 1971 *ad Aen.* 1, 729: «[scil. Belus] Not Dido's father, but the founder of the dynasty»; su questa genealogia, cfr. anche MACKIE 1993, pp. 231-2. Se è davvero così, allora, il legame (la successione, si potrebbe dire) tra la coppa di Virgilio e quella di Stazio si snoda anche su un piano 'genealogico': Belo, l'antenato di Didone, corrisponde infatti al padre di Danao, il sovrano argivo indicato tra i proprietari della patera che ora è nelle mani di Adrasto. Su questo punto, cfr. CHINN 2002, p. 99; REBEGGIANI 2018, p. 207, nota 48.

<sup>6</sup> *Iasides* corrisponde alla forma greca Ἰασίδης (attestata e.g. in HOM. *Od.* 11, 283; 17, 443; HES. fr. 33a, 6 Merkelbach-West; fr. 251a, 11 Merkelbach-West; CALL. *Aet.* fr. 66, 1 Pfeiffer = 165, 1 Massimilla; ARAT. 179). In realtà Adrasto è figlio di Talao (*Theb.* 2, 141 *senior Talaionides*; 5, 18 *dux Talaionides*; 6, 722 *genitus Talao*), quindi *Iasides* rimanda al legame parentale con un antenato più antico, Iaso, appunto. L'ascendenza di Adrasto nella *Tebaide* è di difficile ricostruzione (cfr. anche *Theb.* 1, 390-2) e i legami con Iaso non sono del tutto chiari: sulle fonti relative all'origine di Adrasto, TEN KATE 1955, pp. 26-8; sul problema delle genealogie argive, cfr. PARKES 2011, p. 84, nota 13. In generale sulla correzione dei caratteri ambigui associati ad Adrasto, soprattutto in riferimento alla tradizione del regno siciliano a cui si accenna in *Theb.* 2, 179-81 (vd. anche *Theb.* 4, 50-1), cfr. MICOZZI 2007a, p. 77 e p. 87.

<sup>7</sup> Cfr. FEENEY 1991, p. 341; CHINN 2002, pp. 99-100. Lo stesso modulo *ex more*, introdotto in poesia da Virgilio, designa a sua volta la conformità del banchetto di Evandro al costume tradizionale (VERG. *Aen.* 8, 186 *has ex more dapēs*).



movimento aereo indicato in clausola (*Theb.* 1, 545 *in auras* ~ *OV. Met.* 4, 700 *per auras*), rafforzato in Stazio dall'*enjambement* del verbo *exilit*, mimeticamente iconico del salto (vv. 545-6 *in auras / exilit*). Anche il particolare delle *vagae... auras* (v. 545 *vagas... in auras*) può evocare il ricordo dei venti – in quel caso molto più turbinosi – da cui il Perseo ovidiano viene sospinto e sballottato come una nube fluttuante in *OV. Met.* 4, 621-3 *inde, per immensum ventis discordibus actus, / nunc huc nunc illuc exemplo nubis aquosae / fertur*. Nell'*ekphrasis* l'azione del volo è introdotta dal nesso *iam iamque* che esprime, col suo senso di accelerazione, l'immediatezza del movimento<sup>15</sup>. Nell'immagine, però, il dinamismo suggerito dall'aggettivo *vagas* detto dei venti e lo slancio indicato dal verbo *exilit* (particolarmente adatto per indicare, sul piano artistico, l'impressione che la figura cesellata 'balzi fuori' dalla superficie della coppa), non trova un'effettiva realizzazione, resta solo in potenza, come indica la chiosa parentetica *ita visus* (v. 545) che riconduce – con un commento di sapore ovidiano<sup>16</sup> – l'illusione del movimento alla fissità della rappresentazione figurativa<sup>17</sup>. A questo punto, dopo il primo dattilo del v. 546, c'è un cambio di soggetto e l'attenzione si concentra sulla Gorgone (v. 546 *illa*), in particolare sul suo sguardo, ancora animato da un moto vitale: vv. 546-7 *illa graves oculos languentiaque ora / paene movet*. Lo spunto deriva dalla rappresentazione virgiliana del mostro sull'egida di Minerva realizzata dai Ciclopi nella fucina di Vulcano:

Aegidaeque horriferae, turbatae Palladis arma,  
certatim squamis serpentum auroque polibant  
conexosque anguis ipsamque in pectore divae  
Gorgona desecto vertentem lumina collo.

(*VERG. Aen.* 8, 435-8)

Stazio accoglie la suggestione presente nel modello e la potenzia amplificando sul piano espressivo i contrasti paradossali. Così l'azione del *vertere* si trasforma in *paene movēre*, in un movimento quasi impercettibile, rallentato dall'avanzare della morte (e, naturalmente, dall'impossibilità di un reale dinamismo nella raffigurazione artistica). Il riferimento ai *lumina*, che nel modello è semplice e privo di determinanti, viene invece elaborato in una forma più enfatica attraverso il modulo sdoppiato *graves oculos* e *languentia ora*<sup>18</sup>. La coesistenza vita-morte colta nel capo reciso del mostro, qui sfruttata per accrescere l'effetto di verosimiglianza artistica, rinvia in ultima istanza a un motivo paradossale, attestato già in Ennio<sup>19</sup>. A questa lunga tradizione Stazio attinge anche altrove: il dettaglio dello sguardo che tarda a fissarsi nell'immobilità della morte torna, ad esempio, nella descrizione dell'*abscisum caput* di Melanippo (*Theb.* 8, 754-6 [scil. *Tydeus*] *imperat abscisum porgi, laevaue receptum / spectat atrox hostile caput, gliscitque tepentis / lumina torva videns et*

---

Ganimede trasportato in cielo dall'aquila: *OV. Met.* 4, 614-6 *impositus iam caelo est alter, at alter / viperei referens spoliū memorabile monstri / aera carpebat tenerum stridentibus alis*.

<sup>15</sup> In contesto ecfrastrico, cfr. *Theb.* 6, 285 *Myrtilos et volucris iam iamque relinquitur axe*. Sull'uso di *iam iamque*, vd. anche cap. VII, nota 18.

<sup>16</sup> Sull'impiego ecfrastrico di *videor* e l'idea di spettacolo che esso suggerisce, cfr. ROSATI 1983, pp. 139-41.

<sup>17</sup> Il movimento di Perseo ricorda quello del dio alato Mercurio in *Theb.* 2, 55-6 *hac et tunc fusca volucer deus obsitus umbra / exilit ad superos*. Per l'altro dettaglio accomunante dei calzari alati, cfr. anche *Theb.* 1, 304 *summa pedum propere plantaribus inligat alis*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.*; per le altre analogie tra le due figure, cfr. BARCHIESI, ROSATI 2007, pp. 323-4.

<sup>18</sup> *Graves oculi* è nesso virgiliano (*VERG. Aen.* 4, 688-9 *illa gravis oculos conata attollere rursus / deficit*, in riferimento allo sguardo di Didone morente). Per formulazioni analoghe, cfr. e.g. *Theb.* 1, 617 *liventes in morte oculos*; 5, 502-3 *ille graves oculos languentiaque ora comanti / mergit humo*; 11, 558 *cerno graves oculos atque ora natantia leto*. Per la rappresentazione dello stravolgimento del volto e dello sguardo in casi di particolare tensione emotiva o al sopraggiungere della morte in Virgilio e soprattutto in Lucano, cfr. NARDUCCI 1979, pp. 83-5.

<sup>19</sup> ENN. *Ann.* 483-4 Skutsch *oscitat in campis caput a cervice revulsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt*. Il *topos* delle membra semoventi dopo la morte è variamente attestato (cfr. e.g. *VERG. Aen.* 10, 396; *OV. Met.* 5, 104-6; 117-8; 6, 557-60; *LUCAN.* 3, 609-13; 635-46). L'esasperazione di manifestazioni vitali che coinvolgono il corpo durante o dopo la sua stessa dissoluzione è un motivo espressionistico in genere sviluppato nella rappresentazione di morti 'spettacolari': cfr. NARDUCCI 1979, pp. 82-3; MICOZZI 1999, p. 372. Per il moto residuo di teste mozzate, cfr. in part. ENN. *Ann.* 485-6 Skutsch; *LUCR.* 3, 654-6. A questo filone si ispira anche la descrizione di un'altra testa illustre, il capo reciso di Pompeo in *LUCAN.* 8, 682-4 (cfr. anche *LUCAN.* 8, 668-71).

*adhuc dubitantia figi*). Nel caso della Gorgone, tuttavia, la dimensione liminale del trapasso raffigurata nel quadro ecfrastrico non si discosta molto dalla condizione vitale che normalmente le è propria, segnata, anche nei momenti di riposo, dalla compresenza della veglia e del sonno, surrogato della morte, che tuttavia non la assorbe mai completamente. Lo si vede bene in LUCAN. 9, 671-4 [scil. *Medusa*] *quam sopor aeternam tracturus morte quietem / obruit haut totam: vigilat pars magna comarum, / defenduntque caput protenti crinibus hydri; / pars iacet in medios vultus oculique tenebras*<sup>20</sup>. Gli occhi della Gorgone, dunque, vivono di vita propria e conservano il loro potere malefico anche dopo la decapitazione<sup>21</sup>. L'illusione dinamica risulta accentuata inoltre dalla trasformazione del colore: l'incoativo *palescit* – introdotto da *etiam*, che avverte quasi della straordinarietà del fenomeno in atto ('e persino impallidisce') – coglie con efficacia il progressivo cambiamento cromatico del volto che assume il pallore della morte<sup>22</sup>. Il portato luministico di *palescere*, che evoca un guizzo di luce chiara, è amplificato poi dalla menzione dell'*aurum*<sup>23</sup>. Il paradosso è complicato dall'enallage, dall'attribuzione impropria dell'aggettivo *vivus* alla materia inerte della coppa: 'vivo' non è propriamente l'oro, ma l'immagine che vi è incisa, riprodotta in modo così aderente al vero da sembrare animata<sup>24</sup>. Ma non è tutto: la nozione di vitalità ora ricondotta al referente logico proprio, cioè al soggetto della rappresentazione, produce in ogni caso un cortocircuito straniante, in quanto la Gorgone che appare 'viva' proprio in virtù della verosimiglianza artistica è in realtà una figura morente<sup>25</sup>.

A questo punto si passa al secondo 'quadro', dedicato a Ganimede. Il cambio di scena è rimarcato dal deittico *hinc* in posizione iniziale con il quale il narratore segnala il passaggio alla nuova immagine. Il protagonista, nominato solo con la perifrasi *Phrygius venator*<sup>26</sup>, è descritto mentre viene sollevato in aria (v. 548 *tollitur*) dall'aquila<sup>27</sup>, come si capisce dal riferimento alle ali (v. 548 *fulvis... alis*)<sup>28</sup>. Nella descrizione ecfrastrica, tuttavia, le due figure – il fanciullo e il rapace – appaiono fuse in una sola creatura. A conferma di questa impressione, mi sembra utile il confronto sul piano della lingua poetica tra il v. 548 *hinc Phrygius fulvis venator tollitur alis* e l'esametro virgiliano in cui si descrive la partenza della Furia che si alza in volo dalla dimora di Latino: *protinus hinc fuscis tristis dea tollitur alis* (VERG. *Aen.* 7, 408). Stazio mantiene invariati i significanti, riproponendoli nella medesima sede metrica del modello<sup>29</sup>, ma ne distorce i rapporti sintattici: se *fuscis... tollitur alis* indica l'azione mediale del soggetto (la Furia) che 'si alza in volo con le [proprie] ali', *fulvis... tollitur alis* passa ora a definire l'azione passiva subita dal soggetto (Ganimede) che 'viene sollevato dalle ali

<sup>20</sup> Cfr. anche OV. *Met.* 4, 784-5.

<sup>21</sup> Gli occhi della Gorgone compaiono anche tra gli 'ingredienti' elencati nell'*ekphrasis* della collana di Armonia (*Theb.* 2, 278 *Gorgoneosque orbes*). Sullo sguardo del mostro, cfr. LUCAN. 9, 680 *quantumque oculos effundere mortis!*

<sup>22</sup> Cfr. anche RAVENNA 1974, p. 32.

<sup>23</sup> Per l'associazione del pallore con l'oro, cfr. e.g. CATULL. 64, 100 *quanto saepe magis fulgore expalluit auri*; OV. *Met.* 11, 110 *tollit humo saxum: saxum quoque palluit auro*.

<sup>24</sup> Si tratta del *topos* dell'arte 'viva': cfr. e.g. MART. 3, 40 *Inserta phialae Mentoribus manu ducta / lacerta vivit et timetur argentum*; STAT. *Theb.* 4, 132-3 *perfectaque vivit in auro / nox Danai*.

<sup>25</sup> Dell'immagine staziana si ricorderà Sidonio nella descrizione della Gorgone sul petto di Minerva in *Carm.* 15, 8-9 *nitet insidiosa superbum / effigies vivitque anima pereunte venustas*. Sempre a proposito del paradosso vita-morte che caratterizza la testa della Gorgone, è proprio dal suo sangue che prendono vita i serpenti del deserto libico (cfr. OV. *Met.* 4, 618-9 *Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae, / quas humus exceptas varios animavit in angues*; cfr. anche LUCAN. 9, 696-9).

<sup>26</sup> Ganimede è *Phrygius* anche in OV. *Met.* 10, 155; MART. 9, 36. 2; tra le fonti greche, cfr. e.g. EURIP. *IA* 1053 ὁ Φρύγιος Γανυμήδης.

<sup>27</sup> In HOM. *Il.* 20, 234 sono gli dei a rapire Ganimede; in *h.Hom.* 5, 202-4 è Zeus, forse con un turbine divino (vv. 207-8). L'intervento dell'aquila sembra un'innovazione risalente al IV sec. a.C., dovuta probabilmente anche all'influsso delle arti figurative: cfr. LIMC, s.v. *Ganymedes*, IV/1, pp. 159-66; IV/2, pp. 82-96. Con OV. *Met.* 10, 155-61 è Giove ad assumere direttamente le sembianze del rapace. Per la storia di questo mito, cfr. BELLANDI 1991.

<sup>28</sup> Le *fulvae alae* segnano una continuità cromatica con l'immagine di Perseo quale *aureus ales*. Per il dettaglio cromatico delle ali dell'aquila, in un contesto in cui si richiama l'episodio di Ganimede, cfr. anche la ripresa in DANTE *Pg.* IX, 19-21 *in sogno mi pareva veder sospesa / un'aguglia nel ciel con penne d'oro, / con l'ali aperte e a calare intesa*.

<sup>29</sup> L'unica differenza è l'aggettivo *fulvus* (che continua il gioco cromatico con *aureus* al v. 544) in luogo di *fuscus*, che indica il colore scuro delle ali di Alletto (*fuscis* è lezione testimoniata dai più autorevoli codici virgiliani, ma alcuni *recentiores* attestano anche la variante *fulvis*).

[dell'aquila]<sup>30</sup>. Dal v. 549 l'orizzonte si amplia ed è lo spazio circostante a occupare la scena. Ganimede non è più il soggetto grammaticale, ma resta il soggetto logico: infatti è dalla sua prospettiva sopraelevata che la voce narrante descrive il paesaggio frigio in lontananza (si noti il dativo 'del punto di vista', *surgenti*, al centro del verso tra le due indicazioni geografiche *Gargara* e *Troia*). E, come accade quando si viene trasportati, anche qui si ha la sensazione che sia l'ambiente esterno a muoversi rispetto al soggetto. In altre parole, viene riprodotto il moto apparente di oggetti fissi, generato in realtà dal moto del punto di osservazione<sup>31</sup>: ecco allora che le cime del Gargaro<sup>32</sup> *desidunt*, 'si abbassano', e Troia *recedit*, 'si allontana'. I preverbi *de-* e *re-* creano un effetto di profondità spaziale, indicando rispettivamente un movimento verticale dall'alto al basso e uno spostamento orizzontale centrifugo. Le precise indicazioni toponomastiche, *Gargara* e *Troia*, servono a individuare la zona dell'Ida in cui è avvenuto il celebre rapimento. I due versi successivi spostano l'attenzione su coloro che rimangono a terra, i compagni e i cani che si trovano con Ganimede durante la battuta di caccia e che assistono al suo rapimento. Il verbo *stant* (v. 550), che ritrae la loro posizione immobile, concilia il dinamismo impossibile dei soggetti in quanto figure iconiche e al tempo stesso la loro inazione di spettatori impotenti all'interno della scena. A controbilanciare l'effetto statico dei *comites*, segue la vivace descrizione dei cani. L'azione sfiancante dell'abbaiare prolungato e vano (vv. 550-1 *frustra que sonantia lassant / ora canes*) si accompagna al tentativo di inseguire l'ombra del giovane rapito<sup>33</sup>: uno spunto, questo, che per certi versi ricorda l'infuriare del mostro ovidiano contro l'ombra di Perseo che si riflette nell'acqua in *OV. Met. 4, 712-3 ut in aequore summo / umbra viri visa est, visa fera saevit in umbra*. La componente violenta del *saevire*, tuttavia, risulta annullata nel passo efrastico di Stazio: resta solo l'immagine di fondo, ora sfruttata per amplificare il disorientamento e la disperazione generale che colpisce uomini e animali. Il gesto finale di rivolgere latrati alle nubi (v. 551 *nubila latrant*) conclude il passo riportando idealmente lo sguardo verso il cielo, e crea all'interno del quadretto dedicato ai cani un senso di continuità rispetto all'azione dei vv. 550-1 *sonantia lassant / ora*. L'insistenza sui verbi di suono arricchisce la carica realistica della rappresentazione: la ripetizione della liquida *l* nella sillaba *la* e della vocale chiusa *u* evoca con efficacia il latrato cupo che si diffonde nello spazio (vv. 550-1 *frustra que sonantia lassant / ora canes umbramque petunt et nubila latrant*)<sup>34</sup>. L'*ekphrasis* si chiude senza indicazioni di confine, ma il deittico *hanc* al verso successivo richiama l'attenzione sulla patera come strumento per il rito (v. 552 *hanc undante mero fundens*), con un chiaro ritorno alla narrazione principale. La sezione descrittiva, scandita al suo interno da precise simmetrie<sup>35</sup> e segnata da un perimetro ben definito, si presenta dunque come un'inserzione riconoscibile rispetto al testo in cui è inglobata.

<sup>30</sup> Alla *iunctura* virgiliana può sovrapporsi il ricordo di *OV. Met. 6, 707 fulvis amplectitur alis*, riferito a Borea che rapisce Orizia. Per il nesso *fulvis... alis* nella stessa sede metrica, cfr. anche *OV. Met. 5, 546; 8, 146*.

<sup>31</sup> Un caso simile si trova in *VERG. Aen. 3, 72 Provehimur portu terraeque urbesque recedunt*, con *SERV. ad loc. TERRAEQVE URBESQVE RECEDVNT physicam rem dixit: ita enim navigantibus videtur, quasi ab his terra discedat*. Altri esempi in *SEN. Tr. 1047-8; STAT. Achil. 1, 678-9*. Per discussioni teoriche su questo tipo di illusione ottica (percezione di un moto apparente di oggetti fissi da parte di chi si allontana), cfr. anche *LUCR. 4, 387-90; CIC. Div. 2, 58, 120*.

<sup>32</sup> Il Gargaro è una delle cime dell'Ida, su cui sorge un altare dedicato a Zeus (*HOM. Il. 8, 48*); sempre qui Era raggiunge Zeus per unirsi a lui e distrarlo dalla guerra (*HOM. Il. 14, 292-3; 352-3*; cfr. anche *15, 152-3*); cfr. anche *LUC. Charid. 7. Ps.-PLU. Fluv. 13, 3* afferma che *Gargaron* era il nome più antico dell'Ida.

<sup>33</sup> In *umbramque petunt* si avverte, sul piano della formulazione, un'eco di *PROP. 4, 11. 25 Cerberus et nullas hodie petat improbus umbras* in riferimento al cane infernale che è solito 'assalire' le ombre del Tartaro.

<sup>34</sup> Si noti in particolare il *cacemphaton* prodotto dall'accostamento di *nubiLA* e *LAtrant*; per questa figura di suono, ben rappresentata dall'esempio *DoriCA CAstra* di *VERG. Aen. 2, 27*, cfr. *GODEL 1967*.

<sup>35</sup> Sempre a proposito delle simmetrie interne, nella prima sezione dedicata a Perseo e alla Gorgone (vv. 544-7) il rapporto tra soggetti e verbi è perfettamente equilibrato (per ogni soggetto due verbi: Perseo *habet* ed *exilit*; la Gorgone *movet* e *pallescit*); si noti anche la paranomasia tra le due clausole *in auras* (v. 545) e *in auro* (v. 547) e soprattutto la perfetta circolarità del quadro sottolineata dalla prima parola all'inizio del v. 544 *aureus*, e dall'ultima parola in clausola al v. 547 *auro*. Decisamente più vario il quadro successivo, ma perfettamente ordinato nella composizione: ogni verso ha un diverso soggetto (v. 548 *Phrygius venator*; v. 549 *Gargara* e *Troia*; v. 550 *maesti comites*; v. 551 *canes*), con un progressivo ampliamento sui cani, da cui dipende addirittura una sequenza di tre verbi; anche qui si noti l'effetto di assonanza tra i due verbi in clausola *lassant* (v. 550) e *latrant* (v. 551).

Riprendiamo ora la seconda sezione dell'*ekphrasis* per qualche considerazione ulteriore. L'intera sequenza dedicata a Ganimede ha un modello dichiarato, ovvero la descrizione virgiliana della clamide donata a Cloanto, il vincitore delle gare in onore di Anchise<sup>36</sup>:

Victori chlamydem auratam, quam plurima circum	250
purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit,	
intextusque puer frondosa regius Ida	
velocis iaculo cervos cursuque fatigat	
acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida	
sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis;	255
longaevi palmas nequiquam ad sidera tendunt	
custodes, saevitque canum latratus in auras.	

(VERG. *Aen.* 5, 250-7)

Le scene ricamate sul tessuto verosimilmente sono due: la prima rappresenta il giovane impegnato nella caccia; la seconda, introdotta dalla relativa, ritrae il rapimento vero e proprio<sup>37</sup>. Come si può notare, gli ultimi due versi (vv. 256-7) di questa seconda immagine sono molto simili, per via del particolare dei compagni e dei cani, a quelli che chiudono la descrizione della patera in Stazio. Tuttavia, al di là dei prestiti lessicali e delle analogie più spiccate<sup>38</sup>, il processo di 'appropriazione' comporta sempre uno scarto rispetto al modello. Se si considera il dettaglio dei *comites*, per esempio, si ha l'impressione che Stazio lavori per sottrazione rispetto a Virgilio<sup>39</sup>. Il ritratto dei vecchi (VERG. *Aen.* 5, 256-7 *longaevi... / custodes*) che tendono invano le mani al cielo, in un gesto di supplica e insieme di disperazione, esprime un *pathos* che Stazio in apparenza ridimensiona, scegliendo una formulazione più distaccata e riassuntiva: *stant maesti comites* (v. 550). In realtà la *brevitas* del nesso non inficia la forza drammatica dell'immagine, anzi la potenzia in quanto la tessera poetica *stant maesti* attiva la memoria di un altro passo virgiliano che da solo basta ad amplificare il portato tragico dell'espressione: lo *stare maesti* dei compagni di Ganimede rievoca infatti l'afflizione dei Troiani alla vista delle teste di Eurialo e Niso in VERG. *Aen.* 9, 471-2 *stant maesti: simul ora virum praefixa movebant / nota nimis miseris atroque fluentia tabo*<sup>40</sup>. Come si vede, dunque, la relazione con l'ipotesto principale della clamide di Cloanto (VERG. *Aen.* 5, 256-7) si arricchisce attraverso un meccanismo di interferenze incrociate con altri passi paradigmatici, riconoscibili grazie a precise riprese verbali. In assoluto, però, la continuità dell'*ekphrasis* di *Theb.* 1 rispetto a quella di *Aen.* 5 si apprezza nella rappresentazione di Ganimede nei panni di *venator*. Stazio ritrae il giovane in quella particolarissima veste di cacciatore che Virgilio per primo gli aveva assegnato, rifiutando l'iconografia tradizionale di coppiere-amasio di Giove<sup>41</sup>. Sulla clamide, dunque, il *puer regius* è raffigurato armato di *iaculum*, nell'atto di rincorrere i cervi (VERG. *Aen.* 5, 253 *velocis iaculo cervos cursuque fatigat*); lo sforzo profuso, che già si coglie nel respiro affannoso (la formula *anhelanti similis* è particolarmente adatta al contesto ecfrastrico)<sup>42</sup>, è ribadito anche dall'aggettivo *acer*, che in genere qualifica

<sup>36</sup> Su questo passo specifico si concentra PUTNAM 1995 (l'interpretazione generale tuttavia risulta a tratti forzata: cfr. le condivisibili riserve di HARDIE 2002a).

<sup>37</sup> Così BELLANDI 1985, s.v. *Ganimede*, EV, II, p. 634; cfr. anche RAVENNA 1974, pp. 34-7.

<sup>38</sup> Si noti in part. STAT. *Theb.* 1, 550 *frustra* ~ VERG. *Aen.* 5, 256 *nequiquam*; STAT. *Theb.* 1, 551 *nubila latrant* ~ VERG. *Aen.* 5, 257 *latratus in auras*.

<sup>39</sup> Al contrario, la sequenza dedicata ai cani è più sviluppata in Stazio, che accentua in senso realistico e patetico l'agitazione dei cani da caccia, trasformando l'immagine astratta di VERG. *Aen.* 5, 257 *saevitque canum latratus in auras* in una serie di azioni concrete con accumulo di forme verbali (*lassant, petunt* e soprattutto *latrant*, che riprende il sostantivo *latratus*).

<sup>40</sup> Il nesso *stant maesti* sarà ripreso, con una leggera variazione, anche nel discorso di Epito a Eteocle per descrivere la disperazione dei compagni di Polinice di fronte al desiderio di quest'ultimo di combattere contro il fratello: *flent maesti retro comites* (*Theb.* 11, 246).

<sup>41</sup> Cfr. BELLANDI 1991, in part. p. 921, nota 9 per gli altri rari accenni al Ganimede cacciatore.

<sup>42</sup> Sull'uso di *similis* + part. presente come tratto di stile ecfrastrico, cfr. TRAINA 1969; cfr. anche ROSATI 1983, pp. 114-5 e 138-44.

gli eroi impegnati in battaglia<sup>43</sup>. Stazio concentra i più estesi rinvii virgiliani alla caccia nel breve titolo *Phrygius venator*, in cui l'etnonimo *Phrygius* assorbe anche la menzione geografica *frondosa Ida* presente nel modello. In Virgilio, come ha mostrato Franco Bellandi<sup>44</sup>, la correzione del mito – tesa a ‘virilizzare’ il *puer* e a oscurare i tratti omoerotici della vicenda – va interpretata alla luce della sensibilità romana e del valore celebrativo che la scena ecfrastica assume nella cornice ufficiale dei giochi. Ganimede, figlio di Troo<sup>45</sup> e quindi antenato di Enea e Ascanio, non può essere descritto nella veste di coppiere-amasio. Il contesto richiede che il giovane venga rappresentato come un vero principe di Ilio (un *puer regius*, appunto)<sup>46</sup>, impegnato in un’attività come la caccia, che è parte integrante dell’*iter* formativo dei nobili e dei futuri sovrani, come dimostra specularmente l’educazione di Ascanio<sup>47</sup>. Virgilio, quindi, da un lato ritocca la raffigurazione di Ganimede in linea con il punto di vista troiano e con l’obiettivo di decostruire il *cliché* dei Frigi *semiviri*<sup>48</sup>; dall’altro, fa della privilegiata elezione di Ganimede alle sedi divine – che appunto non viene ricondotta in modo esplicito alla passione amorosa di Giove<sup>49</sup> – un motivo di vanto per l’intera discendenza, esaltando il valore simbolico di questo glorioso episodio del passato troiano. Stazio adotta la nuova iconografia virgiliana di Ganimede in ossequio, come si vedrà meglio più avanti, al modello epico per eccellenza che anche in questo dettaglio aveva fatto scuola<sup>50</sup>: il recupero, tuttavia, non si limita al solo canone figurativo, ma comprende anche i significati ideologici ad esso connessi nell’operazione correttiva originaria, che vengono ora rilette alla luce del mutato contesto della *Tebaide*<sup>51</sup>.

### 3. Un’ekphrasis enigmatica

<sup>43</sup> Sempre BELLANDI 1991, p. 923, nota l’inusuale attribuzione dell’epiteto *acer* (spesso riferito a guerrieri come Enea e Turno) al *puer* Ganimede.

<sup>44</sup> BELLANDI 1991.

<sup>45</sup> Sul nome del padre di Ganimede non c’è accordo unanime: in HOM. *Il.* 5, 265-6; 20, 231-2; *h.Hom.* 5, 207-8; DIOD. 4, 75. 3; APOLLOD. 3, 12. 2 Ganimede è figlio di Troo; in *Il. Parva* fr. 29 Bernabé = 6 West è figlio di Laomedonte e quindi più giovane di due generazioni.

<sup>46</sup> *Puer regius* è anche Ascanio in VERG. *Aen.* 1, 677-8.

<sup>47</sup> Per l’immagine di Ascanio impegnato in battute di caccia, cfr. e.g. VERG. *Aen.* 4, 156-9; 7, 477-99. La pratica venatoria, che prefigura lo scontro militare, è l’occasione attesa dal figlio di Enea per dare prova del proprio valore (VERG. *Aen.* 7, 496), come testimoniato dall’attacco mortale a Numano (VERG. *Aen.* 9, 590-2).

<sup>48</sup> Per il *topos*, cfr. PEASE 1935 *ad Aen.* 4, 215.

<sup>49</sup> Il rapimento, descritto nella proposizione relativa, è presentato anch’esso come un’azione venatoria (come se il cacciatore diventasse a sua volta preda): l’aquila, *Iovis armiger*, che ghermisce il giovane *pedibus uncis* ricorda infatti la cattura della lepre e del cigno nella similitudine di VERG. *Aen.* 9, 563-4 *qualis ubi aut leporem aut candenti corpore cycnum / sustulit alta petens pedibus Iovis armiger uncis*; cfr. anche PUTNAM 1995, p. 421. Mancano i riferimenti alla passione di Giove per il fanciullo (ad eccezione del rapido accenno sulle cause dell’ira di Giunone in VERG. *Aen.* 1, 28 *et genus invisum et rapti Ganymedis honores*), su cui insiste invece – tra le altre – la versione ovidiana riportata nel canto di Orfeo sugli amori pederastici degli dei (OV. *Met.* 10, 155-6 *Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore / arsit*).

<sup>50</sup> All’ekphrasis virgiliana di Ganimede si ispira anche Valerio Flacco (pur senza soffermarsi sulla caratterizzazione venatoria del fanciullo) nella descrizione del manto donato a Giasone da Ipsipile (2, 414-7): cfr. CARDERI 2008, pp. 218-21; HARRISON 2013, pp. 219-20; ZISSOS 2017, pp. 213-4. Un accenno, sempre in sede ecfrastica, al motivo di Ganimede rapito anche in SIL. *Pun.* 15, 425-6. Sia in Valerio che in Silio, come del resto anche in Stazio, il mito di Ganimede viene accostato a un mito ‘locale’: su questo aspetto, cfr. RIPOLL 2000, che propone un’analisi comparativa della figura del giovane frigio nell’epica di età flavia; cfr. anche NEWLANDS 2012, pp. 77-9.

<sup>51</sup> In questa prospettiva, è interessante notare che nelle *Silvae*, al contrario di quanto accade nella *Tebaide*, tutti i riferimenti a Ganimede rispettano, in ragione di una diversa funzione encomiastica, gli attributi tradizionali del personaggio: la bellezza giovanile e il ruolo di coppiere. In *Silv.* 3, 4. 12-5 Pergamo, la città di Earino, il coppiere di Domiziano, è considerata più fortunata dell’Ida, luogo di origine di Ganimede, che ora si ritrova a versare nettare sotto lo sguardo torvo di Giunone: *Pergame, pinifera multum felicior Ida, / illa licet sacrae placeat sibi nube rapinae / (nempe dedit superis illum quem turbida semper / Iuno videt refugitque manum nectarque recusat)*. In *Silv.* 1, 6. 34 la perifrasi *Idaeos... ministros* indica i servitori di Domiziano, con riferimento a Ganimede, *minister Idaeus* per antonomasia in virtù della sua origine frigia e del suo ruolo di coppiere; cfr. anche *Silv.* 3, 1. 26-7; 4, 2. 10-2.

Dopo aver analizzato il passo ecfrastrico in sé, da un punto di vista stilistico-letterario, è opportuno ampliare l'indagine agli elementi di struttura e funzione, quali il rapporto interno tra le scene raffigurate e i legami di queste ultime con il tessuto diegetico esterno. Data la notevole varietà di problemi e aporie a cui l'*ekphrasis* della patera di Adrasto dà luogo, è meglio procedere esaminando singolarmente ogni punto controverso.

Un primo aspetto riguarda la relazione del passo ecfrastrico con la narrazione principale (nello specifico, con la celebrazione dei rituali compiuti da Adrasto), cioè il rapporto tra il significato delle immagini e la funzione diegetica dell'oggetto su cui esse sono incise. Nel caso di Perseo, la scelta appare del tutto coerente in virtù del legame genealogico tra l'eroe e la casa di Argo, da cui lui stesso discende in linea femminile, per parte della madre Danae<sup>52</sup>. Sulla coppa delle libagioni viene dunque rappresentato un antenato illustre della dinastia argiva, raffigurato con la testa della Gorgone sconfitta in memoria della sua impresa più celebre – un'impresa che rimanda soprattutto al passato ovidiano dell'eroe nelle *Metamorfosi*<sup>53</sup>. Come accade anche in altre *ekphraseis* staziane<sup>54</sup>, poi, la scena di Perseo incisa sulla patera si può leggere non solo come un quadro in sé concluso, ma anche come il tassello di un più ampio mosaico di riferimenti allo stesso mito, frammentati e sparsi in punti diversi dell'opera. In particolare, l'immagine ecfrastrica dell'eroe che si libra in cielo può trovare, secondo un principio di continuità interna, un corrispettivo nella nota geografica di *Theb.* 3, 460-5, nella scena in cui i vati Anfiarao e Melampo salgono sulla cima del monte Afesante<sup>55</sup> per le pratiche di ornitomanzia: *Mons erat audaci seductus in aethera dorso / (nomine Lernaei memorant Aphasanta coloni) / gentibus Argolicis olim sacer; inde ferebant / nubila suspensio celerem temerasse volatu / Persea, cum raptos pueri perterrita mater / prospexit de rupe gradus ac paene secuta est.* Il narratore ne approfitta per ricordare che proprio da questa vetta Perseo avrebbe preso il volo slanciandosi verso il cielo: lo suggerisce anche la nota etimologica *nomine Lernaei memorant Aphasanta coloni*, che glossa il toponimo greco *Aphasas* riconducendolo appunto all'*aition* del sollevamento dell'eroe dal suolo<sup>56</sup>. Questa breve digressione dotta,

---

<sup>52</sup> Perseo è nato dall'unione di Giove e Danae, la figlia del re argivo Acrisio. Quest'ultimo appare sia tra le statue dei progenitori argivi esposte nel palazzo di Adrasto (*Theb.* 2, 220-1 *indignatusque Tonantem / Acrisius*), sia tra le *imagines* degli antenati che sfilano in occasione dei giochi funebri insieme alla figlia Danae (*Theb.* 6, 286-7 *et gravis Acrisius ... / et Danae culpata sinus*). Il legame immediato tra Perseo e Argo è confermato *ad abundantiam* anche da altre evidenze testuali interne: cfr. *Theb.* 1, 225 *Perseos... in Argos*; 4, 119-20 *Persea... humo*; in *Theb.* 3, 441 Adrasto viene qualificato dalla voce narrante come *Perseus heros*; e ancora, nella scena del lamento degli dei e dei semidei per le sorti della guerra, Perseo piange il destino di Argo (*Theb.* 10, 892 *maternos plangit volucer Danaei Argos*). Cfr. anche *Theb.* 7, 418.

<sup>53</sup> Perseo è il primo eroe nelle *Metamorfosi* ad avere un suo ciclo narrativo, e con lui – peraltro – il *focus* si sposta da Tebe ad Argo: cfr. *OV. Met.* 4, 604-5, 249, con BARCHIESI, ROSATI 2007 *ad loc.* In particolare, per un quadro generale sull'impresa di Perseo contro la Gorgone e le sue fonti, cfr. BARCHIESI, ROSATI 2007 *ad Met.* 4, 765-89; l'episodio, come è noto, è ripreso tra gli altri anche in LUCAN. 9, 624-99.

<sup>54</sup> Nella *Tebaide* l'immagine ecfrastrica, se considerata in un orizzonte più ampio, è spesso la tessera di una storia che si compone di piccoli quadri tra loro contigui per soggetto e tema. Questa tendenza dell'*ekphrasis* staziana può essere associata alla tecnica del racconto 'disperso' messa in luce da MICOZZI 2002, p. 61, in relazione all'oggetto delle similitudini che non di rado costituiscono le «vignette di una narrazione *in fieri*».

<sup>55</sup> In poesia latina, questa è l'unica occorrenza del nome. L'attestazione più antica del toponimo Afesante (o Apesante) è in HES. *Th.* 331, in cui si dice che il leone allevato da Era era signore di Treto, Nemea e Afesante; ST. BYZ. α 356 Billerbeck testimonia la menzione dell'Afesante in Pindaro (fr. 295 Snell-Maehler) e in Callimaco (*Aet.* fr. 56 Pfeiffer = 147 Massimilla), oltre che il riferimento a uno Zeus di Afesante sempre in Callimaco (*Iamb.* fr. 223, 1 Pfeiffer); per questi riferimenti callimachei, cfr. MASSIMILLA 2010, pp. 248-9. Una fonte più tarda, PAUS. 2, 15. 3, riconduce l'iniziativa dei riti sacrificali in onore di Zeus Afesantio proprio a Perseo. Diversa la spiegazione di Arriano nei *Bithynika* (*FGrH* 156 F 16 = *Et. Gen.* α 1452 Lasserre-Livadaras), secondo il quale Deucalione, dopo essere scampato (ἀφείθη, da cui 'Afesante') al diluvio, avrebbe innalzato sul monte un altare come ringraziamento al dio.

<sup>56</sup> Come mi fa notare Adalberto Magnavacca, *nomine... memorant* è stilema epico di probabile derivazione enniana di norma impiegato proprio per introdurre spiegazioni etimologiche (cfr. e.g. LUCR. 2, 629-30 *hic armata manus, Curetas nomine Grai / quos memorant*; VERG. *Aen.* 8, 338-9; cfr. anche *OV. Met.* 14, 433-4). Per l'etimologia di Afesante e il volo di Perseo, cfr. anche LACT. PL. *ad Theb.* 3, 461 APHESANTA *mons est Tarsi Ciliciae, unde se Perseus miserat ad volandum, cum ad extinguendam Gorgonam Libyen peteret. ἀπὸ τοῦ ἀφείναι Aphasanta nomen accepit*; cfr. SNIJDER 1968 *ad Theb.* 3, 461. Tutto il passo esibisce evidenti spie allusive: l'avverbio *olim* rinvia a un tempo passato che, con ogni probabilità, è anche letterariamente connotato; *ferebant*, poi, è una tipica nota alessandrina che in genere segnala il rimando a una fonte esterna. Non è da escludere, però, che Stazio presenti come già consolidata nella tradizione quella che in realtà è una sua personale riscrittura di questo episodio mitico minore: la notizia del volo di Perseo dall'Afesante, infatti, non è documentata nelle testimonianze a noi note.

nonostante l'oscurità del riferimento mitico in sé, ripropone in ogni caso lo stesso motivo 'aereo' (v. 463 *nubila... temerasse*; v. 463 *suspensio... volatu*; vv. 464-5 *raptos... gradus*) su cui insiste anche la rappresentazione ecfraistica di Perseo, attraverso l'assimilazione dell'eroe a una creatura alata. Si può avanzare anche un'altra suggestione. Il dettaglio geografico dell'Afesante – il monte di Perseo<sup>57</sup> – potrebbe offrire un dato interessante da integrare con una lettura dell'*ekphrasis* che miri a esaltare a pieno gli elementi 'argivi' di questo mito. Nelle *Metamorfosi* l'eroe è rappresentato più volte nell'atto di spiccare il volo dalle località esotiche che di volta in volta si lascia alle spalle nel corso delle sue peregrinazioni<sup>58</sup>. La stessa immagine, si è detto, viene fissata anche sulla patera di Adrasto, ma senza indicazioni di luogo. Con una deviazione rispetto a Ovidio, Stazio potrebbe quindi voler dare risalto a una tappa 'argiva' del viaggio – da Argo, del resto, Perseo parte e ad Argo ritorna anche dopo l'uccisione della Gorgone<sup>59</sup> – e suggerire così che il luogo da cui l'eroe nella scena ecfraistica si lancia sia proprio l'Afesante. Al di là di questo spunto, la scelta del soggetto iconografico risulta in ogni caso perfettamente consona, come si è visto, alla rievocazione del passato di Argo nell'occasione ufficiale del rito<sup>60</sup>. La rappresentazione di Perseo, tuttavia, non manca di destare un problema rilevante sul piano della coerenza interna tra l'*ekphrasis* e la sua cornice. Nei versi che introducono la descrizione vera e propria si dà risalto all'antichità dell'oggetto passandone in rassegna i proprietari più illustri: si scopre così che la patera, ora nelle mani di Adrasto, è appartenuta in origine a Foroneo e a Danao, esponenti rispettivamente della prima e della seconda fase della storia di Argo<sup>61</sup>. Ora, tenendo conto di questo dato 'storico' nell'analisi dei soggetti cesellati (incrociando cioè il piano extra-ecfraistico con quello ecfraistico) si rileva un interessante anacronismo: Perseo appartiene alle generazioni successive a quelle di Foroneo e Danao, e quindi a rigore non potrebbe comparire su una coppa che si pretende di datare ai primordi di Argo<sup>62</sup>. Semplice svista o incongruenza deliberata? Per il momento mi limito a segnalare la questione: vi tornerò più avanti, cercando di valutarne il peso effettivo e le eventuali implicazioni.

Passiamo ora ad analizzare il non meno enigmatico quadro dedicato al *Phrygius venator*, mettendone in luce difficoltà interpretative e anomalie. Se, come si è cercato di mostrare, la scelta del mito di Perseo nel contesto argivo si può spiegare in modo plausibile sulla base di un criterio genealogico, non altrettanto si può dire per giustificare la presenza di Ganimede. Quello del giovane rapito dall'aquila, infatti, è un mito eminentemente troiano, legato alla dinastia regnante di Ilio. Proprio in virtù di questa sua identità caratterizzante, esso viene in genere citato per celebrare la stirpe troiana già a partire dalle fonti più antiche: lo si ritrova nell'*excursus* omerico sui Dardanidi esposto da Enea ad Achille prima dello scontro in *Il.* 20<sup>63</sup> e nell'*Inno omerico ad*

<sup>57</sup> L'Afesante corrisponde probabilmente al 'monte di Perseo': cfr. *Theb.* 3, 633 *Persei secreta ad culmina montis*; 5, 640-1 *Persei vertice sancto / montis*.

<sup>58</sup> In particolare, cfr. la partenza 'aerea' dalla Libia (OV. *Met.* 4, 621-4) e dall'Esperia (OV. *Met.* 4, 665-7).

<sup>59</sup> Anche nel racconto ovidiano si accenna al fatto che Perseo, dopo la grande battaglia contro Fineo, torna ad Argo per vendicarsi di Preto, il fratello di suo nonno Acrisio, che aveva usurpato il trono (OV. *Met.* 5, 236-41). La possibile memoria di questo episodio rafforza il prestigio di Perseo nel contesto celebrativo dell'*ekphrasis* staziana.

<sup>60</sup> Sempre nell'ambito del banchetto, come ha mostrato REBEGGIANI 2018, pp. 207-12, la raffigurazione di Perseo sembra preludere, per certi suoi tratti, anche alla successiva presentazione di Corebo, l'eroe argivo protagonista dell'episodio narrato da Adrasto per spiegare l'origine stessa del rito in onore di Apollo. Per la figura di Ganimede lo studioso propone un collegamento con Lino, l'altra figura centrale dell'*aition*: cfr. in part. pp. 212-4. Di questo lavoro, ricco di spunti, ho potuto prendere visione solo nella fase finale della mia revisione.

<sup>61</sup> La storia di Argo, sulla base dei miti che ad essa sono associati, si può distinguere in tre fasi: età delle origini, età intermedia, età eroica (cfr. BRILLANTE 2004, p. 39). Foroneo, figlio del dio fluviale Inaco, è il rappresentante dell'età delle origini ed è il primo uomo a regnare su Argo (cfr. *Phoronis* fr. 1 Bernabé = West *πατέρα θνητῶν ἀνθρώπων*); per altri riferimenti, cfr. e.g. *Theb.* 1, 252-3 *magnique Phoroneos incluta fama / scepra viri*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.*; sul valore metaletterario di questa 'fama', cfr. DEWAR 2019, pp. 125-9. Danao, invece, appartiene alla quarta generazione dopo quella di Foroneo; con il suo ritorno ad Argo dall'Egitto insieme alle Danaidi si apre la fase intermedia.

<sup>62</sup> Perseo è il rappresentante della terza fase, quella eroica. Rispetto a Danao, dal quale discende per parte di madre, si colloca quattro generazioni dopo (cfr. FORTGENS 1934, p. 132). In generale, per uno studio sulle incongruenze nell'epica latina e sulla loro possibile interpretazione come 'strumenti' poetici o retorici, cfr. O'HARA 2007; in part. per gli anacronismi, cfr. pp. 121-3.

<sup>63</sup> HOM. *Il.* 20, 231-5.

*Afrodite* come prova del favore degli dei verso la casa di Anchise<sup>64</sup>. Ciò conferma la completa estraneità del mito di Ganimede alla tradizione di Argo e al principio genealogico che motiva la presenza di Perseo nella prima sezione del ‘dittico’<sup>65</sup>. Ma non è tutto. Nell’intera *Tebaide* non vi sono altri riferimenti alla vicenda di Ganimede, oltre a quello contenuto nella descrizione della patera<sup>66</sup>: un’altra ‘irregolarità’ di cui tenere conto, se si considera che in genere i temi iconografici delle *ekphraseis* staziane non sono appendici chiuse in se stesse, ma frammenti di un certo filone mitico che si ramifica anche in altri punti dell’opera<sup>67</sup>.

In assenza di elementi che spieghino in modo lineare la relazione tra la scena di Ganimede e il piano extraecfrastico della cerimonia argiva, è necessario affidarsi a un altro criterio, tutto interno all’*ekphrasis* e suggerito dalla stessa composizione a ‘dittico’ di quest’ultima, per vedere così se la scelta del secondo *argumentum* figurativo (Ganimede) si chiarisca in qualche modo alla luce del primo (Perseo). Posto che i due miti non risultano storicamente correlati tra loro, le ragioni di questo insolito accostamento vanno ricercate in eventuali somiglianze contingenti ed estemporanee. Da questo punto di vista, il tratto comune ai due quadri è l’aspetto alato dei protagonisti, la dimensione aerea in cui essi si muovono e la destinazione celeste a cui entrambi sono consacrati<sup>68</sup>. La scelta di Ganimede si giustifica dunque per contiguità tematica interna rispetto alla figura di Perseo: nella raffigurazione ecfrastica, infatti, come Perseo si libra in volo grazie ai calzari alati, così Ganimede viene sollevato in cielo dalle ali dell’aquila. Il meccanismo che regola l’abbinamento è analogo a quello di una similitudine in cui due episodi, anche molto distanti tra loro, possono essere messi a confronto in virtù di un *tertium comparationis* che funga da ponte. Analizzando il caso in astratto, si potrebbe affermare che la scelta e la composizione dei temi ecfrastici procede dall’interno all’esterno, per associazioni a catene centrifughe (dove il centro è il testo staziano stesso): dal primo anello – la storia di Perseo e la Gorgone – ben integrato rispetto al tessuto narrativo principale, si passa, attraverso il perno tematico del volo, al secondo anello – Ganimede e l’aquila – che allontanandosi sempre di più dalla cornice di partenza apre una finestra extra-testuale affacciata direttamente su Virgilio.

---

<sup>64</sup> *h.Hom.* 5, 202-17. Un altro rinvio al mito di Ganimede in contesto genealogico si trova in *OV. Met.* 11, 754-6.

<sup>65</sup> Altre versioni minoritarie del mito (MNASEAS fr. 38 Cappelletto; PHANOCL. fr. 4 Powell; TZ. *ad Lyc.* 355) parlano di un rapimento di Ganimede a opera di Tantalo. Quest’ultimo è sì ricordato tra gli antenati argivi (*Theb.* 6, 280-2) e proprio l’empio banchetto da lui preparato per gli dei è indicato da Giove come causa di risentimento nei confronti di Argo (*Theb.* 1, 246-7): sulla colpa di Tantalo e sulle complesse questioni genealogiche che lo legano ad Argo, cfr. soprattutto PARKES 2011; cfr. anche DELARUE 1968, pp. 24-31, con le riserve di VENINI 1969, pp. 465-7; CAVIGLIA 1973 *ad Theb.* 1, 245-6. Nel testo però non ci sono elementi per sostenere un eventuale legame tra Ganimede e Argo tramite Tantalo (tanto più che Stazio allude alla versione tradizionale del rapimento e non accenna in alcun caso alla variante secondaria): anche questo labile appiglio deve dunque essere scartato. Altri possibili significati della figura di Ganimede in questo contesto (morte prematura, richiami ominosi legati all’identità troiana del personaggio, etc.) in NEWLANDS 2012, pp. 79-80.

<sup>66</sup> Anche l’ipotetico collegamento tra il ratto di Ganimede e il riferimento all’*Ida nocens* in *Theb.* 1, 278 risulta piuttosto incerto. Giunone, che vuole salvare Argo, elenca una serie di altri luoghi su cui Giove potrebbe indirizzare la sua vendetta per gli oltraggi subiti (l’Arcadia, l’Elide, l’*Ida nocens* e Creta che divulgò la falsa notizia della morte del dio). Se si pensa a un riferimento all’*Ida* in Frigia, luogo del ratto di Ganimede (oltre che del giudizio di Paride), l’*Ida* sarebbe *nocens* solo dal punto di vista soggettivo di Giunone che si vede tradita, non certo dalla prospettiva di Giove innamorato del giovane. In realtà, considerato il fatto che i luoghi menzionati si associano tutti ai torti subiti da Giove (e non da Giunone) e dato che la menzione dell’*Ida* precede immediatamente quella di Creta (*Theb.* 1, 278-9 *placet Ida nocens mentitaque manes / Creta tuos*) è più plausibile pensare a un’indicazione geografica doppia per designare lo stesso luogo, Creta e il suo monte: così anche BRIGUGLIO 2017a *ad loc.* Per l’uso già lucaneo di *nocens* in riferimento ai luoghi, come segno di condanna per gli avvenimenti che in essi si sono compiuti, cfr. ESPOSITO 1987, pp. 105-10, in part. p. 107.

<sup>67</sup> Vd. *supra*, nota 54.

<sup>68</sup> Perseo, nel tempo mitico in cui si svolgono i fatti della *Tebaide*, compare nelle sedi celesti: cfr. *Theb.* 10, 892; in *Theb.* 7, 418 si fa riferimento a una statua di Perseo a cui vengono rivolte delle preghiere. Per la destinazione celeste di Ganimede, invece, vd. *infra*, sempre § 3. Inoltre, nella tradizione sia Perseo sia Ganimede subiscono il catasterismo e sono rispettivamente associati alle costellazioni di Perseo e dell’Acquario. Per Perseo, cfr. ARAT. 248-53; ERATOSTH. *Cat.* 22; CIC. *Arat.* 20-6; GERMAN. *Arat.* 248-54; MANIL. 1, 350-1; 358-60 (cfr. anche 5, 567-618); SEN. *HF* 13 (cfr. anche *HO* 94-5); HYG. *Poet. astr.* 2, 12. A partire dall’età ellenistica, Ganimede viene associato alla costellazione dell’Acquario / *Hydrochoos* in virtù del suo ruolo di coppiere divino: cfr. ERATOSTH. *Cat.* 26; *OV. Fast.* 1, 652; 2, 145-6; HYG. *Poet. astr.* 2, 29; SERV. *ad Aen.* 1, 28.

A questo punto è necessaria una precisazione sul significato del mito nel modello virgiliano. Nell'*Eneide*, come ha mostrato François Ripoll e poi ancora Philip Hardie<sup>69</sup>, l'accesso di Ganimede all'Olimpo, evocato nel contesto ufficiale e celebrativo delle gare, rappresenta sul piano simbolico l'archetipo mitico dell'apoteosi, alla quale sono destinati i discendenti troiani più illustri<sup>70</sup>. Fin dal primo libro, nella profezia sul destino degli Eneadi e della futura Roma, Giove prospetta per il figlio di Venere una gloriosa ascesa agli spazi celesti (VERG. *Aen.* 1, 259-60 *sublimemque feres ad sidera caeli / magnanimum Aenean*); un'immagine, questa, su cui il padre degli dei tornerà circolarmente nel discorso finale rivolto a Giunone (VERG. *Aen.* 12, 794-5 *indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris / deberi caelo fatisque ad sidera tolli*). Il *fatum* di Enea si ripeterà nella sorte luminosa del piccolo Ascanio, la cui *virtus* – secondo la predizione di Apollo – lo condurrà *ad astra* (VERG. *Aen.* 9, 641-2 *Macte nova virtute, puer: sic itur ad astra, / dis genite et geniture deos...*). Il mito di Ganimede, opportunamente adattato all'occasione solenne, raccorda dunque, prefigurando una sorte comune, il passato più antico della casa troiana al destino di Enea e della progenie di Iulo; un destino che si realizzerà nella storia di Roma con l'apoteosi del *Troianus Caesar* (VERG. *Aen.* 1, 289-90 *Hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum / accipies securus*)<sup>71</sup>. Virgilio definisce un nuovo canone di rappresentazione del mito di Ganimede: in esso si fissano gli aspetti formali e 'iconografici' del personaggio, e insieme i significati più complessi che soggiacciono al motivo della elevazione al cielo. Della rilettura virgiliana e delle sue implicazioni, Stazio sembra avere piena consapevolezza: non a caso per descrivere il movimento del *puer* verso l'alto il poeta ricorre a *tollo* (v. 548 *tollitur*), il verbo tecnico dell'apoteosi, impiegato già da Ennio per indicare la divinizzazione di Romolo (*Ann.* 54-5 Skutsch *unus erit quem tu tolles in caerula caeli / templa*)<sup>72</sup>. Il motivo aereo, che circoscritto all'*ekphrasis* in sé funge da semplice collante tra la scena di Ganimede e quella di Perseo, rivela dunque un senso più profondo nel momento in cui si riconosce la precisa tradizione a cui esso si ispira e l'idea della tensione al cielo in essa presupposta.

L'immagine di Perseo, allora, svolge una funzione ancillare rispetto a quella di Ganimede, offre cioè lo spunto, il *trait d'union* di cui Stazio ha bisogno per passare dalla prima sequenza alla seconda (quella più ricca di significati simbolici su cui è puntato il focus), in un progressivo allentarsi dei legami che saldano l'*ekphrasis* al contesto narrativo che la ospita. La digressione sulle figure cesellate acquista così una crescente autonomia, come se l'intero passo dedicato al contenuto figurativo della patera fosse pensato in realtà *ad usum lectoris*, più che per una reale funzione interna al racconto. A questo proposito, inoltre, mancano elementi che provino l'effettiva incidenza drammatica delle immagini ecfraistiche: chi le descrive, infatti, è un osservatore esterno e nulla viene detto a proposito dell'eventuale reazione dei personaggi alla vista dei soggetti incisi. Ipotizzare che l'*ekphrasis* iconografica abbia una destinazione prevalentemente esterna, inoltre, ridimensiona il problema dell'anacronismo di Perseo, messo in luce nel corso dell'analisi: ammesso infatti lo scollamento tra il piano ecfraistico e il piano extra-ecfraistico, l'incongruenza, che altrimenti avrebbe turbato – seppur in questo singolo particolare – la coerenza diegetica della descrizione, può essere ammessa come licenza motivata che si spiega nell'ottica della tematica scelta e della sua ricercata elaborazione.

#### 4. Un eroismo impossibile

<sup>69</sup> RIPOLL 2000; HARDIE 2002a.

<sup>70</sup> RIPOLL 2000, p. 494: «Ganymède est à la fois un héros national troyen et un archétype mythique de l'accession à l'immortalité [...]. Cette portée symbolique du thème de l'ascension céleste justifie que Virgile, dans sa description, mette précisément l'accent sur le mouvement ascensionnel (*sublimem, ad sidera*)».

<sup>71</sup> L'identificazione di questo *Caesar* è un punto critico da tempo oggetto di discussioni: non è certo – e forse l'ambiguità è voluta – se Virgilio si riferisca a Giulio Cesare o ad Augusto; cfr. AUSTIN 1971 *ad Aen.* 1, 286 sgg.; tra i molti contributi, cfr. DOBBIN 1995, con bibliografia precedente.

<sup>72</sup> Cfr. la nota ripresa allusiva del verso enniano in OV. *Met.* 14, 814 *Unus erit quem tu tolles in caerula caeli* (= *Fast.* 2, 487), con CONTE 1985<sup>2</sup>, pp. 35-7. Per *tollo* in riferimento all'accesso al cielo, cfr. anche VERG. *Aen.* 3, 158 *idem venturos tollemus in astra nepotes*; 12, 794-5 *indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris / deberi caelo fatisque ad sidera tolli*.

Delineate le principali difficoltà poste da questo passo, si cercherà di avanzare qualche osservazione ulteriore. Fino ad ora, l'*ekphrasis* dedicata alla patera di Adrasto è stata letta soprattutto in base a un principio di rispondenze interne (schemi prolettici o meccanismi di *mise en abyme*), basato sull'individuazione di punti di contatto più o meno stringenti tra l'*ekphrasis* stessa e il resto della narrazione o del poema nel suo insieme<sup>73</sup>. Diversa è la prospettiva adottata da Ripoll, che tenendo conto di un *côté* più ampio, mette in luce l'aspetto problematico dell'intero contenuto ecfrastrico, e cioè la sua «inadéquation au contexte spécifique de l'épopée thébaine»<sup>74</sup>. In questo senso, i due miti scelti, soprattutto alla luce dell'associazione simbolica del ratto di Ganimede con l'apoteosi e della destinazione celeste di Perseo, introdurrebbero paradigmi eroici che non trovano reale corrispondenza nella *Tebaide*. In effetti, è come se attraverso l'espedito della coppa cesellata – descritta nell'atmosfera festosa della reggia di Argo, quando lo spettro della guerra è ancora lontano – al lettore venisse prospettato il più alto ideale di *virtus*, che raggiunge la sua pienezza proprio attraverso l'approdo alle sedi celesti: un ideale che, minato in partenza da un eroismo tutto luci e ombre (e da un apparato divino sempre più debole) subisce prima i colpi della progressiva degradazione dell'*humanitas* dei guerrieri impegnati in battaglia, per annullarsi poi definitivamente nel *nefas* dello scontro fratricida. Né Tideo né Polinice, primi 'destinatari' interni dei temi rappresentati sulla patera (nonché ideali successori *in pectore* di Adrasto nella celebrazione del rito)<sup>75</sup>, saranno in grado di innalzarsi attraverso l'apoteosi ai sommi fastigi divini a cui altri eroi prima di loro sono giunti. Tideo, spinto da una Tisifone sempre più assetata di *nefas* (*Theb.* 8, 757-8 *plus exigit ultrix / Tisiphone*), cede ai propri istinti bestiali: il suo atto di cannibalismo fa inorridire non solo Minerva, ma persino la Gorgone che ella porta sull'egida (*Theb.* 8, 762-4 *stetit aspera Gorgon / crinibus emissis rectique ante ora cerastae / velavere deam; fugit aversata iacentem*)<sup>76</sup> – la stessa Gorgone a cui Perseo nelle *Metamorfosi* aveva mozzato la testa e che nella *Tebaide* rivive fissata proprio nell'*ekphrasis* della patera<sup>77</sup>. Questo fatto aliena a Tideo il favore della sua protettrice e, come diretta conseguenza, gli preclude la possibilità di ricevere il privilegio dell'*immortale decus*, che la dea aveva intenzione di conferirgli (*Theb.* 8,

<sup>73</sup> VESSEY 1973, p. 100, immagina che le figure cesellate anticipino eventi futuri contraddistinti da una *Stimmung* di dolore e di vuoto come quella suggerita dai due quadri ecfrastrici, in particolare dal secondo, in cui emerge l'afflizione dei compagni di Ganimede di fronte al rapimento voluto dal dio. Sul motivo della dualità (sia in termini di simmetria che di contrapposizione) si concentra PFAU 2002, in part. pp. 286-7, che pur mettendo in luce le implicazioni della struttura a 'dittico' in un'opera come la *Tebaide* – in cui il motivo della dualità ha di certo una notevole rilevanza (cfr. BRAUND 2006, pp. 270-1) – forza però le corrispondenze e, in modo un po' meccanico, finisce per ravvisare nei due soggetti incisi, Perseo e Ganimede, dei doppi rispettivamente di Tideo e di Polinice; cfr. anche HILL 1989, p. 113; MCNELIS 2007, p. 47, nota 74. NEWLANDS 2012, pp. 73-86 punta il *focus* soprattutto sulla Gorgone, con interessanti osservazioni sui caratteri ominosi di questo simbolo in relazione al tema della guerra civile nella *Tebaide*; REBEGGIANI 2018, pp. 207-13, inquadra l'*ekphrasis* della coppa nel contesto del rito celebrato da Adrasto e mostra bene la funzione prolettica dei soggetti incisi, Perseo e Ganimede, rispetto ai protagonisti del racconto esposto dal sovrano al termine del banchetto, Corebo e Lino; particolare attenzione è rivolta soprattutto alla figura di Perseo come «heroic gauge» rispetto ai personaggi che con esso si trovano idealmente a confronto (non solo Corebo, ma anche Polinice e Teseo), e alla figura di Ganimede in relazione all'apoteosi.

<sup>74</sup> RIPOLL 2000, p. 497.

<sup>75</sup> Anche se non è detto in modo esplicito, si deve immaginare che Tideo e Polinice 'vedano' la patera e le immagini su di essa incise. In più, dal momento che i due eroi sono i futuri generi di Adrasto (*Theb.* 1, 494-7), entrambi sono idealmente destinati a diventare anche gli esecutori del rito ora compiuto dal re argivo, nonché i futuri possessori della patera stessa.

<sup>76</sup> La reazione di Minerva alla vista di Tideo può essere paragonata solo all'orrore di fronte allo scontro fratricida che la indurrà a ritirarsi dalla scena: cfr. *Theb.* 11, 414-5 *et Gorgone cruda virago / abstittit*. Sulla possibile contiguità tematica tra la testa mozzata della Gorgone nell'*ekphrasis* e l'immagine di Tideo che chiede un'altra testa mozzata, quella di Melanippo, cfr. NEWLANDS 2012, p. 82.

<sup>77</sup> È Perseo stesso che in *OV. Met.* 4, 793-803 racconta l'origine del *gorgoneion* di Minerva, con una sfasatura tra i piani narrativi (su cui cfr. BARCHIESI, ROSATI 2007 *ad Met.* 4, 802-3). All'*aition* ovidiano della Gorgone sull'egida di Minerva ammicca Stazio nel momento in cui Minerva assiste allo scempio di Tideo: lo scudo con cui la Minerva ovidiana si era protetta lo sguardo da Medusa è ora sostituito dai serpenti della Gorgone che la dea si era fissata sul petto per spaventare i nemici, serpenti che ora si alzano a mo' di barriera per risparmiare alla dea la vista di Tideo. Oltre alla somiglianza di immagini e lessico (*Theb.* 8, 763-4 *cerastae / velavere deam* ~ *OV. Met.* 4, 799-800 *castos aegide vultus / nata Iovis textit; Theb.* 8, 764 *aversata* ~ *OV. Met.* 4, 799 *aversa est*), la continuità tra i due episodi è suggerita anche dalla collocazione strutturale in fine di libro (rispettivamente *Theb.* 8 e *Met.* 4).

758-9)<sup>78</sup>. Polinice, poi, quando ormai gli dei hanno distolto lo sguardo dal campo tebano, affronta Eteocle in un duello tragico tra consanguinei che rappresenta, nel totale sovvertimento dei valori condivisi, il culmine dell'empietà e del *furor*<sup>79</sup>. Non ci può essere riscatto celeste, dunque, per gli eroi che combattono a Tebe: chi ha portato l'inferno sulla terra – lo ricorderà anche il narratore nell'apostrofe ai fratricidi – è destinato al Tartaro (*Theb.* 11, 574-5 *Ite truces animae funestaque Tartara leto / polluite et cunctas Erebi consumite poenas!*). In un orizzonte segnato da orrori mai visti prima, dal predominio delle forze inferie su quelle supere, il passaggio da umano a divino risulta, da un lato, l'ombra di un eroismo passato e irripetibile, incarnato per esempio da figure come Perseo ed Eracle<sup>80</sup>, assurti – proprio come il giovane Ganimede – nel consesso dei *superi*; dall'altro, esso appare come il vano premio di una *virtus* che si esercita in forme nuove e in campi altri rispetto a quelli del valore guerriero tradizionale, in associazione a figure marginali rispetto agli eroi protagonisti della *Tebaide*<sup>81</sup>.

L'*ekphrasis* della patera di Adrasto si mostra dunque ribelle al meccanismo prolettico 'lineare' che in genere ispira – senza mai scadere però in automatismi semplicistici – il contenuto di altri passi ecfraistici. In questo caso, infatti, all'affermazione iniziale di un modello positivo, collocato simbolicamente proprio nel primo libro della *Tebaide*, seguirà – attraverso un gioco di rovesciamenti – la sua graduale ma inevitabile decostruzione nel corso dell'opera. Come si è visto, lo snodo problematico più consistente si sviluppa attorno alla figura di Ganimede, soprattutto alla luce dell'esibita impronta virgiliana che la caratterizza. La reale innovazione si avverte non tanto sul piano paradigmatico, nei dettagli formali della scena in sé (variata sì, ma senza significativi stravolgimenti rispetto al modello), quanto più sul piano sintagmatico: Stazio inserisce il mito di Ganimede, insieme a quello di Perseo che si lega ad esso per simmetria, in un nuovo asse contestuale, rovesciandone la funzione originaria e rivelando l'inattualità di questi *exempla* di virtù 'sublimata' (*ad astra*,

---

<sup>78</sup> In ogni caso, anche prima dell'empio gesto, Tideo non è un eroe privo colpe: su di lui grava fin dall'inizio il peso del fratricidio (*Theb.* 1, 402-3 *fraterni sanguinis illum / conscius horror agit*; 2, 113 *pollutus... fraterno sanguine Tydeus*). In più, con la negazione dell'*immortale decus* e l'allontanamento di Minerva si annulla definitivamente il potenziale 'ercoleo' proprio dell'eroe, la possibilità cioè di proporsi davvero come ideale successore di Eracle: cfr. RIPOLL 1998, pp. 147-9; LOVATT 2005, pp. 195-219, e in part. pp. 207-11; PARKES 2009, pp. 487-8; GERVAIS 2015, pp. 70-7; e soprattutto REBEGGIANI 2018, pp. 138-42. In generale sulla morte dell'eroe e la reazione di Minerva, cfr. anche GANIBAN 2007, pp. 123-7; MCNELIS 2007, pp. 130-4, in part. p. 132.

<sup>79</sup> Il *furor* dei due fratelli supera persino quello delle Furie: *Nec iam opus est Furiis; tantum mirantur et astant / laudantes, hominumque dolent plus posse furores* (*Theb.* 11, 537-8); su questa immagine e il suo significato, cfr. BESSONE 2011, p. 20 e p. 100.

<sup>80</sup> Come Perseo (vd. *supra*, nota 68), anche Eracle nel tempo mitico della *Tebaide* compare nelle sedi celesti: in *Theb.* 4, 146-58 raduna i contingenti di Tirinto e ascolta dall'alto dell'Eta i canti in suo onore; in *Theb.* 8, 502-16 Eracle dichiara di dovere a Minerva la patria e il cielo; in *Theb.* 10, 890-1 appare nel consesso celeste con gli dei; in *Theb.* 11, 45-8 piange la morte dei molti giovani di Tirinto. La morte di Eracle sull'Eta (e la successiva apoteosi) viene ricordata anche nella similitudine di *Theb.* 12, 66-7 (cfr. anche *Theb.* 11, 234-8). Su Eracle come paradigma dell'apoteosi nella cultura romana, cfr. FEENEY 1991, p. 161 e nota 135; pp. 206-7. Più in generale, su Eracle nella *Tebaide*, cfr. RIPOLL 1998, pp. 132-60; PARKES 2009, pp. 481-8; in rapporto a Teseo, BESSONE 2011, pp. 156-61; REBEGGIANI 2018, in part. pp. 123-52.

<sup>81</sup> Il pensiero va a Ofelte-Archemoro, un bambino di stirpe regale la cui morte accidentale inaugura idealmente l'inizio della guerra: cfr. cap. V, § 3. Al piccolo gli Argivi tributano onori divini come a un grande eroe (*Theb.* 5, 751 *nam deus iste, deus*) e promettono l'apoteosi futura (*Theb.* 7, 98-103). Un altro caso interessante, associato questa volta al contesto della guerra vera e propria, è quello di Meneceo, il figlio di Creonte che si sacrifica per la salvezza di Tebe, dato che, secondo l'oracolo di Tiresia, il drago di Marte pretende come vittima il più giovane discendente tebano (*Theb.* 10, 610-5). L'eroismo di Meneceo si traduce nel gesto estremo della *devotio* e nella successiva ascesa alle sedi divine (l'unico caso nella *Tebaide*): questo gesto non dipende tuttavia solo dalla volontà umana del singolo, ma soprattutto dall'intervento di una divinità, la *Virtus*, che promette al giovane un destino glorioso e l'accesso al cielo (*Theb.* 10, 664-5 *linque humiles pugnans, non haec tibi debita virtus: / astra vocant, caeloque animam, plus concipe, mittes*; cfr. anche *Theb.* 10, 780-2; 12, 76-9). Anche la *Virtus* che ispira Meneceo, in ogni caso, non sembra priva di aspetti ambigui e gli effetti di questo suicidio, al di là dell'intenzione individuale, non si rivelano realmente risolutivi né nell'immediato né a lungo termine: cfr. FEENEY 1991, pp. 382-5; GANIBAN 2007, pp. 136-44; BERNSTEIN 2013, pp. 239-44; su Meneceo, cfr. anche cap. IV, nota 62. Nel proemio della *Tebaide*, poi, si prospetta l'apoteosi dell'imperatore stesso (*Theb.* 1, 24-31): su questo aspetto e sulla «pessimistic attitude» di Stazio nei confronti del modello dell'uomo che ascende alle sedi celesti, cfr. FEENEY 1991, pp. 358-9.

appunto) che, all'interno di un poema votato alla perversione del conflitto tra consanguinei, non può che trovare posto come *memento* disatteso nello spazio autonomo di un' *ekphrasis* artistica.

## II. *Aurum fatale*: la collana di Armonia e il ciclo del *nefas*

La descrizione della collana di Armonia rappresenta un caso a sé sia nel panorama delle *ekphraseis* staziane sia nel più ampio orizzonte delle grandi *ekphraseis* epiche, nel solco delle quali essa idealmente si pone. Se da un lato, infatti, è evidente la volontà di proseguire la *lignée* dello scudo di Achille e dello scudo di Enea, dall'altro è altrettanto chiaro lo slancio dirompente prodotto dai molti elementi di novità che segnano uno stacco rispetto alla tradizione: la scelta dell'oggetto, non uno scudo, ma un monile maledetto; la tipologia di descrizione, non un'*ekphrasis* figurativa in senso proprio, ma un'*ekphrasis* dell'opera nel suo compiersi; la presenza di elementi furiali e ominosi assenti nel modello omerico-virgiliano; la funzione svolta dal gioiello, che non propone un'immagine dell'ordine cosmico, ma contiene in sé le cause di un ciclo di sventure. Data la ricchezza dei contenuti, la varietà delle sperimentazioni e l'originalità dell'operazione poetica compiuta da Stazio, è opportuno analizzare la digressione nella sua interezza, dando spazio anche alle componenti non propriamente ecfraistiche che in essa si ritrovano: in questo modo si potrà cogliere meglio l'importanza che l'oggetto riveste e le dinamiche attraverso le quali esso esercita il proprio potere. La collana di Armonia, infatti, gioca un ruolo fondamentale nell'intreccio diegetico della *Tebaide*: essa è causa della catena di disgrazie che fin dai tempi antichi si abbattono sulla casa di Cadmo e al contempo è veicolo della maledizione che, insieme all'oggetto materiale, si trasmette da una generazione all'altra in senso temporale, e da Tebe ad Argo in senso spaziale<sup>1</sup>.

Come si vedrà più avanti, i principali snodi della vicenda del monile attestati nella tradizione<sup>2</sup> vengono inclusi nella versione staziana, anche se con apporti originali che conferiscono alla collana un ruolo di primo piano nella trama degli eventi. Due sono le innovazioni più significative. La prima riguarda la figura dell'artefice, Vulcano, che realizza il gioiello – in genere presentato come un dono di Afrodite alla figlia Armonia<sup>3</sup> – e lo consegna alla sposa nel giorno del suo matrimonio<sup>4</sup>; la seconda interessa invece la natura intrinsecamente esiziale attribuita al monile alla luce del risentimento e della vendetta che ne ispirano la creazione. Il gioiello, infatti, che pur essendo stato impiegato nel seguito della vicenda per corrompere Erifile, risultava di per sé privo di qualsiasi potere nefasto, viene ora trasformato in una fonte inesauribile di disgrazie, in uno strumento di vendetta 'a lungo termine' con cui Vulcano può punire Venere per il tradimento con Marte. Nel ricondurre l'origine dell'oro maledetto all'ira del dio fabbro, che intende vendicarsi della consorte a danno della stirpe umana che da essa discende, Stazio inquadra l'intera *ekphrasis* nel più ampio orizzonte della teologia e della teodicea del poema, nonché della ricorsività del *nefas* col quale in varia misura i personaggi dell'opera si devono confrontare<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Riproponendo una citazione gaddiana, LA PENNA 2002, p. 259 paragona il meccanismo d'azione dell'oggetto a quello di un «“talismano all'incontrario”».

<sup>2</sup> Una rassegna del materiale mitografico in HERZOG-HAUSER 1922. Nella tradizione greca, Afrodite dona la collana ad Armonia: cfr. e.g. SCHOL. ad Eurip. *Ph.* 71; DIOD. 4, 65. 5; 66. 3; in SCHOL. ad Pi. *Pyth.* 3, 167a si dice che la dea offre il gioiello a Cadmo per la sposa in occasione delle nozze. Il monile passa poi nelle mani dei discendenti della casa aonia fino a Polinice, che lo porta con sé ad Argo e lo offre ad Argia come dono nuziale: cfr. sempre SCHOL. ad Eurip. *Ph.* 71 (vd. HELLANIC. *FGrH* 4 F 98), in cui oltre alla collana si parla anche di un peplo (la stessa coppia di doni, offerti questa volta ad Armonia, viene ricordata anche in DIOD. 4, 66. 3; APOLLOD. 3, 4. 2); per l'oro portato da Tebe, cfr. anche STESICH. 97, 218-24 Finglass, con DAVIES, FINGLASS 2014, p. 379. Infine, la collana viene usata per corrompere Erifile, la quale in cambio dell'oro fa in modo che il marito Anfiarao partecipi alla guerra. Questo singolo momento della vicenda, successivo agli altri nella sequenza degli eventi, è quello di cui si conservano le attestazioni letterarie più antiche, risalenti già a HOM. *Od.* 11, 326-7; 15, 246-7. La storia ha poi un suo seguito con Alceone, figlio di Anfiarao ed Erifile, costretto a uccidere la madre per vendicare il padre. In generale su questa vicenda, cfr. GANTZ 1993, pp. 525-7.

<sup>3</sup> Vd. *supra*, nota 2.

<sup>4</sup> L'unico altro accenno noto al fatto che la collana sarebbe stata donata da Efesto (e in ogni caso a Cadmo, non direttamente ad Armonia) si riscontra in una tradizione a cui rimanda APOLLOD. 3, 4. 2 Ἐδωκε δὲ αὐτῇ Κάδμος πέπλον, καὶ τὸν Ἡφαιστότευκτον ὄρμον, ὃν ὑπὸ Ἡφαιστοῦ λέγουσι τινες δοθῆναι Κάδμῳ, Φερεκίδης (*FGrH* 3 F 89) δὲ ὑπὸ Εὐρώπης· ὃν παρὰ Διὸς αὐτὴν λαβεῖν.

<sup>5</sup> Cfr. FEENEY 1991, p. 364: «In Statius' icon [...] we see no comprehensive vision of empire or of the rhythms of human life, but an internally bound miniature of pettiness and vice, a catalogue of lust and madness». Sulla collana

## 1. Longa est series

Durante la processione nuziale verso la rocca di Larissa, l'atmosfera festosa viene presto turbata da una serie di presagi sinistri voluti da Lachesi: dalla sommità del tempio di Pallade si stacca uno scudo di bronzo, il trofeo dell'arcade Evippo, che cadendo spegne le fiaccole alla testa del corteo (*Theb.* 2, 258-60) e, quasi nello stesso istante, uno squillo di tromba dai penetranti del tempio diffonde la paura tra i presenti (*Theb.* 2, 260-1). A questo punto il racconto si interrompe e la voce narrante, attraverso un'apostrofe alla sposa Argia, svela la causa degli *omina nefasti*:

Nec mirum: nam tu infaustos donante marito  
ornatus, Argia, geris dirumque monile  
Harmoniae. Longa est series, sed nota malorum<sup>6</sup>.  
Persequar unde novis tam saeva potentia donis. (Theb. 2, 265-8)

L'espressione *nec mirum* (quasi un'esclamazione) nega la straordinarietà dell'accaduto: simili presagi – spiega il poeta – non devono sorprendere, dal momento che Argia indossa la collana di Armonia, gioiello maledetto di cui il marito Polinice le ha fatto dono in occasione delle nozze<sup>7</sup>. *Nec mirum... nam* funge dunque da nesso di raccordo tra il piano narrativo e il piano efrastico, tra la sezione in cui si descrivono i segnali funesti e apparentemente inspiegabili e quella successiva in cui si espongono le cause del fenomeno, con una movenza didascalica che mette in luce un rapporto di causa-effetto<sup>8</sup>.

Segue a questo punto la dichiarazione programmatica che illustra il contenuto della digressione. Sull'interpretazione dei vv. 267-8 non c'è perfetto accordo: in genere si tende a considerare i due versi come un unico periodo retto dal verbo *persequor* (vv. 267-8 *sed nota malorum / persequar, unde...*)<sup>9</sup>; mi sembra tuttavia preferibile la scelta di interpungere alla fine del v. 267 e considerare *longa est series, sed nota malorum* una frase indipendente dal punto di vista sintattico rispetto all'enunciato del v. 268 *persequar unde novis tam saeva potentia donis*<sup>10</sup>. Così *longa est series, sed nota malorum* funge da premessa del discorso e introduce una considerazione di carattere generale sulla lunghezza e soprattutto sulla notorietà di un argomento che – immagina il poeta – il lettore di certo conosce. Sul piano della lingua poetica, poi, il nesso *series... malorum* riecheggia la chiusa della sezione tebana delle *Metamorfosi*, laddove *series malorum* indica la catena di sciagure a seguito delle quali Cadmo si allontana da Tebe (OV. *Met.* 4, 564-6 *luctu serieque malorum / victus*

---

maledetta come motore del *nefas*, sul suo rapporto con il racconto principale e il suo valore programmatico, cfr. McNELIS 2007, pp. 50-75, in part. pp. 51-2.

<sup>6</sup> Mi distacco in questo punto dall'ed. di HILL 1996<sup>2</sup>, che non stampa segni di interpunzione dopo *malorum*; per questo aspetto, vd. *infra*, sempre § 2.

<sup>7</sup> Di un monile come parte del *cultus* nuziale della sposa si fa menzione nella lista di ornamenti negati a Marcia in LUCAN. 2, 360-3 *non timidum nuptae leviter tectura pudorem / lutea demissos velarunt flammea vultus, / balteus aut fluxos gemmis astrinxit amictus, / colla monile decens...* Tuttavia, secondo FANTHAM 1992 ad Lucan. 2, 360-4, di tutti gli oggetti elencati nel passo «only the *flammeum* [...] is regularly attested». Per la possibile presenza del gioiello tra gli ornamenti nuziali, cfr. anche l'episodio di Servilia in TAC. *Ann.* 16, 31. 1 *Tum interrogante accusatore an cultus dotales, an detractum cervici monile venum dedisset, quo pecuniam faciendis magicis sacris contraheret...*

<sup>8</sup> *Nec mirum* è frequente in Lucrezio per scandire gli snodi logici del discorso: cfr. KENNEY 2007, p. 101. Per la movenza *nec mirum... nam*, cfr. e.g. LUCR. 2, 338-41 *Nec mirum: nam cum sit eorum copia tanta / ut neque finis, uti docui, neque summa sit ulla, / debent nimirum non omnibus omnia prorsum / esse pari filo similique adfecta figura.*

<sup>9</sup> Così MÜLLER 1870; MULDER 1954; KLOTZ 1973; LESUEUR 1990; HILL 1996<sup>2</sup>, da cui è tratta la citazione a testo; GERVAIS 2017. Dopo la proposizione *longa est series*, inizierebbe una nuova frase introdotta dalla congiunzione avversativa *sed*: dal verbo *persequar* dipenderebbe *nota malorum* ('le cose note tra i mali') e l'interrogativa indiretta introdotta da *unde*. Il principale argomento a favore di questa interpretazione è il presunto parallelo di VERG. *Aen.* 1, 341-2 *longa est iniuria, longae / ambages; sed summa sequar fastigia rerum.*

<sup>10</sup> In questo modo intendono SHACKLETON BAILEY 2003; HALL 2007; MICOZZI 2010; cfr. anche McNELIS 2007, p. 59.

*et ostentis, quae plurima viderat, exit / conditor urbe sua*)<sup>11</sup>. E *series malorum* ritornerà anche in Lucano, nella profezia di Figulo, a indicare il succedersi dei mali nell'ambito delle guerre civili: *Duc, Roma, malorum / continuam seriem clademque in tempora multa / extrahe civili tantum iam libera bello* (LUCAN. 1, 670-2). *Series* inoltre è un termine rilevante anche sul piano concettuale: nella *Tebaide* esso indica l'intrecciarsi delle sventure che si trasmettono da una generazione all'altra e quindi il principio tragico che regola il tempo 'circolare' della storia tebana, come annunciato fin dal proemio (*Theb.* 1, 7 *longa retro series*)<sup>12</sup>. Allo stesso modo, anche la collana di Armonia genera una *series* di mali che risalgono alle origini della casa di Cadmo. La preterizione implicita nel *longa est series* trova un corrispondente simmetrico nel *post longior ordo* del v. 296, che chiude la sintetica rassegna delle donne tebane che hanno indossato il monile prima di Argia. In questo modo, con un perfetto bilanciamento, l'inizio e la fine della digressione dedicata al gioiello sono rilevate dallo stesso tipo di marcatori (v. 267 *longa est series, sed nota malorum* ~ v. 296 *post longior ordo*) a cui si riconducono due principali funzioni retoriche: dichiarare l'ampiezza dell'argomento e, al tempo stesso, stabilire il confine entro cui si vuole estendere la materia poetica, ponendo così precisi limiti a un discorso che – lascia intendere il poeta – potrebbe altrimenti dilungarsi ancora<sup>13</sup>.

La dichiarazione prosegue al v. 268 *persequar unde novis tam saeva potentia donis*. Il poeta annuncia l'argomento della sua digressione e l'intenzione di risalire nello specifico alle cause del tremendo potere del monile. Ancora una volta il lessico è quello della riflessione programmatica (*persequar unde*)<sup>14</sup>: con un'incursione nel passato più antico della storia tebana, il poeta si spinge oltre il *limes* stabilito ufficialmente per il suo canto e inizia a 'svolgere', quasi passandolo in rassegna, l'intreccio degli eventi dalle origini. E in effetti quanto segue è un'articolata ricostruzione 'eziologica', in cui dapprima si espongono le ragioni che hanno determinato la creazione del gioiello da parte di Vulcano e in cui poi si illustra la *saeva potentia* dell'oggetto attraverso una descrizione degli elementi di cui esso è costituito. In questo modo il narratore spiega il potere stesso dell'oggetto nella trasmissione del *nefas*.

## 2. La vendetta di Vulcano

Nella sezione seguente, la voce narrante ricostruisce l'origine remota del monile. Vulcano, geloso ed esasperato dai continui tradimenti di Venere, decide di vendicarsi della consorte e dell'amante di lei, Marte, colpendo attraverso il dono del gioiello maledetto la figlia nata dalla loro unione, Armonia, e quindi la discendenza che da quest'ultima ha avuto origine:

Lemnius haec, ut prisca fides, Mavortia longum  
furta dolens, capto postquam nil obstat amori 270

<sup>11</sup> Cfr. HARDIE 1990; KEITH 2004-05. Per il nesso *series malorum*, cfr. anche OV. *Pont.* 1, 4. 19 *me quoque debilitat series immensa malorum*; 2, 7. 45 *pectora quam mea sunt serie calcata malorum*. Nella rielaborazione staziana si può forse rilevare anche l'interferenza di un altro luogo ovidiano: OV. *Tr.* 4, 4. 37-8 *hanc quoque, qua perii, culpam scelus esse negabis, / si tanti series sit tibi nota mali*.

<sup>12</sup> Su questo punto, cfr. McNELIS 2007, pp. 59-61. Sulla *series* come principio tragico della 'circularità' dell'azione nel presente del racconto e nel passato del mito tebano, cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 7, con ulteriori rimandi; su questo aspetto, cfr. anche HARDIE 1990; DAVIS 1994; KEITH 2002; LOVATT 2002, pp. 84-6; KEITH 2004-05, pp. 181 sgg.; PARKES 2010; MICOZZI 2015; e soprattutto NEWLANDS 2016, p. 152.

<sup>13</sup> Per l'indicazione della lunghezza dell'argomento come forma di 'autocensura' della voce narrante ('l'argomento è lungo, quindi non lo narrerò'), cfr. e.g. *Theb.* 1, 231-2 *Vix lucis spatium, vix noctis abactae / enumerare queam mores gentemque profanam*; 2, 163-4 *longum enumerare Pharaeos / Oebaliosque duces*; *Achil.* 1, 140 *sed longum cuncta enumerare vetorque*.

<sup>14</sup> Anche nel proemio della *Tebaide*, Stazio si rivolge alle Muse chiedendo da dove debba far iniziare il suo canto: cfr. *Theb.* 1, 3-4 *Unde iubetis / ire, deae?* Sulla ricerca dell'*unde* nel proemio, cfr. CARRARA 1986, p. 150; MAURI 1998, p. 223; MYERS 2015, pp. 32-41; BARCHIESI 2001a, pp. 321-3; BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 3-4. Per quanto riguarda *persequor*, il significato del verbo si avvicinerrebbe a quello di *penitus sequi* di *Theb.* 1, 9 *expediam penitusque sequar* o di *percensere* in *Theb.* 1, 268 *percensere aevi senium*: cfr. MULDER 1954 *ad Theb.* 2, 267; GERVAIS 2017 *ad Theb.* 2, 267; cfr. anche KEITH 2004-05, p. 193.

poena nec ultrices castigavere catenae,  
Harmoniae dotale decus sub luce iugali  
struxerat.

(Theb. 2, 269-73)

Stazio dichiara che la collana ora indossata da Argia sarebbe stata forgiata da Vulcano intenzionato a vendicarsi (una seconda volta) degli amori di Venere e Marte per i quali da tempo si tormenta (vv. 269-70 *Mavortia longum / furta dolens*). L'appello all'antichità, alla *prisca fides*<sup>15</sup>, conferisce credibilità all'oggetto del canto, ma in questo caso la prospettiva risulta in un certo senso falsata. Non tutto quello che viene narrato in questi versi, infatti, trova reale conferma nella *prisca fides*: a quest'ultima appartiene di diritto solo il nucleo tematico degli amori di Venere e Marte (i *Mavortia... furta*), a cui Stazio ha collegato, alla luce di una sua personale innovazione letteraria, il motivo della vendetta di Vulcano e del monile, dissimulando tuttavia – o almeno così sembra – l'effettiva novità di questa rielaborazione. In tal senso, dunque, attraverso espressioni quali *series... nota* (v. 267), *ut prisca fides* (v. 269), *perhibent* (v. 294), il poeta racconta qualcosa di nuovo senza dichiarare apertamente l'originalità dell'argomento, anzi presentandolo piuttosto come un elemento già sedimentato nella tradizione<sup>16</sup>.

La nota *ut prisca fides* attiva la memoria intertestuale delle più celebri trattazioni degli amori di Venere e Marte: HOM. *Od.* 8, 266-366 e i due luoghi ovidiani di *Ars am.* 2, 561-94 e *Met.* 4, 169-89<sup>17</sup>. E proprio da Ovidio Stazio attinge in maniera esplicita in più punti del testo<sup>18</sup>: in particolare, il modulo *ut prisca fides* fa da specchio alla dichiarazione di fama letteraria che Ovidio riconosce a questa vicenda mitica in *Ars am.* 2, 561 *fabula narratur toto notissima caelo*<sup>19</sup>. Tradizionale è anche la caratterizzazione staziana di Vulcano, almeno nei titoli formali: l'epiteto geografico *Lemnius* (v. 269) è attribuito al dio in virtù del rapporto privilegiato che lo lega a quest'isola e agli abitanti del luogo che lo accolsero dopo la caduta dall'Olimpo<sup>20</sup>. Il riferimento a

<sup>15</sup> Per il modulo *ut prisca fides*, cfr. l'invocazione alle Muse in VERG. *Aen.* 9, 77-9 *Quis deus, o Musae, tam saeva incendia Teucris / avertit? Tantos ratibus quis depulit ignis? / dicite: prisca fides facta, sed fama perennis*; anche il nesso *tam saeva incendia Teucris* sembra riecheggiare in *Theb.* 2, 268 *unde novis tam saeva potentia donis*.

<sup>16</sup> Cfr. anche GERVAIS 2017 *ad Theb.* 2, 267 sgg.: «St.'s appeal to the tradition [...] belies the fact that most of the details of his version of Harmonia's necklace are found nowhere else». Per questo tipo di strategia (presentare un argomento nuovo come se facesse già parte di una tradizione consolidata), cfr. anche l'invocazione alla Musa Clio perché inizi a narrare l'episodio della *Virtus* e Meneceo, in quanto depositaria della *digesta vetustas* (*Theb.* 10, 628-31), con GEORGACOPOULOU 1996b, p. 169: «En effet, l'intervention de la *Virtus* avant le suicide de Ménécée n'est pas 'enregistrée' dans la *digesta vetustas*. [...] La Muse ne peut pas se souvenir d'un fait fictif, inventé par le narrateur épique». Cfr. anche MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 32 e PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 32; MYERS 2015, pp. 41-3.

<sup>17</sup> Cfr. anche VERG. *G.* 4, 345-7. Per il passo omerico e quelli ovidiani, cfr. CASTELLANI 1980, pp. 44-50; sul rapporto tra la vendetta di Vulcano in Stazio e il precedente ovidiano, cfr. KEITH 2004-05, pp. 192-6.

<sup>18</sup> Riporto un elenco dei contatti più vistosi: per *dolens* (v. 270), cfr. OV. *Met.* 4, 173 *indoluit facto* (qui, tuttavia, il verbo è riferito al Sole); cfr. anche il lamento di Efesto in HOM. *Od.* 8, 314 *εἰς ἐμὰ δέμνια βάντες, ἐγὼ δ' ὀρόων ἀκάχημαι*. In *capto... amori* (v. 270) si condensa l'idea della 'costrizione' esercitata dalle catene nelle quali gli amanti si trovano imprigionati: cfr. OV. *Ars am.* 2, 562 *Mulciberis capti Marsque Venusque dolis*; 581 *praebent spectacula capti*. Infine il riferimento alle *ultrices... catenae* (v. 271) sposta l'attenzione sulla vendetta che Vulcano vuole infliggere agli amanti, mentre in Omero e Ovidio si insiste anche sull'abilità tecnica e sull'inganno con cui il dio riesce a mettere in atto il suo piano: cfr. HOM. *Od.* 8, 274-5; 278-81; 296-7 *ἀμφὶ δὲ δεσμοὶ / τεχνήεντες* ἔχοντο πολύφορος Ἡφαίστιο; OV. *Met.* 4, 177-9 *laqueos, quae lumina fallere possent, / elimat (non illud opus tenuissima vincant / stamina, non summo quae pendet aranea tigno)*; 181 *efficit et lecto circumdata collocat apte* (dove *apte* è variante rispetto alla lezione *arte*, per cui cfr. l'apparato di TARRANT 2004 *ad loc.*); 183 *arte viri vinclisque nova ratione paratis*.

<sup>19</sup> Cfr. JANKA 1997 *ad Ars am.* 2, 561. Analoga la formulazione di OV. *Met.* 4, 188-9 *diuque / haec fuit in toto notissima fabula caelo*. Nel racconto metadiegetico delle *Metamorfosi*, esposto da Leuconoe secondo la tecnica del 'racconto nel racconto' già sfruttata in HOM. *Od.* 8 in cui è Demodoco a cantare gli amori di Ares e Afrodite, si rintraccia un altro indicatore che segnala l'esistenza di una tradizione già consolidata a cui si attinge, il *putatur* di OV. *Met.* 4, 171-2 *primus adulterium Veneris cum Marte putatur / hic vidisse deus*.

<sup>20</sup> HOM. *Il.* 1, 590-4. Per l'epiteto *Lemnius*, cfr. anche VERG. *Aen.* 8, 454; OV. *Met.* 4, 185. Ma *Lemnius* in riferimento a Vulcano richiama anche la famosa strage che a Lemno appunto ha avuto luogo. In Valerio Flacco, in particolare, gli abitanti dell'isola non riservano più onori a Venere dalla notizia del suo adulterio e da quel momento la dea pianifica la propria vendetta contro di loro (VAL. FL. 2, 98-102 *contra Veneris stat frigida semper / ara loco, meritas postquam dea coniugis iras / horruit et tacitae Martem tenuere catenae. / Quocirca struit illa nefas Lemnoque merenti / exitium furiale movet*). In Stazio, al legame privilegiato tra Vulcano e Lemno accenna Ipsipile nel suo discorso (*Theb.* 5, 50-1 *Lemnos,*

Lemno risulta particolarmente calzante perché l'isola riveste un ruolo significativo nella storia del tradimento amoroso: il dio fabbro, infatti, dopo aver disposto ad arte le sottilissime reti nel talamo, finge di ritirarsi proprio a Lemno per fornire agli amanti l'occasione dell'incontro e poterli quindi sorprendere in flagrante<sup>21</sup>. Stazio sceglie tuttavia di presentare un momento successivo alla scoperta del tradimento: nel passo della *Tebaide* si dice chiaramente che lo stratagemma delle reti non ha avuto effetto, dato che gli incontri adulterini continuano senza ostacoli (vv. 270-1 *capto postquam nil obstat amori / poena nec ultrices castigavere catenae*). La condotta spudorata degli amanti recidivi – colta con vivace malizia già dall'Ovidio dell'*Ars* e ricordata con toni più composti anche da Stazio<sup>22</sup> – induce dunque Vulcano a ideare una nuova vendetta: un monile maledetto e insidioso.

Nel piano d'azione che il dio idea nella *Tebaide* si possono riscontrare almeno due 'anomalie', due elementi di innovazione rispetto ad altre tipiche scene efrastiche dell'epica alle quali quella del monile di Armonia può essere associata nelle sue linee essenziali. Ciò che più colpisce è il fatto che, a differenza di quanto accade in HOM. *Il.* 18 e VERG. *Aen.* 8, Vulcano ora non forgia scudi o armi da guerra, gli strumenti virili degli eroi, ma, attento alla vanità femminile, fabbrica un gioiello, simile a quelli con cui la stessa Venere si fa bella per le sue conquiste extra-coniugali<sup>23</sup>. Per quanto insolita, l'immagine del dio fabbro intento a plasmare oggetti preziosi e ornamenti da donna è attestata in realtà già nell'epica omerica: nell'*Iliade* è Efesto stesso a ricordare i molti gioielli che ha prodotto per Teti ed Eurinome durante i nove anni trascorsi presso di loro<sup>24</sup>. Qui tuttavia, la perizia tecnica e l'abilità divina sono al servizio di due figure nei confronti delle quali Efesto ha un debito di riconoscenza; di natura ben diversa, invece, è l'arte messa in campo per realizzare il *dirum monile*. Un secondo dato da tenere in considerazione è il fatto che in genere Vulcano si mette all'opera su richiesta di altre divinità, come Teti o Venere che hanno ottenuto armi divine per i loro figli<sup>25</sup>, mentre nella *Tebaide* l'iniziativa della collana nasce da un sentimento di gelosia tutta personale. Vulcano, il cui intervento nella trama del racconto ha una portata simile a quello della Giunone virgiliana nell'*Eneide* (a cui lo accumuna anche il sentimento di rivincita nei confronti del coniuge fedifrago), subisce quindi una trasformazione che lo porta ad assumere – in modo del tutto inedito rispetto alla tradizione – un ruolo attivo e determinante nella trama complessiva dell'opera. In questo senso, lo scarto rispetto all'epilogo canonico degli amori di Venere e Marte è evidente: il Vulcano attuale, freddo vendicatore, è ben lontano dal dio omerico che aveva liberato gli amanti per volere di Poseidone, senza ottenere un'immediata riparazione del torto subito; e ancor più dal dio ovidiano che – secondo la versione dissacratoria dell'*Ars* – si sarebbe addirittura pentito di aver messo in atto uno stratagemma rivelatosi poi fallimentare (OV. *Ars am.* 2, 591-2 *Saepe tamen demens stulte fecisse fateris, / teque ferunt irae paenituisse tuae*).

---

*ubi ignifera fessus respirat ab Aetna / Mulciber; 69 nec fidi populum miserata mariti*). Sul nesso causale tra l'onta delle catene e il *nefas* in seguito progettato da Venere, cfr. VESSEY 1985, pp. 327-8; MCNELIS 2007, pp. 61-3.

<sup>21</sup> Cfr. HOM. *Od.* 8, 282-4; OV. *Ars am.* 2, 579.

<sup>22</sup> Cfr. OV. *Ars am.* 2, 571-2 *sed bene concubitus primo celare solebant / plena verecundi culpa pudoris erat; 589-90 hoc tibi perfecto, Vulcane, quod ante tegebant, / liberius faciunt, et pudor omnis abest*. Cfr. *Theb.* 9, 821-2 *caeli iam dudum in parte remota / Gradivum complexa Venus*; cfr. anche *Silv.* 1, 2. 51-3; 59-60.

<sup>23</sup> È stato così che la dea, adorna di collane d'oro, ha sedotto Anchise: cfr. *h.Hom.* 5, 86-90 *πέπλον μὲν γὰρ ἔεστο φαεινότερον πυρὸς ἀγῆς, / εἶχε δ' ἐπιγναμπτὰς ἔλικας κάλυκας τε φαεινάς, / ὄρμοι δ' ἄμφ' ἀπαλῆ δειρῆ περικαλλέες ἦσαν / καλοὶ γρύσειοι παμποίκιλοι*. ὡς δὲ σελήνη / στήθεσιν ἄμφ' ἀπαλοῖσιν ἐλάμπετο, θαῦμα ἰδέσθαι; cfr. anche *h.Hom.* 6, 10-2.

<sup>24</sup> HOM. *Il.* 18, 400-2 *τῆσι παρ' εἰνάτεες χάλκεον δαίδαλα πολλά, / πόρπας τε γναμπτὰς θ' ἔλικας κάλυκας τε καὶ ὄρμους / ἐν σπῆϊ γλαφυρῷ*. Tra gli altri oggetti femminili creati dal dio fabbro si ricorda la corona d'oro posta sul capo di Pandora in HES. *Th.* 578-84; la corona di Arianna, secondo la testimonianza di OV. *Fast.* 3, 513-4 *sintque tuae tecum faciam monimenta coronae / Vulcanus Veneri quam dedit, illa tibi*. In Nonno, poi, Efesto forgerà il monile donato da Afrodite ad Armonia in occasione delle nozze (*D.* 5, 138); si può ritenere inoltre (ma il testo non è esplicito) che anche la corona che egli offre alla sposa come dono nuziale sia una sua creazione (*D.* 5, 131-3).

<sup>25</sup> Ricordando a Vulcano la sua disponibilità nei confronti di altre madri divine a forgiare armi per i loro figli, la Venere virgiliana cita, oltre al caso di Teti, anche il precedente di Aurora (VERG. *Aen.* 8, 384 *te potuit lacrimis Tithonia flectere coniunx*). Il dettaglio delle armi di Memnone, realizzate da quella stessa mano divina che forgia quelle del suo avversario e uccisore Achille, doveva verosimilmente trovarsi nell'*Etiopide* (cfr. *Aeth.* arg. 10-2 Bernabé = arg. 2 West Μέμων δὲ ὁ Ἡοῦς υἱὸς ἔχων ἠφαιστότεκτον πανοπλίαν παραγίνεται τοῖς Τρωσὶ βοηθήσων).

A livello di struttura, poi, l'azione risoluta di Vulcano volta a ingannare Venere crea un rovesciamento rispetto alla cornice che introduce la grandiosa *ekphrasis* dello scudo di Enea in VERG. *Aen.* 8. Qui è Venere che in veste di supplice si rivolge al dio, suo sposo, per ottenere le armi da consegnare al figlio: la strategia di seduzione, ricalcata per certi aspetti sul precedente omerico di Era nella Διός ἀπάτη, permette a Venere di vincere Vulcano, dapprima esitante (VERG. *Aen.* 8, 387-8 *niveis hinc atque hinc diva lacertis / cunctantem amplexu molli fovet*), con le astuzie amorose di cui ben conosce la forza irresistibile (VERG. *Aen.* 8, 393 *sensit laeta dolis et formae conscia coniunx*). In Stazio il ribaltamento dei ruoli risulta accentuato in senso grottesco: non solo Venere è vittima del nuovo piano di Vulcano, ma ne è anche vittima inconsapevole. La dea infatti non si rende conto né degli effetti distruttivi 'a lungo termine' che il monile esercita sulla casa tebana, né della *calliditas* del consorte, sul quale crede ingenuamente di esercitare ancora un saldo controllo. Lei stessa esprime questa sua convinzione – sfruttandola in chiave retorica – nel discorso che rivolge a Marte per dissuaderlo dallo scatenare la guerra a Tebe contro i suoi stessi discendenti<sup>26</sup>:

‘Bella etiam in Thebas, socer o pulcherrime, bella  
 ipse paras ferroque tuos abolere nepotes? 270  
 Nec genus Harmoniae nec te conubia caelo  
 festa nec hae quicquam lacrimae, furibunde, morantur?  
 Criminis haec merces? Hoc fama pudorque relictus,  
 Hoc mihi Lemniacae de te meruere catenae?  
 Perge libens; at non eadem Volcania nobis 275  
 obsequia, et laesi servit tamen ira mariti!  
 Illum ego perpetuis mihi desudare caminis  
 si iubeam vigilesque operi transmittere noctes,  
 gaudeat ornatusque novos ipsique laboret  
 arma tibi...’ (Theb. 3, 269-80)

In questa invettiva dai tratti elegiaci, che ricorda quasi lo sfogo di un'innamorata verso l'amato, Venere dapprima ricorda a Marte la stirpe comune, il *genus Harmoniae* (v. 271), minacciato dal conflitto che il dio si appresta a far scoppiare; poi, fa leva sull'onta personale – l'adulterio scoperto, le *Lemniacae... catenae* (v. 274) – a cui si è esposta a costo della sua stessa reputazione per amore di Marte; infine, introduce il confronto con il marito, molto più arrendevole dell'amante. In questo modo, dunque, Venere si mostra convinta che Vulcano sia sempre il Vulcano della tradizione: sottomesso e devoto, sensibile al fascino della sua bellezza, disposto a passare le notti insonne – come farebbe un innamorato elegiaco<sup>27</sup> – costruendo gioielli per lei e armi per il suo amante, addirittura. Il discorso di Venere, denso di implicazioni intertestuali che pongono i personaggi staziani in costante dialogo con il loro passato letterario<sup>28</sup>, gioca sull'opposizione che si viene a creare, a livello di ricezione del testo, tra l'*agnoa* del personaggio interno (Venere, in questo caso, e poi Marte) e la consapevolezza del lettore, in un meccanismo di rovesciamenti che hanno sentore di ironia tragica. Alla dea sfugge il fatto che l'ira del marito tradito non è inoffensiva come lei crede (v. 276 *et laesi servit tamen ira mariti!*) – l'ira, al contrario, si conferma ancora una volta il motore dell'azione epica. Vulcano infatti si è messo all'opera da tempo e anziché fabbricare 'nuovi ornamenti' (v. 279 *ornatusque novos*) per omaggiare la moglie, ha forgiato un 'gioiello nuovo', la collana di Armonia, per vendicarsi della consorte adultera e punirne la stirpe. Venere, che si definisce *anxia* per il destino capitato in sorte alla figlia Armonia (vv. 281-3 *solum hoc tamen*

<sup>26</sup> Per la struttura retorica del passo, cfr. DOMINIK 1994b, pp. 81-2.

<sup>27</sup> Il nesso è tipico dell'elegia: cfr. e.g. OV. *Ars* 1, 735 *vigilatae... noctes*; ma nell'idea della notte insonne a cui lei stessa potrebbe dare luogo (*si iubeam*), la dea si immagina nell'esercizio del suo potere elegiaco: cfr. e.g. PROP. 1, 1. 33 *in me nostras Venus noctes exercet amaras*, con FEDELI 1980 *ad loc.*

<sup>28</sup> Su questo punto cfr. HERSHKOWITZ 1997, p. 45, nota 24; MICOZZI 2002, p. 69, nota 66; KEITH 2004-05, pp. 196-8; MICOZZI 2015, p. 330.

*anxia, solum / obtestor, quid me Tyrio sociare marito / progeniem caram infaustisque dabas hymenaeis?*)<sup>29</sup>, vorrebbe da un lato conformarsi all'immagine tradizionale di sé, quale madre attivamente impegnata a difendere i propri discendenti<sup>30</sup>; dall'altro lato, tuttavia, all'impegno profuso in passato, ella non sa fare altro che rispondere ora con un rimpianto senza effettiva azione. L'ingenuità di Venere, che con questa sua caratterizzazione a tratti languida e indolente risulta ormai molto lontana dalla *diva parens* eneadeica e ovidiana<sup>31</sup>, rientra in una più generale incapacità d'iniziativa della dea all'interno dell'opera, a cui si accompagna uno snaturamento dei suoi caratteri tradizionali e dell'intraprendenza epica che le è propria<sup>32</sup>. In altre parole, la Venere della *Tebaide* sembra ripiegarsi, in questa fase matura della sua esistenza letteraria, sulle sue sole competenze di dea elegiaca, desiderosa di 'bloccare' con le sue lacrime il corso marziale della storia (v. 272 *nec hae quicquam lacrimae, furibunde, morantur?*), ma incapace nei fatti di vincere il *furor* epico del dio della guerra.

La sua cecità di fronte agli inganni di Vulcano è condivisa in una certa misura anche da Marte, come si vede dalla risposta che quest'ultimo dà alla dea per giustificare l'impossibilità di sottrarsi all'incarico affidatogli da Giove, ovvero scatenare la guerra<sup>33</sup>: *sed nunc fatorum monitus mentemque supremi / iussus obire patris (neque enim Vulcania tali / imperio manus apta legi), quo pectore contra / ire Iovem dictasque parem contemnere leges...* (*Theb.* 3, 304-7). La precisazione circa la presunta inadeguatezza di Vulcano suona, all'orecchio del lettore, inopportuna e fallace: la mano del dio fabbro infatti ha creato, attraverso la collana di Armonia, il presupposto stesso del *nefas* che corrode dall'interno la *gens* aonia, portandola all'orrore dello scontro fratricida. Come era già accaduto nel precedente omerico, la forza brutta e irruente di Marte si vede battuta

<sup>29</sup> Cfr. anche *Theb.* 9, 822-3. L'ansia che turba Venere e che la spinge ad affrontare Marte sembra dettata più dall'amor proprio ferito che da un reale sentimento di compassione per la stirpe tebana. Anche la metamorfosi in serpente della figlia Armonia è per lei motivo di dolore in quanto ritenuta un'offesa alla sua stessa persona (*Theb.* 3, 288-90 *indigna parumne / pertulimus, divae Veneris quod filia longum / reptat et Illyricas deiectat virus in herbas?*). Allo stesso modo, quando Venere incita Marte a riprendere il controllo della guerra per limitare l'azione di Diana, la mossa appare ispirata più che da un'autentica (e materna) *pietas* nei confronti dei Tebani, da un moto di gelosia e di astio verso la dea vergine (*Theb.* 9, 824-8 *pressum tacito sub corde dolorem / tempestiva movet: 'Nonne hanc, Gradive, protervam / virginitate vides mediam se ferre virorum / coetibus, utque acies audax et Martia signa / temperet?'*). È indicativo, poi, il fatto che Venere indichi i Tebani in modo anacronistico sempre con riferimento alle figure di Cadmo e di Armonia, mai con riferimento ai Tebani del presente: cfr. *Theb.* 3, 271; 9, 823-4; 10, 893.

<sup>30</sup> Sull'ansia di Venere, cfr. HERSHKOWITZ 1997, p. 45: «One wonders if, in stark contrast to Venus' concerns in *Aeneid* 1 for Aeneas and his future descendants, Statius' Venus is not more *anxia* about her own reputation than her descendants' welfare»; in questo, la Venere di Stazio sembra distaccarsi anche dalla Venere *anxia* di Ov. *Met.* 15, 768 *solane semper ero iustis exercita curis?*; 779 *Venus anxia*; sulle ansie materne di Venere, cfr. BESSONE 2018c, pp. 160-4.

<sup>31</sup> A questo proposito, è interessante notare che la Venere di Stazio non si rivolge mai direttamente a Giove (a differenza di quanto accade per esempio in VERG. *Aen.* 1, 227-53 o in Ov. *Met.* 14, 581-99): l'autorità del padre le impedisce di esporre le proprie rimostranze contro la decisione che egli ha annunciato durante il concilio degli dei, come si comprende dalle parole di Giove stesso nella replica a Giunone in *Theb.* 1, 287-9 *neque me, detur si copia, fallit / multa super Thebis Bacchum ausuramque Dionen / dicere, sed nostri reverentia ponderis obstat*.

<sup>32</sup> L'unica eccezione è la strage di Lemno, in cui la dea – che ne è la regista assoluta – appare con una veste dichiaratamente marziale (cfr. e.g. *Theb.* 5, 158 *mixta Venus, Venus arma tenet, Venus admovet iras*); l'episodio, tuttavia, appartiene a un piano temporale anteriore ai fatti della *Tebaide*: su questo punto, cfr. FEENEY 1991, pp. 375-6. In generale sulla Venere staziana, cfr. FEENEY 1991, pp. 368-70; DELARUE 2000, pp. 315-7; PONTIGGIA 2016, pp. 31-9. Nel 'fallimento' della richiesta di Venere a Marte si coglie un paradossale snaturamento di quella *areté* propria della dea, illustrata nel famoso inno lucreziano a Venere (cfr. in part. LUCR. 1, 31-7); la memoria del modello è confermata dalla vistosa riemersione del lessico lucreziano nell'apostrofe di Marte alla sua interlocutrice in *Theb.* 3, 295-8 *O mihi bellorum requies et sacra voluptas / unaque pax animo, soli cui tanta potestas / divorumque hominumque meis occurrere telis / impune ~ LUCR. 1, 1 Aeneadam genetrix, hominum divomque voluptas; 31-2 nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis; 40 funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*. E ancora *Theb.* 3, 298-9 *et media quamvis in caede frementes / hos adsistere equos ~ LUCR. 1, 14 inde ferae pecudes persultant pabula laeta*.

<sup>33</sup> A un certo punto Marte interrompe il lamento 'anti-militarista' di Venere (*Theb.* 3, 291-2 *lacrimas non pertulit ultra / Bellipotens*) ed espone le proprie ragioni, cioè le ragioni dell'epica; sulla reazione e l'intervento di Marte, cfr. FEENEY 1991, pp. 369-70; HERSHKOWITZ 1997, pp. 45-8; cfr. anche CRIADO 2000b, pp. 52-5; sull'incontro di Venere e Marte, ignari dei piani di Vulcano, cfr. MCNELIS 2007, pp. 64-8.



dedicano a ‘opere più grandi’ (v. 273 *docti quamquam maiora*), Stazio allude all’immagine tradizionale dei Ciclopi intenti a forgiare metalli e oggetti destinati agli dei (i fulmini di Giove, il carro di Marte, l’egida di Minerva, etc.)<sup>40</sup>, come accade appunto nell’antro etneo in VERG. *Aen.* 8<sup>41</sup>. I Ciclopi, *docti maiora* (dove *maiora* è anche un richiamo al genere letterario dell’*epos* guerresco, alle ‘armi epiche’ per eccellenza)<sup>42</sup>, si spingono ora al di là del loro tradizionale ambito di competenza e si prestano a un lavoro di cesello, a un’opera di oreficeria tanto ridotta nelle dimensioni, quanto grandiosa e distruttiva negli effetti che è in grado di scatenare. Ai Ciclopi si associano poi i Telchini<sup>43</sup>. La loro notorietà (v. 274 *notique operum*) è legata in primo luogo alle opere di cui sono artefici: in questo senso, *notus operum* – quasi un calco dell’epiteto greco κλυτοεργός, riferito a Efesto<sup>44</sup> – sembra equiparare la loro abilità tecnica e la loro fama di artigiani a quella del dio<sup>45</sup>. I Telchini infatti, dopo la scoperta dei metalli, sarebbero stati i primi a dedicarsi alla lavorazione del ferro e del bronzo. Ed è proprio in ragione di questo loro legame privilegiato con la metallurgia che si spiega, nella logica interna del racconto, il motivo per cui Stazio li pone al fianco dei Ciclopi e di Vulcano nella realizzazione del monile. Del resto anche in *Silv.* 4, 6, su cui più avanti torneremo, Stazio li ricorda proprio nel loro ruolo di *artifices* abituati, come il ciclope Bronte e il dio Vulcano, a plasmare opere colossali negli antri dell’Ida<sup>46</sup>. A partire da Callimaco, inoltre, i Telchini sono ricordati anche per la loro abilità nelle arti magiche, nonché per l’invidia del loro sguardo<sup>47</sup>. In accordo con questa tradizione, anche Ovidio li rappresenta come demoni puniti da Giove per il potere malefico che li caratterizza (OV. *Met.* 7, 365-7 *Phoebeamque Rhodon et Ialysios Telchinas / quorum oculos ipso vitiantes omnia visu / Iuppiter exosus fraternis subdidit undis*)<sup>48</sup>. In *noti operum* sarà quindi da leggere anche un’allusione alla ‘fama letteraria’ acquisita da queste figure mitiche. L’intervento dei Telchini, poi, viene presentato come un omaggio amichevole all’iniziativa corale intrapresa da Vulcano: la loro disponibilità a lavorare al fianco del dio e dei Ciclopi viene sottolineata ai vv. 274-5 *amica / certatim iuvere manu*, quasi a voler ridimensionare, attraverso il dettaglio della *amica manus*, il carattere invidioso e ostile a cui in genere essi vengono associati<sup>49</sup>. In realtà, però, questa loro solerzia apparentemente positiva è posta al servizio di un piano di vendetta dagli effetti distruttivi. Segue infine l’immagine di Vulcano, ideatore nonché principale artefice del gioiello maledetto. L’enorme sforzo profuso dal dio nella creazione del manufatto viene indicato attraverso l’immagine del *sudor* (vv. 275-

<sup>40</sup> Alla realizzazione dei fulmini di Zeus i Ciclopi sono deputati già in HES. *Th.* 139-41; per un elenco di altri manufatti tradizionalmente ricondotti alla mano dei Ciclopi, cfr. GERVAIS 2017 *ad Theb.* 2, 273. Nella *Tebaide*, inoltre, ai Ciclopi viene associata la costruzione delle mura di varie città: cfr. *Theb.* 1, 252 (le mura di Argo); 4, 151 (le mura dell’antica Tirinto), con MICOZZI 2007a *ad loc.* Stazio immagina che anche la statua equestre di Domiziano possa essere stata realizzata nelle fucine sicule da Sterope e Bronte: cfr. *Silv.* 1, 1. 3-4 *Siculis an conformata caminis / effigies lassum Steropen Brontenque reliquit?*

<sup>41</sup> VERG. *Aen.* 8, 426-38; cfr. anche STAT. *Silv.* 3, 1. 130-3 *non tam grande sonat motis incudibus Aetne, / cum Brontes Steropesque ferit, nec maior ab antris / Lemniacis fragor est ubi flammeus aegida caelat / Mulciber et castis exornat Pallada donis.*

<sup>42</sup> Vd. *infra*, sempre § 3.

<sup>43</sup> Sulla complessa fisionomia dei Telchini, cfr. HERTER 1934, s.v. *Telchinen*, RE, V A1, pp. 197-224; BRILLANTE 1993; MASSIMILLA 1996, pp. 201-2.

<sup>44</sup> LSJ<sup>9</sup>, s.v. κλυτοεργός ‘making κλυτὰ ἔργα’; cfr. HOM. *Od.* 8, 345 Ἥφαιστον κλυτοεργόν.

<sup>45</sup> Tra le opere attribuite ai Telchini si ricorda il tridente di Poseidone (CALL. *hymn. Del.* 31); le prime statue di dei (DIOD. 5, 55. 2); la falce realizzata per Crono (STR. 14, 2. 7).

<sup>46</sup> *Silv.* 4, 6. 47-9 *Tale nec Idaeis quicquam Telchines in antris / nec stolidus Brontes nec, qui polit arma deorum, / Lemnius exigua potuisset ludere massa*; su questi versi, vd. *infra*, sempre § 3. La menzione degli antri dell’Ida segna uno stacco rispetto alla tradizione accolta da Ovidio che colloca i Telchini sull’isola di Rodi (OV. *Met.* 7, 365-7); per l’ipotesi di una contaminazione tra le figure dei Telchini e dei Daktyloi dell’Ida e per altre possibili spiegazioni, cfr. BONADEO 2010 *ad Silv.* 4, 6. 47.

<sup>47</sup> Cfr. in part. CALL. *Aet.* fr. 1, 17 Pfeiffer = Massimilla ἔλλατε Βασκανίης ὄλοον γένοισι (per la menzione dei Telchini nel prologo degli *Aitia*, vd. *infra*, nota 57); cfr. anche CALL. *Aet.* fr. 75, 64-5 Pfeiffer = 174, 64-5 Massimilla ἐν δὲ γόητας / Τελχίνας. Per altre attestazioni dei Telchini come ‘maghi’ malevoli e invidiosi, cfr. e.g. DIOD. 5, 55. 3; STR. 14, 2. 7 βάσκανοι καὶ γόηται; HSCH. τ 448 Hansen-Cunningham βάσκανοι, γόητες, φθονεροί [...].

<sup>48</sup> Cfr. BÖMER 1976 *ad Met.* 7, 365-6.

<sup>49</sup> Cfr. anche BARCHIESI 1995, p. 60 e nota 22. Lo zelo con cui i Telchini partecipano all’opera, indicato dall’avverbio *certatim*, si ispira probabilmente alla solerzia dei Ciclopi virgiliani che nell’antro di Vulcano *aegidaque horriferam, turbatae Palladis arma, / certatim squamis serpentum auroque polibant* (VERG. *Aen.* 8, 435-6).

6 *sed plurimus ipsi / sudor*), che si presta a una duplice lettura: da un lato, esso indica come tratto realistico il sudore della fatica fisica, un elemento questo di derivazione già omerica – quando Teti giunge nella dimora di Efesto, infatti, lo trova indaffarato e ‘coperto di sudore’<sup>50</sup>; dall’altro, esso rinvia in modo quasi metonimico (l’effetto per la causa) all’impegno richiesto dal processo artistico, al lavoro immane (v. 275 *plurimus*) che Vulcano si è sobbarcato in quanto *primus auctor* dell’opera<sup>51</sup>.

La stessa triade formata da Vulcano, i Ciclopi e i Telchini compare anche in *Silv.* 4, 6, un testo di natura spiccatamente ecfrastica dedicato a un capolavoro di cesello, la statuetta bronzea dell’*Hercules Epitrapezios* che compare come pezzo forte nella collezione di Novio Vindice. Uno dei principali filoni encomiastici sviluppati nel testo insiste sulla lode di Lisippo – il celebre scultore, a cui è attribuita appunto la paternità dell’opera – in quanto autore di un ‘colosso in miniatura’. Il prodigio consiste nell’aver saputo conservare inalterata la virtù eroica di Eracle fissandone l’*ethos* grandioso nell’*exigua massa* del bronzetto<sup>52</sup>. Nemmeno i Telchini, i Ciclopi e Vulcano in persona – dice il poeta – avrebbero saputo cimentarsi in un simile lavoro di precisione: i loro strumenti, adatti a forgiare le armi divine, servono per opere di ben altro genere (*Silv.* 4, 6. 47-9 *Tale nec Idaeis quicquam Telchines in antris / nec stolidus Brontes nec, qui polit arma deorum, / Lemnius exigua potuisset ludere massa*)<sup>53</sup>. Nel dichiarare l’inadeguatezza dell’arte di Vulcano e dei suoi collaboratori, Stazio oppone un rifiuto allo stile epico, incompatibile con la natura elegante e alessandrina delle *Silvae*. Il cesello di Lisippo, esempio mirabile di *levitas* e di minuzioso *labor limae*, in contrasto con gli strumenti di Vulcano, diviene dunque l’esplicito equivalente di un’arte poetica tutta callimachea a cui il poeta deve conformare la sua ‘penna’. Posto quindi che le figure di Vulcano, dei Ciclopi e dei Telchini sottendono qui un significato metaletterario, è opportuno valutare le implicazioni che la loro presenza comporta nell’*ekphrasis* della collana di Armonia e, ampliando la prospettiva, nella trama di un’opera epica quale è la *Tebaide*.

L’operazione compiuta da Stazio denota un notevole grado di versatilità nel saper rifunzionalizzare una stessa immagine a seconda del contesto di genere: se in *Silv.* 4, 6 la triade Vulcano-Ciclopi-Telchini, associata alla *grandeur* del repertorio epico, è il paradigma rifiutato, in lineare accordo con il programma callimacheo, la stessa triade diviene ora, nella *Tebaide*, il paradigma di riferimento. In questo recupero, tuttavia, si intravedono i segnali di un esperimento poetico molto più ambizioso e dirompente di quanto non si possa immaginare a prima vista. In quella metafora del lavoro poetico in cui, in fondo, anche l’*ekphrasis* della collana finisce per trasformarsi, si avverte un rapporto di tensione sia rispetto all’epica precedente, sia rispetto alla poetica anti-callimachea a cui la poesia epica come genere di norma si associa per il suo stesso statuto. Nel confronto con l’*epos* tradizionale, infatti, Stazio cerca un legame di continuità ma al tempo stesso anche di avanzamento<sup>54</sup>. La presenza di Vulcano come *artifex* dell’opera ecfrastica si pone nel solco tracciato da Omero e seguito poi da Virgilio. L’inclusione dei Ciclopi, che nelle grandi *ekphraseis* epiche compaiono per la prima volta al fianco del dio nella descrizione dello scudo di Enea, sancisce un legame privilegiato con l’epica virgiliana. A questo proposito Charles McNelis ha suggerito che le ceneri *fulminis extremi* rimaste sull’incudine sicula e impiegate

---

<sup>50</sup> HOM. *Il.* 18, 371-2 τὸν δ’ εὖρ’ ἰδρῶντα ἐλισσόμενον περὶ φύσας / σπεύδοντα. Sulla fatica del dio, cfr. anche e.g. HOM. *Il.* 2, 101 τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμει τεύχων (in riferimento allo scettro di Agamennone); 8, 195 (in riferimento alla corazza di Diomede); 19, 368 (in riferimento alle armi forgiate per Achille).

<sup>51</sup> Per l’immagine del *sudor* come simbolo del *labor limae* ellenistico, cfr. BARCHIESI 2001a, p. 351. Il *sudor*, anche in Stazio, è in genere metafora di una fatica immane: con questa accezione si trova riferito ad esempio a Eracle che, nella veste di *genius loci*, scava la roccia per aiutare gli artigiani nella costruzione del tempio che Pollio Felice gli dedica (*Silv.* 3, 1. 123-8 *Praecipuus sed enim labor est excindere dextra / oppositas rupes et saxa negantia ferro. / Hic pater ipse loci positus Tiryntius armis / insudat validaque solum deforme bipenni, / cum grave nocturna caelum subtexitur umbra, / ipse fodit*).

<sup>52</sup> Per il paradosso del ‘colosso in miniatura’, cfr. *Silv.* 4, 6. 35-8; 43-6; cfr. anche BONADEO 2010, pp. 66-70.

<sup>53</sup> Il passo è denso di significati metaletterari, che emergono in modo evidente non solo dall’interferenza tra il piano dell’arte figurativa e quello dell’arte poetica, ma anche dalle accurate scelte lessicali (*stolidus Brontes, polit arma deorum, exigua... ludere massa*) che rinviano a una precisa consapevolezza letteraria di stampo callimacheo, ben indagata da BONADEO 2010 *ad Silv.* 4, 6. 46-9; cfr. anche NEWLANDS 2002, pp. 77-9.

<sup>54</sup> Non è un caso che nell’*ekphrasis* del monile di Armonia Stazio inglobi anche gli aspetti del fantastico e del magico che si ritrovano soprattutto nell’*epos* ellenistico di Apollonio Rodio e che Ovidio in particolare, tra i modelli latini più influenti per la *Tebaide*, aveva saputo a sua volta riadattare nelle *Metamorfosi*, valorizzando quelle aree ‘marginali’ non troppo rappresentate nella tradizione omerico-virgiliana: su questi aspetti, cfr. LABATE 2010, pp. 13-21.

per realizzare il gioiello (*Theb.* 2, 278-9 *Siculaque incude relictos / fulminis extremi cineres*) siano da identificare proprio con la folgore lasciata incompiuta dai Ciclopi in VERG. *Aen.* 8, 426-8 *his informatum manibus iam parte polita / fulmen erat, toto genitor quae plurima caelo / deicit in terras, pars imperfecta manebat*<sup>55</sup>. Del resto, proprio Giove, lui stesso stanco di infierire con il fulmine, aveva dichiarato che le braccia dei Ciclopi staziani sono da tempo affaticate e inattive, al punto che sulle incudini mancano ormai le folgori: *Taedet saevire corusco / fulmine, iam pridem Cyclopum operosa fatiscunt / braccia et Aeoliis desunt incudibus ignes* (*Theb.* 1, 216-8)<sup>56</sup>. I Ciclopi, dunque, abbandonata la produzione tradizionale di fulmini negli antri siculi, si dedicano a opere di cesello: questo passaggio traduce simbolicamente gli slanci innovativi della *Tebaide* stessa, un'opera che – dopo i modelli grandiosi che l'hanno preceduta (i *maiora*) – si apre anche a correnti alternative rispetto a quelle proprie di un'epica 'pura' rivendicando l'originalità del proprio statuto. Infine, nel fare il nome dei Telchini, Stazio introduce il più vistoso elemento di novità che lo pone, rispetto alle *ekphraseis* dei suoi antecedenti (soprattutto lo scudo di Achille e lo scudo di Enea), in un rapporto di progressione che si può schematizzare come segue: prima Omero con Efesto; poi Virgilio con Vulcano e i Ciclopi; infine Stazio con Vulcano, i Ciclopi e i Telechini.

Ora, la menzione dei Telchini – che Callimaco nel prologo degli *Aitia* aveva eletto a simbolo della critica contro la sua poesia<sup>57</sup> – pone il delicato problema della ricezione del programma callimacheo all'interno della *Tebaide*. La questione, per come viene tematizzata nell'*ekphrasis*, è sollevata soprattutto dalla tensione di fondo apparentemente inconciliabile tra la natura dell'*opus* ecfrastrico e la competenza degli *artifices* chiamati a realizzarlo. Come si è detto, infatti, queste 'maestranze' hanno una vocazione letteraria spiccatamente epica. Ma del tutto estraneo a questa tradizione è l'oggetto che essi devono forgiare: un gioiello femminile, un capolavoro miniaturistico che in questo risulta più vicino, proprio come il bronzetto lisippeo di *Silv.* 4, 6, a un gusto di matrice callimachea. La mutata natura del manufatto ecfrastrico – che tende a riflettere l'essenza letteraria dell'opera poetica stessa – determina a sua volta un'inevitabile ridefinizione dell'apparato degli *artifices* e della loro caratterizzazione: per questo, i Telchini lasciano da parte l'invidia per cui sono ben noti e, lieti di partecipare alla vendetta del dio, offrono il loro aiuto *amica... manu*; i Ciclopi abbandonano i fulmini di Giove e le panoplie epiche (i *maiora* del v. 273) per sperimentare una tecnica a loro finora estranea; Vulcano depone temporaneamente la veste del dio fabbro a cui è affidata la lavorazione delle armi divine (*Silv.* 4, 6. 48 *qui polit arma deorum*) e assume il volto di un dio vendicativo e dai tratti furiali che si cimenta in un'impresa senza precedenti. Il *plurimus sudor* che egli versa in quantità quasi sproorzionata rispetto alle dimensioni ridotte del gioiello sembra l'indice della fatica compiuta per conformarsi a un'arte non praticata prima; allo stesso tempo, *plurimus* segna la misura superlativa di un impegno nuovo e senza pari, un accrescimento anche in prospettiva metaletteraria: con la collana, a cui è affidato il ciclo della vendetta e della distruzione, Vulcano, ideale *alter ego* del poeta epico, supera se stesso e le opere che ha realizzato nella tradizione poetica precedente, percorrendo sentieri diversi da quelli abitualmente praticati. Nel dedicare l'*ekphrasis* programmatica della *Tebaide* a un monile e non a uno scudo, Stazio compie una scelta di rottura che mette bene in luce, esaltandole in uno spazio di riflessione letteraria, le «tendenze antagonistiche» presenti nell'opera<sup>58</sup>. In una cornice ecfrastrica tradizionale, in cui la presenza di Vulcano e dei suoi assistenti sembra confermare una piena adesione allo statuto delle *ekphraseis* omerico-virgiliane, si realizza in realtà una commistione innovativa e ambiziosa, che erodendo dall'interno il modello epico per eccellenza riesce a dare spazio anche a istanze non propriamente

<sup>55</sup> MCNELIS 2007, p. 54: «Stattius' Cyclopes 'complete' the project that had been unfinished by Virgil's workers, thereby marking both the lapse in literary-historical time between the *Thebaid* and the *Aeneid*, and the importance of the literary tradition for this *ekphrasis*».

<sup>56</sup> Cfr. anche *Theb.* 2, 599-600 *at hinc lasso mutata Pyracmoni temnens / fulmina* (in riferimento allo sforzo profuso nell'ambito specifico della Gigantomachia). In generale, nella *Tebaide*, Giove dimostra una certa stanchezza e lentezza d'azione, come si vede anche di fronte alle provocazioni di Capaneo in *Theb.* 10, 910-1 *premit undique lentum / turba deum frendens et tela ultricia poscit*. Sul fulmine di Giove nella *Tebaide*, fondamentale PONTIGGIA 2018.

<sup>57</sup> CALL. *Aet.* fr. 1, 1-2 Pfeiffer = Massimilla .....]ι μοι Τελχίνες επιτρούσουσιν ἀιτιοδῆ, / νήιδε, οἱ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φύλοι; 7-8 .....]. [.]καὶ Τελ[λ]χίσιν ἐγὼ τόδε: ἄφύλον α[ / .....] τήκ[ειν] ἤπαρ ἐπιστάμενον.

<sup>58</sup> Sul poema epico di Stazio come compromesso tra spinte opposte, «da una parte la tentazione ellenistica e riduttiva, dall'altra una sorta di super-compensazione, la ricerca di un epos all'antica», cfr. BARCHIESI 2001a, pp. 350-1.

epiche, attinte da generi letterari minori che rinnovano profondamente il concetto stesso di identità epica del poema tebano.

#### 4. L'ekphrasis di un gioiello maledetto

Costruita su un impianto retorico molto articolato, l'*ekphrasis* della collana di Armonia si sviluppa – come già in parte si è visto – su più livelli, secondo uno schema iconico a cornici concentriche che potrebbe evocare mimeticamente proprio la forma circolare del gioiello<sup>59</sup> e al cui centro si colloca la sezione ecfrastica vera e propria. All'interno di questa parte, il poeta non descrive il prodotto finito, ma la sua creazione. Questo implica l'assenza di una visione d'insieme del monile nella sua forma definitiva: ad essa si sostituisce la scomposizione dell'oggetto nelle singole parti che lo costituiscono. Il punto di vista di chi descrive è quello di uno spettatore che assiste a un'operazione già in corso, presentata come un processo dinamico in cui i singoli interventi del dio vengono fissati in una serie di verbi al presente: *cingit* (v. 277), *interplicat* (v. 282), *unguit* (v. 284), *perfundit* (v. 285). Il ritmo risulta accelerato, quasi catalogico: l'impressione è che Stazio abbia voluto esporre in una sorta di galleria tutti i materiali maledetti con cui Vulcano ha realizzato il suo strumento di vendetta per amplificarne gli effetti spaventosi.

La descrizione della collana (o meglio della sua realizzazione), molto lontana nei contenuti e nella struttura formale dalle *ekphraseis* epiche tradizionali, si avvicina piuttosto alla rappresentazione di un rito di magia. In questo senso, tra i possibili precedenti, soprattutto per gli aspetti di struttura e regia del passo, si può individuare la scena ovidiana in cui Medea prepara la pozione per far ringiovanire Esone (OV. *Met.* 7, 264-74)<sup>60</sup>. Lo schema descrittivo prevede in entrambi i casi una lista degli ingredienti scandita da verbi al presente che indicano in successione temporale le varie fasi del processo messo in scena. Vulcano stesso, poi, assume una caratterizzazione inedita che lo avvicina per certi aspetti alla figura della maga colchica. Il motivo della vendetta e il ricorso a strumenti che non appartengono unicamente al campo delle tecniche artigianali permettono in particolare di confrontare l'azione del dio fabbro con il piano di Medea ai danni della sua rivale Glauce/Creusa. Entrambi realizzano il loro disegno rovinoso attraverso un ornamento nuziale, prezioso e maledetto, consapevoli del potere seduttivo dei doni e dell'oro<sup>61</sup>. Tuttavia, secondo quanto già osservava Léon Legras<sup>62</sup>, è soprattutto con la *Medea* di Seneca che il passo di Stazio presenta maggiori affinità, in particolare per la scelta dei materiali. Inoltre, come in Seneca gli ingredienti impiegati da Medea sono tutti legati a storie mitiche ben note (le membra di Tifeo, il sangue di Nesso, la cenere del rogo dell'Eta, il tizzone di Altea, le piume dell'Arpia, le penne degli uccelli di Stinfalo, etc.)<sup>63</sup>, così anche in Stazio si rileva la tendenza a inglobare richiami a miti esterni, non direttamente collegati alla situazione contingente, ma adatti a creare un'atmosfera coerente con la natura soprannaturale e ominosa del rito:

Ibi arcano florentes igne zmaragdus  
cingit et infaustas percussum adamanta figuras  
Gorgoneosque orbes Siculaque incude relictos

<sup>59</sup> Cfr. anche GEORGACOPOULOU 1996a, p. 346 e GEORGACOPOULOU 2005, p. 80.

<sup>60</sup> OV. *Met.* 7, 264-74 *Illic Haemonia radices valle resectas / seminaque floresque et sucos incoquit atros. / Adicit extremo lapides Oriente petitos / et, quas Oceani refluxum mare lavit, harenas; / addit et exceptas luna pernocte pruinas / et strigis infames ipsis cum carnibus alas / inque virum soliti vultus mutare ferinos / ambigui prosecta lupi; nec defuit illis / squamea Cinyphii tenuis membrana chelydri / vivacisque iecur cervi, quibus insuper addit / ora caputque novem cornicis saecula passae.* Verbi come *adicere*, *addere* e simili, del resto, sono tipici del lessico tecnico delle ricette: cfr. e.g. anche OV. *Medic.* 63; 82; 88.

<sup>61</sup> Su questo aspetto, cfr. le parole di Medea a Giasone in EURIP. *Med.* 964-5 *πειθειν δῶρα καὶ θεοῦς λόγος· / χρυσὸς δὲ κρείστων μυρίων λόγων βροτοῖς.* L'effetto fatale dei doni offerti alla nuova compagna di Giasone da parte di Medea è rilevato anche dal coro in EURIP. *Med.* 976-9 *νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζῶας, / οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη. / Δέξεται νόμψα χρυσέων ἀναδεσμῶν / δέξεται δύστανος ἄταν.*

<sup>62</sup> LEGRAS 1905, p. 43.

<sup>63</sup> SEN. *Med.* 771-84.

fulminis extremi cineres viridumque draconum  
 lucentes a fronte iubas; hic flebile germen  
 Hesperidum et dirum Phrixei velleris aurum;  
 tum varias pestes raptumque interplicat atro  
 Tisiphones de crine ducem, et quae pessima ceston  
 vis probat; haec circum spumis lunaribus unguis  
 callidus atque hilari perfundit cuncta veneno.

280

(*Theb.* 2, 276-85)

L'*ekphrasis* si articola seguendo le varie fasi del processo creativo: ma più che sull'azione in sé, il focus finisce per concentrarsi sui materiali impiegati, affastellati in sequenza con effetto di accumulo. Tra questi, nonostante la varietà del quadro, predominano gli elementi connessi alla sfera infernale. Vulcano stesso ripete gesti che ricordano l'azione delle Furie, a conferma della natura *dira* del monile e della funzione punitiva che esso è chiamato ad assolvere. Tra gli ornamenti che Vulcano dispone tutt'attorno al monile compaiono in primo luogo gli smeraldi (v. 276 *arcano florentes igne zmaragdus*)<sup>64</sup> e l'acciaio su cui sono impresse figure infauste (v. 277 *et infaustas percussum adamanta figuras*), un metallo indistruttibile che solo la mano del dio ha potuto lavorare e che mostra chiare associazioni con il mondo infero<sup>65</sup>. In *OV. Met.* 4, 453, ad esempio, sono proprio le Furie che appaiono sedute di fronte alle porte d'acciaio del carcere infernale, *carceris ante fores clausas adamante sedebant*. A ciò si aggiungono, anch'essi cesellati sul metallo o come elementi a sé stanti<sup>66</sup>, gli occhi della Gorgone (v. 278 *Gorgoneosque orbes*), il cui potere fascinatorio è ben noto<sup>67</sup>; e, ancora, il residuo dell'ultima folgore forgiata nelle fucine sicule (vv. 278-9 *Siculaque incude relictos / fulminis extremi cineres*), quasi una firma dei Ciclopi che hanno preso parte all'opera<sup>68</sup>; infine, le creste luminose strappate dalla testa dei draghi (vv. 279-80 *viridumque draconum / lucentes a fronte iubas*). Nella parte centrale dell'*ekphrasis*, viene introdotta attraverso il deittico *hic* (v. 280) una nuova coppia formata dalle mele delle Esperidi e dal vello di Frisso<sup>69</sup>. Entrambi gli oggetti sono d'oro ed entrambi sono stati sottratti (rispettivamente da Eracle e da Giasone) dal luogo in cui erano originariamente conservati sotto la custodia di un drago<sup>70</sup>. Gli aggettivi *fleBILE*

<sup>64</sup> Sull'attrazione esercitata dagli smeraldi per via del loro colore intenso, cfr. PLIN. *HN* 37, 63 *Praeterea soli gemmarum contuitu inplent oculos nec satiant. Quin et ab intentione alia aspectu smaragdi recreatur acies, scalpentibusque gemmas non alia gratior oculorum refectio est: ita viridi lenitate lassitudinem mulcent*. A partire dagli smeraldi e da alcuni altri ingredienti elencati nel passo (in particolare l'*adamas*, gli occhi della Gorgone, le ceneri del fulmine, le mele delle Esperidi e il vello d'oro), CHINN 2011 rintraccia un presunto influsso orfico nella descrizione staziana del monile: la tesi è ripresa in CHINN 2013a, pp. 319-24.

<sup>65</sup> Secondo MCNELIS 2007, pp. 54-5 l'*adamas* «has sinister implications because it is commonly associated with the underworld in Roman epic». E in effetti, essendo un metallo indistruttibile, l'*adamas* è presente nelle sedi infernali (cfr. e.g. VERG. *Aen.* 6, 552; SEN. *HF* 808); di *adamas* sono le catene con cui sono stati imprigionati i Giganti (cfr. e.g. VAL. FL. 3, 224-5; STAT. *Theb.* 4, 534-5; cfr. anche *OV. Fast.* 3, 805 per la scure di Briareo); l'*adamas* è anche associato a Marte: si pensi alle porte del suo Palazzo in *Theb.* 7, 68-9 *adamante perenni / ... fores*, o al morso dei suoi cavalli in *Theb.* 3, 268 *spumantem proni mandunt adamanta iugales*. In *OV. Met.* 4, 281-2, inoltre, c'è un rapido accenno alla punizione subita da Celmis, servitore di Giove bambino, e poi trasformato in *adamas*.

<sup>66</sup> Non è chiaro se gli elementi indicati di seguito (gli occhi della Gorgone, la cenere del fulmine, le creste dei serpenti, etc.) specificchino *infaustas... figuras* (e siano quindi da intendere come i soggetti raffigurati sull'*adamas*) o se invece indichino parti singole aggiunte ciascuna separatamente dalle altre alla collana; cfr. anche GERVAIS 2017 *ad Theb.* 2, 277.

<sup>67</sup> La Gorgone ha il potere di pietrificare chi incontra il suo sguardo; il volto del mostro è descritto anche nell'*ekphrasis* della patera di Adrasto in *Theb.* 1, 546-7: cfr. cap. I, § 2. Per la presenza della Gorgone sugli scudi e sull'egida di Atena (e quindi sulla sua valenza spiccatamente 'marziale'), cfr. MCNELIS 2007, pp. 58-9.

<sup>68</sup> La cenere, inoltre, non è estranea ai rituali magici: Medea, per esempio, recupera le ceneri del rogo funebre di Eracle, impregnate di sangue infetto, per contaminare le vesti destinate a Creusa (SEN. *Med.* 777-8). Tuttavia, se in Seneca la cenere dell'Eta attiva un'immediata connessione con la sfera funeraria, prolettica in un certo senso della morte della giovane sposa, qui la cenere del fulmine di Giove suggerisce piuttosto la potenza incontrollabile e sovraumana del gioiello.

<sup>69</sup> Dal punto di vista geografico, le mele delle Esperidi e il vello d'oro evocano due poli opposti, rispettivamente l'Occidente e l'Oriente. Gli elementi presenti all'interno della collana concorrono dunque da ogni parte del mondo al compimento del *nefas*, superando i confini geografici e violando la tradizionale distinzione tra la dimensione terrestre e quella infera.

<sup>70</sup> Considerata la destinazione della collana, la presenza di questi due elementi potrebbe rinviare anche alla sfera nuziale, richiamata per opposizione. Le mele delle Esperidi, infatti, secondo una notizia riferita da Ferecide (*FGrH* 3 F 16a-c), sarebbero state donate da Gea a Era e Zeus in vista delle loro nozze. Il dettaglio delle mele delle Esperidi in

e *dirum*, inoltre, lasciano pensare soprattutto agli effetti negativi associati ai pomi e al vello, elementi che, peraltro, proprio in virtù della loro contiguità all'interno del testo sembrano alludere in modo ancora più scoperto alle vicende della saga argonautica<sup>71</sup>. In *flebile*, detto del frutto delle Esperidi (vv. 280-1 *flebile germen / Hesperidum*)<sup>72</sup>, è contenuto un rimando prezioso alla scena apolloniana delle ninfe che piangono la morte del drago Ladone (AP. RHOD. 4, 1407 *λίγ' ἔστανον*), ucciso da Eracle per sottrarre i pomi dal giardino<sup>73</sup>. Per quanto riguarda poi il vello d'oro, la sua natura *dira* si spiega in senso generale alla luce della violazione dei legami familiari più stretti di cui Medea si macchia per aiutare Giasone nella sua impresa di recupero del manto. In una prospettiva più analitica, tuttavia, la caratterizzazione staziana del vello si chiarisce a partire dal confronto con il testo di Valerio Flacco, in cui la pelle dell'ariete viene presentata proprio come un oggetto esiziale (VAL. FL. 5, 261-2 *exitiale... / vellus... infaustum*) sul quale – in modo analogo a quanto accade per la collana di Armonia – grava una maledizione che ha ripercussioni sulla vicenda narrata<sup>74</sup>.

Alla collana, poi, Vulcano intreccia (v. 282 *interplicat*) – quasi richiamandone il movimento sinuoso – il serpente-capo della chioma anguicrinata di Tisifone (vv. 282-3 *raptumque... atro / Tisiphones de crine duce*)<sup>75</sup>. Il *dux comae* ha un potere terribile e il suo sibilo, impiegato dalla Furia come richiamo per la sorella Megea, basta da solo a far inorridire tutti gli elementi naturali e a mettere in allarme persino Giove (*Theb.* 11, 65-8 *crinalem attollit longo stridore cerasten: / caeruleae dux ille comae, quo protinus omnis / horruit audito tellus pontusque polusque, / et pater Aetnaeos iterum respexit ad ignes*)<sup>76</sup>. Attraverso il crine serpentino, Tisifone stessa è dunque presente per metonimia nella materia del gioiello e ad essa trasmette il suo potere. Ma c'è di più. A ben guardare, infatti, è Vulcano stesso che appare come una Furia. L'immagine del dio che intreccia il serpente della chioma anguiforme ricorda infatti i gesti tipici delle Furie, in particolare della Furia ovidiana che si strappa due serpenti dalla testa e li getta contro Atamante e Ino: *inde duos mediis abrumpit crinibus angues / pestiferaque manu raptos inmisit* (OV. *Met.* 4, 495-6)<sup>77</sup>. Il modello ultimo è la scena virgiliana in cui Alletto si stacca un serpente dalla chioma (VERG. *Aen.* 7, 346 *huic dea caeruleis unum de crinibus anguem*) e lo insinua nel petto di Amata per provocare in lei il *furor*; il colubro, attorcigliandosi al collo della donna, prende esso stesso la forma ora di una collana dorata, ora di un nastro: *fit tortile collo / aurum ingens*

---

contesto nuziale tornerà anche nelle *Dionisiache* di Nonno: qui si immagina che le nozze di Cadmo e Armonia si siano svolte presso il lago Tritonide e che nel giaciglio nuziale, allestito nel giardino delle Esperidi, le famose mele vengano disposte come decorazioni ornamentali da Afrodite e dagli Amorini (NONN. *D.* 13, 351-3). Anche il vello d'oro non è del tutto privo di connessioni con la sfera matrimoniale: nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio il manto dorato viene steso sul letto in cui Medea si unisce a Giasone (AP. RHOD. 4, 1141-8); cfr. anche VAL. FL. 8, 257-58, in cui la scena è replicata nel contesto del banchetto nuziale.

<sup>71</sup> Sulla presenza di elementi argonautici (sia apolloniani, sia più specificamente valeriani) nel monile di Armonia, richiamati soprattutto attraverso il riferimento ai pomi delle Esperidi, al vello d'oro e al cinto di Venere, cfr. CANNIZZARO 2017 e STOVER 2018.

<sup>72</sup> Il riferimento al pianto contenuto in *flebile* ha indotto alcuni studiosi (per primo POYNTON 1963, seguito dall'editore HALL 2007) a correggere il tradito *Hesperidum* in *Heliadum*: in questo modo *germen* non indicherebbe più le mele delle Esperidi, ma l'ambra, prodotta, secondo il noto *aition* ovidiano, dal pianto delle Eliadi per il fratello Fetonte. Tuttavia, il richiamo alle Esperidi, soprattutto alla luce del possibile rinvio apolloniano contenuto in *flebile* e della presenza di un altro oggetto riconducibile alla saga argonautica, il vello d'oro, resta preferibile.

<sup>73</sup> Su questo punto, cfr. CANNIZZARO 2017, pp. 528-9.

<sup>74</sup> Lo ha mostrato bene CANNIZZARO 2017, pp. 529-31, a cui rinvio per un'analisi più approfondita del significato del vello valeriano nell'*ekphrasis* della collana. Cfr. anche STOVER 2018, pp. 111-4.

<sup>75</sup> Sulla chioma anguicrinata della Furia e sul *dux comae*, cfr. anche *Theb.* 1, 103-4 *Centum illi stantes umbrabant ora cerastae, / turba minor diri capitis*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.*; MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 57-8. La presenza del serpente nella collana e l'uso del verbo *interplico* (coniatazione staziana, su cui vd. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 218), che richiama le *plicae* sinuose dei rettili e il loro movimento, sembrano suggerire la forma 'serpentina' del monile stesso: cfr. anche MCNELIS 2007, p. 55. Proprio a un serpente sarà paragonato il girocollo di Armonia in NONN. *D.* 5, 144-57: su questa *ekphrasis* di Nonno, cfr. MIGUÉLEZ-CAVERO 2017; in part. sui gioielli serpentiformi, p. 171, nota 17.

<sup>76</sup> Cfr. anche MCNELIS 2007, pp. 56-7.

<sup>77</sup> Spesso, inoltre, le Furie ripetono il gesto su se stesse, intrecciandosi i serpenti nel manto o a mo' di cintura: cfr. OV. *Met.* 4, 483 *induitur pallam tortoque incingitur angue*, con BARCHIESI, ROSATI 2007 *ad loc.*; cfr. anche la *palla* della Furia in *Theb.* 1, 109-11, con MICOZZI 2011, pp. 173-5.

*coluber, fit longae taenia vittae / innectitque comas et membris lubricus errat* (VERG. *Aen.* 7, 351-3)<sup>78</sup>. La suggestione è ripresa anche in Stazio: in modo analogo, infatti, il serpente-capo della chioma di Tisifone viene ora intrecciato nelle maglie della collana.

L'ultimo elemento della lista, prima di passare ai liquidi velenosi, è il *cestos* e il potere rovinoso che da esso può derivare (vv. 283-4 *et quae pessima ceston / vis probat*). Il riferimento è alla fascia di Venere<sup>79</sup>, uno strumento di seduzione descritto da Omero nell'episodio della Διός ἀπάτη, quando Era lo chiede in prestito alla dea per sedurre Zeus e distrarlo dalla battaglia<sup>80</sup>. Il sottotesto omerico sembra essere alluso anche nella successiva menzione di Pasitea (*Theb.* 2, 286), colei che tra le Grazie il Sonno aveva chiesto a Era in cambio del proprio aiuto nell'inganno ai danni di Zeus (HOM. *Il.* 14, 275-6). In Omero, tuttavia, il potere del *cestos* è limitato alla sfera erotica<sup>81</sup>. È in Valerio Flacco che l'oggetto, il *cingulum Veneris*, acquista una forte connotazione furiale e si trasforma in una sorta di strumento magico con uno spettro d'azione decisamente più ampio<sup>82</sup>. Qui, secondo uno schema che ricorda quello di HOM. *Il.* 14, Giunone ottiene da Venere il prezioso cinto per fare in modo che Medea, indossandolo, si innamori fatalmente di Giasone (VAL. FL. 6, 668-74) – con tutte le conseguenze ben note che questo fatto comporta. Come ha mostrato Francesco Cannizzaro<sup>83</sup>, in Stazio la caratterizzazione negativa della forza associata al *cestos* andrà dunque spiegata sulla base di una interferenza valeriana che si sovrappone al modello omerico di partenza. Nella *Tebaide* si assiste inoltre a un curioso rovesciamento di ruoli, in ragione del quale questa volta non è una divinità femminile, ma Vulcano in persona, sottile conoscitore delle arti di Venere, a servirsi proprio dello strumento di seduzione più caro alla dea per punirne la discendenza (*in primis* femminile) attraverso la collana.

L'ultima sezione ecfrastica è dedicata alle sostanze velenose con cui Vulcano completa il lavoro. La prima operazione consiste nell'ungere il gioiello di spume lunari (v. 284 *haec circum spumis lunaribus unguis*), una pratica che richiama i riti delle maghe tessale più che i gesti consueti del dio fabbro<sup>84</sup>. Come si vede bene da Lucano, ad esempio, le *spumae lunares* sono il frutto del potere che Eritto e le colleghe emazie esercitano sui corpi celesti: Febe, tratta giù dal cielo attraverso tremendi incantesimi, produce sull'erba una sostanza schiumosa simile a quella che ora viene sparsa sulla collana di Armonia (LUCAN. 6, 505-6 *et patitur tantos cantu depressa labores / donec suppositas propior despumet in herbas*)<sup>85</sup>. Le *spumae lunares* inoltre ricordano ancora una volta l'aura furiale del manufatto: proprio al rossore dalla luna colpita dalle magie dei Tessali Stazio aveva associato la *ferrea lux* che brilla negli occhi di Tisifone<sup>86</sup>. La seconda operazione prevede poi di cospargere il monile di *hilare venenum* (v. 285 *hilari perfundit cuncta veneno*). Anche in questo caso, il gesto di Vulcano riattiva la trama di rimandi alla Furia ovidiana, che dopo essersi staccata i serpenti dalla chioma

---

<sup>78</sup> Per questa scena virgiliana, cfr. BOCCIOLINI PALAGI 2007, pp. 30-1; per l'influenza di questo passo nella descrizione dell'attacco di Tisifone in Ovidio, cfr. in part. pp. 91-8.

<sup>79</sup> Il *cestos* di Venere viene menzionato anche in *Theb.* 5, 62-3 *solvisse iugalem / ceston*; in questo caso, però la dea assume tratti furiali e depone il *cestos iugalis* per ispirare il *furor* omicida alle donne di Lemno. In poesia *cestos* è attestato poi in MART. 6, 13. 8; 14, 206; 207; cfr. anche CLAUD. *Hon. Nupt.* 124.

<sup>80</sup> Nell'episodio omerico la *brassière* è ottenuta da Era *con* un inganno e *per* un inganno. Come è noto, Era si fa prestare la fascia da Afrodite con un pretesto che le permette di tenere nascoste le sue reali intenzioni; dopodiché, accresciuto il proprio fascino, riesce a irretire Zeus e unendosi a lui lo distrae, con la complicità del Sonno, dalla battaglia in cui Poseidone può intervenire a vantaggio dei Greci.

<sup>81</sup> Cfr. HOM. *Il.* 14, 214-7 Ἡ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστόν ἱμάντα / ποικίλον, ἔνθα δέ οἱ θελκτῆρια πάντα τέτυκτο / ἔνθ' ἐνὶ μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς / πάρφασις, ἧ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.

<sup>82</sup> Cfr. VAL. FL. 6, 470-4. Sul *cingulum Veneris* valeriano, cfr. FUCECCHI 1997 *ad Val. Fl.* 6, 471-4; BARCHIESI 2001a, p. 338, nota 36.

<sup>83</sup> CANNIZZARO 2017, pp. 531-5. Sul *cestos*, cfr. anche STOVER 2018, pp. 117-21.

<sup>84</sup> Anche Medea aveva intenzione di ungere di veleni i doni per la compagna di Giasone in EURIP. *Med.* 789 τοιοῖσδε χρίσῳ φαρμάκοις δωρήματα.

<sup>85</sup> Medea, invece, invoca la Luna quando si accinge a preparare i doni esiziali per Creusa: SEN. *Med.* 750-1 *Nunc meis vocata sacris, noctium sidus, veni / pessimos induta vultus, fronte non una minax*. L'immagine delle maghe tessale che esercitano il loro potere sulla luna è topica: cfr. e.g. PL. *Grg.* 513a; ARISTOPH. *Nu.* 749-50; HOR. *Epod.* 5, 45-6; PROP. 1, 1. 19; OV. *Am.* 2, 1. 23; VAL. FL. 6, 447-8.

<sup>86</sup> *Theb.* 1, 104-6 *sedet intus abactis / ferrea lux oculis, qualis per nubila Phoebes / Atracia rubet arte labor*. Sulla gravidanza dell'aggettivo *ferreus* nel nesso *ferrea lux* e sulle sue connotazioni furiali, cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 105.

conclude il suo attacco versando sul petto delle vittime il *furiale venenum* da lei stessa preparato e cotto nel calderone (OV. *Met.* 4, 500 *attulerat secum liquidi quoque mostra veneni*; 506-7 *vertit furiale venenum / pectus in amborum*). Vulcano, come una novella Furia, ripete quel gesto esiziale direttamente sulla collana. Il veleno stesso, del resto, è un elemento caratteristico delle Furie: la Tisifone di Stazio ha la pelle intrisa di veleno (*Theb.* 1, 106-7 *suffusa veneno / ... cutis*)<sup>87</sup> e le ceraste della sua chioma infettano le acque dei fiumi dai quali si abbeverano (*Theb.* 4, 58 *et innumeris livescunt stagna venenis*)<sup>88</sup>. A questo punto, anche il riferimento all'*hilare venenum* sembra connotarsi in questa stessa direzione: l'aggettivo *hilaris*, oltre a sottolineare il fascino esercitato dall'oggetto<sup>89</sup>, sembra un richiamo indiretto alle *Furiae hilares*, al riso malvagio con cui esse suggellano inganni o pregustano disgrazie imminenti<sup>90</sup>. Con questo dettaglio, Stazio sembra suggerire che le Furie, e con loro il *callidus* Vulcano, stiano già assaporando l'insidia del gioiello e la soddisfazione per la serie di mali che esso scatenerà nella casa tebana.

L'*ekphrasis* è completata da un'appendice speculare rispetto alla breve sezione dedicata in apertura all'intervento dei Ciclopi e dei Telchini. Qui, con sguardo retrospettivo, si nega qualsiasi contatto benefico tra la collana e figure positive, quali Pasitea, una delle tre Grazie<sup>91</sup>, il *Decor* e Cupido (v. 287 *Idaliusque puer*)<sup>92</sup>. Al contrario si esaltano i mali personificati che hanno dato l'ultima 'mano' al capolavoro di Vulcano:

Non hoc Pasithea blandarum prima sororum,  
non Decor Idaliusque puer, sed Luctus et Irae  
et Dolor et tota pressit Discordia dextra.

(*Theb.* 2, 286-8)

L'immagine tipica delle divinità benevole che apportano il loro omaggio personale all'oggetto appare qui rovesciata<sup>93</sup>: la galleria dei collaboratori tra le cui mani è passata la collana di Armonia ricorda piuttosto, in un'atmosfera a tratti infernale, il corteo delle entità personificate che accompagnano la Furia<sup>94</sup>. Così, per esempio, Tisifone irrompe nella reggia di Tebe portando con sé i mali peggiori<sup>95</sup>: per ultima, la discordia si

<sup>87</sup> Cfr. anche l'immagine di Alletto in VERG. *Aen.* 7, 341 *Gorgoneis Allecto infecta venenis*. Sui veleni della Furia e in particolare sull'azione del veleno della Tisifone ovidiana, cfr. BOCCIOLINI PALAGI 2007, pp. 91-108.

<sup>88</sup> Si tratta del fiume Elisso, nel quale le Eumenidi Stigie si purificano immergendo il volto e i serpenti del capo che respirano affannosi dopo aver bevuto al Flegetonte (*Theb.* 4, 53-8); l'altro fiume a cui si abbeverano è il Cocito: cfr. *Theb.* 1, 89-91; 11, 95-6. Sul tema, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 53-5.

<sup>89</sup> Cfr. MULDER 1954 *ad Theb.* 2, 285: «omnia postremo perfudit Vulcanus liquore, qui quamquam et ipse erat venenatus [...], tamen monilis speciem reddebat blandam. *Hilari* = 'hilaritatem afferente, iucundo'»; ROCCHI 1989, p. 30, pensa in particolare a un «filtro dagli effetti esilaranti» da ricollegare (soprattutto le *spumae lunares*) all'influenza della luna nella magia d'amore, ma la spiegazione non sembra del tutto convincente.

<sup>90</sup> Cfr. *Theb.* 3, 641 *hilaremque Megaeram*; 5, 201 *hilares... Sorores*; cfr. anche *Theb.* 4, 213 *et grave Tisiphone risit gavisia futuris* (dove il riso di Tisifone sancisce l'avvenuto passaggio della collana nelle mani di Erifile); 11, 91 *bella deum et magnas ridebam fulminis iras*. Sul motivo della *Schadenfreude* delle Furie, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 213.

<sup>91</sup> Su Pasitea, cfr. CANNIZZARO 2017, p. 533.

<sup>92</sup> La scena ricorda per contrasto il benefico intervento di *Voluptas* e *Venere* che lasciano la loro 'essenza' nella villa di Manilio Vopisco: cfr. *Silv.* 1, 3, 9-12 *ipsa manu tenera tecum scripsisse Voluptas / tunc Venus Idaliis unxit fastigia sucis / permulsiitque comis blandumque reliquit honorem / sedibus*. Da confrontare anche il tocco di *Venere* che unge le ciocche recise di Earino in *Silv.* 3, 4, 92 *arcanos iterat Cytherea liquores* (cfr. anche *Silv.* 3, 4, 82-3 *hunc multo Paphie saturabat amomo, / hunc nova tergemina pectebat Gratia dextra*).

<sup>93</sup> Cfr. e.g. la scena di vestizione di Pandora, assistita da un corteo di dee e divinità minori in HES. *Op.* 72-6, con WEST 1978 *ad Op.* 73-5; cfr. anche HES. *Th.* 573-80. A questi esempi se ne possono aggiungere altri simili, in cui la protagonista è Afrodite, assistita da Ore e Cariti: cfr. e.g. HOM. *Od.* 8, 364-6; *h.Hom.* 6, 5-13; cfr. anche *h.Hom.* 5, 61-3; *Cypr.* fr. 4-5 Bernabé = 5-6 West, con WEST 2013, pp. 75-7.

<sup>94</sup> Il modello per queste sequenze di entità personificate associate alla sfera del male va ricondotto alla descrizione del vestibolo infernale in VERG. *Aen.* 6, 273-81; cfr. anche McNELIS 2007, pp. 74-5. A ciò si aggiunge la descrizione di Tisifone, che appare con il suo corteo di mali personificati fuori dal palazzo di Atamante in OV. *Met.* 4, 484-5 *Luctus comitatur euntem / et Pavor et Terror trepidoque Insania vultu*: cfr. KEITH 2004-05, pp. 194-5; cfr. anche Tisifone in VERG. *G.* 3, 551-2. Per un possibile influsso valeriano in questo passo di Stazio, cfr. STOVER 2018, pp. 120-1.

<sup>95</sup> *Theb.* 1, 125-30 *protinus attoniti fratrum sub pectore motus, / gentilisque animos subiit furor aegraque laetis / invidia atque parens odii metus, inde regendi / saevus amor, ruptaeque vices iurisque secundi / ambitus impatiens, et summo dulcius unum / stare loco, sociisque comes discordia regnis*. Per la storia del motivo (*discordia* come 'compagna

insinua nell'animo dei fratelli. Anche nell'*ekphrasis* del monile la *Discordia* compare sempre in ultima posizione<sup>96</sup>: essa preme con forza il gioiello (v. 288 *tota pressit Discordia dextra*)<sup>97</sup> come per suggellare la preminenza del suo potere distruttivo e assicurare l'avvenuta contaminazione. Con la *Discordia* si ha dunque una degna conclusione dell'*ekphrasis* dedicata alla creazione della collana maledetta: la sua 'firma', rappresentata simbolicamente dalla pressione con cui essa stringe il dono tra le mani (quasi volesse plasmarne la forma), sancisce le divisioni e le lotte interne alla famiglia, la *discordia inter fratres*, che già a partire dalla guerra tra gli Sparti<sup>98</sup> segna il destino di Tebe fino allo scontro finale tra Eteocle e Polinice<sup>99</sup>.

## 5. Il catalogo delle donne

Conclusa la sequenza dedicata alla lavorazione dell'oggetto e alle entità personificate che hanno contribuito a rifinirlo, il narratore passa a elencare le donne della casa tebana divenute tristemente note per le sciagure che hanno subito dopo aver indossato il monile:

Prima fides operi, Cadmum comitata iacentem Harmonia versis in sibila dira querelis	290
Illyricos longo sulcavit pectore campos. Improba mox Semele vix dona nocentia collo induit, et fallax intravit limina Iuno. Teque etiam, infelix, perhibent, Iocasta, decorum possedissee nefas; vultus hac laude colebas,	295
heu quibus, heu, placitura toris! Post longior ordo.	( <i>Theb.</i> 2, 289-96)

Lo sguardo retrospettivo sulla storia dell'oggetto e sui proprietari che lo hanno posseduto nel corso del tempo è un modulo ricorrente all'interno dei passi efrastici già a partire dalla tradizione epica omerica<sup>100</sup>. L'intento primario consiste nell'esaltare il pregio e l'antichità del manufatto, e di conseguenza l'autorità o la posizione privilegiata di colui che ne detiene il possesso<sup>101</sup>. Nel caso di Stazio i presupposti sono analoghi, ma la finalità

---

dei regni condivisi') nella riflessione sul potere assoluto, cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 130; cfr. anche BESSONE 2019, pp. 152-4.

<sup>96</sup> La *Discordia* chiude l'elenco delle ipostasi anche in VERG. *Aen.* 6, 280-1 *et Discordia demens, / vipereum crinem vittis innexa cruentis*. La *Discordia* viene menzionata per ultima anche nel breve elenco di mali che si diffondono a Lemno in *Theb.* 5, 74.

<sup>97</sup> Per il richiamo antifrastico alla pratica matrimoniale della *coniunctio dextrarum* contenuto in questa immagine, cfr. NEWLANDS 2016, p. 152. Per la clausola *Discordia dextra*, cfr. VAL. FL. 7, 468.

<sup>98</sup> Il mito degli Sparti diventa ben presto modello fondativo della guerra civile: cfr. OV. *Met.* 3, 116-9; 122-3 *suoque / Marte cadunt subiti per mutua vulnera fratres* (cfr. HARDIE 1990, in part. p. 230); SEN. *Oed.* 738-50, in part. vv. 748-50 *hac transierit civile nefas! / Illa Herculeae norint Thebae / proelia fratrum* (su questo punto, cfr. RIVOLTELLA 1996; BESSONE 2011, p. 81); LUCAN. 4, 549-51 *Sic semine Cadmi / emicuit Dircaea cohors ceciditque suorum / vulneribus dirum Thebanis fratribus omen* (con ASSO 2010 *ad Lucan.* 4, 51); STAT. *Theb.* 1, 180-5 (con BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 180); 3, 180-3; cfr. anche 4, 556-60 (cfr. KEITH 2004-05, p. 200).

<sup>99</sup> *Theb.* 1, 137-8 *haud secus indomitos praeceps discordia fratres / asperat*. La figura della *Discordia* ha una lunga tradizione letteraria, già a partire da Ennio che la immortala nell'atto di aprire le porte del tempio della Guerra (ENN. *Ann.* 225-6 Skutsch). Nell'*ekphrasis* dello scudo di Enea la *Discordia* compare nel quadro della futura battaglia di Azio ritratta insieme a Bellona: cfr. VERG. *Aen.* 8, 702-3 *et scissa gaudens vadit Discordia palla, / quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello*.

<sup>100</sup> Cfr. e.g. la digressione sui passaggi di proprietà dello scettro di Agamennone in HOM. *Il.* 2, 100-8, che serve ad attestare la trasmissione del potere regale dalla sfera divina (in particolare da Zeus) a quella umana. Limitatamente alla funzione di questa *ekphrasis* omerica, cfr. FUSILLO 1983, pp. 101-2; BECKER 1995, pp. 52-4, in part. p. 54, nota 98.

<sup>101</sup> Il motivo della 'genealogia del manufatto', spesso sfruttato in senso encomiastico, incontra una certa fortuna nella poesia efrastica d'occasione. Il caso più eclatante è *Silv.* 4, 6 sull'*Hercules Epitrapezios* di Novio Vindice, al cui interno ampio spazio è riservato alla ricostruzione del *pedigree* antiquario del bronzetto lisippeo che, prima di giungere nella collezione di Vindice, è passato nelle mani dei più grandi generali: Alessandro, Annibale e Silla (*Silv.* 4, 6. 59-88); sui passaggi di proprietà dell'oggetto, cfr. BONADEO 2010, pp. 70-86.

risulta di fatto capovolta: non si tratta più di celebrare la *vetustas* del manufatto artistico che accresce il valore dell'oggetto in sé e che dà lustro a chi lo possiede, ma di ricordare, al contrario, la cattiva fama del monile e la minaccia che grava su colei che si accinge a indossarlo. Nel tessuto diegetico, quindi, la galleria di donne illustri apposta come appendice all'*ekphrasis* vera e propria assume un significato paradigmatico e annuncia, in modo fin troppo evidente, la sventura che sta per abbattersi su Argia e sulle sue nozze. Ricostruire la storia dell'oggetto efrastico – operazione che in questo contesto perde la sua tradizionale vocazione encomiastica – permette al poeta di accrescere la percezione del potere malefico della collana facendo rivivere in rapida sequenza tutte le disgrazie che essa ha provocato fino a questo momento<sup>102</sup>.

A livello formale, la struttura entro cui viene organizzata la materia poetica di questa sezione è quella del catalogo: nessi di collegamento quali *prima fides* (v. 289), *mox* (v. 292), *etiam* (v. 294), *post* (v. 296), scandiscono la narrazione delineando i confini netti delle singole sequenze del passo. Così Stazio ripercorre in sintesi alcuni tasselli del passato di Tebe – un passato spiccatamente ovidiano – attraverso le figure di Armonia, Semele e Giocasta<sup>103</sup>. La storia del monile e delle nobili tebane, pur non essendo di per sé un momento propriamente efrastico, arricchisce in ogni caso l'*ekphrasis* del gioiello con un apporto narrativo funzionale, che salda la descrizione dell'oggetto alle conseguenze 'storiche' che esso ha prodotto. La modalità espositiva del catalogo viene quindi sfruttata qui (come altrove nel poema) per integrare il racconto principale attraverso uno scorcio sul passato tebano in cui si riepilogano, attraverso la strategia anch'essa ovidiana del «fast forward mode»<sup>104</sup>, quei momenti mitici fondamentali per la comprensione del presente, su cui il poeta non può tuttavia soffermarsi in quanto esclusi dal *limes* del suo canto. È interessante notare inoltre che la collana maledetta, proprio in quanto ornamento da donna, agisce sempre – almeno in prima battuta – in linea femminile: per questo si può affermare che il catalogo incluso nella digressione sul monile (peraltro l'unico catalogo di donne all'interno dell'opera) offre una ricostruzione della storia di Tebe dall'insolita prospettiva delle regine e delle principesse della casa dominante, presentate – secondo un principio che ricorda il *Catalogo delle donne* di Esiodo – in successione cronologica<sup>105</sup>. Ma questo *excursus* suggerisce ulteriori spunti: la collana, infatti, è un oggetto che non solo *seduce* le donne, ma che permette a queste ultime di *sedurre* a loro volta, forti del fascino acquisito. Attraverso una galleria al femminile dedicata alle vittime dirette del monile, Stazio svela il sottile meccanismo di trasmissione del *nefas* che, sfruttando la debolezza per il *cultus*, si ripercuote con effetti altrettanto funesti anche sulla componente maschile della famiglia regnante.

La prima testimonianza (v. 289 *prima fides*) del potere nefasto esercitato dal dono di Vulcano è la metamorfosi di Armonia in serpente. La sintesi dell'episodio mostra numerosi punti di contatto, pur nella sua brevità, con

---

<sup>102</sup> Simile è l'esempio di VERG. *Aen.* 1, 647-55, in cui l'*ornatus* di Elena e i gioielli di Iliona vengono consegnati in dono da Enea a Didone: la sola menzione delle precedenti proprietarie (e quindi l'indiretto richiamo al destino che le ha accompagnate) lascia presagire, secondo un principio analogico, la rovina futura della regina cartaginese stessa.

<sup>103</sup> Cfr. GEORGACOPOULOU 1996c, p. 102, nota 16: «Stace fait tourner les segments de sa liste d'héroïnes autour du collier d'Harmonie qui constitue admirablement une double image: celle de l'objet concret qui passe d'une génération à l'autre et celle de l'histoire de Thèbes, dès sa fondation».

<sup>104</sup> La definizione è di TARRANT 2005, p. 69; in questi casi la storia «becomes so radically compressed as to reduce the material of an extended episode into the space of a few lines». Il meccanismo di riduzione si può applicare nei casi in cui l'evento narrato sia noto al lettore o sia presentato come tale, in virtù di quel processo di dissimulazione delle variazioni (ora minime, ora più evidenti) a cui Stazio sottopone gli episodi mitici rievocati nel catalogo per saldarli in modo credibile e coerente alla storia del monile.

<sup>105</sup> Nel dettaglio della successione genealogica il catalogo di Stazio richiama il *Catalogo* esiodeo, anche se per il resto se ne allontana nei contenuti: non tratta infatti dell'unione di donne mortali con gli dei, né delle donne 'migliori' (HES. fr. 1, 3 Merkelbach-West *αἱ τὸν ἄρισται ἔσαν*); al contrario, esso mette in luce le debolezze delle spose tebane che hanno ceduto al fascino del gioiello. Il principio genealogico, che in Esiodo è dato dall'atto della riproduzione, si trasforma in Stazio nel principio della trasmissione, del passaggio dell'oggetto di mano in mano. Per una rapida sintesi delle caratteristiche del *Catalogo* esiodeo e sull'influsso da esso esercitato in poesia latina, in particolare su Ovidio, cfr. FLETCHER 2005; ROSATI 2009b, pp. 363-5; ZIOGAS 2013, in part. pp. 8-9. Altri famosi cataloghi epici femminili sono il catalogo delle eroine nell'Ade in HOM. *Od.* 11, 225-330 e VERG. *Aen.* 6, 445-51; cfr. anche OV. *Met.* 6, 103-20. Il catalogo di eroine del mito è spesso sfruttato in poesia elegiaca: cfr. e.g. PROP. 2, 28. 17-30; OV. *Am.* 1, 7. 13-8; 1, 10. 1-7; *Ars am.* 1, 283-340; 3, 11-22; 33-42; *Rem. am.* 55-68; *Her.* 19, 129-38; *Tr.* 1, 6. 19-22; 5, 14. 35-40; *Pont.* 3, 1. 105-28. Su questi aspetti, cfr. HARDIE 2005, pp. 292-8.

la narrazione ovidiana di *Met.* 4<sup>106</sup>: ecco dunque Armonia al fianco del marito Cadmo (*Theb.* 2, 289-90 *Cadmum comitata iacentem / Harmonia* ~ *OV. Met.* 4, 568 *profuga cum coniuge*); l'Illiria, terra del loro esilio (*Theb.* 2, 291 *Illyricos... campos* ~ *OV. Met.* 4, 568 *Illyricos... fines*); il petto allungato proprio dei rettili (*Theb.* 2, 291 *longo sulcavit pectore* ~ *OV. Met.* 4, 575 *serpens in longam porrigar alvum*); e ancora: i lamenti femminili che si traducono in sibili tremendi (*Theb.* 2, 290 *versis in sibila dira querelis*) – un'immagine, questa, che condensa con un lessico spiccatamente 'metamorfico' (*versis*) la richiesta dell'Armonia ovidiana di essere a sua volta trasformata in serpente (*OV. Met.* 4, 593-4 *cur non / me quoque, caelestes, in eandem vertitis anguem?*). Nelle *Metamorfosi* la mutazione di Armonia è da ricollegare all'antica profezia che grava sul destino di Cadmo fin dal tempo dell'uccisione del drago sacro a Marte (*OV. Met.* 3, 97-8 *quid, Agenore nate, peremptum / serpentem spectas? Et tu spectabere serpens*). Nella *Tebaide*, invece, l'antica vicenda ovidiana viene associata a un'eziologia nuova, tutta staziana: non più al potere di un oracolo, ma all'effetto della collana di Vulcano<sup>107</sup>.

Segue il quadro dedicato a Semele che, *improba* (v. 292), si è lasciata sedurre troppo in fretta dai *dona nocentia*, senza accorgersi delle conseguenze a cui si sarebbe esposta. *Improba* riattiva inoltre la memoria del passato ovidiano e definisce Semele in relazione al gesto di *hybris* che ella compie rivolgendo a Giove una richiesta superiore alla sua condizione di mortale. È come se allora l'*improbo* desiderio di Semele di unirsi a Giove nella sua versione divina fosse in ultima istanza un effetto del monile. Interessante in questo senso la movenza *vix... et* su cui è strutturato il passo: Semele non fa in tempo a indossare la collana (vv. 292-3 *improba mox Semele vix dona nocentia collo / induit*) che subito compare Giunone (v. 293 *et fallax intravit limina Iuno*). La successione temporale dei due fatti sembra implicare anche una più rilevante dipendenza causale. L'intervento di Giunone, che in Ovidio era la causa prima e scatenante del dramma, retrocede qui a livello di causa secondaria innescata appunto dal potere esiziale del monile. In altre parole, Semele – che già in *OV. Met.* 3 si era attirata l'ira della dea per la sua eccessiva *fiducia formae* (oltre che per l'unione con Giove e il vanto di portarne in grembo il figlio)<sup>108</sup> – è colpevole ora di aver accresciuto ulteriormente la propria bellezza naturale attraverso la collana e di aver quindi sollecitato l'intervento punitivo della Saturnia, che agisce in modo ancora più tempestivo. Il resto è noto a tutti. Così, a richiamare il finale della storia basta l'espressione *fallax intravit limina Iuno*, che compendia la più estesa scena ovidiana in cui Giunone arriva nella stanza di Semele (*OV. Met.* 3, 274 *limen adit Semeles* ~ *Theb.* 2, 293 *intravit limina*) nei panni di Beroe, la vecchia nutrice (*OV. Met.* 3, 275 *simulavit anum* ~ *Theb.* 2, 293 *fallax*), per indurre la principessa a chiedere a Giove, suo amante, una prova tangibile della sua effettiva natura divina.

All'esempio di Semele, segue infine la storia di Giocasta, a cui viene rivolta un'apostrofe diretta (v. 294 *teque etiam, infelix, ... Iocasta*)<sup>109</sup>. La regina – dice il narratore – è entrata in possesso del monile (vv. 294-5 *decorum / possedissee nefas*) e lo ha indossato con intento civettuolo (v. 295 *vultus hac laude colebas*) per accrescere la propria bellezza e piacere allo sposo (v. 296 *placitura toris*)<sup>110</sup>, ignara dell'abominio in cui sarebbe stata

<sup>106</sup> La metamorfosi di Cadmo e Armonia è narrata in *OV. Met.* 4, 563-603; per le riprese ovidiane nel passo in esame, cfr. KEITH 2004-05, p. 195. Nella *Tebaide* si rinvia a questo episodio anche in altri due passi: *Theb.* 3, 288-90 (discorso di Venere a Marte) e 4, 553-5 (rituale di necromanzia compiuto da Manto).

<sup>107</sup> In questo senso, risulta ancora più grottesco il lamento di Venere che nel discorso rivolto a Marte (*Theb.* 3, 286-90) si indigna per la metamorfosi toccata in sorte alla figlia, senza però accennare alle cause che l'hanno scatenata, come se appunto non fosse a conoscenza del fatto che il regista ultimo della sciagura è proprio Vulcano.

<sup>108</sup> L'ira di Giunone nei confronti di Semele è aggravata proprio dalla gravidanza di quest'ultima: cfr. *OV. Met.* 3, 260-1 *gravidamque dolet de semine magni / esse Iovis Semelen; 268-70 Concipit! Id deerat! Manifestaque crimina pleno / fert utero et mater, quod vix mihi contigit, uno / de Iove vult fieri: tanta est fiducia formae*.

<sup>109</sup> Giocasta è detta *infelix*, come *infelix* è il letto in cui si è unita a Edipo e sul quale riversa il suo stesso sangue dopo che si è inferta il colpo mortale con la spada di Laio: cfr. *Theb.* 11, 640-1 *venas perumpit aniles / vulnus et infelix lustratur sanguine lectus*. Per l'immagine del sangue che ora 'purifica' il letto che ha accolto l'incesto, cfr. LACT. PLAC. *ad Theb.* 11, 641; sul suicidio di Giocasta, cfr. SMOLENAARS 2008; DIETRICH 2015, in part. p. 319.

<sup>110</sup> Per *placitura* cfr. *TIB.* 2, 5. 35; 51-2 *te quoque iam video, Marti placitura sacerdos / Ilia, Vestales deseruisse focos; LUCAN.* 2, 337; cfr. MALTBY 2002 *ad Tib.* 2, 5. 35: «The verb is frequently used in erotic context». Facendosi bella per sedurre Edipo, la Giocasta di Stazio sembra dare prova di quanto afferma Ovidio in *Medic.* 31 *est etiam placuisse sibi quaecumque voluptas*, con ROSATI 1985a, in part. pp. 25-6.

coinvolta<sup>111</sup>. Non a caso, proprio Giocasta che ha posseduto il *decorum nefas* ha sposato e generato il *nefas*<sup>112</sup>: *nupsi equidem peperique nefas* (*Theb.* 7, 514) – come lei stessa avrà modo di dichiarare più avanti. Nel rendere conto della sorte di Giocasta il narratore ricorre al verbo *perhibent*, una di quelle note alessandrine che permettono di attribuire la versione del racconto esposto a una fonte esterna non precisata: l'intento è quello di riagganciare la storia in oggetto a un bacino di racconti e miti che si immagina preesistente. Tanto più grande risulta quindi la sorpresa quando ci si rende conto che quella di Giocasta e il monile è, verosimilmente, un'invenzione di Stazio<sup>113</sup>.

Concludere la rassegna con la regina tebana, ultima proprietaria della collana in ordine di tempo prima di Argia, permette al narratore di connettere in modo fluido l'*excursus* catalogico (e la più ampia digressione di cui esso costituisce la parte finale) al punto in cui si era interrotta la narrazione vera e propria. Perché la riemersione dalla cornice interna a quella esterna possa avvenire senza vistose rotture, il catalogo *deve* quindi finire con Giocasta, anche se – come il narratore si premura di precisare – *post longior ordo* (v. 296). Quest'ultima nota può essere considerata come un esempio estremo di preterizione: l'oggetto che viene escluso dal canto non viene nemmeno nominato in modo esplicito, ma relegato sotto l'etichetta di *ordo*. L'insieme delle storie mitiche qui rievocate in modo allusivo rimanda a fatti che, come si è detto, non possono essere inclusi nella narrazione perché successivi agli eventi trattati nella *Tebaide* e appartenenti alle più tarde vicende degli Epigoni. Tuttavia quando il poeta dichiara l'esistenza di un *post*, sta invitando il lettore a integrare in modo autonomo la serie lasciata in sospenso. Per trovare la sua ideale continuazione, bisogna ancora una volta guardare indietro a Ovidio, a un passo di *Met.* 9 – che risulta cronologicamente posteriore ai fatti della *Tebaide*, ma letterariamente anteriore – nel quale sono riassunte le conseguenze dell'oro esiziale sulla discendenza di Anfiarao<sup>114</sup>: secondo la profezia di Temi, Alcmeone, il figlio del vate argivo, sarà costretto a eliminare la madre Erifile per vendicare il padre e, dopo aver sposato Calliroe, lui stesso verrà ucciso nel tentativo di sottrarre la collana di Armonia alla sua prima moglie Arsinoe. Il legame 'a distanza' che Stazio instaura con il testo ovidiano è sancito anche da un'efficace citazione: nel definire *aurum fatale* il gioiello che è entrato nella dimora di Erifile (*Theb.* 4, 211-2 *Sic Eriphylaeos aurum fatale penates / inrupit*), si avverte la volontà di raccordarsi – a mo' di *prequel* – al seguito della vicenda esposto nelle *Metamorfosi*, a quello stesso *fatale aurum* che Calliroe chiederà (e che di fatto ha già chiesto) ad Alcmeone condannandolo alla morte (*OV. Met.* 9, 411 *donec eum coniunx fatale poposcerit aurum*).

In questa luce, il catalogo delle donne diviene uno snodo strategico nella struttura complessiva del passo ecfrastrico: esso fornisce infatti una casistica concreta a dimostrazione della forza del monile, illustrata in astratto nella sezione precedente (nell'*ekphrasis* vera e propria); in aggiunta, sfruttando il valore didascalico delle sciagure che si sono abbattute sulle donne della casa tebana, esso mette in guardia sulla seduzione che il

---

<sup>111</sup> L'immagine di Giocasta futura sposa di Edipo, dedita alla cura di sé prima delle nozze, stride fortemente con il ritratto di Giocasta madre disperata, simile nell'aspetto a una vecchia Eumenide, che si reca nell'accampamento argivo in *Theb.* 7, 474-8; cfr. anche *Theb.* 11, 316-8 *ibat / scissa comam vultusque et pectore nuda cruento, / non sexus decorisve memor*. In realtà, anche prima dello scontro fratricida, Giocasta non conserva più le tracce della sua antica grazia e appare disfatta dai mali che contagiano Tebe: cfr. *Theb.* 2, 440-1 *longo quam sordida luctu / mater*. Sulla rappresentazione di Giocasta quale «dead woman walking», cfr. DIETRICH 2015.

<sup>112</sup> Nella formulazione *decorum / possedissee nefas* (vv. 294-5), si insiste sul possesso fisico dell'oggetto, quasi per evocare l'unione con l'altro *nefas*, Edipo stesso. Per *possideo* in contesto sessuale, cfr. *ThLL*, s.v. *possideo (possīdo)*, X/2, 123, 62-124, 4; per *decorum nefas*, che richiama un'altra espressione altrettanto ossimorica come *dulce nefas* (*Theb.* 5, 162), cfr. GERVAIS 2017 *ad Theb.* 2, 294.

<sup>113</sup> L'estrema condensazione del passo rende difficile stabilire in quale misura per Stazio l'unione di Giocasta con Edipo sia una conseguenza effettiva dell'azione del monile. Di certo, stando a quanto si dice nel testo, la regina si è servita della collana per farsi bella e sedurre lo sposo: credo però che in tutto ciò il gioiello operi non tanto come la causa ultima dell'incesto (fatto riconducibile a un destino crudele che da tempo grava sulla casa tebana), ma che agisca piuttosto 'in aggiunta', come un sovrappiù di perversione che catalizza una maledizione già inscritta nel fato.

<sup>114</sup> *OV. Met.* 9, 408-14 *natus erit factus pius et sceleratus eodem / attonitusque malis, exul mentisque domusque, / vultibus Eumenidum matrisque agitabitur umbris, / donec eum coniunx fatale poposcerit aurum / cognatumque latus Phegeius hauserit ensis. / Tum demum magno petet hos Acheloia supplex / ab Iove Callirhoe natis infantibus annos. A questa sciagura rinvia anche Anfiarao in *Theb.* 7, 787-8 *deceptum tibi, Phoebe, larem poenasque nefandae / coniugis et pulchrum nati commendo furorem*.*

monile può ancora esercitare nel presente, come ha fatto in un passato non troppo lontano, provocando altri mali oltre a quelli che la sola presenza dell'oggetto già di per sé determina.

## 6. Gli effetti del monile: Argia ed Erifile

La sezione dedicata al gioiello di Armonia si conclude con un ritorno simmetrico alla cornice narrativa principale: la protagonista è di nuovo Argia, presentata in tutto lo splendore degli ornamenti nuziali. Come risulterà chiaro, tuttavia, questa breve 'istantanea' non è una semplice aggiunta descrittiva: attraverso il motivo del *cultus*, infatti, è possibile valutare nel complesso dell'opera i poteri (e in parte anche i limiti) del *dirum monile* rispetto ai personaggi femminili ai quali esso si trasmette.

Vediamo, dunque, come si presenta la sposa:

Tunc donis Argia nitet vilesque sororis  
ornatus sacro praeculta supervenit auro.

(*Theb.* 2, 297-8)

Lo sfarzo luminoso della figura è rilevato dalla posizione centrale del sintagma *Argia nitet*. È attraverso l'accostamento del nome proprio *Argia* e del verbo *nitēre* che la suggestione dello splendore, su cui insiste tutto il primo emistichio del v. 297 (bilanciato a distanza dalla coda del v. 298, *auro*), ne risulta potenziata: tramite un prezioso *pun*, la lucentezza evocata dal *nitet* viene amplificata dall'idea di candore suggerita dal nome *Argia*, da ricondurre almeno per assonanza alla radice \**arg-* che indica il bianco brillante, da cui il greco ἀργός e i suoi derivati<sup>115</sup>. Grazie al bagliore del *donum*, riflesso nel suo stesso nome, la sposa incede conquistandosi la massima visibilità e attirando su di sé gli occhi dei presenti. La sua incontrastata superiorità viene ribadita anche dalla successione di *praeculta* e di *supervenit* al v. 298, in cui i prefissi *prae-* e *super-* sanciscono il primato di questa figura che spicca su tutte le altre. Il motivo di tanto fasto è dato appunto dalla collana di Armonia, dal *sacrum aurum* che permette ad Argia di oscurare i *viles... ornatus* di Deifile, per il resto non inferiore alla sorella quanto a bellezza<sup>116</sup>. Argia appare così avvolta da un'aura di splendore e nobiltà. Il *cultus* regale segna in modo simbolico la sua condizione di sposa e soprattutto di futura regina di Argo e di Tebe: immagine, questa, su cui si chiude il discorso di Polinice nel drammatico dialogo notturno con la consorte in *Theb.* 2, 361-2 *Fors aderit lux illa tibi, qua moenia cernes / coniugis et geminas ibis regina per urbes*<sup>117</sup>. Ma il binomio regalità-gioielli ha una connotazione infausta, come insegna l'esempio di Elena, qui sottilmente alluso. La previsione di Polinice infatti riecheggia la ben più spavalda promessa che Paride aveva fatto alla moglie di Menelao in *OV. Her.* 16, 333 *ibis Dardanias ingens regina per urbes*<sup>118</sup>, assicurandole, oltre alla corona, doni altrettanto sfarzosi degni del suo stato<sup>119</sup>. Il destino di Argia, che come quello di Elena

<sup>115</sup> LSJ<sup>9</sup>, s.v. ἀργός (a) 'shining', 'glistening'. Argia, in prima battuta, è un etnonimo da ricollegare al nome della città di origine della principessa, Argo. Tuttavia l'etimologia stessa di *Argos*, per quanto discussa, sembra legata ad ἀργός e alla radice \**arg-*: cfr. BRILLANTE 2004, p. 38, nota 14. Giochi (para)etimologici tra l'idea del candore e i nomi di persona in cui si scorge se non un vero e proprio legame etimologico, almeno un'assonanza con un la radice \**arg-*, sono attestati in poesia: un caso interessante è la figura del *puer*-statua *Argynnus* in Marziale, sulla semantica del cui nome cfr. MERLI 2013, p. 5. Da vedere anche THEOC. *Id.* 13, 49 ἀργεῖω ἐπὶ παιδί, con ἀργεῖος (imparentato con ἀργός) che ha il significato di 'candido' e non 'Argivo', a qualificare Ila: cfr. BONANNO 1989.

<sup>116</sup> Il fatto che Argia superi Deifile nell'*ornatus* conferma il pregio dell'oggetto e la sua capacità di esaltare la bellezza di chi lo indossa. Nella loro prima apparizione (*Theb.* 1, 533-6), infatti, le due sorelle sono presentate su un piano di perfetta parità e sono paragonate a Minerva e Diana (per la similitudine con le dee, cfr. anche *Theb.* 2, 236-43); lo stesso in *Theb.* 2, 203-4 *egregiam Argian nec formae laude secundam / Deipylen*.

<sup>117</sup> Sulle dinamiche di questo discorso tra gli sposi e il recupero di tratti elegiaci, cfr. BESSONE 2002, pp. 192-9; sui conflitti interiori di Polinice, cfr. BRIGUGLIO 2017b, pp. 317-9.

<sup>118</sup> L'ingresso trionfale di Elena regina (questa volta in direzione inversa, da Troia a Sparta) è prospettato anche da Enea in *VERG. Aen.* 2, 577-8 *Scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenae / aspiciet partoque ibit regina triumpho?*

<sup>119</sup> *OV. Her.* 16, 191-4 *Parca sed est Sparte, tu cultu divite digna: / ad talem formam non facit iste locus. / Hanc faciem largis sine fine paratibus uti / deliciisque decet luxuriare novis*; 337-8. Il fascino che il lusso troiano esercita su Elena,



*Theb.* 4, 194-5 *spoliisque potentis / inminet Argiae raptoque excellere cultu*). Non è dunque un caso che la dimensione visiva risulti la sfera privilegiata, come suggeriscono appunto il verbo *viderat* e il sostantivo *invidiam*, entrambi in posizione incipitaria (v. 299 e v. 301). Il piuccheperfetto *viderat* ricorda una movenza ovidiana spesso impiegata proprio in contesto amatorio per indicare il colpo di fulmine, nei due momenti quasi concomitanti del vedere e quindi dell'innamorarsi dell'oggetto visto<sup>124</sup>. E infatti, appena scorge la collana, Erifile la desidera a tutti i costi (vv. 301-2 *saevis detur si quando potiri / cultibus ~ Theb.* 4, 194-5 *spoliisque... / inminet*)<sup>125</sup>. Gli effetti nefasti di questo meccanismo sono colti in modo efficace dall'immagine successiva in cui la moglie di Anfiarao, in segreto (v. 300 *secreta*), alimenta la sua invidia (vv. 300-1 *trucem... coquebat / invidiam*). La scena ricorda la descrizione della *cura* che opprime Amata all'arrivo della Furia in VERG. *Aen.* 7, 343-5 [scil. *Allecto*] *tacitumque obsedit limen Amatae, / quam super adventu Teucrum Turnique hymenaeis / femineae ardentem curaeque iraeque coquebant*. In Stazio tuttavia il sentimento (l'*invidia*, in questo caso) da soggetto diventa oggetto di *coquere*, con un'inversione dei referenti grammaticali tesa a mettere in rilievo il gesto attivo di Erifile, che cova un sentimento ancora represso e lo alimenta aggravandone gli effetti<sup>126</sup>. In questo modo, Stazio dipinge con grande efficacia la condizione psicologica della donna e l'effetto devastante che la collana esercita su di lei fin dal primo sguardo<sup>127</sup>. Incurante dei presagi funesti (v. 302 *heu nihil auguriis adiuta propinquis*), Erifile si lascia corrompere dall'oro attirando su di sé una disgrazia meritata (vv. 303-4 *quos optat gemitus, quantas cupit impia clades! / Digna quidem*)<sup>128</sup>. Ma il potere nefasto della collana, trasmettendosi attraverso i vincoli familiari, ricadrà anche sul marito e sui discendenti (vv. 304-5 *sed quid miseri decepta mariti / arma, quid insontes nati meruere furores?*)<sup>129</sup>. La moglie di Anfiarao entra così a far parte di quella categoria di donne corrotte dall'oro, emblema lei stessa del tradimento e dell'avidità<sup>130</sup>.

<sup>124</sup> Cfr. e.g. OV. *Am.* 3, 10. 25-7 *viderat lasium Cretaea diva sub Ida / figentem certa terga ferina manu. / Vidit et, ut tenerae flammam rapuere medullae...; Fast* 6, 119-20 *viderat hanc Ianus, visaeque cupidine captus / ad duram verbis mollibus usus erat*. Sul motivo della vista e dell'innamoramento fatale (*ut vidi ut perii*), cfr. TAMPANARO 1978, in part. pp. 277-87.

<sup>125</sup> *Inminere* può assumere anche una valenza erotica: cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 194-5; allo stesso modo, anche *potiri* può indicare un 'possesso' sessuale: cfr. *ThLL*, s.v. *potior*, X/2, 330, 46 sgg.

<sup>126</sup> Il verbo *coquere* è riferito in genere a un sentimento di ansia o di rabbia e quindi all'azione che esso esercita nei confronti del soggetto che ne è affetto: così già in ENN. *Ann.* 337-9 Skutsch *O Tite, si quid ego adivero curamve levasso / quae nunc te coquit et versat in pectore fixa, / ecquid erit praemi?* Su questo uso di *coquere*, così annotava Giacomo Leopardi nello *Zibaldone*, in data 1 febbraio 1821: «Quella frase o metafora nostra volgarissima e familiare di *cuocere* per *molestare, travagliare, tormentare, e affligger l'animo* (così la Crusca v. *Cuocere* § 3), fu parimente presso i latini nel verbo *coquere*, e ciò anche ne' più antichi».

<sup>127</sup> Ma non è tutto: *coquere invidiam* richiama per contrasto la rappresentazione tradizionale dell'invidia che fa ribollire e che consuma come un fuoco, fissata anche in espressioni quali *invidiā ardere* e simili. Cfr. anche la rappresentazione degli effetti dell'*Invidia* su Aglauro al pensiero della sorella Erse in OV. *Met.* 2, 809 *felicisque bonis non lenius uritur Hersedes*.

<sup>128</sup> L'esecrazione per il tradimento compiuto è sancita anche da una sorta di *damnatio memoriae* per cui il nome di Erifile non compare mai all'interno della *Tebaide*, ma viene sostituito da perifrasi che qualificano la donna in relazione alla sua condotta deprecabile: cfr. *Theb.* 4, 193 *perfida coniunx*; 7, 787-8 e 8, 120-1 *nefanda /... coniunx*; 12, 123 *vatis... impia coniunx*. La natura odiosa di Erifile viene messa in luce già in HOM. *Od.* 11, 326-7 τε ἴδον *στυγερήν* τ' Ἐριφύλην, / ἢ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήεντα.

<sup>129</sup> Cfr. la richiesta che Anfiarao, marito di Erifile, rivolge ad Apollo prima di precipitare nell'Ade: *deceptum tibi, Phoebe, larem poenasque nefandae / coniugis et pulchrum nati commendo furorem* (*Theb.* 7, 787-8).

<sup>130</sup> Cicerone indica Erifile come l'esempio di avidità per eccellenza (cfr. *Inv. rhet.* 1, 94 *Mulierum genus avarum est: nam Eriphyla auro viri vitam vendidit; Verr.* 2, 4. 39); cfr. anche PROP. 3, 13. 57-8; OV. *Am.* 1, 10. 51-2; JUV. 6, 655-6. Dante collocherà Erifile tra gli esempi di superbia punita scolpiti sul pavimento della prima Cornice del Purgatorio (*Pg.* XII, 49-51 *Mostrava ancor lo duro pavimento / come Almeon a sua madre fè caro / parer lo sventurato adornamento*). In generale, sulla fortuna di Erifile come figura letteraria, cfr. RIVERO GARCÍA 2008, pp. 273-9. L'immagine di Erifile colta nell'atto di ricevere l'oro conosce una certa fortuna anche nell'arte vascolare, cfr. LIMC, s.v. *Eriphyle*, III/1, pp. 843-6; III/2, pp. 606-8. La moglie di Anfiarao rientra nella categoria delle 'traditrici' sedotte dall'oro: la figura più rappresentativa è Scilla in AESCH. *Ch.* 612-22, la quale, in cambio di collane cretesi, consegna a Minosse il capello purpureo a cui era legata la vita del padre Niso. Tra le altre, c'è Astioche, moglie di Telefo, che manda in guerra il figlio Euripilo dopo aver ricevuto un dono da Priamo (SCHOL. *ad Hom. Od.* 11, 520; cfr. anche *Il. Parv.* fr. 29 Bernabé = 6 West); Tarpea, ricordata da LIV. 1, 11. 6 e OV. *Am.* 1, 10. 49-50, colpevole di aver aperto le porte di Roma a Tito Tazio

Associata per certi tratti comuni alla figura di Clitemnestra (con la quale condivide la colpa della *fides* violata e la morte per mano del figlio)<sup>131</sup>, la moglie di Anfiarao incarna un paradigma femminile che nel poema si scontra col modello rappresentato da Argia.

Ancora una volta l'atteggiamento nei confronti del *cultus* rappresenta una pista privilegiata per indagare l'opposto costituirsi di questi due caratteri femminili (l'una *coniunx fida*, l'altra *coniunx perfida*), che rivestono un ruolo tutt'altro che marginale nelle complesse dinamiche dell'azione: sondare le implicazioni connesse al rapporto tra le donne e la collana di Armonia permette in ultima istanza di comprendere l'incidenza drammatica dell'oggetto maledetto e quindi l'importanza che la digressione di *Theb.* 2 assume nel quadro unitario dell'opera. In questo senso, l'*ekphrasis* della collana deve essere integrata con un passo del catalogo degli eroi in cui si individua nel tradimento di Erifile la causa della partecipazione di Anfiarao alla guerra: *nec coniugis absunt / insidiae, vetitoque domus iam fulgurat auro. / Hoc aurum vati fata exitiale monebant / Argolico; scit et ipsa (nefas!), sed perfida coniunx / dona viro mutare velit* (*Theb.* 4, 190-4). Come il monile sia effettivamente giunto nelle mani della moglie di Anfiarao non è detto in modo chiaro<sup>132</sup>: con un'ellissi conclusiva, il narratore si limiterà ad annunciare che l'*aurum fatale* è entrato nella dimora di Erifile accompagnato dal riso di Tisifone (*Theb.* 4, 211-3 *Sic Eriphylaeos aurum fatale penates / inrupit scelerumque ingentia semina movit, / et grave Tisiphone risit gavisa futuris*). Ciò che è certo, in ogni caso, è che Argia gioca un ruolo di primo piano: la donna si accorge delle mire di Erifile sul suo gioiello nuziale ed essendo consapevole che la presenza di Anfiarao è necessaria per la spedizione degli eroi a Tebe, decide di approfittare dei mezzi a sua disposizione. Così si libera volentieri dell'oro e lo depone nel grembo di Polinice (*Theb.* 4, 196-9 *Illa libens (nam regum animos et pondera belli / hac nutare videt, pariter si providus heros / militet) ipsa sacros gremio Polynicis amati / exuerat cultus haud maesta*)<sup>133</sup>. Al suo gesto accompagna queste parole:

'Non haec apta mihi nitidis ornatibus' inquit  
'tempora, nec miserae placeant insignia formae  
te sine: sat dubium coetu solante timorem  
fallere et incultos aris adverrere crines.  
Scilicet (infandum!), cum tu claudare minanti  
casside ferratusque sonos, ego divitis aurum  
Harmoniae dotale geram? Dabit aptius isto

205

---

nella speranza di ottenere in cambio i braccialetti sabini (cfr. anche PROP. 4, 4 in cui Tarpea tradisce la patria, ma per amore). Oltre a questi casi, cfr. anche Aglauro in OV. *Met.* 2, 759 e Arne in OV. *Met.* 7, 465-8.

<sup>131</sup> Sulla caratterizzazione di Erifile e di Clitemnestra (detta *coniunx infanda* in VERG. *Aen.* 11, 267), cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 192-4. Cfr. anche SOPH. *El.* 837-45. Inoltre, per la cura di sé e la pratica del *cultus* da parte di Erifile e Clitemnestra durante l'assenza dei mariti in guerra, vd. *infra*, nota 139.

<sup>132</sup> Si fa riferimento in senso generale all'inganno ai danni del vate: *Theb.* 2, 304-5 *miseri decepta mariti / arma*; 4, 190-1 *nec coniugis absunt / insidiae*; 7, 787 *deceptum... larem*; 8, 104 *coniugis insidiis*. Sulla prescienza di Anfiarao della propria morte come tratto tragico, cfr. FANTHAM 2006 e MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 187-9. Non si spiega esattamente in che modo Erifile, una volta ottenuta la collana, abbia costretto il marito a partecipare alla spedizione: Stazio dice solo che è stata Atropo a gettargli addosso le armi (*Theb.* 4, 189-90 *sed ipsa manu cunctanti iniecerat arma / Atropos obrueratque deum*); Anfiarao poi racconta a Plutone di essere stato venduto con un inganno della moglie in cambio dell'oro (*Theb.* 8, 104 *et iniquo venditus auro*). Assenti anche i riferimenti al nascondiglio in cui, secondo la tradizione, Anfiarao si sarebbe rifugiato (cfr. HYG. *Fab.* 73; per una versione alternativa, cfr. anche DIOD. 4, 65. 6; APOLLOD. 3, 6. 2).

<sup>133</sup> Intendo *gremio* come un riferimento al grembo di Polinice (e non di Argia, come invece propone tra gli altri PARKES 2012 *ad loc.*): a favore di questa interpretazione, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 198-9; in ogni caso, non è possibile affermare se a consegnare il gioiello a Erifile sia stata Argia o Polinice (secondo la versione riportata ad esempio da APOLLOD. 3, 6. 2). Secondo una tradizione diversa ancora, sarebbe stato Adrasto a dare il monile a Erifile (HYG. *Fab.* 73; SCHOL. *ad Pi. Nem.* 9, 35b; cfr. anche EUST. *ad Od.* 11, 326). Al v. 197, inoltre, HILL 1996<sup>2</sup> e altri editori stampano *si*, la lezione di P, che risulta tuttavia problematica dal punto di vista del senso; LESUEUR 1990, invece, accoglie la lezione di altri manoscritti, *nisi*, e MICOZZI 2010 la lezione *ni*: per una discussione su questo punto, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 196-8. Da vedere anche BESSONE 2002, p. 216, nota 89 che conserva *si* proponendo però un'interpretazione diversa ancora dell'intera frase, con *nutare* che passa «al senso di 'inclinare (in una certa direzione)', suggerito dal secondo soggetto *pondera* e completato da *hac* come determinazione spaziale».

fors decus<sup>134</sup>, Argolicasque habitu praestabo maritas,  
 cum regis coniunx, cum te mihi sospite templa  
 votivis implenda choris; nunc induat illa  
 quae petit et bellante potest gaudere marito.’ (Theb. 4, 200-10)

Nell’iniziativa risoluta di Argia, che si spoglia dell’oro alla partenza di Polinice, si avverte un tratto nobilitante di pudicizia disadorna e arcaica che la distingue dalle altre proprietarie del monile venute prima di lei<sup>135</sup>. Argia, infatti, sceglie una regalità senza insegne. La collana è un simbolo del potere e come tutti i simboli del potere della casa tebana è anch’essa contaminata da una maledizione: il gioiello è *exitiale* (Theb. 4, 192) come lo *sceptrum* conteso da Eteocle e Polinice (Theb. 1, 34 *et geminis sceptrum exitiale tyrannis*); *fatale* (Theb. 4, 211) come il *solium* del regno tebano (Theb. 11, 654-5 *scandit fatale tyrannis / flebilis Aoniae solium*); impregnato di veleni e mali come la corona di Edipo che è intrisa di corruzione (Theb. 1, 82 *madidum tabo diadema*)<sup>136</sup>. Come gli attributi regali, e il potere che essi rappresentano, sono oggetto di un desiderio quasi erotico da parte degli uomini che aspirano al loro possesso<sup>137</sup>, così anche la collana – come si è visto – esercita un fascino irresistibile sulle donne che ne entrano in contatto. L’unica che è immune ai simboli del potere è appunto Argia, che si pone quindi come paradigma alternativo rispetto ai sovrani e alle sovrane di Tebe. Discostandosi dalla figura della regina e avvicinandosi a quella della semplice sposa, Argia segue il modello elegiaco dell’Aretusa properziana e soprattutto della Laodamia ovidiana e rifiuta così gli ornamenti regali in segno di simbolica compartecipazione al tempo della guerra (vv. 200-2) – un tempo anche letterariamente *inappropriato* per una veste che non sia quella epica-guerresca (v. 200-1 *non haec apta... / tempora*) – e soprattutto alla condizione del marito-soldato (vv. 204-6)<sup>138</sup>. È Argia stessa a definirsi in netta antitesi rispetto a Erifile, quando, rifiutando il fasto della collana di Armonia, formula l’augurio che sia la moglie di Anfiarao, se ne è capace, a indossare un simile gioiello mentre il consorte è impegnato a combattere (vv. 209-10 *nunc induat illa / quae petit et bellante potest gaudere marito*)<sup>139</sup>. Erifile, sensibile al fascino dell’oro e disposta a vendere Anfiarao pur di ottenerlo, è l’esempio più riuscito del dominio funesto che la collana realizzata da Vulcano può esercitare. Accanto a lei, che è una vittima ‘dichiarata’ del *dirum monile*, si pone l’altra vittima ‘paradossale’, Argia: proprio cedendo il gioiello e rifiutando il *cultus* al pensiero del marito in guerra, quest’ultima compie in realtà il primo passo decisivo perché quella stessa guerra possa avere luogo. Dopo aver ottenuto in cambio del monile la partecipazione del vate, sarà sempre Argia a vincere l’ultimo ostacolo alla

<sup>134</sup> *Aptius... decus* è una congettura di Christian Zander (in HÅKANSON 1973, p. 23), accolta dagli editori più recenti, a fronte della lezione di *P aptior... deus* (difesa da BESSONE 2002, p. 213, nota 79). Per argomenti a favore dell’emendazione, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 204-7; PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 206-7.

<sup>135</sup> Il gesto di Argia che si priva dell’*ornatus* ricorda, come ha sottolineato MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 198-9, la consuetudine delle antiche matrone di mettere a disposizione i propri gioielli per sostenere le spese della guerra (cfr. e.g. SIL. *Pun.* 12, 308-10); per altri riferimenti storici, cfr. NEULANDS 2016, pp. 152-3. La scelta di rinunciare all’oro smentisce inoltre l’insinuazione di Eteocle, secondo cui Argia sarebbe una ricca rampolla argiva avvezza al lusso: cfr. *Theb.* 2, 438-9 *anne feret luxu consueta paterno / hunc regina larem?*

<sup>136</sup> Oltre che fatali ed esecrande, le insegne del potere sono spesso anche insanguinate, secondo un motivo che Stazio recupera in *primis* da Seneca tragico: per il questo tema e le sue origini, cfr. BERNO 2016.

<sup>137</sup> Cfr. BRIGUGLIO 2017b; più in generale sul binomio senecano *eros*-potere, cfr. ROSATI 2006a, pp. 101-5.

<sup>138</sup> Un’analisi completa dei punti di contatto con questi modelli elegiaci si trova in BESSONE 2002, pp. 212-7. Cfr. almeno OV. *Her.* 13, 31-2 *nec mihi pectendos cura est praebere capillos, / nec libet aurata corpora veste tegi*; 35-42, in part. vv. 41-2 *qua possum, squalore tuos imitata labores / dicar, et haec belli tempora tristis agam* (su cui influisce anche il modello dell’Aretusa di PROP. 4, 3. 51-2 e anche quello di Cinzia in PROP. 3, 6. 9-18). In generale, sul *topos* della trascuratezza in contesti di sofferenza, cfr. ROGGIA 2011 *ad Her.* 13, 31-42. Sulla contaminazione della figura di Argia con i modelli femminili delle *Heroides*, e in particolare con Laodamia quale eroina pietosa che rifiuta il *cultus* mentre il marito è in guerra, cfr. BESSONE 2002 (ripreso in BESSONE 2015a, pp. 124-7).

<sup>139</sup> L’invito sprezzante che Argia muove in forma indiretta a Erifile (*Theb.* 4, 209 *induat illa*) perché sia lei a indossare il monile, ricalca l’esortazione delle donne tessale a Laodamia affinché indossi le vesti regali (OV. *Her.* 13, 36 *Indue regales, Laodamia, sinus!*); se Laodamia, tuttavia, rifiuta, Erifile invece accetterà davvero. La memoria va ancora una volta a Clitemnestra che, secondo l’accusa di Elettra, subito dopo la partenza del marito per la guerra si preoccupa di acconciarsi i capelli allo specchio per farsi bella (EURIP. *El.* 1070-75, in part. vv. 1072-3 γυνὴ δ’, ἀπόντος ἀνδρός ἦτις ἐκ δόμων / ἐς κάλλος ἀσκεῖ, διάγραφ’ ὡς οὔσαν κακῆν).

partenza, il veto di Adrasto. In nome dell'amore che nutre per lo sposo Polinice, la donna si presenta dunque dal padre come una supplice e lo prega di concedere la guerra (*Theb.* 3, 696 *da bella, pater!*). E di quella guerra Argia stessa, nel compianto sul corpo dell'amato, si riconoscerà a tutti gli effetti fautrice (*Theb.* 12, 336 *ipsa dedi bellum*)<sup>140</sup>.

Come si è visto, dunque, Argia è immune al potere seduttivo dell'oggetto maledetto, ma in ogni caso non può sottrarsi all'intreccio di eventi infausti di cui esso è fonte inesauribile. Il circolo di sciagure innescato da Vulcano, che sembrava essersi chiuso con l'indifferenza di Argia alle lusinghe dell'oro, non si interrompe, anzi vede il suo glorioso coronamento proprio nell'inizio della guerra tra Argo e Tebe. Il complesso rapporto tra Argia e la collana traduce in chiave simbolica la tensione di questo personaggio, per il quale l'amore coniugale si risolve dapprima nella scelta dolorosa della guerra, che porta alla morte del marito, e poi nel riscatto di un eroismo femminile che concorre alla sconfitta del tiranno Creonte e allo scioglimento finale dell'azione drammatica<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Cfr. anche *Theb.* 12, 198-9 *tantae quae sola ruinae / causa fui*; 216-7 *heu si nudus adhuc, heu si iam forte sepultus: / nostrum utrumque nefas*.

<sup>141</sup> Sul «nodo paradossale» che dà forma al personaggio di Argia e al suo amore coniugale che convive con la scelta dolorosa e per certi versi contraddittoria della guerra, fondamentale BESSONE 2002, in part. pp. 212-7; cfr. anche DELARUE 2000, pp. 358-9; KEITH 2000, pp. 96-7; NEWLANDS 2016, pp. 151-65.

### III. Lo scudo di Ippomedonte e il mito delle Danaidi

Nel catalogo delle truppe argive del quarto libro della *Tebaide*, dopo la presentazione di Adrasto, Polinice e Tideo, segue la sezione dedicata a Ippomedonte (*Theb.* 4, 128-44). Il ritratto dell'eroe, che fa ora la sua entrata in scena, è caratterizzato da un'attenzione particolare per le armi di cui egli è rivestito. In questa prospettiva, l'*ekphrasis* dello scudo, elemento di per sé tipico del repertorio epico, assume un rilievo di primo piano: all'interno del catalogo dei Sette, infatti, solo la descrizione delle armi di Ippomedonte e di Capaneo è condotta in termini propriamente ecfraistici. L'attenzione rivolta all'equipaggiamento militare (l'elmo, il cimiero, le maglie della corazza e lo scudo, nello specifico) permette di valorizzare, attraverso un procedimento speculare, la qualità distintiva di Ippomedonte, ovvero la sua forza straordinaria<sup>1</sup>. In virtù del principio per cui il guerriero in genere si identifica con le armi che indossa, l'immagine cesellata sullo scudo merita di essere studiata in relazione al modo in cui essa si rapporta al personaggio di Ippomedonte e ai significati che assume nel tessuto narrativo di cui fa parte.

Lo scudo dell'eroe reca inciso il delitto dei cinquanta sposi compiuto dalle Danaidi, protagoniste di un mito argivo, ampiamente noto sia dalle fonti letterarie<sup>2</sup> sia dalle testimonianze artistiche<sup>3</sup>. Nella tradizione latina il nome delle Danaidi tende a essere associato quasi esclusivamente a due momenti della saga: la punizione eterna, che le vede costrette a riempire le anfore forate, spesso in compagnia degli altri grandi dannati dell'Aldilà<sup>4</sup>; e il gesto di clemenza di Ipermestra nei confronti di Linceo, in contrapposizione all'empietà delle sorelle<sup>5</sup>. Il crimine delle Danaidi, compiuto ai danni dei cugini che, prima ancora che dal matrimonio, sono legati alle loro carnefici da un vincolo di sangue, viene consacrato a simbolo dell'empia sovversione della stirpe e dei legami familiari. Il soggetto dello scudo di Ippomedonte, particolarmente aderente alle tematiche di fondo della *Tebaide* e carico di significati allusivi, doveva essere vivo anche nella memoria visiva del pubblico romano dell'epoca. L'esempio più significativo, in questo senso, è rappresentato dal tempio di Apollo Palatino, dedicato da Augusto nel 28 a.C.: gli spazi tra le colonne del portico erano ornati proprio dalle statue delle cinquanta Danaidi<sup>6</sup>. Ma, come si vedrà, è soprattutto con la versione letteraria del mito così come era stato elaborato da Virgilio sempre all'interno di un'*ekphrasis*, quella del balteo di Pallante nel decimo libro dell'*Eneide*, che Stazio cerca un confronto diretto nella prospettiva di un rifacimento originale, aggiornato ai toni e ai personaggi della *Tebaide* stessa.

---

<sup>1</sup> I nemici, anche di fronte al corpo esanime dell'eroe, continuano a temere le sue armi: *Non tamen aut ensem galeamve audacia cuiquam / tangere; vix credunt oculis ingentiaque horrent / funera et astrictis accedunt cominus armis* (*Theb.* 9, 537-9).

<sup>2</sup> Assente in Omero, ma trattato in un poema epico arcaico, la *Danaïs*, di cui restano pochi frammenti (*Danaïs* fr. 1-3 Bernabé = West), il mito delle Danaidi si consolida nella tradizione come soggetto tragico, almeno a partire dalla trilogia eschilea a cui appartenevano le *Supplici*, sulla quale cfr. GARVIE 2006<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> LIMC, s.v. *Danaides*, III/1, pp. 337-8; III/2, pp. 249-53.

<sup>4</sup> Così già in LUCR. 3, 1008-10; la punizione delle Danaidi è ricordata anche in HOR. *Carm.* 3, 11. 22-32 (cfr. anche 2, 14. 18-9); TIB. 1, 3. 79-80; PROP. 2, 1. 67-8; OV. *Met.* 4, 462-3; 10, 43-4; *Ib.* 175-6; PHAEDR. *App.* 7, 10-2; SEN. *HF* 498-500; 757; *Med.* 748-9.

<sup>5</sup> Sulla figura di Ipermestra e sul suo sentimento di *pietas* nei confronti dello sposo sono incentrati HOR. *Carm.* 3, 11 e OV. *Her.* 14. Riferimenti all'esemplarità del suo gesto anche in PROP. 4, 7. 63; 67-8; SID. APOLL. *Carm.* 15, 171-3.

<sup>6</sup> Cfr. PROP. 2, 31. 1-4, con FEDELI 2005, pp. 870-6, per una panoramica completa; OV. *Am.* 2, 2. 4; *Ars am.* 1, 73-4; *Tr.* 3, 1. 60-2 (da questi due passi ovidiani, in particolare, si apprende che oltre alle statue delle Danaidi doveva essere visibile anche la statua del padre Danao con la spada tra le mani). Lo SCHOL. *ad Pers.* 2, 56-7 aggiunge che, secondo Acrone, di fronte alle cinquanta statue delle Danaidi si trovavano altrettante statue equestri dei figli di Egitto. Più in generale, cfr. anche BARCHIESI 2005b, pp. 283-5; NEWLANDS 2013a, pp. 60-4. Sul complesso monumentale, i problemi di ricostruzione e i suoi possibili significati ideologici si è molto discusso: tra i numerosi contributi, cfr. ZANKER 1983; ZANKER 1989, pp. 91-4; 256-8; LEFÈVRE 1989; GURVAL 1995, pp. 111-31; MILLER 2009, pp. 185-252. Sul possibile rimando al motivo della violazione dei vincoli familiari e quindi, simbolicamente, al *nefas* delle guerre civili, cfr. KELLUM 1997, p. 161: «Yet at the same time, the tale [*scil.* of the Danaids] was undeniably one of killing cousins, of fratricide and civil war».

## 1. La 'notte di Danao'

La sezione del catalogo dedicata a Ippomedonte, a differenza di quanto accade in altri punti della rassegna, non si apre con un focus diretto sulla sua figura, ma con un inquadramento preliminare delle truppe al seguito. Solo al termine del dotto *excursus* in cui si illustra la provenienza dei contingenti<sup>7</sup>, viene menzionato il nome di Ippomedonte, il quarto comandante in ordine di apparizione<sup>8</sup>:

Hos agitat pulchraeque docet virtutis amorem  
arduus Hippomedon; capiti tremit aerea cassis  
ter niveum scandente iuba, latus omne sub armis  
ferrea suta terunt, umeros ac pectora late  
flammeus orbis habet, perfectaue vivit in auro  
nox Danai: sontes Furiarum lampade nigra  
quingenta ardent thalami; pater ipse cruentis  
in foribus laudatque nefas atque inspicit enses. (Theb. 4, 128-35)

Ippomedonte fa il suo ingresso avvolto da un'aura di luce. La descrizione delle armi, infatti, coglie i riflessi luminosi dei metalli, lo scintillio dell'elmo di bronzo, il candore dei pennacchi, il colore scuro delle maglie di ferro che 'comprimono' il corpo possente<sup>9</sup>. Lo scudo, che riveste le spalle e il petto (vv. 131-2 *umeros ac pectora late /... habet*) irradiando sulla parte superiore della figura un ampio riverbero luminoso, viene esso stesso presentato come un *flammeus orbis* (v. 132), un globo infuocato; nello specifico, l'espressione *flammeus orbis*, attestata anche in riferimento ai corpi celesti<sup>10</sup>, condensa attraverso una formula breve e 'visivamente' efficace la tradizionale associazione delle armi ad astri luminosi<sup>11</sup>. La descrizione dell'oggetto si arricchisce attraverso la menzione del materiale prezioso, l'oro, su cui è sbalzato il rilievo figurativo. La stessa attenzione con cui il poeta cerca di ricreare in modo vivido gli effetti di luce sembra riflettersi anche nella studiata disposizione degli elementi nel verso: a fare da cornice si trovano infatti, come due poli luminosi, le espressioni *flammeus orbis* e *in auro*. L'alone dorato che accompagna Ippomedonte – accresciuto dal candore niveo delle piume che formano il pennacchio (v. 130 *ter niveum scandente iuba*) – viene presto sfruttato nell'*ekphrasis* per creare combinazioni ossimoriche e forti contrasti che caratterizzano tutto il passo. Altri moduli tradizionali del genere, che ricorrono nella parte iniziale della sezione descrittiva, sono la perfezione dell'opera d'arte (v. 132 *perfecta*)<sup>12</sup> e la verosimiglianza del soggetto inciso che sembra godere di vita propria (v. 132 *vivit in*

<sup>7</sup> Le aree di provenienza delle truppe sotto il comando di Ippomedonte sono individuate a partire dai fiumi che le attraversano (*Theb.* 4, 116-27). Come nota MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 117-22, questa geografia 'per idronimi' non è un semplice sfoggio di erudizione, ma richiama – in prospettiva prolettica – due momenti importanti nella vicenda eroica di Ippomedonte, che con i fiumi, appunto, avrà direttamente a che fare (si pensi all'attraversamento dell'Asopo e alla battaglia contro l'Ismeno). La menzione dei fiumi all'inizio della sezione del catalogo dedicata all'eroe è bilanciata, con effetto di chiusa anulare, dall'immagine finale del Peneo e dalla parola *amnem* con cui si conclude il passo (*Theb.* 4, 143-4).

<sup>8</sup> Così anche in AESCH. *Th.* 486; SOPH. *OC* 1317-8.

<sup>9</sup> Cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 129-35; per i punti di contatto con lo schema descrittivo di Turno in armi, cfr. FERNANDELLI 1996, p. 86.

<sup>10</sup> *Flammeus orbis* si riferisce al disco del sole in ACC. *Brut.* 661-2 Dangel = 27-8 Ribbeck<sup>3</sup>; per l'espressione cfr. anche STAT. *Silv.* 1, 6. 87. Su *orbis* cfr. PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 132: «The use of *orbis* here looks to Aeschylus' application of ἄλω (literally, the orb of the sun or moon) to Hippomedon's shield at *Th.* 489 ἄλω δὲ πολλήν, ἀσπίδος κύκλον λέγω». Per il bagliore di Ippomedonte, cfr. anche EURIP. *Ph.* 129 ἀστερωπὸς <ὥς> ἐν γραφαῖσιν.

<sup>11</sup> Il motivo dello splendore delle armi è un *topos* ampiamente diffuso e variamente declinato fin da Omero (cfr. *e.g.* HOM. *Il.* 5, 4-8; 13, 340-3; 19, 373-83); spesso viene sviluppato anche attraverso vere e proprie similitudini che associano la luminosità dei riflessi metallici alla luce degli astri: tra i passi più famosi, HOM. *Il.* 22, 317-21 in cui la lancia di Achille viene paragonata a Espero; cfr. anche BARCHIESI 1984, pp. 107-8; VERG. *Aen.* 10, 270-5, con HARRISON 1991 *ad loc.*

<sup>12</sup> Per il participio *perfectus* come un riferimento al *topos* della perfezione artistica, cfr. *e.g.* VERG. *Aen.* 5, 267; 6, 895; 8, 612-3; 9, 263; 357; STAT. *Theb.* 1, 540. Ma *perfecta* si può intendere anche nel senso letterale di 'portata a compimento', in riferimento al fatto che la 'notte di Danao' è un evento concluso e che la vendetta notturna è stata portata a termine.

*auro*)<sup>13</sup>. Il tema raffigurato sullo scudo è indicato dall'espressione *nox Danai* (v. 133), collegata in *enjambement* al verbo *vivit* di cui è soggetto e isolata all'interno del verso dalla cesura semiternaria. La formulazione sintetica e la posizione rilevata conferiscono a *nox Danai* una preminenza tutta particolare, analoga a quella di un *titulus*, di una didascalia che indica l'argomento generale che verrà descritto di lì a poco nei suoi dettagli compositivi. L'efficacia della formula *nox Danai* si deve al suo valore metonimico<sup>14</sup>, per cui *nox* compendia le azioni che in quella notte si sono compiute, esaltando allo stesso tempo, attraverso il genitivo *Danaï*, la centralità di colui che le ha ideate<sup>15</sup>. La studiata costruzione del sintagma risponde a due obiettivi precisi: da un lato, è funzionale alla dimensione ecfraistica del passo in quanto, facendo convergere l'attenzione sulla 'notte', essa sfrutta i contrasti coloristici tra l'oscurità del momento temporale che fa da sfondo al massacro e la calda luminosità dell'oro su cui l'immagine è stata riprodotta<sup>16</sup>; dall'altro, permette di porre in primo piano la figura di Danao, il vero protagonista della scena. Ed è proprio nel ruolo di spicco rivestito dal *pater*, compiaciuto spettatore del *nefas*, che si rintraccia la vera innovazione della regia staziana di questo mito cruento: nel quadro ecfraistico, che descrive nella massima brevità uno dei momenti successivi alla strage, l'unico soggetto umano agente è infatti Danao, mentre le Danaidi, esecutrici materiali del crimine, non vengono esplicitamente menzionate.

La descrizione dei fatti, segnata da un ritmo dinamico e narrativo, si articola in due sequenze – quasi due 'quadretti', i talami prima, il padre poi – separate dalla pausa metrica e di senso del v. 134: *sontes Furiarum lampade nigra / quinquaginta ardent thalami; pater ipse cruentis / in foribus laudatque nefas atque inspicit enses* (vv. 133-5). Ciò che maggiormente colpisce nella prima immagine, quella dei talami 'colpevoli', è la completa assenza di azione umana: non vengono nominate né le mogli assassine, né i mariti uccisi. È invece il luogo in cui si è compiuto il massacro, le cinquanta stanze nuziali, a occupare il centro della scena. Attraverso un'efficace enallage, infatti, i talami – detti *sontes* – sembrano prendere su di sé la responsabilità dei delitti di cui sono teatro, secondo un principio ricorrente nella rappresentazione dei luoghi e dei paesaggi della *Tebaide*, corrotti dalla colpa come coloro che li popolano<sup>17</sup>. Lo sguardo dell'osservatore però non varca la soglia delle stanze violate dal *nefas*, si ferma all'esterno. Sempre da questa prospettiva prosegue dunque la descrizione, giocata ancora una volta sull'azione della luce e del fuoco proveniente dai talami che ardono (v. 134 *ardent*). Attraverso un procedimento anfibologico, qui abilmente sfruttato ai fini dell'*evidentia*, *ardēre* potrebbe essere inteso in senso letterale, come un riferimento al fatto che le stanze nuziali stanno realmente andando a fuoco e che come tali siano rappresentate sullo scudo; seguendo però il piano della narrazione, si scopre che il verbo, con uno slittamento metaforico, non indica un incendio reale, ma le conseguenze rovinose prodotte dalla torcia

<sup>13</sup> Di certo la scena rivive sullo scudo grazie all'abilità di chi l'ha riprodotta sul metallo (cfr. PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 132), ma in ogni caso *vivit* non può non creare uno stridente contrasto col fatto che la *nox Danaï* è stata in realtà una notte di morte.

<sup>14</sup> Rilevato anche da LACT. PL. *ad Theb.* 4, 132-3 *Non nox vivit, sed quae gesta sunt nocte*. La *nox Danaï* è la *nox futura* a cui si allude sempre in riferimento a Danao in *Theb.* 6, 293 *ore notas pacisque malae noctisque futurae*. La formulazione *nox Danaï* verrà ripresa anche in un componimento adespoto tardoantico: *Anth. Lat.* 58 Riese = 45 Shackleton Bailey DE AEGYPTO ET DANAÏ *Perfida nox Danaï dirarum caede sororum; / mitis Hypermestre, perfida nox Danaï*.

<sup>15</sup> Su questa e su altre espressioni simili che indicano il 'possesso della notte', cfr. BRIGUGLIO 2019a, pp. 257-8 e nota 1. *Nox Danaï* ricalca, capovolgendone il significato, l'immagine del 'giorno' glorioso di un eroe: cfr. e.g. *Theb.* 8, 663 *Tydeos illa dies*; 11, 485-6; in riferimento invece alla 'notte' gloriosa di un eroe, cfr. *Theb.* 2, 650 *per superos noctemque tuam*, detto della notte che 'appartiene' a Tideo vincitore dei cinquanta Tebani; cfr. anche 7, 543; e, segnalato sempre in BRIGUGLIO 2019a, *Theb.* 12, 366-7 *'Cuius' ait 'manes, aut quae temeraria quaeris / nocte mea?'*, detto della notte che Antigone rivendica come sua, consacrandola all'eroica sepoltura al fratello.

<sup>16</sup> Il contrasto notte-oscurità vs oro-luminosità verrà reso in modo ancora più esplicito da Sidonio Apollinare nell'epitalamio di Araneola e Polemio, all'interno di un'*ekphrasis* che rappresenta il crimine delle Danaidi e che molto deve non solo al precedente virgiliano del balteo di Pallante, ma anche alla descrizione staziana dello scudo di Ippomedonte, come dimostrano le numerose riprese lessicali: *hic nox natarum Danaï lucebat in auro, / quinquaginta enses genitor quibus impius aptat / et dat concordem discordia iussa furorem* (*Carm.* 15, 168-70), con RAVENNA 1990 *ad loc.*

<sup>17</sup> Tebe stessa è programmaticamente inquadrata come la città della colpa: cfr. *Theb.* 1, 2 *sontesque... Thebas*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.* Più in generale, poi, per il concetto già lucaneo della 'contaminazione' che si trasmette ai luoghi destinati ad accogliere le battaglie della guerra tebana, cfr. MICOZZI 1999, pp. 362-70.

delle Furie pronube (v. 133 *Furiarum lampade nigra*)<sup>18</sup> che presiedono all'unione esiziale delle Danaidi con i cugini: le faci furiali, più simili a fiaccole funebri che a *taedae* da imeneo, non si limitano dunque a illuminare i talami, ma li 'incendiano' di una luce sinistra che rinvia metaforicamente all'effetto devastante della Erinni, all'orrore del delitto e all'atmosfera di morte che pervade la camera nuziale trasformata ormai in una tomba<sup>19</sup>. In linea con il gusto ecfastico, inoltre, l'immagine dei talami 'in fiamme' produce forti opposizioni chiaroscurali: *ardēre*, che sul piano della descrizione dei materiali suggerisce lo scintillio della superficie lavorata<sup>20</sup>, prosegue l'asse luminoso già tracciato dall'aggettivo *flammeus*, e allo stesso tempo segna un contrasto netto rispetto alla *lampas nigra* (espressione già di per sé ossimorica) delle Furie<sup>21</sup>.

La ricchezza dei dettagli e delle notazioni che mirano all'efficacia visuale risponde in primo luogo alle esigenze del contesto descrittivo; in ogni caso, però, il risultato di questa ricercata costruzione poetica merita di essere letto non solo come virtuosismo ecfastico in sé concluso, ma anche alla luce del costante confronto che esso instaura con i suoi modelli letterari. La breve *ekphrasis* dello scudo, soprattutto in un punto specifico, come si vedrà, permette di ripercorrere a ritroso il complesso lavoro di recupero e ricombinazione di due luoghi virgiliani condotto da Stazio all'interno del passo. Come è noto, il soggetto mitico delle Danaidi rappresentato sullo scudo di Ippomedonte vanta un precedente ecfastico illustre: la scena cesellata sul balteo di Pallante nell'*Eneide*, che presenta lo stesso motivo figurativo<sup>22</sup>. Stazio, tuttavia, non si limita a riecheggiare l'espressione *thalami... cruenti* di VERG. *Aen.* 10, 498 – nel nostro passo l'aggettivo *cruentus* compare riferito ai *fores* da cui Danao assiste alla scena – ma vi sovrappone, attraverso la menzione del numerale *quingenta*, anche un'altra reminiscenza sempre tratta dall'*Eneide*, quella in cui Enea, narrando a Didone gli eventi della caduta di Troia, ricorda i famosi talami dei figli di Priamo crollati nell'incendio della città:

*Quingenta illi thalami, spes tanta nepotum,  
barbarico postes auro spoliisque superbi  
procubuerunt;*

(VERG. *Aen.* 2, 503-5)

Sulla base di questa eco virgiliana (che a sua volta ricalca HOM. *Il.* 6, 244 *πεντήκοντ' ἔνεσαν θάλαμοι ξεστοῖο λίθοιο*)<sup>23</sup>, l'*ardēre* dei talami delle Danaidi, inondati dalla *lampas nigra* delle Erinni, risulta letterariamente amplificato e arricchito di rimandi intertestuali inaspettati: in esso sembra riflettersi ora anche il fuoco dell'ultima notte di Troia. Alla luce di questa indagine della memoria virgiliana, *nox* (nel sintagma *nox Danai*) richiama a sua volta, con la sua formulazione compendiosa, il nesso *illa nox* con cui Enea designa la 'famosa notte' della presa di Ilio in VERG. *Aen.* 2, 361-2 *quis cladem illius noctis, quis funera fando / explicet aut possit lacrimis aequare labores?* In questo modo, l'*ardent* del v. 134, che non si riferisce a un fatto oggettivamente rappresentato sullo scudo (come si è detto, i talami non stanno realmente bruciando), ma all'illusione prodotta dall'arte e dal metallo scintillante, si carica di implicazioni poetiche ulteriori: l'*ardēre* metaforico dei talami

<sup>18</sup> Per il *topos* dell'*atra fax* delle Erinni, di cui la *lampas nigra* è una variazione, cfr. LA PENNA 1987. Per l'immagine di ascendenza tragica delle Furie pronube e delle nere fiaccole nuziali, cfr. e.g. OV. *Her.* 2, 117-20; 6, 45-6; 7, 95-6; 11, 101-4; SEN. *Med.* 13-7; [SEN.] *Oct.* 23-4; 262-4; 593-7. Nella *Tebaide* è Giocasta a entrare nel talamo rischiarata dalla fiaccola delle Furie, come ricorda Tisifone stessa nel suo discorso alla *Pietas* (*Theb.* 11, 491-2 *dum lampade nostra / in thalamos Iocasta venit?*); cfr. anche *Theb.* 8, 611. La Furia presiede alle nozze di Edipo e Giocasta anche in SEN. *Oed.* 644 *et mecum Erinyn pronubam thalami traham*.

<sup>19</sup> Un'immagine simile anche in SEN. *Oed.* 55 *una fax thalamos cremat*. In questo caso la *fax* nuziale si trasforma in una *fax* funebre e anziché illuminare il talamo coniugale, brucia – come in un rito di cremazione – quello che ormai è diventato una camera sepolcrale.

<sup>20</sup> Cfr. e.g. VERG. *Aen.* 2, 734 *ardentis clipeos atque aera micantia cerno* (stessa *iunctura* anche in *Theb.* 4, 730); 10, 270-1.

<sup>21</sup> Il motivo della luce è accennato anche in OV. *Her.* 14, 25-6 *Undique collucent praecinctae lampades auro. / Dantur in invitos impia tura focos*. Nell'esempio ovidiano risulta maggiormente insistita la contrapposizione tra la notte (associata alla morte) e il giorno (collegato alla salvezza): OV. *Her.* 14, 74 *Nox tibi, ni properas, ista perennis erit; 77-9 Quarenti causam 'dum nox sinit, effuge!' dixi. / Dum nox atra sinit, tu fugis, ipsa moror. / Mane erat...*

<sup>22</sup> Per il confronto con il modello virgiliano del balteo di Pallante, vd. *infra*, § 2.

<sup>23</sup> La ripresa del nesso omerico nel verso virgiliano è stata segnalata da CONTE 2007<sup>2</sup>, p. 96; cfr. anche MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 133-5.

delle figlie di Danao attiva, tramite un'allusione manifesta (il numerale *quingenta*), il ricordo letterario dell'incendio reale che fa da sfondo al crollo dei talami dei principi troiani. Stazio introduce così nella sua *ekphrasis* punti di contatto obbligati con la scena del balteo di Pallante, archetipo imprescindibile, vivo nella memoria dei lettori; ma allo stesso tempo apre un secondo canale di continuità poetica con la versione virgiliana dell'ultima notte di Troia, meno ovvio e atteso in questo contesto ecfrastico rispetto al rinvio precedente.

I talami 'in fiamme' diventano dunque scenario di morte, secondo l'ambivalenza di origine già tragica del *θάλαμος* greco, che da stanza nuziale diviene camera sepolcrale, tomba degli sposi<sup>24</sup>. Sulla stessa immagine insiste anche l'Ipermestra ovidiana di *Her.* 14 quando ricorda i cinquanta cugini stesi sui letti, ancora ignari del loro destino, nella prima notte di nozze: *in thalamos laeti – thalamos, sua busta! – feruntur* (*Ov. Her.* 14, 31)<sup>25</sup>. Ora però, proprio con il completo silenzio su Ipermestra, l'unica figura capace di mitigare l'orrendo crimine con il suo sentimento di pietosa *clementia*<sup>26</sup>, Stazio (come Virgilio prima di lui) elimina senza appello l'unico possibile sviluppo positivo della vicenda, il matrimonio tra Ipermestra e Linceo, negando così la speranza di un'eventuale restaurazione dell'ordine violato. Come si è visto, il mito effigiato sullo scudo di Ippomedonte mette in scena un *nefas* che si realizza attraverso il sovvertimento del patto matrimoniale e il rovesciamento dei tradizionali simboli nuziali. In questo senso, i *sontes thalami* delle Danaidi, luogo colpevole delle nozze di morte, non possono non evocare nell'orizzonte tematico dell'opera gli *incesti thalami* della *confusa domus* di Tebe, il letto che accoglie un orrore ancora più esecrando dell'uccisione degli sposi: l'unione maledetta tra Edipo e Giocasta e il *nefas* sessuale, l'incesto, che sconvolge alla base la coesione e l'identità stessa della stirpe<sup>27</sup>.

Nella seconda sequenza dell'*ekphrasis*, che si giustappone direttamente alla prima, l'attenzione è rivolta a Danao, l'unica figura umana menzionata in modo esplicito e il solo osservatore interno della scena. La figura del *pater* Danao che loda il delitto ed esamina le spade macchiate di sangue, come per soddisfare il piacere della strage, richiama l'immagine di un altro *pater*, Edipo, che gode della guerra fratricida e – pur nella sua cecità – spia le spade sperando segretamente nel corpo a corpo tra i suoi stessi figli: *Non hunc Tyrii fors prospera belli, / tantum bella iuvant; natum hortaturque probatque / nec vicisse velit; sed primos comminus enses / et sceleris tacito rimatur semina voto. / Inde epulae dulces ignotaque gaudia vultu* (*Theb.* 8, 250-4)<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> La stretta associazione talamo-tomba è attestata già nei tragici, con esempi significativi soprattutto in SOPH. *Ant.* 804; 891; e in part. v. 947 *ἐν τυμβῆρει θαλάμῳ κατεζεύχθη*, detto di Danae rinchiusa nel suo talamo-prigione; cfr. anche EURIP. *Hec.* 483; *Supp.* 980-1. In generale, per il rapporto matrimonio-morte nella tragedia greca cfr. SEAFORD 1987 e REHM 1994. In ambito latino il tema è ripreso soprattutto in Seneca tragico: cfr. *e.g.* *Tr.* 287-90; 898-902; 948. Motivi analoghi si trovano poi variamente rielaborati anche nell'epigrammatica funeraria, in particolare negli epitafi dedicati agli sposi o agli *agamoî*: cfr. *e.g.* SIMON. *AP* 7, 507b; APOLLONID. *AP* 7, 378. 3-4 e, di età più tarda, PAUL. SIL. *AP* 7, 604. Sull'associazione proverbiale, con gioco di paranomasia, di *θάλαμος/θάνατος* e *thalamus/tumulus*, cfr. anche TOSI 2018<sup>3</sup>, p. 1293.

<sup>25</sup> Su questo passo, cfr. REESON 2001 *ad loc.*

<sup>26</sup> Già Pindaro annoverava Ipermestra tra i personaggi gloriosi di Argo in *Nem.* 10, 6; cfr. anche AESCH. *Pr.* 865-9. La *clementia* diviene il tratto caratteristico dell'eroina in contrapposizione alle sorelle in HOR. *Carm.* 3, 11. 46 *quod viro clemens misero peperci* (cfr. anche vv. 33-4 *una de multis face nuptiali / digna*); in Ovidio invece si insiste soprattutto sulla *pietas* e sulla mitezza di Ipermestra: cfr. *Ov. Her.* 14, 4 *est mihi supplicii causa fuisse piam*; cfr. anche *Her.* 14, 14; 49; 55; 84; 123; 129-30.

<sup>27</sup> È Edipo stesso a consacrare alla Furia le sue nozze con la madre: cfr. *Theb.* 1, 68-70. Per l'immagine del talamo di Edipo e Giocasta, cfr. *Theb.* 1, 233-5 *scandere quin etiam thalamos hic impius heres / patris et immeritae gremium incestare parentis / appetiit*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.* e BESSONE 2018a, pp. 22-3; 2, 463-4 *sic primus sanguinis auctor / incestique patrum thalami*; 11, 637 *diro... cubili*. Il talamo come simbolo tragico del *nefas* della casa tebana è sfruttato anche nel teatro senecano: cfr. SEN. *Oed.* 20-1 *thamos parentis Phoebus et diros toros / gnato minatur impia incestos face*, con BOYLE 2011 *ad loc.*; 635 *nefandos occupat thamos patris*; *Ph.* 267-73, in part., vv. 270-1 *in thamos meos / deducta mater*. In Stazio, poi, è proprio nel talamo nefando in cui si è consumato l'incesto che Giocasta si toglierà la vita: cfr. *Theb.* 11, 637; 640-1 *venas perrumpit aniles / vulnus et infelix lustratur sanguine lectus*; così anche in SOPH. *OT* 1242-3; in altre fonti, il luogo del suicidio è diverso: cfr. VENINI 1970 *ad Theb.* 11, 641; SMOLENAARS 2008, pp. 225-33.

<sup>28</sup> Sul valore di *rimatur* (*Theb.* 8, 253), cfr. BENNARDO 2010 *ad loc.* Su Danao ed Edipo, anche in riferimento alla comune ossessione di 'vedere' il *nefas* per trarne piacere, vd. *infra*, § 4 e nota 96.

Ma nella figura di Danao si ritrovano anche i tratti di un generale empio: *laudare nefas* e *inspicere enses* rappresentano infatti la forma degenerata dei gesti consueti di un condottiero militare. Da un lato, la lode di un atto esecrabile, quale è il massacro degli sposi, si sostituisce alla lode della virtù dei soldati<sup>29</sup>; dall'altro, l'accurata ispezione delle spade ricorda il gesto del *dux* che passa in rassegna le armi dei suoi uomini. *Inspicere enses*, come è stato notato<sup>30</sup>, ricalca l'*inspicere gladios* del passo lucaneo in cui Cesare, intento a rinfocolare l'ardore bellico dei suoi soldati durante la battaglia di Farsalo, osserva le spade insanguinate: *it vagus atque ignes animis flagrantibus addit; / inspicit et gladios qui toti sanguine manent, / qui niteant primo tantum mucrone cruenti* (LUCAN. 7, 559-61)<sup>31</sup>. Nel nostro caso, l'ispezione autoptica delle armi avviene a massacro compiuto: l'impressione è che Danao, esaminando attentamente gli *enses* delle figlie non voglia solo accertarsi che queste abbiano eseguito a dovere il piano di vendetta, ma intenda anche, e soprattutto, soddisfare il piacere che la vista del sangue gli procura<sup>32</sup>. Che nella caratterizzazione del Danao staziano si insista sulla componente visiva come elemento di novità è confermato anche dal confronto con altri testi che trattano dello stesso mito: in Ovidio, per esempio, la preoccupazione del padre è quella di *dinumerare* i cadaveri degli sposi per assicurarsi che nessuno sia scampato alla carneficina (OV. *Her.* 14, 79-80 *Mane erat et Danaus generos ex caede iacentis / dinumerat; summae criminis unus abes*). La componente ossessiva, già presente in Ovidio ma applicata al gesto del computo, viene ora trasferita sull'azione del 'guardare'. Più in generale, l'idea del compiacimento voyeuristico di fronte al massacro – nel caso di Danao si noti anche la posizione distaccata del personaggio, che osserva stando sulla soglia (vv. 134-5 *cruentis / in foribus*) – trova, ancora una volta, la sua espressione più eclatante nel Cesare del *Bellum Civile*<sup>33</sup>: quest'ultimo, all'indomani della battaglia di Farsalo, non riesce a distogliere gli occhi dallo spettacolo dei cadaveri ammassati e si compiace di 'scrutare' i campi ormai ricoperti dall'eccidio dei nemici (LUCAN. 7, 794-5 *iuvat... / et lustrare oculis campos sub clade latentes*)<sup>34</sup>.

Con l'immagine del *pater*, che Stazio ha trasformato nel vero protagonista di questo quadro miniaturistico, si chiude la descrizione dello scudo di Ippomedonte. L'assenza di indicazioni che segnalino esplicitamente il passaggio dall'*ekphrasis* alla cornice principale del catalogo degli eroi produce un effetto – all'inizio quasi

<sup>29</sup> *Laudare nefas* si oppone a *laudare virtutem*, l'azione del buon generale che loda i soldati: in LIV. 26, 48, 4, ad esempio, è Scipione l'Africano che *militum [...] virtutem conlaudavit*; cfr. inoltre CAES. *BGall.* 5, 52, 4; TAC. *Ann.* 1, 71, 3. A questo modello di generale virtuoso si ispira anche la rappresentazione di Traiano in PLIN. *Pan.* 15, 5 *Inde est, quod prope omnes nomine adpellas, quod singulorum fortia facta commemoras, nec habent adnumeranda tibi pro re publica vulnera, quibus statim laudator et testis contigisti*; cfr. anche 13, 2. In generale, sulle manifestazioni della *comitas* del generale nei confronti dei suoi soldati, cfr. LABATE 1977-78.

<sup>30</sup> Cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 135.

<sup>31</sup> Credo che la stessa impronta lucanea si possa individuare anche in un'altra scena di 'controllo delle armi', che vede coinvolto Chirone in *Achil.* 2, 126-8 *ipse sedens vasto facta expectabat in antro, / si sparsus nigro remearem sanguine; nec me / ante nisi inspectis admisit ad oscula telis*; cfr. anche BESSONE 2016, p. 205.

<sup>32</sup> In questo modo, risulta pienamente giustificato anche l'ordine in cui vengono presentate le due azioni (prima il *laudare*, poi l'*inspicere*), altrimenti segnato da un lieve *hysteron proteron*: la lode dell'omicidio dovrebbe infatti seguire l'operazione di controllo delle spade che di quell'omicidio serve ad accertare appunto l'effettiva esecuzione. L'*inspicere*, quindi, più che una reale verifica, appare quasi come un gesto fine a se stesso, dettato da una sorta di 'piacere del guardare'. In generale, osservare i corpi dei caduti e lo spettacolo del massacro compiuto, come fa appunto Danao, ricorda certe scene di empia 'ricognizione' successive alla battaglia vera e propria: vd. *infra*, note 34 e 35.

<sup>33</sup> La stessa ossessione del 'guardare', propria del Cesare lucaneo (LUCAN. 7, 797-8 *ac ne laeta furens scelerum spectacula perdat, / invidet igne rogi miseris*), sembra caratterizzare anche un'altra figura negativa di condottiero e tiranno, Creonte: cfr. *Theb.* 12, 715-20 *hunc saltem miseris ductor Thebanus honorem / largitur Danais, quod non super ipsa iacentum / corpora belligeras acies Martemque secundum / miscuit, aut lacera ne quid de strage nefandus / perderet, eligitur saevos potura cruores / terra rudis*. Come ha osservato BESSONE 2011, p. 152, a cui si deve la segnalazione del parallelo appena citato, «la preoccupazione del tiranno di non 'perdere nulla' del mucchio di cadaveri nemici replica, anche nella forma, il compiacimento di Cesare e il suo desiderio di 'non perdersi lo spettacolo' della strage dopo la battaglia di Farsalo, davanti ai corpi che coprono il campo». Sul Cesare di Lucano e il Creonte di Stazio, cfr. anche LOVATT 1999, pp. 133-5.

<sup>34</sup> Cfr. LUCAN. 7, 787-99. Sul voyeurismo di questi versi lucanei, cfr. LOVATT 1999, pp. 129-33; NARDUCCI 2002, pp. 227-9; sul *topos* dell'«aftermath narrative» a cui si allinea la scena di Cesare che scruta i campi dopo la battaglia, cfr. PAGÁN 2000, pp. 424-34, in part. pp. 430-1. Cfr. anche le fantasie cruente di Cesare in LUCAN. 7, 292-4 (da riportare anche al modello di Annibale in SEN. *de ira* 2, 5, 4).

straniante – di contiguità tra i due livelli: Stazio non ha isolato l’oggetto della descrizione in uno spazio nettamente separato dal resto, ma imprimendo alla scena figurativa un andamento quasi narrativo, ha ottenuto l’effetto di confondere il contenuto dell’*ekphrasis* con quanto segue. Nella chiusa, infatti, diversamente da quanto accade nella cornice introduttiva del passo, mancano i tradizionali ‘marcatori’ ecfraistici, quali ad esempio le espressioni di meraviglia o le lodi della verosimiglianza del soggetto raffigurato; sul racconto ecfraistico si innesta, quasi ne fosse la naturale prosecuzione, la narrazione principale che era stata interrotta. Isolando i vv. 135 sgg. si può valutare meglio il senso di apparente continuità suggerito dall’assenza di una vera e propria ‘soglia’ ecfraistica:

[*scil.* Danaus] in foribus laudatque nefas atque inspicit enses. 135  
**Illum** Palladia sonipes Nemeaeus ab arce  
 devehit...

L’illustrazione del soggetto mitico dello scudo termina al v. 135, ma solo il contesto suggerisce lo scarto effettivo. Nel *continuum* della lettura, infatti, l’*illum* del v. 136 sembra riferirsi sempre a Danao, protagonista dell’*ekphrasis*: in realtà però il referente grammaticale è *arduus Hippomedon* al v. 129 e il focus, con un passaggio alla cornice narrativa principale, ritorna appunto su Ippomedonte. Allo stesso modo, anche il dettaglio geografico della *Palladia arx*, la rocca di Argo da cui il guerriero si lancia col suo cavallo, si presta a essere letto, in un gioco di sottili sovrapposizioni, in continuità con il mito ecfraistico delle Danaidi che, appunto, ha un’ambientazione argiva<sup>35</sup>. Come si può vedere, dunque, la transizione dal piano ecfraistico al piano extra-ecfraistico appare graduale e sfumata, al punto da creare in prima battuta un effetto di apparente fusione tra i due livelli narrativi<sup>36</sup>.

Dopo aver descritto le armi e lo scudo, Stazio completa la presentazione dell’eroe esaltando la sua imponente cavalcatura. Il rilievo dato al *sonipes* amplifica la semantica del nome *Hippomedon* (‘che doma i cavalli’)<sup>37</sup> e prepara la successiva similitudine (vv. 139-44) nella quale cavallo e cavaliere, quasi fusi insieme a formare un’unità, vengono associati per l’aspetto ibrido e la foga della corsa al centauro Ileo che si lancia a precipizio lungo il fianco della montagna<sup>38</sup>, per poi balzare nel fiume: *ingenti donec Peneia saltu / stagna subit magnumque obiectus detinet amnem* (vv. 143-4). Questo dettaglio assume un significato prolettico e trova una sua effettiva realizzazione nel momento in cui Ippomedonte per primo attraversa l’Asopo a cavallo (*Theb.* 7, 430-40) e soprattutto quando si getta nelle acque dell’Ismeno sul destriero di Tideo (*Theb.* 9, 232-3 *ille quoque hostiles saltu maiore per undas / inruit attonitis*), evocando ancora una volta la figura bestiale di un Centauro (*Theb.* 9, 248-51 *mediisque in fluctibus heros / frena manu pariter, pariter regit arma, pedumque / remigio sustentat equum; consuetaque campo / fluctuat et mersas levis ungula quaerit harenas*). *Ekphrasis* e similitudine, così accostate, da un lato potenziano la ricchezza visiva della descrizione di Ippomedonte

<sup>35</sup> Il crimine delle Danaidi è associato alla rocca di Argo: cfr. EURIP. *HF* 1016-8 ὁ φόνοσ ἦν ὄν Ἀργολίς ἔχει πέτρα / τότε μὲν περισαμότατοσ καὶ ἄπιστοσ Ἑλλάδι / τῶν Δαναοῦ παίδων; OV. *Her.* 14, 23 *Ducimur Inachides magni sub tecta Pelasgi*. La rocca di Argo viene menzionata anche in *Theb.* 1, 381-2 *emicuit lucem devexa in moenia fundens / Larisaeus apex*; 4, 5-6 *prima manu rutilam de vertice Larisaeo / ostendit Bellona facem*. Nel caso di *Theb.* 1, 381-2, i commentatori (PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 5 e BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 381-2 e pp. 36-7), pur in assenza di riferimenti espliciti al mito delle Danaidi, hanno tuttavia ravvisato proprio nel dettaglio della fiaccola che brilla dall’alto e che guida Polinice verso Argo, una possibile allusione erudita al mito di Ipermestra e Linceo. Secondo PAUS. 2, 25. 4 su quella stessa rocca, infatti, Ipermestra avrebbe acceso una torcia per segnalare al marito di essere scampata alla punizione del padre Danao.

<sup>36</sup> Un simile effetto di chiusa ecfraistica sfumata, con un senso di interferenza tra *ekphrasis* e cornice narrativa principale si ritrova nella descrizione dello scudo di Teseo: cfr. cap. IX, § 1.

<sup>37</sup> *Omen* che si realizza pienamente quando Ippomedonte riesce a domare il cavallo di Tideo (*Theb.* 9, 209-19). Un gioco sul nome di Ippomedonte si ritrova anche nelle parole di Adrasto in EURIP. *Supp.* 886 ἵπποισ τε χαίρων.

<sup>38</sup> *Theb.* 4, 139-44 *Non aliter silvas umeris et utroque refringens / pectore montano duplex Hylaeus ab antro / praecipitat: pavet Ossa vias, pecudesque feraeque / procubuere metu; non ipsis fratribus horror / afuit, ingenti donec Peneia saltu / stagna subit magnumque obiectus detinet amnem*; cfr. FERNANDELLI 1996, pp. 92-3. A questa similitudine corrisponde, specularmente, quella che descrive l’arrivo di Ippomedonte sul dorso del cavallo di Tideo in *Theb.* 9, 220-2 *Semifer aeria talis Centaurus ab Ossa / desilit in valles: ipsum nemora alta tremescunt, / campus equum*.

all'interno del catalogo<sup>39</sup>, dilatando lo spazio della narrazione principale entro scenari nuovi<sup>40</sup>; dall'altro, con il loro contenuto digressivo, svolgono una funzione ancillare e integrativa rispetto alla caratterizzazione fisica e psicologica dell'eroe e al suo stesso destino<sup>41</sup>.

## 2. Intersezioni virgiliane: lo scudo di Ippomedonte e il balteo di Pallante

Il soggetto figurativo che orna lo scudo di Ippomedonte si ispira chiaramente al famoso passo del balteo di Pallante nel decimo libro dell'*Eneide*. Se 'smascherare' l'allusione al precedente virgiliano sulla base del comune tema iconografico è un'operazione immediata, la vera sfida consiste nel valutare in quale misura l'originalità di Stazio, dal punto di vista della tecnica compositiva e del meccanismo di interazione tra testo ecfrastrico e tessuto narrativo, segni uno scarto rispetto al modello dichiarato. Per valutare meglio l'*ekphrasis* dello scudo di Ippomedonte è opportuno, quindi, istituire un confronto più approfondito con l'*ekphrasis* del balteo di Pallante<sup>42</sup>. Ecco il testo:

et laevo pressit pede talia fatus  
exanimem rapiens immania pondera baltei  
impressumque nefas: una sub nocte iugali  
caesa manus iuvenum foede thalamique cruenti,  
quae Clonus Eurytides multo caelaverat auro;  
quo nunc Turnus ovat spolio gaudetque potitus.

(VERG. *Aen.* 10, 495-500)

Dopo aver assicurato agli Arcadi la restituzione del corpo di Pallante per la sepoltura (VERG. *Aen.* 10, 491-5), Turno spoglia con avidità il cadavere del balteo dorato (vv. 496-7 *rapiens immania pondera baltei / impressumque nefas*)<sup>43</sup>. *Immania pondera baltei* e *impressum nefas*, entrambi oggetti di *rapiens*, definiscono rispettivamente l'aspetto esteriore del balteo, mettendone in primo piano il peso e la grandezza (v. 496 *immania pondera baltei*), e la superficie incisa (v. 497 *impressum... nefas*)<sup>44</sup>. La descrizione dell'immagine ecfrastrica si apre con una notazione temporale (v. 497 *una sub nocte iugali*), in cui il riferimento alla notte serve ad asseverare la condanna del massacro, ancor più empio proprio perché viola la sacralità della prima notte di nozze; tuttavia, la cornice notturna non viene sfruttata per creare quegli articolati schemi di contrasto chiaroscurale che contraddistinguono invece l'*ekphrasis* di Stazio. A seguire, in un solo verso e con magistrale condensazione, vengono presentate le due componenti della scena: la massa dei giovani corpi senza vita (v. 498 *caesa manus iuvenum*) e i talami contaminati dal sangue (v. 498 *thalamique cruenti*). In *caesa manus iuvenum* il focus è puntato sulla quantità, sul numero dei giovani caduti (*manus*, una 'schiara'). In ogni caso è proprio il ricordo degli sposi uccisi, assente in Stazio, a rivelare il particolare taglio che Virgilio intende dare al suo pezzo ecfrastrico: l'interesse per la morte *immatura* dei giovani nella prima notte di nozze porta a eliminare ogni riferimento alle altre figure umane responsabili del delitto o al delitto stesso nel suo compiersi.

<sup>39</sup> Sul 'piacere del guardare' che domina l'intera rassegna catalogica staziana anche dal punto di vista della fruizione esterna del testo, cfr. MICOZZI 2007a, p. 9.

<sup>40</sup> In questo senso, *ekphrasis* e similitudine possono essere considerate tra quegli espedienti (come i discorsi diretti, gli interventi dei personaggi, le digressioni...) di cui il poeta si serve per variare in modo innovativo lo schema potenzialmente 'statico' del catalogo, integrando alla modalità elencativa sequenze maggiormente dinamiche; su questa tendenza staziana, cfr. MICOZZI 2007a, pp. 7-11.

<sup>41</sup> Sui punti di contatto tra similitudine ed *ekphrasis* nell'epica e sulla loro funzione, cfr. LONSDALE 1990, pp. 8-16; BECKER 1995, pp. 49-50; PUTNAM 1998, pp. 11-2. Per un caso di *ekphrasis* che funziona in modo analogo a una 'similitudine rovesciata' rispetto alla scena nella quale è inserita, cfr. cap. VII, § 4.

<sup>42</sup> Sul balteo di Pallante, cfr. BREEN 1986, SPENCE 1991, PUTNAM 1994, SHELFER 2011.

<sup>43</sup> La violenza con cui Turno strappa il balteo dal corpo di Pallante è in linea con la tendenza a rappresentare la morte degli efebi come la deflorazione di una vergine (vd. *infra*, note 46 e 49): per il verbo *rapiens* come spia di questo immaginario, cfr. in part. CUCCHIARELLI 2001, p. 51, nota 2.

<sup>44</sup> Per questo tipo di espressioni doppie nella descrizione del balteo, cfr. BARCHIESI 1984, p. 39.

Così, l'attenzione si concentra sulle vittime (dettaglio fondamentale sul quale, come si vedrà, è impostata l'interazione tra l'*ekphrasis* e la sorte dei personaggi che indossano il balteo), mentre i responsabili del massacro (Danao e le figlie) non sono direttamente menzionati. La loro colpa è stigmatizzata nell'avverbio *foede* al centro del verso, quasi un commento soggettivo del narratore che condanna la brutalità del gesto<sup>45</sup>. Infine, il dettaglio dei *thalami... cruenti* – con il richiamo al sangue ripreso anche da Stazio (*Theb.* 4, 134-5 *cruentis / in foribus*) – chiude la descrizione con un ultimo accenno al tema della *nox iugalis* violata<sup>46</sup>: i talami che avrebbero dovuto accogliere l'unione degli sposi con le loro spose durante la prima notte di matrimonio portano in sé i segni di una notte di morte. Con la sua sobria essenzialità, questa *ekphrasis* – la più breve tra quelle dell'*Eneide* – riesce a evocare a parole, in pochi densi tratti, il dramma degli Egiziadi che la mano dell'artista aveva cesellato nell'oro (v. 499 *quae Clonus Eurytides multo caelaverat auro*)<sup>47</sup>.

Inoltre, come ha mostrato Gian Biagio Conte, tra il destino di Pallante e il soggetto figurativo del balteo esiste un rispecchiamento, «una consonanza dolorosa [...] tra la morte del giovine caduto nel suo primo giorno di guerra e la fine dei cinquanta sposi uccisi al loro primo giorno di nozze»<sup>48</sup>. In questo modo, l'*ekphrasis* con il suo portato iconografico funziona in un certo senso come l'*illustrans* di una similitudine, come il termine di paragone a cui viene accostata la sorte del giovane che indossa il balteo: il punto di intersezione tra le due vicende è l'ἄωρος θάνατος, la morte prematura che nel caso dei figli di Egitto uccisi la prima notte di nozze si associa al *topos* funerario dell'ἀγαμία, e che nel caso di Pallante, invece, si declina nel motivo dell'efebico caduto anzitempo sul campo di battaglia<sup>49</sup>. La forza evocativa dell'*impressum nefas* si attiverà poi, anche se in modo più sfumato, nella scena della morte di Turno, ritratto con indosso il balteo fatale: l'immagine della *vita indignata* che vola via (VERG. *Aen.* 12, 952 *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*)<sup>50</sup> allinea anche il destino di Turno a quella morte *immatura* che era già stata degli Egiziadi prima e dello stesso Pallante poi. Come si può notare, dunque, il destinatario a cui si associa l'oggetto ecfrastrico determina in larga parte la scelta del punto di vista e della modalità di rappresentazione del tema figurativo che su quello stesso oggetto si intende riprodurre. Questo principio permette allora di valutare le differenze che distinguono l'*ekphrasis* di Stazio da quella di Virgilio alla luce dei differenti contesti in cui le due *ekphraseis* sono inserite. Rispetto al suo modello, Stazio agisce su due aspetti principali tra loro concatenati. Da un lato, cambia la tipologia del destinatario: non più una 'vittima del *nefas*', come l'efebico Pallante, ma un 'esecutore del *nefas*', Ippomedonte. Dall'altro, come diretta conseguenza, modifica la regia della scena: il focus non è più puntato sui giovani morti anzitempo, ma su Danao che loda il delitto. In questo modo, Stazio mette al centro della sua *ekphrasis* quello che in Virgilio era ai margini e riscrive la scena del massacro in modo funzionale al nuovo proprietario dello scudo, Ippomedonte.

Non è tutto. Un altro aspetto significativo che caratterizza il balteo virgiliano è la sua incidenza drammatica nell'economia del racconto. All'inizio, nella scena della spoliazione, il balteo appare nelle mani di Turno che si gloria del bottino: *quo nunc Turnus ovat spolio gaudetque potitus* (v. 500). Proprio nel momento in cui il

<sup>45</sup> Sulle implicazioni di *foede*, cfr. CONTE 1984, pp. 98-9 e nota 1; FOWLER 1987, p. 192; PUTNAM 1994, pp. 173-4.

<sup>46</sup> Sulla morte *immatura* degli sposi nella prima notte di nozze, cfr. FOWLER 1987, p. 192: «The *thalami... cruenti* surely again see defloration replaced with slaughter: not brides deflowered but bridegrooms murdered».

<sup>47</sup> L'*ekphrasis* virgiliana, a differenza della descrizione dello scudo di Ippomedonte, ha confini ecfrastrici ben definiti: è introdotta dall'espressione *impressum nefas* (dove *imprimo* rinvia alla lavorazione artistica) ed è incorniciata nella chiusa dalla menzione del materiale (v. 499 *multo auro*), dal verbo dell'operazione toreutica (v. 499 *caelaverat*) e soprattutto dalla 'firma' d'autore (v. 499 *Clonus Eurytides*, con HARRISON 1991 *ad loc.* per il nome dell'artista).

<sup>48</sup> CONTE 1984, p. 100. Ulteriori osservazioni in CUCCHIARELLI 2001, p. 51, nota 2.

<sup>49</sup> In contesto funerario, il motivo specifico dell'ἀγαμία è spesso abbinato al motivo più generale della morte precoce, ἄωρος θάνατος; su questo aspetto, cfr. sempre CONTE 1984, pp. 100-2. La morte dei giovani sposi esplicita, inoltre, proprio in virtù del suo contesto nuziale e verginale, la semantica della deflorazione che, come ha mostrato FOWLER 1987 in un suo noto articolo, soggiace alla rappresentazione della morte violenta degli efebi, amplificando così il *pathos* dell'uccisione di Pallante da parte di Turno. Per l'erotizzazione della morte efebica nella *Tebaide*, soprattutto in relazione a Partenopeo, cfr. JAMSET 2004; per la morte di Atys, cfr. NEWLANDS 2016, pp. 148-9.

<sup>50</sup> Su *indignata*, cfr. TRAINA 1990, s.v. *Turnus*, *EV*, V, p. 334 e TRAINA 1998, p. 115; sulla morte prematura di Turno, cfr. anche CUCCHIARELLI 2001, p. 52: «Thus, through the belt, the *mors immatura* passes from Pallas to Turnus, and the *Aeneid* ends».

capo rutulo strappa il balteo dal corpo dell'avversario si condanna a sua volta a un destino di morte: appropriandosi dell'oggetto, infatti, egli proietta inconsapevolmente su di sé il valore ominoso dell'*impressum nefas*, della scena di morte che è raffigurata sul balteo<sup>51</sup>. Le conseguenze sinistre di questo gesto sono annunciate già nel commento del narratore a breve distanza dall'*ekphrasis*: *Turno tempus erit, magno cum optaverit emptum / intactum Pallanta et cum spolia ista diemque / oderit* (VERG. *Aen.* 10, 503-5)<sup>52</sup>. E in effetti il *supplicium* di Turno per il *nefas* commesso troverà il suo compimento nel duello finale con Enea. In questa scena, il balteo recupera una funzione di primo piano nell'intreccio drammatico. Enea, infatti, incerto se risparmiare il suo rivale che implora pietà, si decide infine a colpirlo proprio nel momento in cui scorge su di lui la fascia appartenuta a Pallante (VERG. *Aen.* 12, 941-4 *infelix umero cum apparuit alto / balteus et notis fulserunt cingula bullis / Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus / straverat atque umeris inimicum insigne gerebat*). L'eroe troiano riconosce l'oggetto e lo fissa con intensità come per riempirsi lo sguardo (VERG. *Aen.* 12, 945-6 *oculis... hausit*): la vista del balteo, *saevi monimenta doloris*<sup>53</sup>, attiva il ricordo e innesca l'atto finale di Enea che, uccidendo Turno, vendica la morte di Pallante. L'*ekphrasis* del balteo ha dunque una doppia dinamica di funzionamento: l'oggetto in sé, da un punto di vista interno al racconto, sollecita la reazione dei personaggi e produce azione; il tema ecfrastico, poi, da un punto di vista esterno, instaura una rete di richiami simbolici rispetto alla vicenda narrata e ne amplifica la risonanza. Rispetto alla duplice destinazione dell'*ekphrasis* del balteo di Pallante nell'*Eneide*, che appunto ha sia un 'pubblico' interno che esterno, la descrizione dello scudo di Ippomedonte nella *Tebaide* è pensata più che altro per il lettore: lo scudo infatti non riveste una funzione attiva nella trama degli eventi<sup>54</sup>, ma si presta a veicolare un mito che, come si vedrà, assume un ruolo simbolico nel racconto e nella caratterizzazione dei personaggi (sia di Ippomedonte, sia della sua vittima Creneo), nonché una funzione intertestuale strategica di richiamo all'episodio di Turno e Pallante.

### 3. Il nefas di Ippomedonte e il nefas di Danao: la morte degli innocenti

Nella descrizione ecfrastica degli scudi ci si aspetta in genere che le immagini raffigurate come *episemata* rivelino, secondo un principio 'riflessivo', qualche tratto peculiare dell'eroe al quale l'arma appartiene. Questo meccanismo di corrispondenze è sfruttato anche in tragedia: in Eschilo e in Euripide, ad esempio, il simbolo inciso sullo scudo di Ippomedonte rinvia, attraverso le figure mostruose rispettivamente di Tifone<sup>55</sup> e di Argo<sup>56</sup>, ai caratteri tradizionali dell'eroe, la cui mole imponente e la cui forza smisurata vengono in genere associate a

<sup>51</sup> Cfr. BARCHIESI 1984, pp. 36-9 e p. 45; PUTNAM 1994, pp. 175-6.

<sup>52</sup> Su questi versi contenuti nell'apostrofe del narratore, cfr. BARCHIESI 1984, pp. 46-8. Ma la correlazione tra *nefas* e punizione era annunciata già nelle parole di Latino in VERG. *Aen.* 7, 596-7 *Te, Turne, nefas, te triste manebit / supplicium, votisque deos venerabere seris*.

<sup>53</sup> VERG. *Aen.* 12, 945. Sul balteo come *saevi monimenta doloris*, cfr. FOWLER 2000, pp. 211-7.

<sup>54</sup> Lo scudo di Ippomedonte (a differenza del balteo di Pallante) non ha un'effettiva incidenza drammatica. I successivi riferimenti allo scudo presenti nella *Tebaide* sono più che altro descrittivi, si limitano cioè a rilevare la funzione difensiva che esso riveste dapprima nello scontro di Ippomedonte con i guerrieri tebani (*Theb.* 9, 104-5; 146-7) e poi nella lotta con l'Ismeno: *Theb.* 9, 462-5 *Non secus aequoreo iactat Teumesius amnis / Hippomedonta salo, semperque umbone sinistro / tollitur et clipeum nigrante supervenit aestu / spumeus adsultans; 471-2 venientesque obvius undas / intrat et obiecta dispellit flumina parma; 486 excussumque manu tegimen*.

<sup>55</sup> Nei *Sette a Tebe* Ippomedonte si trova davanti alla porta di Atena Onca e sullo scudo porta raffigurato il mostro Tifone che sputa fuoco dalla bocca (AESCH. *Th.* 491-6); cfr. ZEITLIN 1982, pp. 83-98; HUTCHINSON 1985 *ad Th.* 493. Sull'*episema* eschileo di Tifone e le sue implicazioni gigantomachiche, vd. cap. IV, § 2.

<sup>56</sup> Nelle *Fenicie*, l'eroe si trova di fronte alla porta Ogigia e sullo scudo campeggia l'immagine di Argo, l'Onniveggente, il mostro dai molti occhi sparsi per tutto il corpo (EURIP. *Ph.* 1113-8); questo passo rientra in una più ampia sezione catalogica sospettata di interpolazione: argomenti a favore dell'espunzione in MEDDA 2006, pp. 338-9, con altra bibliografia; a difesa della conservazione, invece, cfr. MASTRONARDE 1994, pp. 456-9. Sull'*episema* euripideo di Ippomedonte, cfr. TORRANCE 2013, pp. 116-8; per la ripresa dell'immagine di Argo sullo scudo virgiliano di Turno, vd. *infra*, nota 81.

tratti più che umani<sup>57</sup>. Anche nell'*ekphrasis* staziana si è cercato di individuare un possibile legame tra il mito delle Danaidi e la figura di Ippomedonte. Thomas C. Klinnert, per esempio, ha spiegato l'accostamento tra i soggetti dell'*ekphrasis* e colui che indossa lo scudo sulla base di un criterio genealogico, immaginando cioè un vincolo parentale tra Ippomedonte e Talao, a sua volta nipote di Linceo, unico superstite tra gli Egiziadi, e Ipermestra, una delle Danaidi: il crimine delle cinquanta spose appartarrebbe così alla storia della stirpe da cui l'eroe appunto discende<sup>58</sup>. Nella *Tebaide*, tuttavia, l'identità familiare di Ippomedonte, per altro controversa nelle fonti, non viene precisata<sup>59</sup>. L'unica informazione certa riguarda la sua città di origine, Micene, come si apprende dal discorso di Giunone a Giove in *Theb.* 9, 514-5: *en meus Hippomedon, cui gentis origo Mycenae / Argolicque lares numenque ante omnia Iuno*<sup>60</sup>. Ora, su Micene grava il peso di una delle più terribili vicende di vendetta familiare richiamate nel poema, la lotta tra i due fratelli Atreo e Tieste, evocata in modo allusivo per giustificare l'assenza delle truppe micenee nel contingente arcade: *milite vicinae nullo iuvere Mycenae; / funerea tunc namque dapes mediique recursus / solis, et hic alii miscebant proelia fratres* (*Theb.* 4, 306-8)<sup>61</sup>. Il fatto che Ippomedonte, destinato in effetti ad affermarsi come degno rappresentante di Micene<sup>62</sup>, ostenti sullo scudo il massacro delle Danaidi potrebbe attivare il ricordo del *nefas* altrettanto perverso che si sta consumando nella sua città di provenienza. Del resto, in questo quadro di orrori in cui si rifrange il tema centrale del futuro scontro tra i fratelli tebani, anche il crimine delle cinquanta spose, come il banchetto cannibalico allestito da Atreo per Tieste, non è altro che l'estrema conseguenza di un odio tra fratelli, Danao ed Egitto. In questa prospettiva, allora, la forza paradigmatica della vicenda proposta nell'*ekphrasis* si attiverebbe non solo in rapporto a Ippomedonte, ma anche in relazione all'intera collettività argiva, che discende da un passato comune<sup>63</sup>. Come afferma Adrasto rivolgendosi a Polinice, dopo che quest'ultimo ha rivelato con vergogna la propria appartenenza alla stirpe tebana, *nostro quoque sanguine multum / erravit pietas, nec culpa nepotibus obstat* (*Theb.* 1, 689-90)<sup>64</sup>. L'ammissione delle colpe familiari degli antenati argivi

<sup>57</sup> Ippomedonte è associato anche a un Gigante in EURIP. *Ph.* 128 γίγαντι γηγενέτα προσόμοιος; cfr. anche AESCH. *Th.* 488.

<sup>58</sup> KLINNERT 1970, p. 83: «Der Gattenmord der Danaiden ist das graustige Ereignis aus der Geschichte von Hippomedons Vorfahren». Da vedere anche MARINIS 2015, pp. 346-7. Ora, la notizia secondo cui Ippomedonte è un discendente di Talao, e quindi un nipote di Danao per parte di madre, è attestata in Sofocle (*OC* 1317-8 τέταρτον Ἴππομέδοντ' ἀπέστειλεν πατήρ / Ταλαός), ma non viene espressamente ripresa nella *Tebaide*.

<sup>59</sup> Stando alla testimonianza di Sofocle, Ippomedonte dovrebbe essere fratello di Adrasto, visto che anche costui è figlio di Talao (Stazio definisce Adrasto *senior Talaionides* in *Theb.* 2, 141; *dux Talaionides* in *Theb.* 5, 18; *genitus Talao* in *Theb.* 6, 722); cfr. anche APOLLOD. 3, 6. 3 Ἴππομέδων Ἀριστομάχου, οἱ δὲ λέγουσι Ταλαοῦ; secondo HYG. *Fab.* 70, 1 Ippomedonte sarebbe figlio di Mnesimaco e di Mitidice (o Metidice); secondo LACT. PL. *ad Theb.* 1, 43-4 di Mnesimaco e Nastica. Cfr. anche TEN KATE 1955, p. 95.

<sup>60</sup> Già prima l'Ismeno, adirato con Ippomedonte per l'uccisione di Creneo, gli aveva assicurato che non sarebbe tornato vincitore a Micene (*Theb.* 9, 443-4 *non hoc ex amne potentem / Inachon aut saevas victor revehere Mycenae*); cfr. anche *Theb.* 9, 340-1. In EURIP. *Ph.* 125-6 l'eroe è presentato come miceneo di stirpe e abitante di Lerna, in Argolide; cfr. anche PAUS. 2, 36. 8.

<sup>61</sup> Nella *Tebaide* non ci sono altri riferimenti altrettanto evidenti alla lotta tra Atreo e Tieste: con la formulazione *alii... fratres*, che evoca anche il motivo centrale della lotta tra i fratelli tebani, Eteocle e Polinice, Stazio richiama, quasi con una nota alessandrina, la fama tragica di Atreo e Tieste. La notorietà dei gesti da essi compiuti riaffiora qua e là, ma sempre in fugaci accenni al motivo del sole che, inorridito, distoglie lo sguardo da Micene: cfr. *Theb.* 1, 325 *et caligantes abrupto sole Mycenae*; 2, 184 *non fugeret diras lux intercisa Mycenae*; 11, 129 *et festina polo ducentes astra Mycenae*; rapido richiamo anche in *Theb.* 4, 56-7 *tecta Mycenae / impia*. Altre attestazioni in OV. *Her.* 16, 207-8; SEN. *Thy.* 776 sgg.; LUCAN. 1, 543-4. Sul motivo della 'fuga del sole', cfr. NARDUCCI 2002, pp. 51-70.

<sup>62</sup> Come potenziale emulo di Atreo viene presentato Ippomedonte nell'apostrofe che Tideo gli rivolge perché gli porti la testa di Melanippo in *Theb.* 8, 742-3 *I, precor, Atrēi si quid tibi sanguinis umquam / Hippomedon* (*Atrēi* è la lezione maggioritaria, testimoniata dai codici P e o; le varianti minoritarie *Arcadi* e *Argivi* appaiono banalizzanti). Facendo leva sul motivo dell'*Atrēus sanguis*, che sottolinea il legame con Micene, Tideo non si riferisce a una reale discendenza di Ippomedonte da Atreo, ma piuttosto a una 'figliolanza' simbolica: lo sollecita cioè a compiere un gesto macabro che potrebbe renderlo a tutti gli effetti 'degnato di Atreo'. Su questo richiamo ad Atreo, in vista del successivo atto cannibalico di Tideo, cfr. AUGOUSTAKIS 2015, p. 387.

<sup>63</sup> Danao, infatti, è stato un antico re di Argo e per questa ragione compare tra le statue in bronzo degli antenati esposte nel palazzo di Adrasto (*Theb.* 2, 222) e tra le *imagines* degli avi fatte sfilare prima dei giochi funebri (*Theb.* 6, 290-3).

<sup>64</sup> Per l'affermazione di Adrasto, che non sembra tenere conto del principio tragico della circolarità del *nefas* e della trasmissione della colpa dai padri ai figli, cfr. BERNSTEIN 2003, pp. 364-9 (ripreso in BERNSTEIN 2008, pp. 72-7).

(l'*error* della *pietas*) richiama alla mente una serie di atrocità e nefandezze che macchiano Argo quasi al pari di Tebe<sup>65</sup>: tra queste, non solo la ben nota colpa di Tantalo, ma anche la vicenda di Danao e delle Danaidi assassine<sup>66</sup>. In linea con la tendenza diffusa nella *Tebaide* a ripercorrere (spesso proprio in sede ecfrastica) episodi della storia mitica delle città coinvolte nel conflitto fratricida<sup>67</sup>, anche qui Stazio ripropone un *nefas* antico che assurge a esempio della sovversione dei legami familiari più sacri. Lo spettro di questo crimine, di cui sembrano rivivere doppi inquietanti nelle empietà del presente, non grava solo su Ippomedonte, ma su tutti gli eroi argivi, in quanto radicato nel passato comune della terra da cui essi provengono.

Consideriamo ora più in dettaglio il contenuto iconico del passo ecfrastico. Come si è visto, la rappresentazione del mito delle Danaidi sullo scudo non punta l'attenzione sulle Danaidi in sé, ma sul padre Danao. Alla luce della particolare regia della scena, è chiaro dunque che la relazione tra i due piani testuali, ecfrastico ed extra-ecfrastico, si sviluppa proprio attorno all'asse Danao-Ippomedonte. A ben guardare, tuttavia, il legame tra i due risulta impostato, almeno inizialmente, nei termini di un'opposizione polare costruita sul comune ruolo di generale che essi rivestono: da un lato, Danao, che del condottiero imita i gesti caratteristici, svilendoli però con la lode del delitto (*Theb.* 4, 135 *laudatque nefas*); dall'altro, Ippomedonte, vero capo militare delle truppe doriche, alle quali insegna l'amore per il coraggio guerriero (*Theb.* 4, 128 *hos agitat pulchraeque docet virtutis amorem*). L'atto del *docēre* rivela il forte carisma che il generale esercita sui soldati e mette in luce la funzione quasi paideutica e paterna che è sottesa al ruolo del capo<sup>68</sup>. Anche il nesso *virtutis amor* muove in questa stessa direzione: all'interno della produzione staziana, esso compare «in contesti di educazione ai tradizionali valori maschili, in primo luogo al valore guerriero»<sup>69</sup>. Lo attesta anche il confronto con *Silv.* 5, 2. 51-3, in cui il poeta invita Crispino a imitare l'esempio militare del padre, Vezio Bolano: *disce, puer (nec enim externo monitore petendus / virtutis tibi pulcher amor: cognata ministret / laus animos...)*<sup>70</sup>. Al ruolo di generale, Ippomedonte è associato poi in un altro momento cruciale, l'attraversamento dell'Asopo. Di fronte all'esitazione della cavalleria, l'eroe prende il comando della situazione e si slancia in acqua per primo in sella al suo cavallo; dal centro del fiume, esorta i suoi a seguirlo: *'ite viri, clamat, 'sic vos in moenia primus / ducere, sic clausas voveo perfringere Thebas'* (*Theb.* 7, 433-4). A queste parole, gli uomini si precipitano immediatamente in acqua e si vergognano di non essersi fatti avanti per primi: ancora una volta, l'eroe infonde coraggio alle truppe

---

<sup>65</sup> Sulla consapevolezza del proprio passato mostrata dagli Argivi al pari dei Tebani, cfr. DAVIS 1994.

<sup>66</sup> Così anche BERNSTEIN 2008, pp. 73-4; sulle colpe degli antenati argivi che gravano in vario modo sul presente dei discendenti, cfr. anche BERNSTEIN 2003. Tra gli antenati empi, oltre a Tantalo (su cui LACT. PL. *ad Theb.* 1, 689-90), HEUVEL 1932 *ad Theb.* 1, 690 aggiunge anche Atamante e Niobe.

<sup>67</sup> Si pensi per esempio al mito di Europa raffigurato sullo scudo del tebano Creneo (*Theb.* 9, 332-8), o ai cataloghi ecfrastici in cui vengono descritte le statue o le *imagines* degli antenati argivi (rispettivamente *Theb.* 2, 214-23 e *Theb.* 6, 268-94).

<sup>68</sup> Per l'invito ad apprendere la *virtus*, mosso da chi è padre e condottiero insieme, cfr. il discorso di Enea al figlio Iulo in VERG. *Aen.* 12, 435-6 *Disce, puer, virtutem ex me verumque laborem, / fortunam ex aliis*. L'augurio, che recupera motivi topici già attestati nell'epica e nella tragedia greca (cfr. TRAINA 2004<sup>2</sup> *ad Aen.* 12, 435 e soprattutto CONTE 2007<sup>2</sup>, pp. 133-4 per il modello dell'Aiace sofocleo), viene calato pienamente nell'ideologia romana, in cui la *virtus* e la *fortuna* rappresentano le doti per eccellenza del buon capo militare.

<sup>69</sup> BESSONE 2011, p. 208.

<sup>70</sup> Su *Silv.* 5, 2, cfr. BERNSTEIN 2007, pp. 186-9. La trasmissione della *pulchra virtus* ricompare, sempre in riferimento all'esempio dei padri per i figli, anche in *Silv.* 4, 8. 57-8 *his placidos genitor mores largumque nitorem / monstret avus, pulchrae studium virtutis uterque*. Il nesso *virtutis amor* in Stazio è attestato, oltre che nei due passi citati (*Theb.* 4, 128 e *Silv.* 5, 2. 52), anche in *Theb.* 12, 177, in riferimento, questa volta, a una figura femminile, Argia: cfr. BESSONE 2010, pp. 73-4; BESSONE 2011, 207-8; cfr. anche cap. II, nota 123. Per la coloritura stoiceggiante del sintagma *virtutis amor*, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 128. La realizzazione estrema dell'*amor virtutis* in contesto bellico è l'*amor mortis* di Meneceo che, spinto dalla *Virtus*, deciderà di consacrarsi appunto alla morte (*Theb.* 10, 804 *unde hic mortis amor?*).

e le spinge all'azione<sup>71</sup>. La *virtus* militare di Ippomedonte, che si pone come esempio anche per i suoi soldati<sup>72</sup> – per quanto porti già in sé i segni di una grandezza potenzialmente ambigua e di un furore irrazionale<sup>73</sup> – definisce, almeno all'inizio, il profilo del guerriero argivo in opposizione rispetto all'immagine di padre e 'generale' scellerato incarnata invece dalla figura di Danao sullo scudo.

Nel corso dell'opera, tuttavia, l'*ethos* dell'eroe si arricchisce di nuove sfumature alla luce delle imprese che di volta in volta lo vedono protagonista: solo in questa prospettiva più ampia si può valutare a pieno il complesso profilo di Ippomedonte, segnato da una costante grandezza che si riscontra tanto nei tratti più luminosi del personaggio, quanto in quelli più oscuri e inquietanti. In *Theb.* 9, infatti, l'*arduus Hippomedon*<sup>74</sup> si macchia di una grave colpa che chiude in modo inglorioso la sua *aristia* contro i guerrieri tebani e che determina, da ultimo, la sua morte nella grandiosa lotta contro l'Ismeno stesso (*Theb.* 9, 446-525)<sup>75</sup>. Lungo le rive del fiume ormai inondato di sangue, Creneo, il giovane nipote del dio fluviale, rinfaccia a Ippomedonte l'empietà di cui quest'ultimo si è reso colpevole ammassando i cadaveri delle sue vittime nell'acqua e contaminandone la corrente<sup>76</sup>. Di fronte all'arrogante rimprovero del *puer*, il capo argivo, senza nemmeno replicare (*Theb.* 9, 343-4 *nihil ille, sed ibat / comminus*)<sup>77</sup>, si abbandona a un gesto di violenza inaudita che non lascia scampo all'avversario. Il suo atto, l'uccisione del giovane efebo, è definito *nefas*, un'atrocità che fa inorridire persino gli elementi naturali dell'ambiente circostante (*Theb.* 9, 347-8 *horruit unda nefas, silvae flevistis utraeque, / et graviora cavae sonuerunt murmura ripae*)<sup>78</sup>. *Nefas*, come si è visto, è lo stesso termine con cui Stazio, in sede ecfraistica, indica il massacro degli sposi a opera delle Danaidi (*Theb.* 4, 135 *laudatque nefas*). In una visione prolettica, si può quindi pensare che il *trait d'union* che lega l'*ekphrasis* a colui che indossa lo scudo

---

<sup>71</sup> Nella similitudine immediatamente seguente, Ippomedonte è paragonato infatti al *ductor taurus* che si apre un varco nella corrente del fiume e guida la mandria prima esitante (*Theb.* 7, 436-40, con SMOLENAARS 1994 *ad loc.*). In più, l'immagine di Ippomedonte che attraversa l'Asopo e che dal *centro* del fiume rivolge un discorso alle sue truppe, richiama e insieme supera il modello lucaneo di Cesare che oltrepassa il Rubicone e dalla *riva opposta* tiene un discorso ai suoi soldati (LUCAN. 1, 223-4): cfr. SMOLENAARS 1994, pp. 188-90 e p. 192; MCNELIS 2007, p. 121.

<sup>72</sup> Questa *virtus* contempla addirittura gesti di *pietas*, come dimostra la difesa del cadavere di Tideo (*Theb.* 9, 168 *miserum... opus*): il sentimento che spinge Ippomedonte a lottare per le spoglie dell'amico (*Theb.* 9, 113-5 *motusque per omnes / corpus amat, corpus servans circumque supraque / vertitur*) è paragonato all'amore di una madre che protegge i suoi piccoli (*Theb.* 9, 115-9); su questa immagine, che amplia una similitudine di matrice già omerica, cfr. CAIANI 1990, p. 261 e DEWAR 1991 *ad loc.* Sulla *pietas* di Ippomedonte nei confronti di Tideo e sui modelli virgiliani a cui essa si ispira, cfr. CAIANI 1990, pp. 264-5 e p. 276, nota 25.

<sup>73</sup> In *Theb.* 4, 128 *hos agitat pulchraeque docet virtutis amorem*, come osserva MICOZZI 2007a *ad loc.*, il verbo *agito* «con oggetto 'i guerrieri' è piuttosto singolare [...] e, dato che più spesso il verbo esprime la frenesia conseguente allo stimolo di una passione [...], pone il problema del desiderio di gloria come passione»; cfr. anche *Theb.* 6, 653 *et plures agitabat gloria*. Ma anche la fiera promessa che Ippomedonte fa ai suoi soldati di porsi alla testa dell'esercito quando saranno giunti a Tebe per guidarli all'assalto (*Theb.* 7, 433-4 *sic vos in moenia primus / ducere, sic clausas voveo perfringere Thebas*) suona tanto audace quanto ominosa e non è priva di una certa ironia tragica.

<sup>74</sup> Cfr. *Theb.* 5, 560; 6, 654; 9, 91. *Arduus* richiama la caratterizzazione di Ippomedonte in EURIP. *Ph.* 127 ἔξ, ὄς γαῦρος, ὄς φοβερὸς εἰσιδεῖν e, con la sua connotazione morale di 'superbia', sembra anticipare gli aspetti più negativi del personaggio: cfr. DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 91; FERNANDELLI 1996, p. 82.

<sup>75</sup> Per la battaglia di Ippomedonte contro il fiume Ismeno, il cui modello principale è la lotta di Achille contro lo Scamandro in HOM. *Il.* 21, 211-382, cfr. KLINNERT 1970, pp. 113-8; JUHNKE 1972, pp. 24-44; VESSEY 1973, pp. 294-8; DELARUE 2000, pp. 53-7; LOVATT 2005, pp. 119-28; GANIBAN 2007, p. 127; MCNELIS 2007, pp. 135-7; e soprattutto CHAUDHURI 2014, pp. 210-4.

<sup>76</sup> Per un inquadramento più dettagliato di questa scena, cfr. cap. VII, nota 2.

<sup>77</sup> Sul piano lessicale, la secca formulazione *nihil ille* rimanda a VERG. *Aen.* 2, 287 *ille nihil*, che segnala la mancata replica di Ettore alle parole di Enea. Ma il nesso virgiliano viene ripreso poi nel contesto dello scontro, nell'espressione *ille nihil contra* (di cui *nihil ille* in Stazio è la variante ridotta): essa indica, dopo un discorso diretto, l'assenza di una risposta verbale alla provocazione dell'avversario e l'immediato passaggio a una riposta d'azione, allo scontro guerresco; il modello più prossimo sembra OV. *Met.* 5, 30, in cui Fineo, senza replicare, si scaglia contro Perseo; cfr. anche OV. *Met.* 12, 232; VAL. FL. 6, 488; 7, 388; STAT. *Theb.* 8, 680. Per il nesso, cfr. ROSATI 2009a *ad Met.* 5, 30; MICOZZI 2011, p. 167, nota 2. Il mancato monito di Ippomedonte all'avversario più giovane prima dell'attacco costituisce una violazione del codice epico, in contrasto con l'avvertimento di Achille ad Asteropeo in HOM. *Il.* 21, 150-1; di Enea a Lauso in VERG. *Aen.* 10, 811-2; di Anfione a Partenopeo in STAT. *Theb.* 9, 779-87.

<sup>78</sup> Il pianto delle selve alla morte del fanciullo richiama il pianto dei monti e delle terre alla morte di Euridice in VERG. *G.* 4, 460-3 (in part. v. 461 *flerunt Rhodopeiae arces*); cfr. anche DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 347.

sia proprio il motivo del *nefas*: Ippomedonte ora, come Danao e le cinquanta spose in passato, ripete con somma tracotanza lo stesso gesto empio e brutale, macchiandosi del sangue di una vittima colta alla sprovvista e incapace di difendersi ad armi pari<sup>79</sup>. Ma *nefas* è anche un termine ‘prospettico’ che riapre uno scorcio illuminante sull’*ekphrasis* di Virgilio, sull’*impressum nefas* del balteo di Pallante. Se si rilegge l’*ekphrasis* dello scudo tenendo conto di questo preciso dettaglio virgiliano, lo schema di associazioni emerse fino ad ora può arricchirsi di spunti ulteriori: come Danao si associa a Ippomedonte in nome del *nefas* di cui è responsabile, così gli Egiziadi uccisi nel massacro possono evocare, per interferenza col Pallante virgiliano, il ricordo di Creneo, la giovane vittima di Ippomedonte consegnata anch’essa a una morte prematura<sup>80</sup>. In questa prospettiva, e in un orizzonte letterario post-virgiliano, Ippomedonte, che fa il suo ingresso in scena armato di uno scudo rifatto *ad hoc* proprio sul balteo dell’efebio Pallante, si annuncia fin da subito, come un novello Turno<sup>81</sup>, nella veste di uccisore dell’altro efebo, Creneo. A riprova del legame intertestuale tra i due episodi suggerito dall’*ekphrasis* dello scudo, si aggiunge un ulteriore dettaglio. Dopo la morte del fanciullo tebano, l’Ismeno rinfaccia a Ippomedonte di farsi bello delle spoglie del nipote: *at tu, qui tumidus spoliis et sanguine gaudes / insontis pueri...* (*Theb.* 9, 442-3). L’atto vanaglorioso di cui l’eroe è accusato richiama una gestualità già vista, quella di Turno che si gloria del bottino sottratto al suo rivale arcade: *quo nunc Turnus ovat spolio gaudetque potitus* (VERG. *Aen.* 10, 500). L’Ismeno, quindi, sovrappone al *nefas* di Ippomedonte, assassino di Creneo, la memoria virgiliana del *nefas* di Turno che uccide Pallante e si impossessa del suo balteo (*Theb.* 9, 442 *spoliis... gaudes* ~ VERG. *Aen.* 10, 500 *spolio gaudetque*)<sup>82</sup>. Ma con un particolare in più che, a ben guardare, rende asimmetrica la proporzione. Se ciò di cui Turno gioisce sono le spoglie, ciò di cui Ippomedonte gioisce sono le spoglie e il sangue (*Theb.* 9, 442 *et sanguine gaudes*). Un’aggiunta, questa, che aggrava la già compromessa posizione dell’eroe, accentuando la natura irrazionale e ferina del suo gesto attraverso l’inserzione di una clausola ovidiana che, non a caso, definisce la passione per il sangue di un personaggio come Licaone, ormai mutato in lupo (OV. *Met.* 1, 235 *et nunc quoque sanguine gaudet*)<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> Come Danao gioisce del sangue delle vittime, così anche Ippomedonte viene accusato di gioire del sangue di Creneo: cfr. *Theb.* 9, 442-3 *at tu, qui tumidus spoliis et sanguine gaudes / insontis pueri*. La stessa Ismenide, madre di Creneo, fa riferimento al sangue versato da Ippomedonte: cfr. *Theb.* 9, 393-5 *ecce furit iactatque tuo se in gurgite maior / Hippomedon, illum ripaeque undaeque tremescunt, / illius impulsu nostrum bibit unda cruorem* (dove *nostrum cruorem* sembra riferirsi non solo al sangue tebano, ma in senso più specifico proprio al sangue del figlio morto).

<sup>80</sup> L’uccisione di Creneo, descritta con estrema condensazione, fa pensare a una morte cruenta: *Theb.* 9, 344-6 *opposuit cumulo se densior amnis / tardavitque manum; vulnus tamen illa retentum / pertulit atque animae tota in penetralia sedit*; cfr. anche *cruentum / auctorem* (*Theb.* 9, 417-8), detto di Ippomedonte, assassino del giovane. In più, la morte di Creneo richiama per certi suoi dettagli la morte di Camilla, ferita fatalmente: l’immagine metonimica del *vulnus* (per il significato di *vulnus* come *hasta*, cfr. DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 345), che viene *sospinto* dalla mano di Ippomedonte (*Theb.* 9, 345-6 *illa... / pertulit*) nelle sedi della vita, evoca l’immagine dell’asta *sospinta* nel petto di Camilla fino a trafiggerlo (VERG. *Aen.* 11, 803-4 *hasta sub exsertam donec perlata papillam / haesit*). Allo stesso modo, il sangue di Creneo *bevuto* dalle acque del fiume (*Theb.* 9, 395 *illius impulsu nostrum bibit unda cruorem*) richiama l’asta che *beve* il sangue di Camilla (VERG. *Aen.* 11, 804 *virgineumque alte bibit acta cruorem*).

<sup>81</sup> Sui punti di contatto tra Ippomedonte e Turno, cfr. FERNANDELLI 1996; cfr. anche LOVATT 2005, p. 128. Inoltre, Ippomedonte è originario di Micene (vd. *supra*, § 3), così come gli antenati di Turno, che sullo scudo reca impressi proprio alcuni suoi illustri avi argivi (VERG. *Aen.* 7, 789-92; cfr. anche 7, 371-2 *et Turno, si prima domus repetatur origo, / Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae*; 7, 409-13). In questo senso, c’è un altro possibile elemento accomunante: nelle *Fenicie* di Euripide, Ippomedonte porta Argo inciso sullo scudo, il mostro dai cento occhi (EURIP. *Ph.* 1113-8); Virgilio riprende questo particolare e, tra le varie figure dell’*episema* di Turno, conserva a sua volta il mostro Argo (VERG. *Aen.* 7, 791). Turno, quindi, attraverso il filtro euripideo, poteva apparire già come un Ippomedonte virgiliano agli occhi di Stazio, che ha poi sviluppato una più ampia rete di corrispondenze tra i due. Dall’*episema* dell’Ippomedonte eschileo, il Tifone che spira fiamme (AESCH. *Th.* 511), Virgilio può invece aver tratto ispirazione per l’elmo di Turno, su cui è incisa la Chimera, discendente di Tifone, che emette dalle fauci fuochi ‘etnei’ (VERG. *Aen.* 7, 785-8): su questa associazione, cfr. HARDIE 1986, pp. 118-9.

<sup>82</sup> Cfr. anche FERNANDELLI 1996, p. 91, nota 34, che segnala anche il contatto tra l’*incipit* di *Theb.* 9, 443 *insontis pueri* e l’*incipit* di VERG. *Aen.* 12, 943 *Pallantis pueri*.

<sup>83</sup> La stessa clausola, ma con verbo al plurale, ricorre anche in OV. *Met.* 15, 87 sempre in riferimento agli animali feroci; analogo STAT. *Theb.* 8, 474. In contesto bellico, cfr. VERG. *G.* 2, 510; LUCAN. 4, 278; cfr. anche LUCAN. 6, 226-7, con CONTE 1974 *ad loc.*, in riferimento alla gioia dei Pompeiani alla vista del sangue plebeo di Sceva.

Torniamo al modello virgiliano. L'interesse per la vicenda di Turno e Pallante è data dalla riflessione – già problematica nell'*Eneide* – che essa offre sulla virtù guerriera degli eroi e sulla fine prematura dei giovani in guerra; Stazio la approfondisce 'in nero', con un affondo ulteriore alla luce degli orrori che si consumano sul campo tebano, e segnala il processo di recupero attraverso una citazione scoperta: il tema figurativo delle Danaidi, appunto, con cui dichiara la sua rilettura di Virgilio, ma da una angolazione inedita. Stazio, infatti, inverte i referenti, traslando l'oggetto ecfrastrico (non più un balteo, ma uno scudo) da Creneo, potenziale successore di Pallante, a Ippomedonte, che si allinea piuttosto alla figura empia di Turno; e rilegge quindi il motivo iconografico, la condanna della morte *immatura*, non più dal punto di vista della vittima, ma dal punto di vista dell'uccisore, colpevole di un crimine ingiustificato contro un innocente. L'*ekphrasis* dello scudo di Ippomedonte, il doppio 'negativo' del balteo di Pallante, rappresenta così il primo atto di un'operazione più complessa, in due tempi, che inizia ora in *Theb.* 4 e trova il suo pieno completamento solo in *Theb.* 9, nella tragedia di Creneo, il quale – come si vedrà – richiama a sua volta, e sempre attraverso l'*ekphrasis* del suo scudo, la memoria di Turno, ricomponendo così a distanza lo scenario virgiliano di riferimento<sup>84</sup>. Il tema ecfrastrico, che funge da supporto interpretativo nella più ampia trama degli eventi, denuncia dunque fin da subito la problematicità dello statuto eroico di Ippomedonte: l'*amor* per la 'bella virtù' di cui, almeno all'inizio, egli appare maestro e difensore, degenera progressivamente in un *furor* cieco e incontrollato<sup>85</sup>. In questa luce, allora, il particolare taglio con cui viene ritratto il *nefas* delle Danaidi all'interno dell'*ekphrasis* staziana invita a riconsiderare il percorso di Ippomedonte proprio alla luce del futuro assassinio di Creneo, una colpa che sancisce il fallimento dell'eroe e la sua stessa morte, proprio come era accaduto a Turno che con l'uccisione di Pallante si era condannato a un destino fatale. Ma Ippomedonte appare come un Turno ancora più spietato, che da Virgilio arriva a Stazio passando attraverso Lucano: nel delinarsi della sua figura, in generale, si avverte il peso della riflessione sviluppata già nel *Bellum Civile* sull'ambiguità della grandezza eroica, sulla perversione delle passioni, insomma sulla sempre più sfumata demarcazione tra *virtus* e *nefas* nel panorama della guerra fratricida<sup>86</sup>. E specularmente, come si vedrà, Creneo appare più vittima di Pallante, lui che a differenza del giovane arcade non è nemmeno un guerriero in senso proprio, ma la vittima di una guerra che non ha mai deciso di combattere<sup>87</sup>.

#### 4. L'*ekphrasis* come quadro autonomo: la memoria di Danao nella Tebaide

Il contenuto dell'*ekphrasis* non si esaurisce nella relazione dialettica con il solo Ippomedonte, ma innesca una riflessione più ampia sul concetto di *nefas* come costante della storia (quella argiva, in questo caso specifico), triste snodo tra passato e presente, nonché tratto problematico dell'*ethos* degli eroi che prendono parte alla guerra. Una caratteristica interessante di questa e di altre *ekphraseis* della *Tebaide*, infatti, è la possibilità di essere letta non solo in stretta relazione con il contesto nel quale essa è introdotta o in funzione del destino dei personaggi con i quali essa si rapporta nell'immediato, ma anche come quadro autonomo<sup>88</sup>. Il contenuto

<sup>84</sup> Vd. cap. VII, § 3.

<sup>85</sup> Cfr. *Theb.* 9, 303-4 *ac nunc ense furit, nunc tela natantia captans / ingerit; 393 ecce furit*. Nel primo passo, in part., Ippomedonte sembra un'implacabile macchina da guerra: un *furor* quasi lucaneo lo spinge a recuperare persino i dardi galleggianti, che erano già stati scoccati, per scagliarli di nuovo contro i nemici, come avevano fatto i combattenti di Marsiglia in LUCAN. 3, 690-3; su questo contatto e sul *topos* del 'riutilizzo delle armi', cfr. MICOZZI 1999, pp. 378-9.

<sup>86</sup> Sul venir meno di netti confini che separino il *nefas* dalla *virtus* nel *Bellum Civile*, cfr. e.g. LUCAN. 1, 666-8 *inminet armorum rabies ferrique potestas / confundet ius omne manu scelerique nefando / nomen erit virtus*; 6, 147-8 *pronus ad omne nefas et qui nesciret, in armis / quam magnum virtus crimen civilibus esset*, con CONTE 1974 *ad loc.* Sugli apporti lucanei in Stazio, cfr. FANTHAM 1995 e MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 128; per l'eredità lucanea dei concetti di *nefas* e *scelus*, cfr. GANIBAN 2011, pp. 328-33; cfr. anche ROCHE 2015, pp. 395-8. Più in generale sul concetto di *virtus* nella *Tebaide*, cfr. LEFÈVRE 2008, pp. 892-4; POLLMANN 2008, pp. 361-5; BESSONE 2011, p. 198.

<sup>87</sup> Vd. cap. VII, § 3 e nota 49.

<sup>88</sup> Simili dinamiche si riscontrano nel caso dell'*ekphrasis* dello scudo di Creneo, che porta inciso il mito di Europa e il toro (cfr. cap. VII) e, in una certa misura, anche in quella della patera di Adrasto, almeno per la figura di Perseo (cfr.

iconografico, in altre parole, non è in sé concluso, ma si riannoda a un nucleo tematico minore – in questo caso, la storia della vendetta di Danao – che si dipana in più punti dell’opera assumendo la forma di un racconto ‘disperso’<sup>89</sup>.

L’antica vicenda di Danao, re di Argo giunto dalle regioni dell’Egitto per sfuggire al fratello<sup>90</sup>, è viva nella memoria e riaffiora più volte nel presente della narrazione in virtù della sua forza paradigmatica. Danao, colpevole di aver spinto le figlie a uccidere i mariti, i figli di suo fratello Egitto, è associato nell’immaginario della *Tebaide* al tradimento dei legami familiari. Di Danao si parla in altri due passi di natura ecfraistica, nei quali vengono brevemente descritti vari personaggi illustri del passato di Argo<sup>91</sup>. Nel primo caso, tra le statue in bronzo che decorano la sala del palazzo di Adrasto, si scorge l’immagine di Danao che medita il suo tremendo piano (*Theb.* 2, 222 *torvaque iam Danai facinus meditantis imago*). Nel secondo caso, durante la processione delle *imagines* che precede le gare funebri in onore di Ofelte, viene descritto un quadretto familiare in cui è ritratto Danao insieme al fratello Egitto: *iungunt discordes inimica in foedera dextras / Belidae fratres, sed vultu mitior astat / Aegyptus; Danai manifestum agnoscere ficto / ore notas pacisque malae noctisque futurae* (*Theb.* 6, 290-3)<sup>92</sup>. Entrambi i passi, se letti in continuità con l’*ekphrasis* dello scudo, ne integrano il contenuto con un chiaro riferimento alla premeditazione del crimine da parte di Danao, che porta in volto la colpa dell’inganno escogitato da tempo, un *facinus* (*Theb.* 2, 222), come l’orrore portato a compimento dai figli di Edipo nel corso del loro duello (*Theb.* 11, 536 *sed coeptus sanguis, facinusque peractum est*). Il senso di distruzione dei vincoli familiari si rafforza ancor di più con il richiamo esplicito alla figura di Egitto: l’immagine dei due fratelli che uniscono le ‘destre discordi’ in una perfida alleanza può essere considerata come una delle molte risonanze, all’interno del poema, della *discordia* fratricida tra Eteocle e Polinice<sup>93</sup>, che uniranno i loro corpi nella morte. La piaga dell’odio tra congiunti, dunque, supera i confini geografici e spaziali e dà corpo al poema stesso: Tebe, Argo e, ancora, Lemno. La memoria del crimine di Danao ispira infatti anche la regia del terribile massacro familiare che sull’isola ha avuto luogo. Polisso, la donna più matura del gruppo e la prima a cui Venere ispira il *furor* omicida, si rivolge alle compagne e le incita a impugnare le armi contro i mariti richiamando alla loro mente proprio la storia delle Danaidi assassine<sup>94</sup>:

Heu segnes! Potuitne ultricia Graius  
virginibus dare tela pater laetusque dolorum  
sanguine securos iuvenum perfundere somnos:  
at nos vulgus iners?

(*Theb.* 5, 117-20)

---

cap. I), dello scudo di Capaneo, con la rappresentazione dell’Idra (cfr. cap. IV) e del cratere di Anfiarao, con motivi erculei (cfr. cap. VI).

<sup>89</sup> Su questa modalità del racconto, cfr. MICOZZI 2002, pp. 60-1; MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 69-70.

<sup>90</sup> Cfr. REBEGGIANI 2018, pp. 217-8 per il significato politico-culturale del mito di Danao ed Egitto in contesto argivo (e il suo riuso in ambito ellenistico).

<sup>91</sup> Danao viene citato anche in *Theb.* 1, 542-3 insieme a un altro sovrano di Argo, Foroneo, quale antico proprietario della patera per le libagioni in onore di Apollo: cfr. cap. I, § 1 e 3.

<sup>92</sup> Si noti la struttura chiastica del v. 290 *iungunt discordes inimica in foedera dextras* che riproduce a livello iconico l’intrecciarsi delle mani. Il piano dei significati, però, risulta rovesciato: sotto il gesto simbolico della stretta di mano si nasconde l’inganno premeditato. Per la memoria senecana di Atreo e Tieste suggerita da questa immagine ecfraistica, cfr. LOVATT 2007, p. 78, nota 28.

<sup>93</sup> Su questo punto cfr. anche TAISNE 1994, pp. 278-9; MARINIS 2015, p. 347; e soprattutto REBEGGIANI 2018, pp. 219-24. Si noti che l’opposizione tra Egitto e Danao in *Theb.* 6, 290-3, l’uno più mite, l’altro che dissimula in volto il *nefas* già ideato, assomiglia in una certa misura al doppio ritratto di Eteocle (il potente che esercita un controllo individuale e dispotico) e Polinice (ora esule e privato del trono) a cui sembra alludere, senza menzionarli esplicitamente, la figura del vecchio tebano in *Theb.* 1, 186-91 *cernis ut erectum torva sub fronte minetur / saevior adsurgens dempto consorte potestas. / Quas gerit ore minas, quanto premit omnia fastu! / Hicne umquam privatus erit? Tamen ille precanti / mitis et adfatu bonus et patientior aequi. / Quid mirum? Non solus erat*. Dalle parole del vecchio emerge l’idea che la differenza tra Eteocle e Polinice sia data non da una diversa indole personale, ma unicamente dalla situazione toccata loro in sorte: chi regna da solo inevitabilmente assume i tratti del tiranno. Su questo passo, BRIGUGLIO 2017a *ad loc.*, in part. p. 252.

<sup>94</sup> Il discorso di Polisso occupa una lunga sezione nel *flashback* di Ipsipile (*Theb.* 5, 104-42). Per i modelli virgiliani su cui il discorso è ricalcato (Beroe e Amata), cfr. SCAFFAI 2002, p. 163. Sulla figura di Polisso, cfr. WALTER 2014, pp. 211-3; e soprattutto FINKMANN 2015.

Come nella scena ecfrastica, anche qui l'attenzione è concentrata sul *pater*, che dirige le operazioni e si rallegra della morte dei giovani sposi: *dare tela* (v. 118) prosegue la gestualità 'militare' di Danao, rilevata nell'*ekphrasis*<sup>95</sup>; *laetus... dolorum* (v. 118), invece, insiste sulla gioia del *nefas* di fronte al massacro dei nipoti e futuri generi, rimarcando ancora una volta l'affinità tra Danao ed Edipo, anch'egli inebriato dal piacere dello scontro in armi (*Theb.* 8, 251 *tantum bella iuvant*; 254 *inde epulae dulces ignotaque gaudia vultu*) e desideroso di *vedere* la guerra tra i suoi stessi figli (*Theb.* 1, 85-6 *da, Tartarei regina barathri, / quod cupiam vidisse nefas*)<sup>96</sup>. Che esista una stretta consonanza tra il mito delle Danaidi e l'episodio della strage di Lemno è dunque esplicitamente dichiarato da Stazio stesso, proprio attraverso la citazione interna di questa vicenda da parte di Polisso, *hortatrix scelerum*: dal punto di vista retorico, il mito di Danao viene così piegato a paradigma di vendetta con funzione parenetica<sup>97</sup>. Del resto, già nel discorso di Ecuba all'interno dell'omonimo dramma euripideo, le vicende delle Danaidi e delle Lemnie comparivano abbinata come esempi-limite delle azioni violente di cui anche le donne sono capaci quando si uniscono in gran numero e sfruttano la loro astuzia: τί δ' οὐ γυναικες εἶλον Αἰγύπτου τέκνα / καὶ Λήμνον ἄρδην ἀρσένων ἐξόκισαν; (EURIP. *Hec.* 886-7). Sulla base di un meccanismo di concatenazione basato sull'evidente affinità tematica tra questi due miti, l'*ekphrasis* dello scudo evoca dunque anche il mito delle donne di Lemno. Le somiglianze sono confermate da riscontri lessicali; la notte, il *nefas*, le armi che violano il talamo, le Furie, tutti elementi già presenti nell'*ekphrasis* delle Danaidi che ritornano anche nel lamento di Ipsipile, ben compendiate, quasi a mo' di elenco, all'inizio del suo lungo discorso: *Immania vulnera, rector, / integrare iubes, Furias et Lemnon et artis / arma inserta toris debellatosque pudendo / ense mares; redit ecce nefas et frigida cordi / Eumenis. O miserae, quibus hic furor additus! O nox! / O pater!* (*Theb.* 5, 29-34). L'invito a uccidere i mariti con la spada – iniziativa che nel caso delle Danaidi è promossa dal padre – si ritrova anche nella vicenda di Lemno. In questo caso il ruolo di Danao è rivestito da Venere che impartisce a Polisso l'ordine omicida e le consegna la spada, invitandola a comunicare a sua volta il comando divino alle compagne: *'Age aversis thalamos purgate maritis. / Ipsa faces alias melioraque foedera iungam.'* / *Dixit, et hoc ferrum stratis, hoc, credite, ferrum / imposuit* (*Theb.* 5, 137-40)<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> Danao viene presentato ancora una volta nella veste di generale, qui impegnato nell'atto di distribuire le armi, un dettaglio, questo, ricordato anche da Ipermestra in OV. *Her.* 14, 11 *aut illo iugulet, quem non bene tradidit ensem*. Lo stesso gesto è compiuto anche da Cesare in LUCAN. 7, 574 *ipse manu subicit gladios ac tela ministrat* (cfr. anche la descrizione di Bellona in STAT. *Theb.* 4, 10 *dat euntibus enses*). Secondo la testimonianza di OV. *Ars am.* 1, 74 e *Tr.* 3, 1. 62, nel gruppo statuario delle Danaidi che ornava la *porticus* del tempio di Apollo sul Palatino, Danao stesso era scolpito con la spada tra le mani (*stricto... ense* è l'espressione che si ripete identica nei due luoghi ovidiani citati).

<sup>96</sup> Sugli echi tragici di questo desiderio perverso, cfr. BARCHIESI 2001a, pp. 325-6 e, più in generale, sulla preghiera di Edipo alla Furia, cfr. BRIGUGLIO 2014. Ancora una volta, dunque, torna il piacere per la strage e l'ossessione del *guardare* lo spettacolo del *nefas*, desiderio ancor più paradossale se si considera che Edipo propriamente non può 'vedere'; per questo, quando Tisifone si appresta a lanciare i primi segnali di guerra, il vecchio re implora le Furie e reclama i propri occhi: cfr. *Theb.* 7, 468-9 *procul ille penatibus imis / excitus implorat Furias oculosque reposcit* (cfr. *contra* la sua reazione finale alla morte dei figli in *Theb.* 11, 614-5 *o si fodienda redirent / lumina et in vultus saevire ex more potestas!*). Su questi aspetti, cfr. anche GANIBAN 2007, pp. 38-41 e GANIBAN 2011, pp. 332-3; sui punti di contatto tra Danao ed Edipo, vd. *supra*, § 1.

<sup>97</sup> Polisso, che espone il mito di Danao e delle Danaidi da un punto di vista soggettivo, lo presenta come un esempio di vendetta legittima (*Theb.* 5, 117-8 *ultricia... tela*) che deve istigare le compagne all'omicidio: se persino le Danaidi, semplici *virgines*, si sono spinte al massacro degli sposi, tanto più le Lemnie, mogli e madri trascurate dai mariti, non dovranno esitare a ripetere quello stesso gesto per punire i maschi dell'isola. Un altro punto di contatto tra il mito di Danao, così come esposto da Polisso, e la futura strage di Lemno è la gioia di fronte allo scenario di morte: Danao è *laetus... dolorum* (*Theb.* 5, 118), lieto dei *doli*, gli inganni (dove *dolorum* richiama però anche i *dolores*, i dolori prodotti dal massacro); allo stesso modo le Lemnie si definiranno *in funera laetae* (*Theb.* 5, 491). In più, come l'omicidio dei cinquanta sposi si svolge di notte, mentre questi dormono tranquilli (*Theb.* 5, 119 *securos iuvenum... somnos*), così anche la strage di Lemno si compie quando la quiete della sera è ormai calata sugli uomini (*Theb.* 5, 192-3 *dederat mites Cytherea suprema / nocte viros longoque brevem post tempore pacem*; 199-200 *Somnus et implacido fundit gravia otia cornu / secernitque viros*): in questo modo, si rafforza il legame tra la *nox Danai* e la *nox* di Lemno ricordata da Ipsipile (*Theb.* 5, 33 *O nox!*).

<sup>98</sup> L'atto di Venere che depone la spada nel letto (la stessa che Polisso ora impugna) va confrontato con VAL. FL. 2, 214-5 [scil. *Venus*] *tum verbere victas / in thalamos agit et cunctantibus invenit enses* (*ingerit* con. Heinsius). L'immagine del procurare le armi (o 'metterle in mano'), come effetto del *furor* lemnoio, è ripresa in una scena patetica in cui è la

La sovrapposizione con Danao è suggerita anche da una memoria lessicale interna: il nesso *foedera iungam*, con cui la dea promette nuove unioni matrimoniali a massacro compiuto, ricorda l'espressione *iungunt... in foedera dextras* (*Theb.* 6, 290), con cui i Belidi sanciscono l'unione nuziale tra i cugini, cioè il presupposto stesso della strage.

Come si è cercato di mostrare, l'*ekphrasis* delle Danaidi sullo scudo può dunque essere estrapolata dal microcontesto della descrizione di Ippomedonte all'interno del catalogo degli eroi, in cui funge da 'appendice figurativa' del personaggio, ed essere letta anche come un quadro autonomo appartenente a un filone secondario dell'opera che a sua volta però, come si è visto con l'esempio di Polisso, produce altre reminiscenze interne, sempre legate al motivo della discordia civile e della lacerazione dei rapporti familiari. In questo caso, dunque, la ricorsività dei motivi mitici nella *Tebaide* viene sfruttata per inserire il contenuto dell'*ekphrasis* in una più ampia costellazione tematica, col vantaggio di segnare un'interessante novità nel funzionamento 'a distanza' dell'*ekphrasis* stessa.

---

madre a incitare la figlia Licaste perché uccida il fratello in *Theb.* 5, 229-30 *cum saeva parens iam coniuge fuso / astitit impellitque minis atque inserit ensem (ingerit v.l.)*. Il motivo crea dunque un'ulteriore consonanza interna, anche se con effetto di ribaltamento, rispetto al gesto di Danao che incita le figlie. Per il motivo delle armi introdotte nel letto (*arma inserta toris* come afferma Ipsipile in *Theb.* 5, 31), cfr. ROSATI 2005, pp. 146-7.



Come in altre *ekphraseis*, anche qui Stazio propone un inquadramento progressivo dal generale al particolare; il v. 168 e il primo emistichio del verso seguente contengono una prima descrizione dell'Idra, giocata sulla sovrapposizione tra i diversi piani del testo, a partire dal verbo *squalet* (v. 168), che rimanda alla pelle squamosa del serpente e, allo stesso tempo, alla superficie ruvida del metallo che riproduce appunto le scaglie del mostro<sup>4</sup>. Il focus parte dall'esterno, dai margini dello scudo orlati dalle spire avvolte a formare tre cerchi (v. 168 *triplici... corona*)<sup>5</sup>; da lì si passa alla parte superiore del corpo: con evidente allusione alle sue numerose teste, l'Idra viene definita *ramosa* (v. 168), un aggettivo che compendia in modo efficace l'associazione implicita del mostro policefalo con un albero dalle molte fronde. *Ramosus*, da un lato, suggerisce visivamente il fitto intrico dei colli / rami che si dipartono dal tronco centrale dell'Idra / albero, ma al tempo stesso evoca il senso di rigida fissità proprio dell'opera di cesello che 'blocca' nella riproduzione artistica il dinamico moltiplicarsi delle teste mozzate. Nell'uso poetico di *ramosus*<sup>6</sup>, che trasforma il suo portato di concretezza in suggestione figurativa, si individua un richiamo verbale esplicito al modello dell'Idra ovidiana così come la descrive Eracle nel suo discorso all'Acheloo: *hanc ego ramosam natis e caede colubris / crescentemque malo domui domitamque †reduxi†* (OV. *Met.* 9, 73-4)<sup>7</sup>. La verosimiglianza del lavoro di toreutica, poi, è lodata in modo implicito nell'espressione *recens obitu* (v. 169), quasi a sottolineare che la creatura è stata raffigurata in maniera del tutto fedele a come si presentava dopo la morte. Nel tempo in cui si svolge la narrazione, tuttavia, la sconfitta del mostro di Lerna è avvertita come un fatto remoto, appartenente a un passato mitico lontano, come si capisce anche da *Theb.* 1, 359-60 *stagnoque refusa est / funditus et veteri spumavit Lerna veneno*<sup>8</sup>. Il nesso *recens obitu*, quindi, ottiene l'effetto di 'schiacciare' la distanza temporale, come se l'Idra vera e propria rivivesse sullo scudo grazie all'arte che infonde una parvenza di vita immanente nei soggetti raffigurati. Dal secondo emistichio del v. 169 inizia una presentazione più analitica del mostro cesellato; prima di esaminare il passo, però, è utile delinearne la struttura portante. La descrizione è costruita su due poli in contrasto tra loro, individuati tramite la bipartizione anaforica *pars... pars...* Come ha notato Laura Micozzi<sup>9</sup>, la visualizzazione dell'Idra segue lo schema descrittivo 'spezzato' in più parti, spesso impiegato per descrivere soggetti mostruosi composti da più creature<sup>10</sup>. Un esempio è la chioma della Furia ovidiana, con i serpenti che si dispongono ora sulle spalle, ora sul petto in OV. *Met.* 4, 492-4 *motae sonuere colubrae, / parsque iacent umeris, pars circum pectora lapsae / sibila dant saniemque vomunt linguisque coruscant*<sup>11</sup>; un altro caso analogo è la descrizione della Gorgone in LUCAN. 9, 672-4 *vigilat pars magna comarum, / defenduntque caput protenti crinibus hydri; / pars iacet in medios vultus oculique tenebras*. In Stazio la ripresa di questo modulo serve in primo luogo a impostare la prospettiva visuale, cioè l'inquadramento bipartito dell'immagine; ma la vera novità consiste nel fatto che tale schema viene sfruttato per potenziare fino al paradosso, ordinandoli in un sistema di opposizioni binarie, i contrasti tra le due parti dell'Idra: attraverso la correlazione *pars... pars...*,

<sup>4</sup> In generale, sulla semantica di *squaleo*, cfr. SACERDOTI 2007.

<sup>5</sup> Sull'uso di *corona* per indicare le spire disposte lungo il bordo dello scudo (e quindi il bordo circolare stesso) può aver forse influito l'immagine di HOM. *Il.* 11, 36 τῆ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο, in cui si descrive la Gorgone che fa appunto da 'corona' allo scudo di Agamennone; ma cfr. anche VERG. *Aen.* 7, 658 *centum angues cinctamque gerit serpentibus Hydram*, in riferimento all'Idra sullo scudo di Aventino.

<sup>6</sup> Per *ramosus*, cfr. VERG. *Ecl.* 7, 30 *et ramosa... vivacis cornua cervi*, dove *ramosus* (invero aggettivo già lucreziano) è attestato con significato metaforico in riferimento alle corna dei cervi, che ricordano i rami degli alberi per la forma intricata e per l'aspetto legnoso.

<sup>7</sup> Il passo è citato secondo l'edizione di TARRANT 2004; KENNEY 2011 accoglie invece *reclusi*, congettura di Rudolf Merkel. Per una discussione dettagliata di questo problema testuale, cfr. BÖMER 1977 *ad loc.* e KENNEY 2011 *ad loc.*

<sup>8</sup> *Vetus*, sul piano delle cronologie interne, va letto in riferimento al tempo passato dell'impresa di Eracle contro l'Idra; per questo mito all'interno dell'opera, cfr. anche *Theb.* 1, 384-5 *hinc Herculeo signata vapore / Lernaie stagna atra vadi; 2, 376-7; 9, 340-1*. Sul tempo mitico di Eracle nella *Tebaide*, cfr. RIPOLL 1998, pp. 140-5.

<sup>9</sup> MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 169-74.

<sup>10</sup> A questo modulo risponde ad esempio la descrizione del drago Ladone in AP. RHOD. 4, 1400-5. Secondo FERNANDELLI 2000 la descrizione dell'Idra in Stazio sarebbe influenzata dalla figura di Argo sullo scudo di Ippomedonte in EURIP. *Ph.* 1113-8, anch'essa visualizzata secondo uno schema bipartito.

<sup>11</sup> Cfr. BARCHIESI, ROSATI 2007 *ad Met.* 4, 493: «L'anafora [scil. *pars... pars...*] che bipartisce il verso descrive lo spazio su cui si diffonde la massa dei capelli-serpenti (*lapsae* ne suggerisce il movimento), cioè dietro e davanti la testa di Tisifone».

infatti, non ci si limita a individuare semplici ‘parti’ di un’unità, ma si arriva addirittura a fissare nell’opera d’arte la coesistenza di due momenti che si escludono a vicenda, la vita e la morte appunto<sup>12</sup>. In una struttura espressiva bimembre viene dunque calata la raffigurazione del binomio vita-morte, che nel caso di creature anguiformi come l’Idra guadagna ancora di più in termini di vividezza se si pensa anche all’*exemplum* empirico di lucreziana memoria, secondo cui le membra recise dei serpenti conservano negli istanti successivi al trapasso i riflessi del moto vitale<sup>13</sup>. Così, mentre una parte dell’Idra giace inerte, l’altra rifulge cesellata nell’argento come se un ultimo respiro animasse ancora i suoi serpenti. Nella prima parte della descrizione (vv. 169-70), l’aggettivo *aspera* e il verbo *micat* esprimono rispettivamente la sensazione tattile delle squame ruvide e il luccichio intermittente simile a un guizzo luminoso prodotto dal metallo. Ma, dato il contesto ecfrastrico, ogni significante si carica di sfumature che talvolta superano il piano della semplice descrizione denotativa. In *aspera* si potrà allora ravvisare anche un rimando alla ferocia e all’ostilità del mostro<sup>14</sup>, tanto più pericoloso per gli *anguis vivi* che, secondo il mito, rinascono e si moltiplicano una volta recisi; allo stesso modo, *micat* richiamerà il movimento guizzante dei rettili<sup>15</sup>.

Le difficoltà maggiori si incontrano nella seconda parte della descrizione: per ragioni di chiarezza espositiva, è opportuno trattare i problemi testuali e interpretativi nell’ordine in cui essi compaiono. L’analisi sarà condotta tenendo conto proprio della particolare natura ecfrastrica del passo, della sovrapposizione tra piano narrativo e piano descrittivo, della ricerca di verosimiglianza e dei giochi di contrasto. Un primo aspetto riguarda l’ablativo *arte reperta*, variamente interpretato ed emendato<sup>16</sup>. *Arte*, da alcuni inteso come un richiamo esplicito all’abilità con cui è stato realizzato il prodotto artistico o alla tecnica toreutica, sembra fare riferimento in realtà a un dettaglio narrativo che riguarda la storia dell’Idra: come ha mostrato Alfred E. Housman<sup>17</sup>, infatti, esso

<sup>12</sup> Per lo stesso principio, sebbene in un contesto diverso, cfr. la descrizione delle viscere della vittima sacrificata da Arrunte in LUCAN. 1, 628-9 *pars aegra et marcida pendet, / pars micat et celeri venas movet improba pulsu*. Di questo motivo manieristico si ricorderà anche Claudiano nella descrizione di Tifone (anch’egli mostro anguiforme) cesellato sull’elmo di Minerva in *Rapt. Pr.* 2, 22-3 *caelatum Typhona gerit, qui summa peremptus / ima viget, parte emoriens et parte superstes*; e nella resa della morte dei Giganti in *Carm. min.* 53, 89-91 *ille, viro toto moriens, serpentibus imis / vivit adhuc stridore ferox et parte rebelli / victorem post fata petit*; 111-3 *ac simul angues / Gorgoneo riguere gelu corpusque per unum / pars moritur ferro, partes periere videndo*.

<sup>13</sup> L’esempio del serpente appartiene a un sottoinsieme di prove portate a sostegno della mortalità dell’anima in LUCR. 3, 657-63 *Quin etiam tibi si lingua vibrante, minanti / serpentis cauda, procero corpore, †utrumque / sit libitum in multas partis discere ferro, / omnia iam sorsum cernes ancisa recenti / vulnere tortari et terram conspargere tabo, / ipsam seque retro partem petere ore priorem / vulneris ardenti ut morsu premat icta dolore* (riporto il testo stabilito da KENNEY 1971, al cui commento *ad loc.* rimando per le difficoltà del passo). Cfr. anche OV. *Met.* 6, 559 *utque salire solet mutilatae cauda colubrae*, in cui la lingua recisa di Filomela viene paragonata alla coda mozzata di un serpente.

<sup>14</sup> *ThLL*, s.v. *asper*, II, 814, 24-45. *Asper*, con il significato di ‘ostile’, ‘inferocito’ viene riferito alla femmina del serpente in *Theb.* 2, 411-2 *iacto velut aspera saxo / comminus erigitur serpens*. Per l’ambivalenza di *asper* in contesti ecfrastrici, cfr. la descrizione della Sfinge sullo scudo di Polinice in *Theb.* 4, 87 *aspera vulnifico subter latus ense riget Sphinx*.

<sup>15</sup> Cfr. CIC. *Carm.* fr. 20, 3-4 *Blänsdorf surrigit ipsa feris transfigens unguibus anguem / semianimum et varia graviter cervice micantem*. HARRISON 1992, p. 249 sostiene che *micare* sia «appropriately serpentine» in quanto usato per indicare l’effetto della lingua del serpente che si muove (cfr. VERG. *G.* 3, 439 *et linguis micat ore trisulcis*; *Aen.* 2, 475; SIL. *Pun.* 6, 223; a questi esempi si può aggiungere OV. *Met.* 3, 34 *tresque micant linguae, triplici stant ordine dentes*).

<sup>16</sup> La lezione tradita *arte reperta* è stata sospettata e corretta in vario modo per ragioni sintattiche. Con l’ablativo assoluto *arte repertā*, il secondo *pars* dell’anafora correlativa *pars... pars...* risulterebbe isolato, non specificato cioè da un aggettivo o da un participio (a differenza del primo *pars*, qualificato dall’aggettivo *asperā*). Chi interviene sul testo spezza dunque il nesso *arte reperta* e riferisce al secondo *pars* il participio *reperta*, inteso a questo punto come nominativo femminile, e poi variamente emendato. Tra le congetture più recenti, HARRISON 1992, p. 250, suggerisce *perusta* «which would neatly echo» il *perussi* di OV. *Met.* 9, 73-4 *hanc ego ramosam natis e caede colubris / crescentemque malo domui domitamque perussi*; ma lo stesso *perussi* (vel *praeussi*) è a sua volta una congettura di Nicolas Heinsius a fronte della lezione dei codici più antichi *reduxi*, problematica dal punto di vista del significato nel contesto del passo (vd. *supra*, nota 7). HALL 2007, nella sua edizione, stampa invece *perita*. Altre proposte si trovano elencate in MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 169-71.

<sup>17</sup> HOUSMAN 1933, p. 7, cita a questo proposito un passo di DIOD. 4, 11. 6 πρὸς δὲ τὴν δυστραπέλειαν ταύτην ἐπινοήσας τι φιλοτέχνημα προσέταξεν Ἰολάφ λαμπάδι καομένη τὸ ἀποτμηθὲν μέρος ἐπικάειν, ἵνα τὴν ῥύσιν ἐπίσχη τοῦ αἵματος. L’espressione ἐπινοήσας τι φιλοτέχνημα rappresenterebbe un buon parallelo per il nesso *arte reperta* (cioè *artem reperire*) in questo contesto. *Arte reperta* va confrontato inoltre con *Theb.* 6, 894 *fraude reperta*, un’espressione che, sempre in

indica lo stratagemma della cauterizzazione escogitato da Eracle che tagliava le teste del mostro mentre l'amico Iolao avvicinava ad esse un tizzone per bruciarne le estremità e impedire così che si moltiplicassero. 'Escogitata la tecnica' (*arte reperta*), il mostro viene dunque sconfitto. In questo modo, l'Idra può essere rappresentata nell'*ekphrasis* come una creatura morente. La tecnica descrittiva a cui Stazio ricorre in questi versi procede per scarti e interferenze tra i diversi livelli del testo: il nesso *arte reperta* è un esempio di questo raffinato *décalage*, in quanto segna un passaggio inaspettato dalla descrizione dell'opera di cesello a un elemento narrativo interno alla storia del soggetto raffigurato. In questo modo la descrizione ecfrastica oltrepassa il semplice dato visivo e, quasi con un effetto di *aprosdoketon*, presenta l'Idra non solo come il soggetto artistico e artificiale di un'opera d'arte, ma anche come la vera e propria creatura del mito nel momento della morte.

A questo punto si presenta un altro elemento problematico: il verbo *conditur* (v. 171). Se in *arte reperta* si ravvisa un richiamo allo stratagemma della cauterizzazione, si immagina che anche *conditur* prosegua lo spunto narrativo e indichi un'azione connessa ancora una volta alla storia dell'Idra. In questa direzione, Klinnert intende *conditur* come equivalente di *reprimitur*<sup>18</sup>; si segnala poi la proposta di correzione di Conte – ne dà notizia Micozzi nel suo commento<sup>19</sup> – che suggerisce di emendare il *conditur* in *caeditur*, così da ristabilire, con il riferimento al taglio delle teste, una continuità narrativa con il precedente *arte reperta*. Un'altra soluzione è considerare *conditur* come un verbo (semi)tecnico che, riallacciandosi nuovamente al piano descrittivo, indichi un aspetto della lavorazione artistica dell'Idra. L'unico parallelo a supporto di questa interpretazione è quello individuato da Lennart Håkanson<sup>20</sup> in un passo di Plinio il Vecchio, in cui il verbo esprime la resa chiaroscurale della profondità in pittura: *dein cum omnes [scil. pictores] quae volunt eminentia videri, candicanti faciant colore, quae condunt, nigro* (PLIN. HN 35, 127)<sup>21</sup>. Questa proposta valorizza l'opposizione sul piano della luce e dei colori tra *micat* (detto della parte che guizza e rifulge) e *conditur* (che si riferirebbe invece alla parte nascosta, in ombra). In realtà, però, anche questa spiegazione non dissipa tutte le difficoltà e lascia un margine di incertezza nella stessa ricostruzione 'visuale' dell'immagine che essa cercava di valorizzare<sup>22</sup>. A fronte della complessità del contesto, è possibile quindi che *condo* non abbia un significato singolo ed esclusivo, ma assuma piuttosto – proprio in ragione della natura ecfrastica del passo – una gamma di sfumature che rinviano sia alle conseguenze della cauterizzazione sul piano narrativo, sia alla resa artistica della parte bruciata dell'Idra sul piano descrittivo<sup>23</sup>. Sembra che l'intenzione di Stazio sia quella di creare un doppio registro di lettura, che si snoda su due piani paralleli, in cui ogni significante sia in grado di descrivere l'Idra ora come prodotto d'arte, cesellato sullo scudo e bloccato nella sua stasi di immagine

---

riferimento a Eracle, indica questa volta il trucco impiegato per sconfiggere il gigante Anteo (*Theb.* 6, 893-5 *Herculeis pressum sic fama lacertis / terrigenam sudasse Libyn, cum fraude reperta / raptus in excelsum*; cfr. anche *Theb.* 10, 392). Alla cauterizzazione dei colli dell'Idra, poi, nella *Tebaide* si fa riferimento almeno in altri due luoghi: cfr. *Theb.* 1, 384-5; 2, 376-7.

<sup>18</sup> KLINNERT 1970, pp. 23-4: «*Conditur* bezieht sich auf die Schlange selbst, deren Köpfe im Augenblick des Hervorsprießens von der Fackel des Hercules zurückgestoßen werden und dabei sterben: treffend paraphrasiert die *editio in usum Delphini* den Ausdruck mit *reprimitur*: in dieser Bedeutung ist *condere*, v.a. als medizinischer t.t. für das Reponieren vorgefallener Organe, nachzuweisen».

<sup>19</sup> MICOZZI 2007a ad *Theb.* 4, 168-9: «Conte (*per litteras*) propone invece di ricostruire i versi come segue: *pars arte reperta / caeditur et fulvo moriens ignescit in auro*, difendendo il ben tradito *ignescit* ed emendando *conditur* in *caeditur*».

<sup>20</sup> HÅKANSON 1973, p. 22.

<sup>21</sup> In questo senso, *condere* sarebbe un verbo tecnico «for putting something in the background in a depiction, 'hiding'»: così HARRISON 1992, p. 250.

<sup>22</sup> In primo luogo il passo pliniano parla della pittura e non della toreutica: se *condo* significa 'nascondere' nel senso di 'mettere in secondo piano', nel caso di un lavoro di cesello indica forse un rilievo 'meno aggettante'? Anche a livello sintattico, poi, se si intende *conditur* come espressione tecnica della lavorazione artistica, KLINNERT 1970, p. 23, rileva che «in diesem Zusammenhang ist jedoch das Praesens anstößig, da im vorangehenden Satz als korrespondierender Begriff *caelata* erscheint».

<sup>23</sup> Nella prospettiva di una duplice lettura, anche il nesso *artem reperire* dovrebbe essere inteso non solo come riferimento al dato narrativo della cauterizzazione, ma anche come richiamo alla tecnica 'inventata' per realizzare lo straordinario capolavoro di toreutica inciso sullo scudo: in effetti il sintagma *artem reperire* è attestato anche per indicare l'invenzione o la scoperta di una qualche tecnica in senso proprio (cfr. e.g. CIC. *Leg.* 1, 8. 26; PLIN. HN 36, 195).

artificiale, ora come soggetto ‘vivo’ di una narrazione che richiama i momenti più noti dello scontro con Eracle. Se è davvero così, la tensione del linguaggio ecfrastrico si spiega alla luce della sperimentazione in atto, per cui il semplice dato descrittivo-visivo mira a essere letto insieme anche come azione narrata. In questo senso, dunque, a fronte delle due interpretazioni esposte, si può valorizzare una terza possibilità, che sembra implicita già nella traduzione del passo fornita da John H. Mozley: «part by a cunning device is sunken»<sup>24</sup>. L’immagine è quella di un’Idra che, ferita dai tagli e dal fuoco, ‘si immerge’ – a quanto sembra dato di capire – nelle acque della palude stessa<sup>25</sup>. E in effetti, nel paesaggio della *Tebaide* l’Idra *ambusta*, quindi già cauterizzata da Eracle, è collocata proprio nei gorghi profondi di Lerna che ancora riscalda con il calore delle sue teste bruciate: *qua Lernaea palus, ambustaque sontibus alte / intepet hydra vadis* (*Theb.* 2, 376)<sup>26</sup>. Il dettaglio narrativo suggerito in questo senso da *conditur*, e dall’idea che l’Idra possa trovarsi in acqua quando viene attaccata, si presta a essere letto anche in chiave visuale nell’interpretazione dell’immagine cesellata: ci si può figurare allora che l’Idra incisa nel metallo, come l’Idra del mito, una volta sconfitta, si immerga lasciandosi così sprofondare idealmente proprio nella palude di Lerna, che peraltro è effettivamente rappresentata nel cerchio più esterno dello scudo (v. 172 *circum amnis torpens et ferro caerula Lerna*).

Il passo continua all’insegna del gusto per il paradossale e si chiude con l’immagine dell’Idra morente (v. 171 *moriens*). Il processo di morte è colto nel suo svolgersi e ad esso si accompagna un’ultima trasformazione espressa da un verbo incoativo, che la tradizione manoscritta non trasmette in modo concorde. Entrambe le varianti, *nigrescit* del *Puteaneus* e *ignescit* degli altri codici e dello scolio, risultano plausibili e sono state difese con buoni argomenti<sup>27</sup>. A mio avviso, tuttavia, la lezione *nigrescit* risulta preferibile rispetto a *ignescit*<sup>28</sup>. Sul piano della descrizione artistica, *nigrescit* ha il vantaggio di proseguire il gioco di contrasti coloristici opponendosi al *micat* del verso precedente e al *fulvum aurum* dello scudo, non senza una punta di concettismo in linea con il gusto staziano<sup>29</sup>. Sul piano del racconto, poi, il verbo *nigrescere* indica l’annerimento prodotto dalla cauterizzazione ed esprime il cromatismo cangiante del mostro all’avanzare della morte ‘per fuoco’. Un processo, quest’ultimo, che viene messo in scena quasi nei termini di una metamorfosi<sup>30</sup>: l’impressione è che

<sup>24</sup> MOZLEY 1928, p. 519. In questa direzione anche FERNANDELLI 2000, p. 95: «[scil. *conditur*] conveys an impression of folding and sinking» e nota 29 per altri confronti utili.

<sup>25</sup> Questa suggestione nasce da un confronto con Adalberto Magnavacca, che ringrazio per lo spunto e, più in generale, per le utili discussioni dei problemi testuali-interpretativi posti da questa *ekphrasis*.

<sup>26</sup> Cfr. anche *Theb.* 1, 359-60; 1, 384-5 *Herculeo signata vapore / Lernaie stagna atra vadi*; per la notizia dell’uccisione dell’Idra nella palude, cfr. LACT. PL. *ad Theb.* 2, 376-7 *hic enim in Lerna palude Hydram Hercules igni perdomuit damnis capitum et vulneribus pullulantem* [...]; più generico il riferimento in HYG. *Fab.* 30, 3; 151, 1 *Hydra quam ad fontem Lernaicum Hercules interfecit*; in APOLLOD. 2, 5. 2, invece, l’Idra viene uccisa fuori dalla sua tana. Stazio potrebbe avere interesse a pensare che l’Idra sia stata attaccata proprio nella sua palude, dove tutt’ora la immagina immersa, in virtù di quel processo per cui spesso nella *Tebaide* il passato mitico si fissa come presenza viva nel paesaggio attuale: cfr. PARKES 2014, in part. pp. 421-6.

<sup>27</sup> Una sintesi degli argomenti a favore di *nigrescit* in PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 171; cfr. anche FERNANDELLI 2000, p. 96. Per la difesa di *ignescit*, con articolata discussione di entrambe le varianti, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 169-71 (in MICOZZI 2010 viene tuttavia conservato *nigrescit*); cfr. anche KLINNERT 1970, pp. 24-5. A queste due lezioni, si aggiunge anche *pallescit* che tuttavia viene scartata come evidente banalizzazione da tutti gli editori.

<sup>28</sup> Dal punto di vista filologico, secondo il principio dell’*utrum in alterum* sembra più probabile che un originario *nigrescit* si sia corrotto in *ignescit*, che non viceversa. Per quanto riguarda il significato, *ignescit* rinvierebbe, sul piano narrativo, al momento in cui il mostro viene bruciato (quindi alla cauterizzazione in atto, e non ai suoi effetti) e parallelamente, sul piano descrittivo, al bagliore dell’oro che a sua volta sembra prendere fuoco. Rispetto al *micat* precedente, *ignescit* non introduce tanto un contrasto sull’asse cromatico (come accade con *nigrescit*), ma suggerisce più che altro una progressione sulla scala dell’intensità luminosa (dal guizzo intermittente alla vampa di luce improvvisa).

<sup>29</sup> Alcuni studiosi escludono *nigrescit* anche perché ravvisano un’incongruenza logica nel nesso *fulvo nigrescit in auro*. Sebbene non ci siano paralleli per l’uso di *nigresco* in riferimento all’oro, è Stazio stesso che, con formulazione analoga a quella del nostro passo, descrive il mutamento cromatico (il pallore, in questo caso) di un soggetto ecfrastrico inciso nell’oro: cfr. *Theb.* 1, 547 *paene movet vivoque etiam pallescit in auro*. Simili contrasti di colore e di riflessi luminosi si ritrovano anche in MART. 7, 74. 1-2 *Cyllenes caelique decus, facunde minister, / aurea cui torto virga dracone viret*; 12, 15. 3-4 *miratur Scythicas virentis auri / flammas Iuppiter*. Più in generale, dettagli cromatici nella descrizione di soggetti cesellati nell’oro si rintracciano già a partire dall’*ekphrasis* dello scudo di Achille (HOM. *Il.* 18, 548-9).

<sup>30</sup> Per *nigrescere* in contesto metamorfico, cfr. e.g. OV. *Met.* 2, 581 *brachia coeperunt levibus nigrescere pennis*; 3, 671 *primusque Medon nigrescere coepit*.

l'Idra, nel momento in cui inizia a diventare nera per le bruciature e a morire, si fissa al contempo nel prodotto d'arte che si vede inciso sullo scudo. In questa osmosi tra i due livelli della rappresentazione, allora, *nigrescit* può evocare anche il colore brunito del metallo, il *fulvum aurum* che a sua volta si scurisce, proprio come l'Idra che su di esso è impressa. Ma c'è di più. Il *nigrescere* del mostro sullo scudo sembra anticipare in questo dettaglio di colore il destino ultimo di quello stesso scudo nell'epilogo grandioso della folgorazione del suo proprietario: Capaneo, 'incendiato' dal fulmine divino, cade a terra e con lui l'umbone del clipeo, divenuto *niger* per la combustione (*Theb.* 10, 929 *et clipei niger umbo cadit*). In questo modo, l'Idra già una volta annerita dal fuoco, prima nel racconto mitico e poi nella raffigurazione artistica, tornerà di nuovo a riflettere davvero di una 'luce nera'<sup>31</sup> alla morte dell'eroe che la indossa, bruciato anch'egli come il suo mostro, questa volta non da Eracle bensì dal padre di Eracle, Giove. In questa prospettiva, il virtuosismo ecfrastico sperimentato per descrivere l'Idra morente nello spettacolo delle fiamme e del fumo, troverebbe il suo invero narrativo in versione potenziata nella fine terrena di Capaneo stesso.

L'*ekphrasis* si conclude spostando lo sguardo sul cerchio più esterno, una fascia di ferro su cui – come si accennava – è raffigurata la palude di Lerna (v. 172 *circum amnis torpens et ferro caerulea Lerna*). Il motivo iconografico delle acque che lambiscono la circonferenza dello scudo risponde a uno schema tradizionale, attestato già nelle famose descrizioni di scudi in HOM. *Il.* 18, 607-8 e VERG. *Aen.* 8, 671-4<sup>32</sup>. *Caerulus* indica, da un lato, il colore del bordo metallico dello scudo in contrasto con l'umbone d'argento e d'oro; dall'altro, il colore delle acque<sup>33</sup>, rispetto ai riflessi luminosi e cangianti dell'Idra agonizzante. Il lago appare come un *amnis torpens*, una formula che evoca lo scorrere lento delle acque paludose: la sfida, in questo caso, non è riuscire a rendere viva e dinamica l'immagine descritta, ma saperne esprimere proprio l'immobilità. Con il particolare della palude inglobato nell'*ekphrasis*, il quadro si arricchisce di una cornice paesaggistica, una quinta che fa da sfondo alla scena della cauterizzazione e che accoglie il corpo morente dell'Idra. La chiusa non è segnata da particolari spie che indichino una netta separazione rispetto a quanto segue: con l'*at* del v. 173 riprende la panoramica sulle armi di Capaneo, come se anche l'*ekphrasis*, più che una pausa di rottura, fosse un semplice 'ingrandimento' su un dettaglio dell'equipaggiamento del guerriero.

## 2. L'Idra di un Gigante: rovesciamento di un simbolo erculeo

L'immagine dell'Idra scelta come *episema* è un motivo tradizionale, associato già allo scudo di Adrasto nelle *Fenicie* di Euripide<sup>34</sup>. Ma il passo a cui Stazio sembra guardare è soprattutto la breve descrizione virgiliana del clipeo di Aventino, figlio di Eracle, che sfila nel catalogo degli alleati di Turno:

satus Hercule pulchro  
pulcher Aventinus, clipeoque insigne paternum  
centum angues cinctamque gerit serpentibus Hydram<sup>35</sup> (VERG. *Aen.* 7, 656-8)

L'Idra qui funge quasi da stemma 'araldico' (v. 657 *insigne paternum*), in quanto rimarca la diretta discendenza di Aventino da Eracle – del quale il giovane indossa anche la tradizionale *leonté* (VERG. *Aen.* 7, 669 *Herculeoque umeros innexus amictu*) – e insieme sancisce l'auspicio di una continuità tra le gloriose imprese

<sup>31</sup> *Niger*, che esprime una nozione di lucentezza, indica il nero brillante. Si può immaginare allora che l'umbone *niger* del clipeo sia come annerito dalle braci ardenti del fulmine che ancora sprigionano luce; questa suggestione è potenziata dal fatto che subito dopo sono descritte le membra bruciate di Capaneo che ancora 'rilucono' per le fiamme (*Theb.* 10, 929-30 *et clipei niger umbo cadit, iamque omnia lucent / membra viri*). Su *niger-ater* nella *Tebaide*, cfr. BENNARDO c.d.s.

<sup>32</sup> Così anche in [HES.] *Sc.* 314-5. Cfr. PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 172.

<sup>33</sup> *ThLL*, s.v. *caeruleus (caerulus)*, III, 104, 40 sgg.

<sup>34</sup> EURIP. *Ph.* 1134-8: cfr. TORRANCE 2013, pp. 127-9.

<sup>35</sup> Riferimenti all'impresa di Eracle contro l'Idra anche in VERG. *Aen.* 6, 803 e 8, 299-300. L'*episema* dell'Idra compare anche sullo scudo di Terone, custode e sacerdote del tempio di Eracle in SIL. *Pun.* 2, 158-9 *centum angues idem Lernaequae monstra gerebat / in clipeo et sectis geminam serpentibus hydram*.

del padre e quelle future del figlio<sup>36</sup>. Nel passo staziano, invece, la scelta dell'Idra permette innanzitutto di identificare Capaneo sul piano dell'appartenenza 'etnica' alla stirpe argiva<sup>37</sup>. Il mostro di Lerna infatti è tradizionalmente associato ad Argo: secondo la definizione euripidea esso è l'Ἀργεῖον αὐχμημα, l'orgoglio, il motivo di vanto della città<sup>38</sup>. L'insistenza sulla *facies* argiva del soggetto iconografico viene rimarcata nell'*ekphrasis* dal dettaglio geografico della palude di Lerna, rappresentata sulla fascia di ferro che orla lo scudo (v. 172). In questa prospettiva, dunque, l'*episema* risponde in modo realistico alla sua originaria funzione identificativa<sup>39</sup>.

Fatta questa precisazione, è opportuno analizzare in modo più approfondito la relazione che si instaura tra il simbolo cesellato sullo scudo e colui che lo indossa rispetto ai caratteri del personaggio e alle dinamiche dell'azione che lo vedono protagonista. In primo luogo, l'Idra, creatura primordiale figlia di Tifone e di Echidna<sup>40</sup>, incarna quei caratteri mostruosi che Stazio attribuisce a Capaneo, e traduce dunque in chiave simbolica l'*ethos* disumanizzato dell'eroe, segnato dalla brutalità e dall'eccesso<sup>41</sup>. In questo senso, il rapporto tra le due figure si sviluppa secondo un immediato principio 'riflessivo' che agisce sul piano simbolico in riferimento ai comuni tratti bestiali. La descrizione ecfrastica del mostro morente contiene poi una serie di suggestioni che, a fronte di una lettura globale in chiave correlativa tra *episema* e guerriero, si possono ritrovare nella vicenda di Capaneo stesso. Un primo punto di contatto, come si è accennato prima, è la morte per incenerimento: come il mostro muore per il fuoco delle fiaccole di Eracle, così l'eroe – con un accrescimento proporzionale – muore per il fulmine di Giove, il padre di Eracle<sup>42</sup>. Il corpo di Capaneo, in maniera analoga all'Idra semicombusta, è ridotto a un tizzone ardente (*Theb.* 10, 931 *ardenti... corpore*)<sup>43</sup>: l'enorme massa fumante (*Theb.* 10, 936 *pectoraque... fumantia*) si abbatte sulle mura della città e brucia i campi nemici (*Theb.* 11, 16-7 *hostiliaque urit / arva et anhelantem caelesti sulphure campum*)<sup>44</sup>. In uno scenario liminale in cui la morte viene tenuta in scacco dalle forze vitali residue, il corpo del guerriero fulminato, che non crolla subito ma resta saldo (*Theb.* 10, 935 *stat tamen*), si oppone all'ultimo soffio di vita che nel frattempo viene esalato; lo sguardo, invece, in un estremo gesto di fiero antagonismo, rimane puntato al cielo (*Theb.* 10, 935 *extremumque in sidera versus anhelat*)<sup>45</sup>. L'eroe, del resto, avrebbe resistito ancora se le membra e l'animo

<sup>36</sup> Per le imprese di un genitore raffigurate sullo scudo, cfr. le armi di Partenoceo in EURIP. *Ph.* 1106-9; STAT. *Theb.* 4, 267-8; cfr. cap. VII, nota 82.

<sup>37</sup> Cfr. *Theb.* 6, 732 *Argolicus Capaneus*. Nella tradizione l'eroe è figlio di Ipponoo (HYG. *Fab.* 70, 1; APOLLOD. 3, 6, 3). Sull'origine di Capaneo, cfr. TEN KATE 1955, p. 105.

<sup>38</sup> EURIP. *Ph.* 1137.

<sup>39</sup> Sulla funzione dell'*episema* sullo scudo, cfr. CATENACCI 2004, p. 169.

<sup>40</sup> Così secondo HES. *Th.* 304-18.

<sup>41</sup> Su Capaneo come 'mostro', cfr. PARKES 2009, pp. 486-7. In realtà, all'eccesso e alla forza bruta di Capaneo si accompagnano anche manifestazioni di alto eroismo. In nome della *virtus*, ad esempio, egli rinuncia alla sortita notturna guidata da Tiodamante contro i tebani ritenendola un atto vile: il suo valore deve brillare alla luce del sole (*Theb.* 10, 483-4 *nunc, nunc mihi vincere pulchrum / teste die*). Ma si veda anche la *pietas* di Capaneo vendicatore che in attesa della 'giusta pira' (*Theb.* 9, 564 *iustos... ignes*) offre a Ippomedonte un sepolcro provvisorio realizzato con le spoglie del defunto stesso e di Ipseo, il nemico ucciso (*Theb.* 9, 560-5); su questo aspetto, cfr. CAIANI 1990, pp. 271-3; FRANCHET D'ESPÈREY 1999, pp. 372-3; LEIGH 2006, p. 227, per le tracce di una «deeper nobility of spirit» che accomuna Capaneo a Mezenzio.

<sup>42</sup> Vd. *supra*, § 1; cfr. KLINNERT 1970, p. 27; HARRISON 1992, p. 249.

<sup>43</sup> Sull'immagine del corpo incendiato e fumante di Capaneo, Euripide costruisce un *pun* paretimologico che associa il nome proprio dell'eroe al verbo che indica la combustione: cfr. EURIP. *Supp.* 496-7 *Καпанέως κεραύνιον / δέμας καπνοῦται*, con COLLARD 1975 *ad loc.* per questo e altri giochi sul nome di Capaneo.

<sup>44</sup> In tutta la scena dell'assalto alle mura e della morte di Capaneo si accumulano dettagli di luce e di colore che sembrano riprendere il gioco di contrasti sfruttato nell'*ekphrasis*: il fuoco della torcia che si riflette sulle armi (*Theb.* 10, 843-4 *multifidam quercum flagranti lumine vibrat; / arma rubent una clipeoque incenditur ignis*); i fulmini che illuminano il cielo (*Theb.* 10, 924 *fulguraque attritis quotiens micuere procellis*); l'effetto devastante della folgore di Giove (*Theb.* 10, 929-30 *et clipei niger umbo cadit, iamque omnia lucent / membra viri*). In AESCH. *Th.* 432-4 il motivo dell'incendio e del fuoco associato a Capaneo si rispecchia nell'immagine dello scudo che raffigura un tedoforo nudo con la scritta in lettere d'oro *πρῆσω πόλιν* (v. 434), 'brucerò la città': cfr. ZEITLIN 1982, pp. 63-73; HUTCHINSON 1985 *ad Th.* 422-56.

<sup>45</sup> L'immagine riecheggia la descrizione dell'uomo creato da Prometeo in OV. *Met.* 1, 85-6 *os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus*. Ma nel dettaglio del volto diretto al cielo si ribadisce l'ostinata e titanica resistenza di Capaneo nei confronti degli dei: cfr. e.g. la rappresentazione di Briareo in *Theb.* 2, 596 *armatum*

non l'avessero abbandonato: *nec caderet, sed membra virum terrena relinquunt, / exiiturque animus* (*Theb.* 10, 937-8)<sup>46</sup>. In questo strenuo afflato di affermazione vitale, in cui la volontà della mente confligge con la dissoluzione fisica del corpo, scintilla l'ultimo grandioso riflesso della natura sovraumana, quasi 'supera', di Capaneo<sup>47</sup>. Un altro elemento di correlazione, di certo secondario ma comunque interessante, trapela dalla connotazione ctonia della palude di Lerna all'interno dell'*ekphrasis* in relazione agli elementi infernali connessi alla rappresentazione dell'eroe<sup>48</sup>. Il lago, rappresentato sul cerchio di ferro più esterno, è associato a una stasi di morte: la formulazione *amnis torpens* ricorda infatti i *torpentes lacus* dell'Averno senecano<sup>49</sup>. Lo stesso motivo delle acque infernali si ritrova più avanti associato a Capaneo: nel rapido scorcio sul mondo infero in cui Megera accoglie la chiamata di Tisifone, l'eroe è descritto mentre ritempra la propria ombra nella corrente dello Stige (*Theb.* 11, 70-1 *dum coetu Capaneus laudatur ab omni / Ditis et insignem Stygiis fovet omnibus umbram*). Come si è visto, se l'*ekphrasis* viene letta in base a un principio di rispecchiamento tra la figura incisa sullo scudo, l'Idra, e la figura umana a cui lo scudo appartiene, Capaneo, essa può attivare delle suggestioni, delle consonanze interne, che si traducono più che altro in accordi estetici di rappresentazione e tono.

Ma la lettura dell'*ekphrasis* si arricchisce soprattutto se si considera il rapporto tra l'eroe e il mostro nei termini di un'integrazione simbolica. In questo senso, l'idea che la raffigurazione dell'Idra completi quella di Capaneo ha un primo, consistente impatto proprio sul piano plastico e visivo. Lo scudo, e con esso la sua immagine ecfraistica, si trasforma difatti in un'appendice che si salda alla figura del guerriero, quasi come un naturale prolungamento del corpo<sup>50</sup>: l'Idra è una figura anguiforme, come suo padre Tifone, e questo suo aspetto suggerisce a livello iconografico l'assimilazione fisica di Capaneo alla sagoma dei Giganti, tradizionalmente caratterizzati da un insieme di tratti umani e ofiomorfi<sup>51</sup>. L'*episema* mette dunque in luce la complementarità

---

*immensus Briareus stetit aethera contra*. Come è stato notato, poi, lo sguardo al cielo di Capaneo richiama anche il modello di Epicuro in LUCR. 1, 66-7 *Primum Graius homo mortalis tollere contra / est oculos ausus primusque obsistere contra*: cfr. LEIGH 2006, pp. 231-2; CHAUDHURI 2014, p. 290; sullo sguardo fiero di Capaneo, che si fisserà nella memoria come tratto distintivo (TASSO *GL I*, 63, 1-2 *Alcasto il terzo vien, qual presso a Tebe / già Capaneo, con minaccioso volto*; vd. anche DANTE *Inf.* XIV, 47), cfr. LOVATT 2013, pp. 108-11. Più in generale, per il modello dell'Epicuro lucreziano nella costruzione ideologica della teomachia di Capaneo, cfr. ancora CHAUDHURI 2014, pp. 268-71 e PONTIGGIA 2018; sui tratti lucreziani dell'episodio, cfr. anche REITZ 2017.

<sup>46</sup> L'immagine inverte il processo tradizionale per cui è l'anima a separarsi dal corpo (si pensi alla *ψυχή* omerica che vola via dalle membra, cfr. e.g. HOM. *Il.* 16, 856). Nel caso di Capaneo è l'*animus* a restare saldo, pronto a ricevere il secondo fulmine e a essere spogliato delle membra. Per la nozione di indistruttibilità associata al corpo di Capaneo anche dopo la morte, cfr. la scena in cui i Tebani, in una sorta di 'giro turistico' nei luoghi della battaglia, sono curiosi di vedere se nel corpo dell'eroe siano ancora vive le scintille del fulmine divino: *Theb.* 12, 43 *an aetheriae vivant per membra favillae*.

<sup>47</sup> Simile è l'atteggiamento di Tideo che, nel momento della morte, si rifiuta di esalare l'ultimo respiro (*Theb.* 8, 728-30 *tunc tristes socii cupidum bellare (quis ardor!) / et poscentem hastas mediaque in morte negantem / expirare trahunt*) e maledice il suo corpo, 'traditore dell'animo' (*Theb.* 8, 738-9 *odi artus fragilemque hunc corporis usum / desertorem animi*). Un possibile spunto per l'immagine di sapore lucreziano del guerriero che non vuole morire per continuare a combattere può provenire dalla rappresentazione di Sceva ormai dissanguato, al quale era la battaglia stessa che infondeva le forze: cfr. LUCAN. 6, 250-1 *subducto qui Marte ruis: nam sanguine fuso / vires pugna dabat*.

<sup>48</sup> L'Idra appare spesso tra i mostri dell'Averno: cfr. e.g. VERG. *Aen.* 6, 287-8 *belua Lernae / horrendum stridens* (è notevole che il nesso virgiliano *horrendum stridens* ricompaia proprio in riferimento a Capaneo in *Theb.* 6, 790 *dentibus horrendum stridens*); 6, 576-7; SEN. *HF* 780-1. La presenza di elementi ctoni nella caratterizzazione di Capaneo sembra confermata anche dal tronco di cipresso adattato a lancia e ricordato tra le armi dell'eroe in *Theb.* 4, 176-7; il cipresso infatti è sacro agli dei inferi ed è associato ai riti funebri: cfr. MICOZZI 2007a *ad loc.* e PARKES 2012 *ad loc.* Da ricordare, a questo proposito, anche l'*aition* ovidiano di Ciparisso che, mutato in cipresso, è destinato a essere sempre in lutto e compagno a chi soffre: cfr. OV. *Met.* 10, 141-2 *lugebere nobis, / lugebisque alios aderisque dolentibus* (cfr. anche STAT. *Theb.* 4, 460-1 *cupressus / ... plorata*).

<sup>49</sup> SEN. *Phaed.* 1202; *Oed.* 583-5 *ipse pallentes deos / vidi inter umbras, ipse torpentes lacus / noctemque veram*. I paralleli senecani sono segnalati da HARRISON 1992, p. 250; sempre in riferimento alle paludi infernali, cfr. anche STAT. *Theb.* 8, 17 *prigrique lacus*.

<sup>50</sup> Devo questo spunto a una preziosa osservazione di Giovanni Andrisani, che ringrazio.

<sup>51</sup> Oltre ai Giganti antropomorfi, esistono Giganti raffigurati come creature anguipedi: cfr. LIMC, s.v. *Gigantes*, IV/1, pp. 191-6; IV/2, pp. 112-7 e 149-58; VIAN 1952, in part. pp. 187-9; sui caratteri propri dei Giganti e sulla Gigantomachia, cfr. SCARPI 1998<sup>4</sup> *ad Apollod.* 1, 6, 1-2. Per l'affermarsi del modello dei Giganti anguipedi nelle arti figurative in ambito

fisica, ora anche visivamente riconoscibile, tra l'Idra e il guerriero: i due appaiono fondersi tra loro nella definizione iconica di una nuova figura, quella di un Capaneo-Gigante. In questo senso, Stazio riprende la rappresentazione tradizionale dell'eroe e la traduce in immagine<sup>52</sup>. In altre parole, fa di Capaneo un novello Gigante in armi a tutti gli effetti. In questa prospettiva, allora, tanto più significativa risulta la discendenza dell'Idra da Tifone. La successione genealogica, infatti, non solo rimarca le sembianze serpentine del mostro di Lerna, e quindi la sua potenziale associazione ai Giganti, ma soprattutto dà compimento allo spunto suggerito dal precedente letterario dello scudo eschileo di Ippomedonte: qui la figura di Tifone si contrappone – in una simbolica lotta tra *episemata* – proprio alla figura di Zeus armato di fulmine, incisa sullo scudo del rivale Iperbio<sup>53</sup>. Quella teomachia che nei *Sette a Tebe* era solo mimata attraverso le immagini impresse sugli scudi dei due guerrieri, trova la sua effettiva realizzazione nella *Tebaide*, con Capaneo che oppone la sua Idra incisa, ideale discendente del Tifone eschileo, alla vera folgore di Giove. Sulla base di questi elementi si delinea già una prima, consistente traccia gigantomachica che, a partire dall'*ekphrasis* dello scudo, merita di essere percorsa ed esplorata in modo più esteso nell'intera descrizione dell'eroe. In questo senso, se non sorprende che Capaneo abbia proprio un Gigante sul cimiero (*Theb.* 4, 175-6 *galeaeque corusca / prominēt arce Gigans*), è forse più rilevante notare che il Gigante *prominēt arce*, dove *arce* (che letteralmente indica la sommità dell'elmo)<sup>54</sup>, oltre che un richiamo prolettico alle rocche di Tebe su cui l'eroe si ergerà, può suggerire un più sottile rimando alle rocche celesti che Capaneo, come i Giganti prima di lui, intende assaltare e dalle quali Giove scaglia i suoi fulmini<sup>55</sup>. Ma non è tutto. La trama dell'immaginario gigantomachico nella descrizione dell'eroe si disvela anche in altri particolari che, alla luce di una lettura mirata, acquistano un nuovo significato. Si consideri per esempio il contegno fiero e sprezzante del guerriero che sovrasta l'intera armata, *toto despectans vertice bellum* (v. 165)<sup>56</sup>. In esso si anticipa la posa sopraelevata e sublime di Capaneo

---

corinzio e calcidese già a partire dal VI sec. a.C., con una ripresa nel IV sec. a.C. soprattutto in Italia meridionale, cfr. *EAA*, s.v. *Giganti*, III, pp. 888-94. In letteratura, i tratti anguiformi sono associati soprattutto a Tifeo (già in HES. *Th.* 824-5 ἐκ δὲ οἱ ὄμων / ἦν ἑκατὸν κεφαλαῖ ὄφιος δεινοῖο δράκοντος; cfr. anche APOLLOD. 1, 6. 3; VAL. FL. 2, 28; CLAUD. *B. Goth.* 65-6), e probabilmente estesi più in generale ai Giganti in una fase successiva (cfr. APOLLOD. 1, 6. 1 [scil. Γίγαντες] εἶχον δὲ τὰς βάσεις φολίδας δρακόντων). In poesia latina, oltre a ACC. *Eriph.* 554 Dangel = 307 Ribbeck<sup>3</sup> *Pallas bicorpor anguim spiras trahit*, cfr. in part. OV. *Met.* 1, 183-4 *qua centum quisque parabat / inicere anguipedum captivo braccia caelo*; *Fast.* 5, 37 *mille manus illis dedit et pro cruribus angues*; *Tr.* 4, 7. 17; SEN. *HO* 169; LUCAN. 9, 656; *Aetn.* 46-7; SIL. *Pun.* 6, 181-2; cfr. anche LACT. PL. *ad Theb.* 5, 569-70. Il motivo sarà sfruttato anche in poesia tarda da Claudiano nella rappresentazione dei Giganti in *Carm. min.* 53, 80-1; 89-90.

<sup>52</sup> Capaneo è accostato ai Giganti sia per la mole imponente sia per l'arrogante opposizione ai *superi*. In AESCH. *Th.* 424-5 è descritto come un gigante: γίγας ὄδ' ἄλλος τοῦ πάρος λελεγμένου / μείζων, ὁ κόμπος δ' οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ; in EURIP. *Ph.* 1130-3 porta inciso sullo scudo un Gigante che regge sulle spalle un'intera città: cfr. TORRANCE 2013, pp. 125-7; MARINIS 2015, p. 350. L'associazione tra Capaneo e i Giganti ritorna in vari luoghi della *Tebaide*: cfr. *Theb.* 6, 753-5 (Tizio); 10, 849-52 (Aloidi); 11, 12-7 (Tizio); per l'associazione della scalata alle mura di Tebe e la Gigantomachia, cfr. *Theb.* 10, 909-10; 915-7; 11, 7-8; in *Theb.* 3, 604-5 Capaneo è paragonato a Centauri e Ciclopi. In generale, sul tema gigantomachico nella caratterizzazione di Capaneo, cfr. FRANCHET D'ESPÈREY 1999, pp. 197-203; LEIGH 2006, in part. pp. 225-35; FUCECCHI 2013, pp. 113-7; CHAUDHURI 2014, pp. 45-6; 258-91; e soprattutto PONTIGGIA 2018. Per quanto concerne l'uso del termine Gigantomachia, seguo le considerazioni di HARDIE 1986, p. 85.

<sup>53</sup> AESCH. *Th.* 508-25; cfr. in part. vv. 511-4 ὁ μὲν γὰρ πύρπνοον τυφῶν ἔχει, / Ὑπερβίφ δὲ Ζεὺς πατὴρ ἐπ' ἀσπίδος / σταδαῖος ἦσται, διὰ χερὸς βέλος φλέγων: / κοῦπῳ τις εἶδε Ζῆνᾶ που νικώμενον.

<sup>54</sup> *Arce*, nel senso di 'sommità' dell'elmo, è stato sospettato da alcuni interpreti che in vario modo hanno cercato di intervenire sul testo (una panoramica in PARKES 2012 *ad loc.*). Ma la lezione tradita, per quanto insolito l'uso di *arx* in questo contesto, è perfettamente difendibile proprio perché – come spiega MICOZZI 2007a *ad loc.* – essa «palesa la connessione dell'iconografia con il personaggio destinato a ergersi sulle *arces* della città nemica, cfr. *Theb.* 10, 873 e 923».

<sup>55</sup> Per *arx* come rocca celeste, cfr. *ThLL*, s.v. *arx*, II, 742, 68 sgg; cfr. anche e.g. *Theb.* 3, 222 *aetherias... ad arces*; 8, 409-10 *cum Iuppiter omni / arce tonat*. Per l'immagine di Giove che scaglia i fulmini dall'*arx* in contesto gigantomachico, cfr. OV. *Fast.* 5, 41-2.

<sup>56</sup> La statura enorme di Capaneo richiama un tratto tipico degli eroi tradizionali (dall'Aiace omerico a Turno ed Enea) che in guerra spesso appaiono 'sopraelevati' rispetto a ciò che li circonda: per questo carattere iperbolico, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 165. Lo sviluppo in altezza di Capaneo, o la sua posizione elevata, viene più volte rilevata come tratto fisico caratteristico, correlativo della superbia del personaggio: cfr. *Theb.* 10, 840 *ardua... culmina*; 845 *ardua virtus*; 849 *surgit ovans*; 870 *celsus*. Analoga la posizione di Meneceo che, sempre dall'alto delle mura di Tebe, si prepara al sacrificio: cfr. *Theb.* 10, 760 *despexitque acies hominum* (su Capaneo e Meneceo, vd. *infra*, nota 62).

che, dopo la scalata delle mura di Tebe, guarda la città dall'alto, usurpando la visuale tradizionalmente propria delle divinità (*Theb.* 10, 870-2 *utque petita diu celsus fastigia supra / eminuit trepidamque adsurgens desuper urbem / vidit*). Il verbo *despectans*, tuttavia, non evoca solo un generale senso di emulazione verso gli dei, ma trova un parallelo interno connotato in senso propriamente gigantomachico: la Terra *despectura deos*, che si innalza insieme all'Ossa e al Pelio per raggiungere le sedi celesti (*Theb.* 10, 850-2 *cum cresceret impia tellus / despectura deos nec adhuc inmane veniret / Pelion et trepidum iam tangeret Ossa Tonantem*). Anche nel prosieguo della descrizione, quando si passa a illustrare la struttura stratificata dello scudo di Capaneo, le scelte lessicali, se considerate in sé, sembrano assumere una valenza allusiva, un secondo registro di senso: nell'espressione *iniectu molis aenae* (v. 167), che indica l'aggiunta del bronzo sulla pelle bovina, termini come *iniectus* e *mole* richiamano, in questo sottotesto connotato, le masse gettate sopra i Giganti sconfitti e imprigionati. Il ricordo è legato in particolare all'immagine di Tifeo che, schiacciato sotto l'Etna, sospinge *iniectam... molem* (VAL. FL. 2, 32-3 *iniectam fesso dum pectore molem / commovet*)<sup>57</sup>. Lo stesso schema, ma con rovesciamento, è applicato anche alla descrizione del corpo di Capaneo dopo la caduta: *sic gravat iniectus terras* (*Theb.* 11, 16). In questo caso è la massa infuocata dell'eroe che, precipitando dall'alto, opprime la terra con la sua mole: l'immagine, che inverte specularmente la rappresentazione dei Giganti sconfitti, ricorda in particolare il ritratto dell'Encelado virgiliano che con il suo *semustum fulmine corpus* è schiacciato sotto il peso dell'Etna<sup>58</sup>. Il tessuto gigantomachico emerso in filigrana nella prima descrizione di Capaneo e delle sue armi è confermato nella sezione programmatica di *Theb.* 10:

Hactenus arma, tubae, ferrumque et vulnera: sed nunc  
 comminus astrigeros Capaneus tollendus in axes.  
 Non mihi iam solito vatium de more canendum;  
 maior ab Aoniis poscenda amentia lucis:  
 mecum omnes audete deae!

(*Theb.* 10, 827-31)

Fin dall'*incipit* del primo verso è chiaro un intento dirompente: *hactenus arma* sembra infatti annunciare, attraverso la simbolica deposizione degli *arma* (un richiamo all'epica degli *arma virumque*), una sospensione dello stesso canto epico-guerresco tradizionale. Ma anziché deviare, come ci si aspetterebbe, dal solco strettamente bellico, Stazio continua per quella strada con un'impennata inattesa verso un orizzonte sublime, un *aerium iter* che confonde i confini tra cielo e terra<sup>59</sup>. La sua poesia, che guarda ora alla versione più oltranzista dell'immaginario epico, intende trasformarsi in una super-epica nell'epica<sup>60</sup>. L'oggetto dell'impresa è presto rivelato: *sed nunc / comminus astrigeros Capaneus tollendus in axes* (vv. 827-8). Il poeta

<sup>57</sup> L'uso dei derivati di *iacio* (*inicio*, *subicio*, etc.) in riferimento alla punizione di Tifeo si ritrova anche in *Ov. Met.* 5, 347-8 *et magnis subiectum molibus urget /... Typhoea*; 14, 1 *iamque Giganteis iniectam faucibus Aetnen*; in riferimento ai Giganti in generale, *SIL. Pun.* 12, 143-4 *tradunt Herculea prostratos mole Gigantas / tellurem iniectam quater* (cfr. anche *HOR. Carm.* 3, 4, 73 *iniecta... Terra*). L'immagine della mole 'imposta' sui Giganti che vi soggiacciono oppressi è topica: cfr. e.g. *VERG. Aen.* 3, 579-80 *Aetnam / impositam*; 9, 716; *HOR. Carm.* 3, 4, 76; *Ov. Met.* 1, 156; 5, 346; 14, 1; *SIL. Pun.* 12, 144; 146.

<sup>58</sup> *VERG. Aen.* 3, 578-80 *Fama est Enceladi semustum fulmine corpus / urgeri mole hac ingentemque insuper Aetnam / impositam ruptis flammam exspirare caminis*; un'iconografia, questa, che sembra ripresa anche quando Capaneo, colpito dal fulmine, similmente esala la fiamma: *Theb.* 11, 2-3 *Capaneus expiravitque receptum / fulmen*. Cfr. anche il modello di Aiace Oileo folgorato in *VERG. Aen.* 1, 44-5 *Illum expirantem transfixo pectore flammam / turbine corripuit scopuloque infixit acuto*, con HARDIE 1986, p. 179.

<sup>59</sup> In senso metaletterario, l'immagine dell'*aerium... iter* (*Theb.* 10, 842) che Capaneo si apre verso il cielo segnala la necessità di una nuova *via* poetica commisurata all'obiettivo: in contesto di *recusatio*, cfr. *PROP.* 2, 1, 19-20 *non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo / impositam, ut caeli Pelion esset iter*, con FEDELI 2005 *ad Prop.* 2, 1, 17-26. Nell'*aerium iter*, che traduce la tensione al cielo propria di immagini iperboliche (cfr. HARDIE 1986, pp. 291-2), l'eroe propone una sua personale versione del *sic itur ad astra*. Sull'aspirazione 'sublime' dell'episodio di Capaneo, cfr. DELARUE 2000, pp. 83-5; LEIGH 2006; HARDIE 2013, p. 135-6; CHAUDHURI 2014, pp. 256-97; LAGIÈRE 2017, pp. 75-7 e 256-60.

<sup>60</sup> Per l'idea di super-epica suggerita dal tema gigantomachico, cfr. BARCHIESI 1996, pp. 47-8. Sulle implicazioni poetiche dell'azione di Capaneo rispetto ai limiti dell'epica tradizionale, cfr. LOVATT 2001, pp. 113-4; CHAUDHURI 2014, pp. 288-9, con particolare attenzione al concetto di «philosophical epic»; PONTIGGIA 2018, p. 176, nota 4.

deve ‘condurre’ il suo eroe alle stelle, innalzarlo alle sedi celesti. *Tollere*, che rinvia in prima battuta alla volontà di elevare Capaneo alla fama immortale, è anche il verbo dell’apoteosi<sup>61</sup>: un’apoteosi che si afferma tuttavia solo come paradigma negato per illustrare *e contrario* lo schema antitetico della caduta<sup>62</sup>. La grandezza inusitata del soggetto, un Gigante umano che sfida Giove, richiede una nuova misura poetica che si distacchi dal *solitus mos* dei vati, dalla tradizione codificata<sup>63</sup>. Il poeta, impegnato in uno sforzo grandioso, deve essere sostenuto da una *maior amentia*: *maior* perché rispecchia mimeticamente il superiore *furor* di Capaneo<sup>64</sup>; *maior* perché necessita di un’ispirazione ‘potenziata’, a cui concorre, con un totale dispiegamento di forze, l’intero contingente delle Muse d’Aonia. A tutte loro il poeta chiede di unirsi e osare insieme a lui: *mecum omnes audete deae!* (v. 831)<sup>65</sup>. E proprio il verbo *audeo* prelude al contenuto gigantomachico del canto: *audeo* infatti non qualifica solo l’impresa dei Giganti, che tradizionalmente ‘osano’ sfidare il cielo<sup>66</sup>, ma designa anche – di riflesso – l’impresa di chi si accinge a narrare quei fatti, come aveva dichiarato Ovidio in riferimento al progetto poetico dedicato alla Gigantomachia in *Am.* 2, 1. 11 *ausus eram, memini, caelestia dicere bella*<sup>67</sup>. Attraverso l’invocazione alle Muse, Stazio dichiara dunque l’intenzione di inglobare nel suo *epos* uno scontro nuovo e ardito, che dell’antica battaglia dei Giganti rappresenta la versione accresciuta e aggiornata con i tempi (una sorta di ‘post-Gigantomachia’), in perfetto accordo con gli orrori del conflitto tebanico e con la crisi della teodicea che ad essi si accompagna<sup>68</sup>.

Capaneo si presenta dunque come un Gigante che conosce la Gigantomachia tradizionale e che, ispirandosi ai tratti formali di quello scontro, intende tuttavia proporre una sintesi superiore, pervasa dalla tensione ideologica e teologica di una vera e propria teomachia, di una battaglia tutta umana volta a scardinare le

<sup>61</sup> Cfr. e.g. ENN. *Ann.* 54-5 Skutsch; VERG. *Aen.* 3, 158; 12, 795; OV. *Met.* 14, 814; *Fast.* 2, 487. L’idea dell’elevazione di Capaneo è suggerita anche in *Theb.* 10, 837 *iam sordent terrena viro*. Per *tollo* in un contesto di innalzamento al livello sublime e all’immortalità poetica, cfr. VERG. *G.* 3, 8-9 *temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora*, con HARDIE 2013, p. 136; cfr. anche LOVATT 2001, p. 117.

<sup>62</sup> La caduta di Capaneo si contrappone alla sorte di Meneceo che attende invece di accedere alle sedi dei *superi* (*Theb.* 10, 781-2 *nam spiritus olim / ante Iovem et summis apicem sibi poscit in astris*; 12, 76-9). Il contrasto tra il destino di Capaneo e quello di Meneceo si carica ulteriormente di senso se si pensa che Capaneo scala le mura di Tebe proprio nel punto in cui Meneceo aveva compiuto la sua *lustratio* (*Theb.* 10, 777), in segno di spregio nei confronti dei sacrifici e di Apollo (*Theb.* 10, 845-7). Su Meneceo e sul rapporto con l’episodio di Capaneo, cfr. VESSEY 1971, pp. 236-7 e 239-40; VESSEY 1973, p. 118; AHL 1986, p. 2888; FANTHAM 1995; RIPOLL 1998, p. 232; FRANCHET D’ESPÈREY 1999, p. 375; HEINRICH 1999, pp. 186-9; CRIADO 2000b, pp. 103-9; DELARUE 2000, pp. 355-6; GANIBAN 2007, pp. 136-44; BERNSTEIN 2013, pp. 239-44.

<sup>63</sup> Cfr. anche la dichiarazione programmatica in *Theb.* 1, 45 *alio Capaneus horrore canendus*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.* Per l’idea di un superamento di Virgilio, suggerita dall’espressione *solito vatium de more*, cfr. DELARUE 2000, p. 84; LEIGH 2006, p. 235; HARDIE 2013, p. 135. Inoltre, come rileva PONTIGGIA 2018, p. 182, nota 2, lo stacco da Virgilio segna un’affiliazione a Lucano: *hactenus arma* di *Theb.* 10, 827 richiama infatti LUCAN. 4, 48 *hactenus armorum discrimina*.

<sup>64</sup> Per il *furor* di Capaneo, cfr. anche *Theb.* 10, 907 *furentem*; 11, 1-2 *postquam magnanimus furias virtutis iniquae / consumpsit Capaneus*. Su questo tratto caratteristico che accompagna il personaggio in tutta l’opera (e nella tradizione tragica precedente), cfr. VENINI 1970 *ad Theb.* 11, 1. Sul *furor* del poeta che ricalca quello dell’eroe cantato, cfr. HERSHKOWITZ 1995 p. 62, nota 31; LOVATT 2001, pp. 111-7; LEIGH 2006, p. 234, nota 81; MYERS 2015, pp. 34-5. Più in generale su questi aspetti, cfr. HERSHKOWITZ 1998, pp. 63-4 e 268-71.

<sup>65</sup> Il poeta non vuole sfidare le Muse – come avevano fatto le Pieridi con il loro empio canto su Tifeo e i Giganti in quegli stessi boschi d’Aonia (OV. *Met.* 5, 318-31) – ma chiede la loro alleanza: la sua nuova Gigantomachia ambisce a essere un canto ‘autorizzato’, e per questo ancora più eccezionale, condotto insieme alle Muse che dovranno dar prova della loro audacia.

<sup>66</sup> Cfr. OV. *Met.* 5, 348 *aetherias ausum sperare Typhoea sedes*; *Fast.* 5, 35-6 *Gigantas / edidit ausuros in Iovis ire domum*. Cfr. anche le parole di Giove in riferimento all’azione di Capaneo: cfr. *Theb.* 11, 124 *unus init aususque mea procumbere dextra*.

<sup>67</sup> Per questo valore di *audeo* in riferimento all’ambizione letteraria, cfr. MCKEOWN 1998 *ad Am.* 2, 1. 11-2; cfr. anche BRINK 1971 *ad Ars P.* 10.

<sup>68</sup> Non è forse un caso se l’invocazione (parossistica ed eccezionale) alle Muse prima dell’*aristia* di Capaneo sia anche l’ultima invocazione alle Muse nell’opera: da lì in poi saranno le Furie ad avere il controllo dell’agenda poetica, cfr. BESSONE 2011, pp. 96-7.

fondamenta dell'apparato divino stesso<sup>69</sup>. Con una riduzione del conflitto originario da guerra tra due eserciti a guerra tra due singoli, l'eroe – ponendosi simbolicamente *in media vertigine mundi*<sup>70</sup> – sfida l'unico dio che possa resistergli, Giove, mettendo alla prova la forza proverbiale del suo fulmine. La provocazione, che giunge ben udibile fino in mezzo agli astri (*Theb.* 10, 898 *mediis Capaneus auditus in astris*), è quanto di più empio e irridente i superi possano attendersi:

'Nullane pro trepidis,' clamabat, 'numina Thebis  
statis? Ubi infandae segnes telluris alumni,  
Bacchus et Alcides? Piget instigare minores:  
tu potius venias (quis enim concurrere nobis  
dignior?)'

(*Theb.* 10, 899-903)

Capaneo afferma chiaramente che Bacco ed Eracle non sono rivali idonei per lo scontro che si prospetta<sup>71</sup>: figli ignavi di una terra *infanda*, Tebe<sup>72</sup>, entrambi appaiono come divinità *minores* perché non sono all'altezza di un nemico come Capaneo, che si presenta come un Gigante, un figlio della Terra *nefanda*. Bacco ed Eracle, inoltre, sono *minores* perché entrambi sono sì figli di Giove, ma nati dalle sue avventure con donne mortali<sup>73</sup>: della potenza divina del Tonante non sono che depositari di secondo grado. Tuttavia, se l'avversione nei confronti di Bacco si limita al motivo dell'origine semidivina – richiamata indirettamente anche nel successivo, sprezzante rinvio a Semele (*Theb.* 10, 903 *en cineres Semelaeaque busta tenentur!*) –, nei confronti di Eracle la strategia di opposizione è invece più complessa: si sviluppa attraverso un confronto e si conclude poi con un inevitabile scarto.

In questo senso, è bene riportare fin da ora l'attenzione sul simbolo dell'Idra che compare sullo scudo di Capaneo e che tradizionalmente è associato a Eracle, in nome della sua vittoria sul mostro. Almeno in prima battuta, l'Idra sembra delineare un rapporto di continuità tra Capaneo e l'Alcide, anzi quasi un'ideale successione: con il simbolo dell'Idra sullo scudo, Capaneo ricorda infatti l'Aventino virgiliano<sup>74</sup>. E se

---

<sup>69</sup> Su questi aspetti, fondamentale PONTIGGIA 2018. Capaneo è presentato come un 'teomaco' dallo stesso Plutone: *Theb.* 8, 76-7 *quaere deis qui bella ferat, qui fulminis ignes / infestumque Iovem clipeo fumante repellat*. Capaneo trasforma la teomachia in una prova per 'testare' il potere delle divinità stesse (non solo Giove, ma anche Apollo: cfr. *Theb.* 10, 847 *experiar quid sacra iuvent, an falsus Apollo*, così come già aveva fatto in *Theb.* 3, 617-8 *volucrum quae tanta potestas, / experiar*): cfr. LEIGH 2006, p. 225, nota 32; CHAUDHURI 2014, pp. 284-5; PONTIGGIA 2018, pp. 168-72.

<sup>70</sup> *Theb.* 10, 918-9 *sed cum in media vertigine mundi / stare virum insanasque vident deposcere pugnans*. La *vertigo mundi* richiama il rapido movimento rotatorio del cielo, che imprime il moto alle costellazioni (cfr. le parole del Sole in *Ov. Met.* 2, 70-1 *adde quod adsidua rapitur vertigine caelum / sideraque alta trahit celerique volumine torquet*, con BÖMER 1969 *ad loc.* per il significato preciso dell'espressione). Con la sua posa salda (*stare*) al centro dell'impetuoso moto dell'universo Capaneo supera il limite precluso agli umani (cfr. le preoccupazioni del Sole per Fetonte in *Ov. Met.* 2, 74-5 *poterisne rotatis / obvius ire polis, ne te citus auferat axis?*) e si presenta come una minaccia 'cosmica' per gli dei stessi. Nell'immagine staziana si può forse avvertire, ancora una volta, una eco del ritratto di Epicuro in *Lucr.* 1, 66-71.

<sup>71</sup> La provocazione di Capaneo, un Gigante che supera i Giganti della tradizione, risulta ancora più beffarda se si pensa che nella Gigantomachia vera e propria Zeus aveva premiato proprio Dioniso ed Eracle, tra i suoi figli nati da donne mortali, con il titolo di Olimpici per il loro valore: per questa notizia, cfr. *Diod.* 4, 15, 1. Vd. anche *infra*, nota 79.

<sup>72</sup> Cfr. anche il disprezzo di Capaneo verso Tebe in *Theb.* 10, 873-7 † *Humilesne Amphionis arces, / pro pudor, hi faciles, carmenque imbelle secuti, / hi, mentita diu Thebarum fabula, muri? † / Et quid tam egregium prosternere moenia molli / structa lyra?*, con WILLIAMS 1972 *ad loc.* per i problemi testuali del passo. Da vedere anche le parole umilianti che Capaneo rivolge al tebano Euneo, sacerdote di Bacco, in *Theb.* 7, 677-9.

<sup>73</sup> Bacco è figlio di Semele, Eracle di Alcmena. Per la coppia Bacco-Eracle nella *Tebaide*, cfr. *Theb.* 7, 667-8; 11, 224-5. Qui Stazio abbraccia il filone di tradizione che vede Eracle originario di Tebe (cfr. e.g. *HOM. Il.* 19, 98-9; [*HES.*] *Sc.* 47-8; *STAT. Theb.* 7, 189-90; 601-2; 9, 427). Altrove nel poema Eracle viene associato agli Argivi (*Theb.* 4, 146-58; 6, 346; 837-8; 11, 45-6). Sulla posizione oscillante dell'Eracle staziano come divinità (cfr. *Theb.* 8, 456-520; 10, 890-1), cfr. RIPOLL 1998, pp. 135-9; MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 146-8. Nella scelta di collocare Eracle sull'Olimpo, Stazio segue la traccia virgiliana, ma anche in questo caso, come nel modello (cfr. in part. *VERG. Aen.* 10, 460-73), Eracle non interviene in modo realmente risolutivo nella trama degli eventi e la sua caratterizzazione di eroe-dio elevato alle sedi celesti risulta in ogni caso più umana che divina. Su questi aspetti che rendono Eracle 'il più umano degli dei', cfr. FEENEY 1991, pp. 156-7 e, con riferimento all'Eracle staziano, p. 375, nota 197; BARCHIESI 1994a, pp. 111-2.

<sup>74</sup> Vd. *supra*, §2.

Aventino era il discendente reale di Eracle, Capaneo sembra presentarsi ora come il suo discendente d'elezione<sup>75</sup>. Ma la possibilità di ravvisare in Capaneo un erede di Eracle (o un secondo Eracle lui stesso) risulta in realtà molto problematica<sup>76</sup>. Capaneo, come si è detto, ripete nel presente il mito della Gigantomachia, ma lo ripete superando il passato con una differenza di valore accrescitivo e una consapevolezza ideologica più radicale: per quanto assomigli a un Gigante nei tratti, Capaneo è un *uomo* che intende dimostrare con gli strumenti a sua disposizione l'impotenza degli *dei*<sup>77</sup>. Per questo la sfida è indirizzata fin da subito al sommo rappresentante del mondo divino, Giove che, meno pronto e risoluto di un tempo, si aggiudicherà sì la vittoria, ma con fatica, evitando solo per poco il ricorso a un *secundum fulmen*<sup>78</sup>. Eracle, che aveva rivestito un ruolo di primo piano nella battaglia originaria con i figli della Terra<sup>79</sup>, viene ora programmaticamente escluso da questo secondo scontro cosmico. In questa scelta si ritrova in fondo la coerenza ideologica della teomachia di Capaneo, che rischierebbe altrimenti di ridursi a una guerra tra pari. Eracle, nel suo essere un dio 'minore' ancora troppo umano, è quasi un pari di Capaneo; e Capaneo, a sua volta, nel suo essere un uomo più che uomo, potenziale dio a cui si prospetta la possibilità 'erculea' di innalzarsi alle sedi divine<sup>80</sup>, è quasi un pari di Eracle. Uno scontro propriamente teomachico contro Eracle, quindi, non può darsi. Del resto, esibendo l'icona dell'Idra, Capaneo dimostra simbolicamente di aver già sconfitto Eracle e di averlo privato, come un nemico vinto, delle sue spoglie che ora esibisce come un trofeo di *hybris*<sup>81</sup>. L'eroe argivo afferma in partenza uno stato

<sup>75</sup> A suggerire un'apparente continuità tra Eracle e Capaneo concorrono anche altri elementi: nel catalogo delle forze argive, per esempio, Capaneo viene descritto subito dopo la sezione dedicata ai contingenti di Tirinto, chiamati a battaglia dallo stesso Eracle, e di Nemea (*Theb.* 4, 145-64); in più, l'uccisione del serpente di Nemea da parte di Capaneo ricorda la sconfitta dell'Idra da parte dell'Alcide (cfr. HARRISON 1992, pp. 248-9; PARKES 2009, p. 487). Ma anche in questo caso il paradigma erculeo viene distorto in senso blasfemo: colpendo il serpente per vendicare Ofelte, Capaneo compie in realtà un gesto empio nei confronti di Giove, a cui il mostro è consacrato (*Theb.* 5, 564-87).

<sup>76</sup> Su Capaneo come «hybristic Hercules, a Hercules *manqué*», cfr. HARRISON 1992, p. 249 e, prima, VESSEY 1973, p. 152, nota 2; RIPOLL 1998, pp. 149-50; sui tratti erculei di Capaneo, PARKES 2009, pp. 486-7; REBEGGIANI 2018, pp. 142-7. Sul tema della successione erculea (e del suo fallimento), vd. anche cap. VI, § 2.

<sup>77</sup> Del resto, Capaneo, che venera la spada e la destra come idoli, è il dio di se stesso: cfr. *Theb.* 3, 615-6; 9, 548-51. Il referente più prossimo è, naturalmente, il Mezenzio virgiliano (VERG. *Aen.* 10, 773-4): cfr. LA PENNA 1980, pp. 14-5; CAIANI 1990, pp. 267-8.

<sup>78</sup> Capaneo riceve un fulmine alla massima potenza (*Theb.* 10, 927 *toto Iove*), ma se le membra avessero resistito un istante ancora, l'eroe *potuit fulmen sperare secundum* (*Theb.* 10, 939). Riserve sull'efficacia del fulmine di Giove sono espresse anche dagli altri dei in *Theb.* 10, 888-9; 920 *et dubio pro fulmine pallent* (*pendent* ωΣ), con LACT. PL. *ad loc.* Il *fulmen secundum* che Capaneo avrebbe potuto ricevere richiama, sul piano lessicale, i *tela secunda* (l'arma 'numero due', i fulmini meno potenti) che il Giove ovidiano usa contro Semele come alternativa più 'moderata' rispetto al fulmine scagliato contro Tifeo (OV. *Met.* 3, 305-7 *est aliud levius fulmen, cui dextra Cyclopum / saevitiae flammaeque minus, minus addidit irae: / tela secunda vocant superi*, con BARCHIESI, ROSATI 2007 *ad loc.*). Sulle implicazioni più profonde di questo richiamo allusivo e sul depotenziamento (ormai costitutivo) del fulmine di Giove nella *Tebaide* rispetto al fulmine di Giove nelle *Metamorfosi*, nonché sulla nozione di secondarietà a cui esso (in modo piuttosto scoperto – *secundum*, appunto) rimanda, cfr. la fine analisi di PONTIGGIA 2018, pp. 172-6.

<sup>79</sup> Eracle è l'alleato umano di cui gli dei hanno bisogno per sconfiggere i Giganti: cfr. DIOD. 4, 15, 1; e in part. APOLLOD. 1, 6, 1-2, con SCARPI 1998<sup>4</sup> *ad Apollod.* 1, 6, 1; cfr. anche HES. fr. 43a, 65 Merkelbach-West e *Th.* 954, con WEST 1966 *ad loc.*; PL. *Nem.* 1, 67-8; EURIP. *HF* 1190-4; 1271-3; HOR. *Carm.* 2, 12, 6-7, con NISBET, HUBBARD 1978 *ad loc.* Sulla figura di Eracle quale «Giant-slayer» nell'*Eneide*, con particolare attenzione all'episodio di Caco, cfr. HARDIE 1986, pp. 110-8; più in generale, VIAN 1952, pp. 194-5. Anche Bacco, qui irriso da Capaneo, aveva preso parte alla lotta contro i figli della Terra (cfr. e.g. EURIP. *Ion* 216-8; *Cyc.* 5-8; VAL. FL. 4, 236-8; DIOD. 4, 15, 1; APOLLOD. 1, 6, 2), pur essendo considerato da alcuni più adatto ad attività di altro genere (cfr. e.g. HOR. *Carm.* 2, 19, 21-8, in part. vv. 25-8 *quamquam choreis aptior et iocis / ludoque dictus non sat idoneus / pugnae ferebaris; sed idem / pacis eras mediusque belli*; STAT. *Theb.* 9, 478 *imbelli... deo*).

<sup>80</sup> Capaneo, pur disprezzando gli dei, dimostra tuttavia di esserne un degno rivale, quasi un dio lui stesso. E in questo modo, per certi aspetti, è rappresentato nella sua caduta: come gli dei lasciano una scia luminosa al loro passaggio (cfr. Bacco in *Theb.* 5, 284-6; Apollo in *Theb.* 6, 384-8; Iris in *Theb.* 10, 82-3), così anche Capaneo, cadendo a terra, esala il fulmine ricevuto (*Theb.* 11, 2-3 *expiravitque receptum / fulmen*), e la scia della fiamma vendicatrice che lo accompagna segna le mura di Tebe (*Theb.* 11, 3-4 *et ad terras longe comitata cadentem / signavit muros ultricis semita flammae*). Un precedente per questa immagine specifica, che rinvia nei tratti generali alla fulminazione di Aiace in VERG. *Aen.* 1, 44-5, può essere la scia prodotta dalla folgorazione di Fetonte in OV. *Met.* 2, 319-22.

<sup>81</sup> In questo modo, l'*epistema* che avrebbe potuto rappresentare il simbolo benevolo di Eracle come modello eroico ideale (o come nume tutelare) viene stravolto e votato alla funzione opposta. Lo scudo di Capaneo avrebbe potuto essere

di superiorità sull'Alcide, e allo stesso tempo, quindi, anche una prima simbolica vittoria nella lotta contro gli dei tutti. Ma l'Idra, appunto, è solo il tassello iniziale dell'agenda teomachica: l'*epistema* infatti, come una spia prolettica, non è che l'annuncio di una mossa ancora più audace. Capaneo, non certo pago del simbolo di Eracle, un semidio, cercherà di ottenere come trofeo, a coronamento della propria guerra contro gli dei, il fulmine, il simbolo del Tonante stesso. Così, quando dall'alto delle torri tebane l'eroe ha bisogno di ravvivare il fuoco della torcia che tiene tra le mani, non è un caso che voglia attingere proprio dalle folgori che squarciano il cielo: *fulguraque attritis quotiens micuere procellis, / 'his' ait 'in Thebas, his iam decet ignibus uti, / hinc renovare faces lassamque accendere quercum'* (*Theb.* 10, 924-6). Il desiderio di *renovare* il tizzone di quercia con il fuoco del fulmine di Giove<sup>82</sup> – ultima, fiera provocazione – viene presto esaudito nella forma più estrema: è Capaneo in persona che riceve su di sé, anzi dentro di sé, quello stesso fulmine (*Theb.* 10, 927-8 *talia dicentem toto Iove fulmen adactum / corripuit*). L'umbone dello scudo, quello su cui è incisa l'Idra, cade (*Theb.* 10, 929 *et clipei niger umbo cadit*) e lascia spazio a un nuovo simbolo, la fiamma divina che pervade con la sua luce le membra del guerriero (*Theb.* 10, 929-30 *iamque omnia lucent / membra viri*). Capaneo, fisicamente sconfitto, raggiunge in realtà il suo obiettivo: nel momento in cui viene colpito, 'ottiene' il fulmine e proprio in questo modo, lasciandosi dissolvere da esso, può a sua volta neutralizzare in modo definitivo il potere della folgore, l'ultima folgore appunto che Giove scaglia prima di ritirarsi dalla scena.

---

annoverato tra gli *episemata* ispirati ai simboli di una divinità protettrice (per questa tipologia, cfr. l'ormai datato ma ancora utile articolo di CHASE 1902, pp. 85-7). L'esempio 'in positivo', specularmente opposto al caso di Capaneo, è lo scudo di Anfiarao: il suo emblema è il Pitone, il serpente ucciso da Apollo, ad affermare il legame privilegiato del *vates* con il dio (*Theb.* 4, 222 *eminet et clipeo victum Pythona coruscat*); sullo scudo di Anfiarao, anche nella tradizione tragica precedente, cfr. MARINIS 2015, pp. 351-2.

<sup>82</sup> Su questi fulmini di lucreziana memoria, cfr. REITZ 2017; PONTIGGIA 2018, pp. 173-4 e, per l'analisi del più complesso intertesto lucreziano attivato dalle immagini del fulmine e del legno di quercia della torcia (v. 926 *lassamque... quercum*), pp. 180-3.

## V. Il monumento funebre di Ofelte

All'inizio della lunga *mora nemea*, originata in ultima istanza dalla siccità voluta da Bacco per ritardare il conflitto tebano, si colloca l'incontro tra Ipsipile e gli Argivi che si trovano bloccati nella foresta alla ricerca d'acqua<sup>1</sup>. La donna appare loro con in braccio un bambino di nome Ofelte, il figlio del sovrano locale Licurgo, di cui ora è serva. Quando Adrasto le chiede di indicargli una fonte d'acqua, Ipsipile depone il piccolo a terra e conduce i guerrieri al Langia, l'unico fiume che – sempre per volere divino – non si è prosciugato. Dopo che gli uomini hanno placato la loro sete, il re argivo, colpito dalla nobile afflizione che traspare dal volto della nutrice, la invita a narrare la sua storia. Inizia a questo punto il lungo racconto di Ipsipile, un tempo regina di Lemno, che assume così il ruolo di narratrice epica<sup>2</sup>. Il profondo coinvolgimento emotivo e il ricordo delle sofferenze passate la portano a dimenticarsi del piccolo, che in questo modo si trova presto esposto ai pericoli della foresta. Solo quando la donna ha concluso il suo ampio resoconto, il poeta riprende la narrazione per riferire gli eventi che nel frattempo si sono svolti: lasciato solo, Ofelte si addormenta sull'erba e il serpente nemeo sacro a Giove, passandogli accanto, lo colpisce a morte con un colpo di coda. Avvertiti da un grido di agonia, gli Argivi si rendono conto della tragedia e si precipitano in una ricerca disperata: a quel punto, Ipsipile trova il corpo senza vita del fanciullo, che viene riportato nel palazzo dei genitori. Dopo la solenne cerimonia funebre, i guerrieri di Argo, secondo le indicazioni di Anfiarao ispirato da Apollo, innalzano un tempio per Ofelte-Archemoro, ormai destinato alle sedi divine, e istituiscono i giochi Nemei in suo onore. L'*ekphrasis* del monumento funebre ripropone in sintesi, attraverso le immagini incise nei fregi decorativi, le vicende del recente passato che hanno avuto luogo nella foresta di Nemea, la storia del piccolo e l'incontro tra gli Argivi e Ipsipile, e preannuncia il successivo passaggio alla sezione marziale della *Tebaide*.

### 1. La parola scolpita

La dedica di un monumento funebre è un elemento familiare alla tradizione epica: ai riti in onore del defunto, per il quale viene innalzato un tumulo (tra gli esempi più celebri, la tomba di Patroclo in HOM. *Il.* 23 e di Anchise in VERG. *Aen.* 5)<sup>3</sup>, segue solitamente il fastoso apparato delle gare. Stazio ripropone dunque una situazione canonica, sulla quale interviene però con variazioni originali. Un primo aspetto riguarda l'oggetto materiale: il monumento funebre, che in genere non è una sede efrastica convenzionale<sup>4</sup>, è destinato ora ad 'accogliere' una vera e propria *ekphrasis* figurativa. Un secondo aspetto, poi, interessa il soggetto rappresentato. Come è noto, l'*ekphrasis* permette di introdurre materiale mitico che conserva di norma un certo grado di alterità rispetto alla scena diegetica nella quale esso confluisce<sup>5</sup>. Ora, invece, Stazio viene meno a questo principio generale: come si vedrà, infatti, sul piano dei contenuti la descrizione dei bassorilievi risulta

---

<sup>1</sup> Sui precedenti letterari a cui si ispira l'apparizione di Ipsipile (Nausicaa in HOM. *Od.* 6, 139 sgg.; Venere e Didone rispettivamente in VERG. *Aen.* 1, 314 sgg. e 1, 494 sgg.), cfr. GRUZELIER 1994, p. 154; SCAFFAI 2002, pp. 156-7; GANIBAN 2007, p. 72. In generale, su Ipsipile e la sua vicenda mitica nella tradizione, cfr. SCAFFAI 2002; BONER 2006; DELARUE 2011; NEWLANDS 2012, pp. 40-4; BRIGUGLIO 2019b per la fortuna del personaggio tra Ovidio e l'epica flavia; per altri aspetti più specifici, vd. *infra, passim*.

<sup>2</sup> Sui caratteri epici della narrazione ipsipileica, cfr. GIBSON 2004, in part. pp. 159-61; ROSATI 2005, p. 143; SOERINK 2014b, pp. 184-6; WALTER 2014, pp. 208-34, soprattutto per il rapporto con il modello di Valerio Flacco. Per i punti di contatto tra Ipsipile-Enea (e Didone), cfr. FRINGS 1996; NUGENT 1996. Sull'episodio di Ipsipile inteso come 'epillio', cfr. invece HESLIN 2016.

<sup>3</sup> HOM. *Il.* 23, 245-57; VERG. *Aen.* 5, 75-6. Ma si pensi anche al tumulo eretto per Eezione (HOM. *Il.* 6, 416-20); per Elpenore (HOM. *Od.* 12, 13-5); per l'urna di Achille (HOM. *Od.* 24, 71-84); al monumento per il defunto re Cizico (AP. RHOD. 1, 1058-62) e ancora al monumento funebre dedicato a Miseno (VERG. *Aen.* 6, 232-5). In generale sull'argomento, cfr. PAVAN 2009, p. 58.

<sup>4</sup> Cfr. TAISNE 1994, p. 274.

<sup>5</sup> In questo senso, integrando attraverso miniature figurative tradizioni letterarie esterne, l'*ekphrasis* può diventare una delle «figure dell'intertestualità»: cfr. BARCHIESI 1995, pp. 58-65.



il *dicolon abundans*<sup>11</sup>. Come si può notare, l'espressione *stat saxea moles, / templum ingens cineri* è introdotta dal nesso denotativo *saxea moles*, a cui si aggiunge la variazione *templum ingens* che, in associazione a *cineri*, assume una nota patetica, accentuando il senso di sproporzione tra la mole fin troppo maestosa dell'edificio e l'inconsistenza delle ceneri – le ceneri di un fanciullo, appunto – che in esso si trovano sepolte.

La sequenza ordinata di immagini scolpite nella pietra (vv. 243-4 *rerum... ordo*) ha una funzione didascalica (v. 244 *docet casus*) e illustra, destinandoli alla memoria collettiva, gli eventi che hanno determinato la morte di Ofelte. Sul piano delle riprese letterarie, il participio *effictus*<sup>12</sup> (detto del *rerum ordo*) ricorda l'*effingere* del Dedalo virgiliano, autore dei fregi sui *fores* del tempio di Apollo a Cuma (VERG. *Aen.* 6, 32-3 *bis conatus erat casus effingere in auro / bis patriae cecidere manus*). Ma il confronto con il passo ecfrastrico di *Aen.* 6 mette in luce, al contempo, la nuova sensibilità che ispira la digressione staziana. Fissando in immagine la morte di Ofelte, Stazio pone al centro della sua *ekphrasis* proprio quell'elemento tragico che Virgilio aveva evitato di rappresentare in modo diretto<sup>13</sup>, ovvero la morte di un altro *puer*, Icaro, evocata solo simbolicamente attraverso la sua assenza (VERG. *Aen.* 6, 30-1 *tu quoque magnam / partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes*)<sup>14</sup>. Lo spazio che i *casus* di Icaro avrebbero dovuto occupare nell'opera d'arte, ma che suo padre Dedalo non è stato in grado di raffigurare per il troppo dolore<sup>15</sup>, è colmato ora da altri *casus*, quelli di Ofelte, rappresentati da un artista anonimo e non caratterizzato<sup>16</sup>. In *Aen.* 6, del resto, era proprio la 'distanza' troppo breve tra l'artista (il *padre* Dedalo) e il suo oggetto artistico (il *figlio* Icaro) a decretare l'impossibilità della rappresentazione<sup>17</sup>. C'è dell'altro. Lo scarto rispetto a Virgilio nella scelta di riprodurre per immagini la morte di un bambino va inquadrato anche alla luce della tendenza staziana a inserire, accanto ai grandiosi quadri delle morti eroiche, scene in cui la tragedia investe il mondo dei fanciulli, delle madri e degli affetti familiari, offrendo nuovo risalto a elementi tradizionalmente marginali nel genere epico<sup>18</sup>. Da questo punto di vista, la vicenda di Ofelte trova una consonanza stringente con la storia di Lino, il *puer* argivo figlio di Psamate e Apollo che – come racconta Adrasto in *Theb.* 1 – muore sbranato dai cani nella sua culla di zolle ed erba<sup>19</sup>. La continuità tra i due episodi, già suggerita dall'affinità tematica di fondo, è rimarcata da un esplicito richiamo interno: l'immagine di Lino, infatti, appare ricamata sul velo che ora adorna il baldacchino funebre di Ofelte<sup>20</sup>, come per amplificare in un gioco di doppi rimandi il portato drammatico di entrambe le vicende.

L'*ekphrasis* vera e propria si struttura come una rapida descrizione delle singole scene figurative (scandite dalla ripetizione del deittico *hic*), che a livello narrativo costituiscono una versione ridotta delle vicende di Ofelte e di Ipsipile, estesamente illustrate in precedenza. Dapprima è raffigurata la nutrice che mostra il corso del Langia ai guerrieri assetati (vv. 244-5 *fessis hic flumina monstrat / Hypsipyle Danais*)<sup>21</sup>, come raccontato

---

<sup>11</sup> Sul *dicolon abundans* come tratto di «stile sentimentale» in Virgilio, cfr. CONTE 2007<sup>2</sup>, pp. 97-8; ricca analisi in PIAZZI 2018.

<sup>12</sup> *Effictus* di *Theb.* 6, 243 è in realtà una congettura del gesuita fiammingo Antonius Sucquetius, segnalata nell'edizione di Ioannes Bernartius del 1595 e accolta unanimemente dagli editori moderni a fronte del tradito *effectus*.

<sup>13</sup> Su questo punto, cfr. MICOZZI 2008, p. 221.

<sup>14</sup> BARCHIESI 1994a, p. 114: «L'assenza di Icaro fra le immagini del tempio 'rappresenta' la sua morte».

<sup>15</sup> Il *pathos* suscitato dal tentativo fallito di Dedalo viene amplificato anche attraverso la figura etimologica (*casus* ~ *cecidere*), per cui di fronte alla caduta mortale del figlio (*casus*), le mani del padre sono a loro volta 'cadute', venute meno alla loro funzione (*cecidere*). In più, il gesto, tentato per due volte e per due volte fallito, è espresso in tutta la sua forza dall'anafora dell'avverbio *bis* a inizio verso: 'per *due* volte aveva tentato e per *due* volte [*tutte e due*] le mani caddero'.

<sup>16</sup> L'unico riferimento relativo alla costruzione del tempio riguarda la velocità delle *manus* (verosimilmente quelle degli Argivi stessi) che hanno innalzato l'immenso edificio (*Theb.* 6, 242).

<sup>17</sup> Sul grado di 'distanza' dal dolore rappresentato nel processo artistico, cfr. BARCHIESI 1994a, p. 114.

<sup>18</sup> In particolare, per la rappresentazione della morte degli innocenti nella *Tebaide*, cfr. MICOZZI 2010, pp. XI-XII.

<sup>19</sup> *Theb.* 1, 557-668. Sull'episodio di Lino e Corebo e sulle sue riprese in questo passo, cfr. ARICÒ 1960; VESSEY 1970b; PACHE 2004, p. 113; MCNELIS 2007, pp. 33-40 e 93-6; GANIBAN 2013, pp. 254-9; AUGOUSTAKIS 2016b, pp. 279-81; REBEGGIANI 2018, p. 212, nota 71 e pp. 225-6.

<sup>20</sup> *Theb.* 6, 64-6 *Medio Linus intertextus acantho / letiferique canes: opus admirabile semper / oderat atque oculos flectebat ab omine mater*.

<sup>21</sup> Per la *tournure*, cfr. VERG. *Aen.* 6, 8 *inventaque flumina monstrat*. Sempre sul piano lessicale, si può notare che con una formulazione analoga a quella di questo passo ecfrastrico, Stazio descrive anche l'annuncio di un'altra morte *immatura*, quella di Creneo, affidato questa volta non al marmo, ma alle parole di una ninfa: *Theb.* 9, 416-8 *obvia cognatos*

in *Theb.* 4, 804-12<sup>22</sup>. Segue l'immagine del bambino che avanza sull'erba (v. 245 *hic reptat flebilis infans*), da confrontare con *Theb.* 4, 793-803, in cui Ofelte viene paragonato ad Apollo *puer* che gattona (*reptans*) lungo i lidi di Ortigia<sup>23</sup>. Particolare attenzione merita poi l'espressione *flebilis infans* (v. 245). Inteso in senso attivo ('che piange')<sup>24</sup>, *flebilis* potrebbe rimandare a due momenti distinti della vicenda: al pianto iniziale del bimbo depresso sull'erba da Ipsipile che cerca di rassicurarlo (*Theb.* 4, 788-9 *et amico murmure dulces / solatur lacrimas*); o al vagito del piccolo che, sfiorato dal colpo di coda del serpente, lancia un ultimo grido nel sonno (*Theb.* 5, 541-2 *attonito moriens vagitus in auras / excidit*). In ogni caso, però, *flebilis* può essere interpretato anche con valore passivo ('degno di essere compianto')<sup>25</sup>: in questo caso, l'aggettivo non si riferirebbe più a un dettaglio figurativo realmente visibile (Ofelte che piange), ma evocherebbe – con un intervento soggettivo ed empatico del narratore – la disgrazia incombente e il *fletus* di coloro che *piangeranno* la sorte del fanciullo. Allo stesso modo anche *iacet*, al verso successivo, oltre a indicare in modo neutro e descrittivo la posizione di Archemoro steso sull'erba, ne fornisce al contempo la raffigurazione *post mortem*<sup>26</sup>.

La parte conclusiva dell'intermezzo ecfrastrico, poi, si concentra sul serpente che circonda il bordo del tumulo: *extremum tumuli circum asperat orbem / squameus* (vv. 246-7). Il verbo *asperare* fonde in modo efficace, sovrapponendoli, il dato reale e la sua corrispondente resa artistica: l'*asperitas* evoca infatti la sensazione tattile della pelle squamosa del rettile, ma allo stesso tempo suggerisce l'effetto ruvido prodotto da quelle stesse scaglie scolpite nella pietra<sup>27</sup>. La vividezza della scena trae forza anche dalla resa plastica della spirale formata dall'*anguis* avviluppato (*circum*, al v. 246, lascia infatti pensare che l'animale si sia disposto circolarmente)<sup>28</sup>: in questo senso, *orbis*, che qui indica propriamente l'anello esterno del tumulo, può richiamare le spire con cui il drago era solito *circondare* il tempio di Giove (*Theb.* 5, 513-4 *nunc ille dei circumdare templa / orbe vago labens*). Ma *extremus... orbis* suggerisce anche la collocazione spaziale della scena nella raffigurazione artistica: dal centro, in cui si trovano le figure di Ipsipile (v. 244 *hic flumina monstrat*) e di Ofelte (vv. 245-6 *hic reptat... / hic iacet*), lo sguardo si sposta ai margini esterni, dove il serpente si snoda come se fosse esso stesso il 'bordo' del fregio decorativo. L'immagine descritta in questi versi non trova, tuttavia, una precisa corrispondenza nella narrazione estesa<sup>29</sup>. Essa illustra verosimilmente quanto accade nell'istante in cui il bambino muore o nel momento immediatamente successivo: il tumulo circondato dal serpente sarà quindi da identificare con il piccolo mucchio di terra su cui Ofelte era stato adagiato da Ipsipile (*Theb.* 4, 788 *floribus*

---

*gemitus casumque nepotis / Nympharum docet una patrem monstratque cruentum / auctorem ~ Theb.* 6, 244-5 *ordo docet casus: fessis hic flumina monstrat / Hypsipyle Danais.*

<sup>22</sup> Ipsipile che guida gli Argivi al Langia richiama l'immagine della ninfa Egle che mostra agli Argonauti assetati la strada per la fonte (AP. RHOD. 4, 1450-1 Ὡς φάτο· τοῖ δ' ἄσπαστον ἵνα σφίσι πέφραδεν Αἴγλη / πίδακα). L'influsso del modello apolloniano, in termini strutturali e tematici, sembra in realtà più vasto: la preghiera di Orfeo, che supplica le ninfe spaventate di indicare a lui e ai compagni una fonte d'acqua promettendo in cambio doni e libagioni al ritorno (AP. RHOD. 4, 1411-21) può rimandare alla preghiera di Adrasto a Ipsipile (*Theb.* 4, 753-71); il ricordo di come Eracle si sia abbeverato in modo ferino (AP. RHOD. 4, 1441-9) e la descrizione di come gli Argonauti si dissetino in massa alla stessa sorgente (AP. RHOD. 4, 1452-6) evoca la scena in cui gli Argivi si ristorano in modo selvaggio alle acque fresche della fonte rendendole torbide (*Theb.* 4, 816-30). In generale, poi, la scena della siccità nemea deve molto al modello lucaneo (in particolare la sete dei pompeiani a Ilerda in LUCAN. 4, 292-336; 365-72, ma cfr. anche 3, 344-6; 9, 498-510; 741-60): cfr. DELARUE 2000, pp. 100-1; ARIEMMA 2004, 180-5.

<sup>23</sup> Sulla rappresentazione degli dei infanti che già danno prova della loro natura divina, cfr. BROWN 2016, pp. 202-6; in part. p. 204 per il collegamento tra Ofelte e Apollo *reptans*. *Reptans*, tuttavia, ricorda anche il movimento sinuoso del serpente, proprio quel movimento che determina la morte del piccolo.

<sup>24</sup> *ThLL*, s.v. *flebilis*, VI/1, 890, 19 sgg.

<sup>25</sup> *ThLL*, s.v. *flebilis*, VI/1, 890, 83 sgg.

<sup>26</sup> Per *iaceo* in contesti funerari, cfr. PAVAN 2009 *ad Theb.* 6, 246a. Sulle insidie del paesaggio nemeo e sull'immagine ominosa di Ofelte depresso a terra da Ipsipile, sulla scorta dei precedenti letterari virgiliani, cfr. SOERINK 2015; per i richiami ovidiani, cfr. NEWLANDS 2004, pp. 143-4.

<sup>27</sup> Uno spunto analogo in *Theb.* 4, 168-9 *squalet... / Hydra recens obitu*, con HARRISON 1992, p. 249; MICOZZI 2007a *ad loc.* e PARKES 2012 *ad loc.*

<sup>28</sup> Nell'immagine si può forse cogliere l'interferenza di VERG. *Aen.* 5, 85-6 [scil. *anguis*] *septem ingens gyros, septena volumina traxit / amplexus placide tumulum lapsusque per aras.*

<sup>29</sup> Cfr. anche SHACKLETON BAILEY 2003, p. 344, nota 21.

*aggestis*; 5, 589 *modico super aggere*)<sup>30</sup>. In questo senso, dunque, anche la riscrittura ecfrastica aiuta a sua volta a integrare la narrazione estesa dell'episodio attraverso l'aggiunta di dettagli minuti che accrescono la nitidezza descrittiva della scena nel suo insieme.

La chiusa infine, di gusto epigrammatico, gioca sulla verosimiglianza del serpente, rappresentato in modo così realistico che a vederlo si potrebbe percepire persino l'impressione uditiva del sibilo (vv. 247-8 *expectes morientis ab ore cruenta / sibila, marmorea sic volvitur anguis in hasta*)<sup>31</sup>. A livello stilistico l'immagine è impreziosita dall'enallage 'sinestetica' *cruenta sibila*<sup>32</sup>, che traspone nella dimensione del suono il colore sanguigno delle fauci del serpente (v. 247 *ab ore*), colpito a morte dall'asta di Capaneo che gli recide la lingua (*Theb.* 5, 570-1 *volat hasta tremens et hiantia monstri / ora subit linguaeque secat fera vincla trisulcae*). *Cruenta sibila* assume un forte rilievo espressivo e visuale: la sensazione è che ai soffi emessi dalla bocca insanguinata si aggiungano dei veri e propri fiotti di sangue. I sibili del rettile, inoltre, richiamano la sua estrema agonia, quando all'interno del tempio di Giove *implorantem animam... adsibilat* (*Theb.* 5, 578), 'esala con un sibilo l'anima implorante'. Il serpente, ferito a morte, è ritratto mentre si avvolge attorno alla lancia (v. 248 *marmorea sic volvitur anguis in hasta*): il verbo *volvitur* indica un processo dinamico in atto nel momento in cui si osserva il rilievo, come se, in virtù di una tensione paradossale e ossimorica, nella pietra immobile si potessero ancora cogliere le contorsioni del serpente agonizzante che si stringe all'asta da cui è trafitto per strapparla da terra, come suggerito in *Theb.* 5, 575-7 *rapido celer ille volumine telum / circumit avulsumque ferens in opaca refugit / templa dei*. Ciò che più colpisce è la modalità di rappresentazione della scena. La vera natura del drago di Nemea (qui non più creatura viva, ma manufatto artistico) si svela solo alla fine, attraverso un dettaglio 'obliquo', l'aggettivo *marmorea* riferito alla lancia scolpita (v. 248 *marmorea... in hasta*): a questo punto la doppia possibilità di lettura a cui il passo si prestava, realistica ed ecfrastica insieme, si riduce esclusivamente alla seconda. Il principio della verosimiglianza viene sfruttato al punto che il serpente appare rappresentato non come un semplice prodotto d'arte inciso nel marmo, ma quasi come il frutto di una metamorfosi in pietra<sup>33</sup>.

L'illusione è accentuata anche dall'assenza di dettagli sulla figura dell'artefice che ha realizzato i bassorilievi e sul processo di esecuzione dell'opera d'arte. Stazio, infatti, non dichiara esplicitamente da chi siano stati scolpiti i fregi, né ricorre ai verbi tecnici della creazione (ad eccezione di *effictus*, nella cornice introduttiva dell'*ekphrasis*), attenuando così il discrimine tra il piano narrativo e il piano ecfrastico della rappresentazione. Ancor più forte, dunque, è l'impressione che Stazio voglia invitare il lettore a interpretare l'*ekphrasis* del tempio di Ofelte anche come una riflessione sul *labor* poetico e a identificare così il poeta con quel creatore assente, non nominato, dell'*opus* monumentale stesso. In altre parole, l'opera d'arte diviene metafora dell'opera poetica, e la figura dell'artefice, controparte di quella del poeta. In particolare, nel gesto della costruzione, Stazio sembra associarsi implicitamente al modello mitico del vate Anfione, uno dei suoi *alter-*

---

<sup>30</sup> Il cumulo di terra indicato come *tumulus* richiama la disgrazia che si è ormai già consumata, ma anche *agger* può avere valenza ominosa: cfr. SOERINK 2014a *ad Theb.* 5, 589.

<sup>31</sup> L'impressione del sibilo è suggerita anche a livello fonico dalla tendenza al sigmatismo: *expectes morientis ab ore cruenta / sibila, marmorea sic volvitur anguis in hasta*; simile espediente nella descrizione dei serpenti inviati contro Laocoonte in VERG. *Aen.* 2, 209-11. Il fatto che proprio l'*avvolgersi* del serpente attorno all'asta inviti a immaginarsi il sibilo sembra presupporre e insieme rielaborare l'immagine properziana del serpente che *sibila torquet* (PROP. 4, 8. 7-8 *ieiuni serpentis honos, cum pabula poscit / annua et ex ima sibila torquet humo*), laddove «la *iunctura* fonde in un tratto solo il movimento rapido e sinuoso coi sibili» (così LA PENNA 1979, p. 135). Per l'immagine del serpente che, come nel passo staziano, sibila nell'agonia, cfr. e.g. VERG. *Aen.* 5, 276-8 *nequiquam longos fugiens dat corpore tortus, / parte ferox ardensque oculis et sibila colla / arduus attollens, pars vulnere clauda retentat*; 11, 753-5 *saucius at serpens sinuosa volumina versat / arrectisque horret squamis et sibilat ore / arduus insurgens*.

<sup>32</sup> La variante testuale *cruento* (da concordare quindi con *ab ore*) è una lezione minoritaria e *facilior*. Tra gli editori moderni è accolta solo da HALL 2007.

<sup>33</sup> In questo senso, si ha quasi un rovesciamento del processo ovidiano per cui un soggetto che ha subito una metamorfosi in pietra viene spesso presentato come una statua. Cfr. WHEELER 1999, p. 154: «One of the most frequent forms of metamorphosis in Ovid's epic is petrification, which provides an occasion for ecphrastic description of statue-like figures». Sull'intersezione di matrice ovidiana tra rappresentazione ecfrastica e processo metamorfico, cfr. HARDIE 2002b, pp. 173-6.

ego letterari<sup>34</sup>: come Anfione ha la prerogativa di *saxa movēre* grazie al suono della sua lira, secondo la definizione oraziana<sup>35</sup>, così Stazio ha innalzato la *saxea moles* del monumento di Ofelte. Ma il rapporto tra l'opera architettonica descritta nell'*ekphrasis* e il suo creatore va inquadrato anche alla luce della natura occasionale e straordinaria dell'evento, connesso alle celebrazioni funebri che interrompono momentaneamente la ripartenza epica attesa. In questa prospettiva, ecco che Stazio, con la versatilità che gli è propria, sembra abbandonare per un istante la veste di cantore epico e assumere quella di poeta d'occasione: non è un caso se proprio con quel lessico metaletterario spesso impiegato nelle *Silvae*, Stazio esprime ora lo stupore per la velocità con cui la costruzione del mausoleo ha preso vita davanti ai suoi occhi (v. 242 *mirum opus accelerasse manus! Stat saxea moles*)<sup>36</sup>, descrivendo in pochissimi versi l'opera monumentale che riassume in sé il lungo corso degli eventi accaduti nella selva nemea<sup>37</sup>. L'*ekphrasis* che celebra l'avvenuta costruzione del tempio, scenario peraltro non estraneo all'orizzonte tematico delle *Silvae* stesse<sup>38</sup>, si trasforma dunque in uno spazio di riflessione sull'esperimento letterario condotto, nonché in un monumento dell'opera artistica rappresentata e dell'opera poetica che la accoglie rendendola immortale<sup>39</sup>.

## 2. Una riscrittura in versione ecfrastica

La breve descrizione del mausoleo e dei suoi fregi risponde all'esigenza di esprimere in sintesi, attraverso sequenze iconiche, quanto la voce narrante ha già raccontato in forma estesa come evento che si svolge in parallelo rispetto all'azione narrativa della regina di Lemno<sup>40</sup>. A livello pratico l'*ekphrasis*, aggiunta in chiusa alla digressione ipsipilea come un indice, una rassegna degli eventi principali, aiuta il lettore a orientarsi in una materia ampia e difficile da dominare interamente. Per questo l'analisi ecfrastica della storia di Ofelte svolge una funzione coordinante, analoga a quella delle brevi prolessi sul destino funesto del piccolo, ai

<sup>34</sup> L'autorappresentazione di Stazio come novello Anfione, a partire dal comune legame con Tebe, è diffusa in più luoghi della sua produzione poetica: un quadro completo in BESSONE 2014, pp. 218-9 e 226-7; cfr. e.g. *Achil.* 1, 12-3 *scit Dircaeus ager meque inter prisca parentum / nomina cumque suo numerant Amphione Thebae*, con JUHNKE 1972, p. 163; HESLIN 2005, p. 102.

<sup>35</sup> HOR. *Ars P.* 394-5 *Dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis / saxa movere sono testudinis*; cfr. anche e.g. SEN. *HF* 262-3; *Oed.* 612; STAT. *Theb.* 8, 232-3; SIL. *Pun.* 11, 440-5. La prerogativa di *saxa movēre* (come metafora del potere della musica e del canto poetico) è propria anche di Orfeo in OV. *Met.* 11, 2 *Threicius vates et saxa sequentia ducit*. Il potere fascinatore che i poeti del mito esercitano sugli elementi naturali viene riconosciuto anche al patrono Pollio Felice in *Silv.* 2, 2. 60-2 *Iam Methymnaei vatis manus et chelys una / Thebais et Getici cedat tibi gloria plectri: / et tu saxa moves, et te nemora alta sequuntur*. Qui *saxa movēre* rimanda all'attività poetica di Pollio che 'muove i massi' con il fascino della sua lira (cfr. VAN DAM 1984 *ad Silv.* 2, 2. 60-2); ma allo stesso tempo l'immagine rinvia anche alla sua attività di costruttore (e quindi di ideale civilizzatore), impegnato nei lavori della villa sorrentina.

<sup>36</sup> *Mirum* e *celeritas* sono elementi caratteristici della retorica di autopromozione del lavoro poetico delle *Silvae*. Per le espressioni di meraviglia, vd. *supra*, nota 6; per la *celeritas*, cfr. e.g. *Silv.* 3, 1. 12; 15-9; 115 *non Amphioniae steterint velocius arces*; in questo caso, la rapidità con cui sono state erette le mure di Tebe al suono della lira di Anfione ricorda la rapidità con cui è stato innalzato il tempio di Ofelte e rafforza l'indiretta associazione tra Stazio e Anfione nel passo ecfrastico; cfr. BESSONE 2014, pp. 228-30.

<sup>37</sup> BESSONE 2014, p. 231: «The *ekphrasis* on Opheltes' funerary monument, which is built in nine days and described in five lines, is almost an essay of the poetics of the *Silvae*, of ekphrastic poetry and seemingly extempore virtuosity, given in the midst of *laboratas*... *Thebas*, "my toil of Thebes" (*Silv.* 3, 12. 145)».

<sup>38</sup> Cfr. *Silv.* 3, 1 dedicata al tempio costruito da Pollio Felice per l'Eracle Sorrentino; per questo componimento come «poetic temple», cfr. NEULANDS 1991.

<sup>39</sup> Sulla sovrapposizione tra *monumentum* reale e poetico, cfr. FOWLER 2000; per i presupposti di questa immagine in ambito greco, cfr. SVENBRO 1976, pp. 186-93.

<sup>40</sup> La contemporaneità tra la narrazione di Ipsipile e la tragedia del piccolo è segnalata nella didascalia di raccordo tra le due sezioni da *dum* e *interea*: cfr. *Theb.* 5, 499-503 *talia Lernaeis iterat dum regibus exul / Lemnias [...] / ille graves oculos languentiaque ora comanti / mergit humo*; 505-6 *interea campis, nemoris sacer horror Achaei, / terrigena exoritur serpens*.

commenti della voce narrante che nella sezione iniziale di questo episodio preparano l'evento luttuoso attraverso una studiata rete di anticipazioni<sup>41</sup>.

Sul piano retorico, come ha rilevato Micozzi<sup>42</sup>, l'*ekphrasis* del tempio si presenta come un esercizio di riscrittura (e quindi, come si vedrà in seguito, di reinterpretazione) che, attraverso una modalità riassuntiva, elabora un contenuto già noto, inserito nella lunga sezione nemea. Attraverso un processo di miniaturizzazione, Stazio riformula in pochi versi la stessa storia che prima aveva narrato in uno spazio molto più esteso. Il processo è quello della ricapitolazione abbreviata: il complesso intreccio delle scene viene ora sciolto in una sequenza ordinata di immagini, un *ordo* appunto<sup>43</sup>, che permette di ricostruire con linearità schematica la complessa successione temporale degli eventi e i nessi di causa ed effetto. Se poi il passo ecfrastrico viene messo a sistema non solo con il corrispondente resoconto della fine drammatica del bambino, ma anche con il lungo discorso di Ipsipile che costituisce il cuore della *mora* nemea, si può apprezzare ancora di più l'abilità poetica alla base dell'intera costruzione e il gioco tra le diverse scale di 'grandezza': entro la stessa cornice, infatti, vengono a trovarsi il lunghissimo racconto della regina di Lemno, ovvero la digressione più estesa dell'intera opera, e, come polo ad essa visibilmente contrapposto, il brevissimo riepilogo dei fatti che avvengono in concomitanza con quella stessa digressione, ovvero l'*ekphrasis* dei fregi funerari.

Oltre all'aspetto formale, poi, particolare attenzione merita il contenuto ecfrastrico proprio in ragione della sua particolarissima natura tautologica. Casi di *ekphraseis* che duplichino in maniera così vistosa uno stesso tema già trattato nell'opera alla quale appartengono sono rari, e comunque non esattamente paragonabili all'operazione compiuta da Stazio<sup>44</sup>. Un esempio prossimo, per quanto non del tutto sovrapponibile al caso in esame, è la doppia versione del mito di Europa nelle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>45</sup>. Come è noto, la vicenda della principessa sidonia, esposta compiutamente a cavallo tra il secondo e il terzo libro, ritorna in versione abbreviata, miniaturistica, nell'*ekphrasis* della tela di Aracne nel sesto libro<sup>46</sup>. I due riferimenti a Europa, tuttavia, sono slegati tra loro dal punto di vista della narrazione interna e non appartengono alla stessa sequenza diegetica. Ovidio, dunque, offre un precedente fondamentale per la tecnica della ricorsività delle storie e della loro riduzione; un precedente che Stazio dimostra di accogliere e approfondire in modo originale, con una progressione ulteriore. In questa prospettiva, l'*ekphrasis* del monumento di Ofelte costituisce un esempio perfettamente compiuto di *mise en abyme*: la digressione non è più lo spazio per narrare una materia esterna, inglobata nel testo attraverso l'espedito della descrizione del prodotto artistico<sup>47</sup>, ma un'occasione per raccontare quanto è già stato raccontato nel poema. A ben guardare, sembra che Stazio sperimenti anche qui quella tecnica ovidiana di rielaborazione allusiva delle storie mitiche messa in atto anche in altri punti della

---

<sup>41</sup> Cfr. e.g. *Theb.* 4, 725-6 *nondum illi raptus dederat lacrimabile nomen / Archemorus; 729 ludus et atra sacrum recolet trieteris Ophelten; 749 Inachii proles infausta Lycurgi; 786-7 a! miserum vicino caespite alumnum / (sic Parcae volvere) locat; 799-800 nemorique malorum / inscius et vitae multum securus inerrat.*

<sup>42</sup> MICOZZI 2008, pp. 220-5.

<sup>43</sup> La sequenza delle scene all'interno dell'*ekphrasis* segue una successione cronologica, mentre la costruzione dell'episodio di Ofelte nella versione estesa è tutta giocata su rimandi e anticipazioni. Sull'ordine interno delle scene in contesto ecfrastrico, cfr. RAVENNA 1974, pp. 16-7. Soprattutto in Virgilio è frequente l'uso di espressioni come *ex ordine*, *in ordine*, etc. per introdurre gli argomenti in contesto ecfrastrico: cfr. e.g. VERG. *Aen.* 1, 456 *videt Iliacas ex ordine pugnans*, con BARCHIESI 1994a, pp. 117-8; 8, 629 *stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*, con HARDIE 1986, p. 347.

<sup>44</sup> MICOZZI 2008, pp. 222-3, parla a questo proposito di «*ekphrasis* 'riflessiva'». Un precedente, per quanto molto distante dal caso staziano preso in analisi, si rintraccia in HOM. *Il.* 3, 125-8, la scena in cui Elena ricama sulla tela le battaglie tra i Troiani e gli Achei, rappresentando così l'oggetto stesso del poema. Ma l'accenno è fugace e didascalico, privo di un reale approfondimento descrittivo: sulla tela di Elena come esempio di *mise en abyme*, cfr. Introduzione, nota 26.

<sup>45</sup> Sulle *ekphraseis* in Ovidio e sul processivo riflessivo in esse implicito, cfr. LEACH 1974; HARRIES 1990; ROSATI 1999, pp. 248-53.

<sup>46</sup> OV. *Met.* 6, 103-7. Sulle 'ripetizioni' nelle *Metamorfosi*, cfr. WHEELER 2000, pp. 7-12.

<sup>47</sup> Cfr. e.g. l'*ekphrasis* del tempio di Giunone a Cartagine in VERG. *Aen.* 1, 446-93, che permette a Virgilio di includere *excerpta* figurativi della guerra di Troia per integrare nel nuovo *epos* la memoria letteraria dell'*Iliade* omerica: cfr. BARCHIESI 1997, p. 273.

*Tebaide*: questa volta, però, l'oggetto non è più un racconto esterno ma, con una svolta autoreferenziale, un episodio tutto interno all'opera<sup>48</sup>. È Stazio che riscrive Stazio.

Si assiste così a un cortocircuito della scrittura poetica per cui il testo si avvolge su se stesso, inalterato nella sostanza, variato però nella forma espressiva. La sfida di riscrittura, infatti, non riguarda solo gli aspetti 'quantitativi' (la *brevitas*, appunto), ma si estende anche ai fattori 'qualitativi', in base a un principio di conformità del registro letterario rispetto alla materia trattata. La fine di Ofelte, prima esposta con toni epico-tragici<sup>49</sup>, viene ora riversata in una forma quasi epigrammatica, che assume le movenze di un *titulus* didascalico da scolpire sulla pietra del tumulo<sup>50</sup>. Da un lato, esso elenca i *casus* che hanno determinato la morte di Archemoro affidandoli alla parola scritta; dall'altro, intersecando il piano della rappresentazione iconica, esso funziona come una vera e propria iscrizione ecfraistica che accompagna la lettura e l'interpretazione della sequenza di immagini in cui quegli stessi *casus* sono stati raffigurati.

L'inevitabile conseguenza delle sperimentazioni retoriche e dei cambi di registro letterario è la variazione del ritmo narrativo. La morte del piccolo, pur rappresentando il presupposto per lo scioglimento della lunga pausa nella selva, frappone in realtà un ulteriore ostacolo all'inizio del conflitto. L'*ekphrasis* del tempio è dunque una 'falsa chiusa': essa prolunga paradossalmente la già ritardante sezione nemea di cui fa parte, aggiungendosi come un'appendice finale (di transizione, quasi) tra le cerimonie funebri e le gare sportive, a loro volta un surrogato della guerra<sup>51</sup>, e rallenta lo 'scatto' epico della narrazione. È Anfiarao stesso che, dopo aver riferito le indicazioni di Apollo circa gli onori funebri da tributare al piccolo, invita i compagni a deporre le armi (*Theb.* 5, 740-1 *differte animos festinaque tela / ponite*)<sup>52</sup> e prega il dio di allontanare ancora per un po' lo spettro dello scontro (*Theb.* 5, 743-5 *atque utinam plures innectere pergas, / Phoebe, moras, semperque novis bellare vetemur / casibus, et semper Thebe funesta recedat*)<sup>53</sup>. A questo punto è necessaria una precisazione. I verbi scelti dal vate argivo risultano tutt'altro che neutri se letti in chiave critica. Il lessico impiegato (*differre animos, tela ponere, innectere moras*), infatti, è quello del registro programmatico, tipico della riflessione sul momento compositivo, sull'*occasione* letteraria. Stazio vi ricorre spesso nelle *Silvae* per indicare il temporaneo congedo dalla scrittura impegnata ed epica, alla quale si sostituisce una poesia ispirata dalle circostanze

---

<sup>48</sup> Attraverso lo stesso meccanismo di miniaturizzazione ecfraistica, qui applicato a una storia già raccontata all'interno della *Tebaide* stessa, Stazio comprime in pochi versi anche miti narrati *altrove*, in una dinamica di riscrittura intertestuale: i casi più vistosi sono le riduzioni degli ampi racconti ovidiani della Centauromachia sul cratere di Anfiarao; degli amori di Ero e Leandro sulla clamide di Admeto; di Europa e il toro sullo scudo di Creneo. Per questi casi di riscrittura intertestuale in sede ecfraistica, cfr. cap. VI, § 1 e 3; cap. VII, § 2.

<sup>49</sup> La descrizione del corpo morto di Ofelte (*Theb.* 5, 596-8 *non ora loco, non pectora restant, / rapta cutis, tenuia ossa patent nexusque madentes / sanguinis imbre novi, totumque in vulnere corpus*) è da confrontare con il supplizio di Marsia in *OV. Met.* 6, 387-91; con la descrizione del cadavere di Ippolito in *OV. Met.* 15, 529 *unumque erat omnia vulnus*; di Sabello in *LUCAN.* 9, 767-9; di Tullo sempre in *LUCAN.* 9, 811-4 (soprattutto v. 814 *totum est pro vulnere corpus*); di Astianatte in *SEN. Tr.* 1110-7. Sul «patetismo eroico» del passo staziano, cfr. MICOZZI 1999, pp. 380-1.

<sup>50</sup> Cfr. anche TAISNE 1994, p. 275.

<sup>51</sup> Le gare sono definite *pugnae... inermes* (*Theb.* 6, 249 = 7, 90); cfr. anche *Theb.* 6, 3-4. Sulle gare come prefigurazione della guerra, cfr. PAVAN 2009, pp. 1-22.

<sup>52</sup> La tendenza a ritardare la guerra è caratteristica di Anfiarao fin da quando il vate ha tratto auspici negativi circa l'esito della spedizione: *Theb.* 3, 643 *proicite arma manu!*; Capaneo poi lo avverte di non cercare di differire lo scontro quando sarà il momento di combattere: *Theb.* 3, 664-6 *ne mihi tunc, moneo, lituos atque arma volenti / obvius ire pares venisque aut alite visa / bellorum proferre diem*; 651 *quid vota virum meliora moraris?*; vd. anche *infra*, nota 54. Analoghe strategie di dilazione si ritrovano anche nell'*Achilleide*, in cui è Teti che cerca di rinviare il destino di guerra che attende il figlio Achille (cfr. in part. *Achil.* 1, 259-60; 270-1); sulle parole della madre intese come segnale 'letterario' di transizione, pur sempre all'interno dell'*epos*, a un quadro di genere e tono minore, cfr. BESSONE 2016, p. 184.

<sup>53</sup> Per *innectere moras*, cfr. *VERG. Aen.* 4, 51 *causasque innecte morandi*. La richiesta ad Apollo di *innectere moras* fa da *pendant* alla dichiarazione di Bacco all'inizio dell'episodio nemeo in *Theb.* 4, 677 *nectam fraude moras*. Per l'espressione *nectere fraude moras*, cfr. il precedente di Giunone in *VERG. Aen.* 7, 315 *at trahere atque moras tantis licet addere rebus*, su cui cfr. GANIBAN 2007, p. 99; e l'accusa rivolta a Giove in *SEN. HO* 10 *Quid tamen nectis moras?* La sospensione della guerra, che prosegue per tutta la durata della cerimonia funebre e dei giochi (*Theb.* 7, 1 *atque ea cunctantes Tyrii primordia belli*), si interrompe per volere di Giove che, tramite Mercurio, impone a Marte di affrettarsi (*Theb.* 7, 81-4). Gli Argivi diventano così una *festina cohors* (*Theb.* 7, 100) e, di fronte al falso attacco tebano inscenato dal Panico nella piana di Nemea, cedono alla fretta e all'irrefrenabile slancio bellico (*Theb.* 7, 138-9 *nihil flagrantibus obstat: / praecipitant redimuntque moras*).

contingenti dell'impegno cortigiano<sup>54</sup>. La dilazione dei *labores*, cioè delle fatiche letterarie dell'*epos* bellico, diventa qui dilazione degli *animos*, del desiderio di guerra che deve lasciare spazio alla pacifica celebrazione degli onori funebri (*Theb.* 5, 741 *mansuris donandus honoribus infans*). Le indicazioni sul tempo del fare poesia sono mediate ora dal filtro della finzione letteraria: esse diventano da un lato, nella realtà del racconto, indicazioni pratiche sul tempo opportuno per iniziare la guerra – o meglio, rimandarla<sup>55</sup>; dall'altro, in una prospettiva metaletteraria, valgono come coordinate 'registiche' sull'organizzazione interna del materiale e come anticipazioni sugli sviluppi successivi della trama. In questo senso, quindi, anche l'*ekphrasis* del tempio di Ofelte-Archemoro, come la sua stessa costruzione, è un espediente funzionale alla strategia del *differre*<sup>56</sup>. Proviamo ora a rileggere il passo nel panorama più ristretto del microcontesto. A ben guardare, il suo andamento serrato, scandito da frasi brevi e incisive, sembra imprimere al ritmo del discorso una netta accelerazione, un'impennata inattesa dichiarata in modo esplicito nell'esclamazione al v. 242 *mirum opus accelerasse manus!* Il verbo *accelero*, che si riferisce in prima battuta alla straordinaria rapidità con cui gli artefici hanno portato a compimento la costruzione del tempio, rinvia specularmente alla movenza sostenuta con cui quello stesso processo viene esposto ora sul piano narrativo: in un sistema in cui le due operazioni creative sono l'una metafora dell'altra, la velocità dell'*artifex* si traduce nella velocità del *poeta*. Attraverso l'*ekphrasis*, il tempo richiesto dalla costruzione del mausoleo si contrae, come per miracolo, in un breve intervallo di versi. In questo modo, si affretta il passaggio alla sezione successiva, introdotta da una didascalia che riporta l'attenzione sui personaggi della scena principale, accorsi in massa per assistere allo spettacolo dei giochi: *iamque avidum pugnas visendi vulgus inermes / (fama vocat cunctos) arvis ac moenibus adsunt / exciti* (*Theb.* 6, 249-51). Nell'impazienza del *vulgus*, Stazio sembra tradurre – con un espediente di sapore ovidiano – il sentimento del lettore che, come il pubblico interno (*avidum pugnas visendi*, appunto), non ammette più dilazioni ulteriori<sup>57</sup>.

Con l'*ekphrasis* del tempio di Ofelte, Stazio mette in atto un'operazione originale, che è a un tempo espediente narratologico di ricapitolazione e sintesi, nonché strumento di riflessione sull'atto narrativo stesso. In questo modo, riproponendo in una nuova veste, quella ecfrastica, una vicenda già raccontata all'interno del medesimo testo, il narratore inciampa mimeticamente nel vizio del suo personaggio, Ipsipile, che *ripetendo* sempre la

---

<sup>54</sup> L'invito a lasciare da parte l'ardore bellico (*Theb.* 5, 740 *differte animos*) ricorda le parole che Stazio rivolge alla Musa Erato per chiederle di accantonare momentaneamente la fatica del poema epico da poco intrapreso, l'*Achilleide*, in *Silv.* 4, 7. 2-3 *fortis heroos, Erato, labores / differ*, e assisterlo così nella stesura dell'ode lirica a Vibio Massimo. Allo stesso modo la richiesta di deporre le armi intempestive (*Theb.* 5, 740-1 *festinaque tela / ponite*) richiama l'apostrofe a Tebe (cioè alla *Tebaide* stessa) perché metta da parte le armi rovinose giusto per la durata del banchetto di Claudio Etrusco e la composizione del carne dedicato ai suoi *balnea*: cfr. *Silv.* 1, 5. 8-9 *paulum arma nocentia, Thebae, / ponite*. Su questo repertorio di immagini connotate nel senso della riflessione poetologica per indicare il passaggio dalla produzione epica alla momentanea incursione in una poesia di genere minore, cfr. BESSONE 2014, pp. 184-5; in particolare, sul rapporto tra *Silv.* 1, 5 e *Tebaide*, cfr. NEWLANDS 2002, pp. 212-26.

<sup>55</sup> Del resto, proprio per il suo ruolo di vate conoscitore del futuro, Anfiarao in un certo senso dirige i tempi dell'azione, l'alternanza tra i momenti di guerra e i momenti di pace, come ricordano i compagni che lo compiangono dopo la sua morte: cfr. *Theb.* 8, 177-80 *Quis mihi sidereos lapsus mentemque sinistri / fulguris, aut caesis saliat quod numen in extis, / quando iter, unde morae, quae saevis utilis armis, / quae pacem magis hora velit?* Cfr. anche DELARUE 2000, pp. 339-41.

<sup>56</sup> Anche il nome *Archemorus* (ricordato dallo stesso Anfiarao nel suo discorso in *Theb.* 5, 738-9 *heu nostri signatus nomine fati, / Archemorus*) si presta a essere inteso in chiave paretimologica come un riferimento a 'colui che dà inizio alla *mora*': per questa interpretazione, cfr. FEENEY 1991, p. 339; MCNELIS 2007, p. 93; GANIBAN 2013, p. 253. Per l'altra spiegazione 'ufficiale' del nome, cfr. *infra*, § 3 e nota 63.

<sup>57</sup> Un simile espediente conclude la descrizione delle immagini degli antenati in *Theb.* 6, 294-5 *mille dehinc species. Tandem satiata voluptas / praestantesque viros vocat ad sua praemia virtus*; la *satiata voluptas* che, a livello letterale, indica la soddisfazione del pubblico interno, traduce anche l'appagamento del lettore di fronte al quadro ecfrastico e quindi, implicitamente, il suo desiderio di passare oltre. La riflessione sul rapporto tra il tempo della realtà e il tempo del racconto, espressa attraverso il commento della voce narrante, tradisce l'importanza delle *Metamorfosi* come modello per le strategie di gestione e organizzazione della materia poetica nella *Tebaide*: per i commenti interni sulla velocità della narrazione in Ovidio, cfr. ROSATI 2002b, pp. 285-6.

stessa storia<sup>58</sup> ha reso possibile la *mora* nella foresta. L'*ekphrasis* tautologica diventa dunque una metafora in miniatura di quel processo di riscrittura e rielaborazione (questa volta *intratestuale*) di una materia già scritta ed esempio riuscito di un processo di variazione sul tema che, con Stazio e la poesia flavia, raggiunge ormai punte virtuosistiche<sup>59</sup>.

### 3. Un'*ekphrasis* per Ofelte e Ipsipile

L'*ekphrasis* del tempio di Ofelte rappresenta uno snodo fondamentale all'interno della sezione nemea, sia rispetto a quanto è accaduto *prima* della costruzione del mausoleo, sia rispetto a quanto accadrà *dopo* con l'imminente transizione all'universo della guerra. Un punto di raccordo, insomma, collocato nel cuore della *Tebaide*, tra la prima metà dell'opera, i capitoli pre-bellici, e la seconda metà, i capitoli marziali. Nello specifico, il monumento funebre, che sorge nello spazio occupato dalla foresta ormai abbattuta, rappresenta il lascito materiale del problematico passaggio delle truppe argive nella selva di Nemea<sup>60</sup> e, con i suoi fregi, offre una ricapitolazione figurativa dei fatti che hanno portato alla tragica perdita di Ofelte. L'*ekphrasis* del tempio assume così una funzione eziologica: da un lato, infatti, essa illustra l'*aition* di una nuova celebrazione panellenica (*Theb.* 6, 5 *Graium ex more decus*), l'origine dei giochi Nemei che i Sette hanno fondato in onore di Ofelte per celebrarne la memoria<sup>61</sup>; dall'altra, poi, essa spiega per immagini la causa che ha bloccato il programma marziale dell'opera, provocando la pacifica sosta degli eroi nella foresta. Ma al contempo l'*ekphrasis* raffigura anche l'evento simbolico che inaugura la guerra stessa: secondo l'antica profezia ricevuta da Licurgo, infatti, Archemoro sarebbe stato la prima vittima dello scontro tebano (*Theb.* 5, 647 *Prima, Lycurge, dabis Dircaeo funera bello*)<sup>62</sup>; il nome stesso del fanciullo ('Archemoro' da ἀρχή e μόρος) allude,

---

<sup>58</sup> La ripetizione è un tratto distintivo dell'Ipsipile staziana: cfr. e.g. *Theb.* 5, 499 *iterat*; 615-6 *quotiens tibi Lemnon et Argo / sueta loqui*; 626-7 *dum patrios casus famaeque exorsa retracto / ambitiosa meae*; cfr. anche l'imperfetto *narrabat* in *Theb.* 6, 149 con cui Euridice sottolinea l'abitudine di Ipsipile a raccontare la propria storia. Questa tendenza sembra essere propria già dell'Ipsipile tragica: cfr. EURIP. *Hyps.* fr. 752f, 19-21 *Kannicht ἢ τὰν Ἀργῶ τὰν διὰ σοῦ / στόματος ἀεὶ κληζομένην / πενηκόντερον ἄλιδεις*. Su questo aspetto, cfr. NUGENT 1996, pp. 54-5; GIBSON 2004, pp. 161-6; SOERINK 2014b, pp. 184-5.

<sup>59</sup> Per l'idea di ripetizione e riscrittura del 'già detto' nella poesia flavia, cfr. HARDIE 1993, pp. 14-8; HINDS 1998, p. 91 e pp. 107-22; MICOZZI 2002, pp. 60-1; MICOZZI 2008, p. 212 e pp. 224-5. Un'analoga strategia di variazione sul tema si ritrova anche nel campo delle similitudini che spesso nella *Tebaide* ripropongono il medesimo termine di confronto, di volta in volta adattato al contesto specifico: cfr. KYTZLER 1962; CORTI 1987, pp. 3-4; SCOTTO DI CLEMENTE 1992, pp. 117-8 e p. 132; TAISNE 1994, pp. 120-61; MICOZZI 1995, pp. 430-3; MICOZZI 2007a, p. 104.

<sup>60</sup> Cfr. PARKES 2014, p. 424. Gli Argivi tagliano gli antichi alberi di Nemea per innalzare una pira funebre che permetta loro di espiare l'uccisione del serpente sacro a Giove (*Theb.* 6, 84-117), ma il gesto – anche se l'obiettivo è diverso – non può non ricordare sinistramente l'empio abbattimento della foresta di Marsiglia in LUCAN. 3, 399-452: cfr. anche CHAUDHURI 2014, p. 159, nota 4.

<sup>61</sup> In questa sezione, Stazio rimanda a Callimaco, che aveva trattato dell'origine dei giochi Nemei negli *Aitia*, proprio attraverso l'espedito callimacheo della ricostruzione eziologica: cfr. MCNELIS 2007, pp. 91-3. Sui giochi Nemei, cfr. e.g. DOFFEY 1992 e MARI 2008. Sull'istituzione di questi giochi, fondati ora dagli Argivi, ora da Eracle, cfr. hyp. *ad Nem.* a-e. Il nome di Ofelte-Archemoro si trova associato ai giochi Nemei anche in BACCH. *Ep.* 9, 12-4 Maehler; cfr. PACHE 2004, pp. 96-9; BROWN 2016, pp. 201-2. In Callimaco la prima fondazione dei giochi Nemei doveva avvenire probabilmente in seguito alla sconfitta del leone da parte di Eracle, ospite di Molorco: cfr. CALL. *Aet.* fr. 54 Pfeiffer = 145 Massimilla (cfr. anche fr. 383 Pfeiffer + SH 254 = 143 Massimilla); ma la ricostruzione dell'ordine degli eventi narrati in Callimaco non è sicura: sulle diverse ipotesi al riguardo, cfr. la sintesi di PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 646-850. Stazio non accenna a una eventuale 'prima istituzione' delle gare da parte di Eracle, ma la presenza dell'eroe è pervasiva nei libri della *mora* nemea e sembra in ogni caso alludere in modo implicito alla tradizione erculeo dei giochi (cfr. anche il richiamo alla figura callimachea di Molorco in *Theb.* 4, 159-64). Per i riferimenti all'impresa di Eracle contro il leone nemeo nell'opera, cfr. *Theb.* 4, 646-7; 832-5; 6, 368.

<sup>62</sup> Cfr. anche *Theb.* 6, 146 *primitias... lacrimarum*; 171 *primordia belli*. Sui tristi 'primati' di Ofelte, cfr. BROWN 2016, pp. 196-7.

come spiega anche Anfiarao, all'inizio di quel destino di morte che si abatterà di lì a poco sull'esercito argivo (*Theb.* 5, 738-9 *et puer, heu nostri signatus nomine fati, / Archemorus*)<sup>63</sup>.

Ponendosi come congiuntura tra tensioni antagoniste, come ultimo atto dell'idillio e, insieme, prologo della guerra, l'*ekphrasis* del mausoleo fissa simbolicamente la riflessione sul collasso epico di una sezione, quella della *mora* nemea appunto, che accoglie in sé anche istanze ispirate alla vocazione callimachea del luogo e allo statuto non-eroico dei personaggi che qui si affermano come protagonisti indiscussi, una donna dai trascorsi elegiaci e un bambino immerso nella spensieratezza dei suoi anni infantili. In particolare, la storia di Ofelte, con la rappresentazione dell'innaturale travolgimento degli *immaturi* nella dimensione della guerra, mette in risalto fin da ora la sovversione dell'ordine che rappresenta l'essenza stessa del conflitto tebano<sup>64</sup>. Proprio con la morte di un *puer*, Archemoro, si apre idealmente la sezione bellica del poema, e sul compianto collettivo di un altro *puer*, Partenopeo, l'opera si chiude<sup>65</sup>. La tragedia del piccolo, e con essa l'*ekphrasis* del tempio che ne è il compendio simbolico, svolge dunque una funzione di rilievo nel raccordare la catena degli eventi presenti con quelli futuri, nonché la prima parte dell'opera, in cui l'agenda guerresca rischia di essere compromessa da un lungo indugio che di epico ha poco, con la seconda parte, incentrata al contrario sulla messa in atto di un'epica marziale a tutti gli effetti.

Ma l'*ekphrasis*, in particolare la 'storia' che in essa è contenuta, deve essere letta anche in relazione agli altri soggetti ecfraistici rappresentati e, in questo caso specifico, in relazione a Ipsipile. Consideriamo quindi in che modo la riscrittura ecfraistica presenta questa figura femminile alla luce delle sue responsabilità nella morte di Ofelte. Ai fini del discorso, sarà opportuno premettere alcune considerazioni più ampie sul ruolo della nutrice nella *mora* nemea e sulle dinamiche che la vedono coinvolta nella tragedia del bambino. Come è noto, infatti, è proprio la lunga narrazione di Ipsipile a determinare, in ultima istanza, la morte di Ofelte. Secondo un motivo già tragico, la possibilità di raccontare episodi dolorosi offre l'occasione per uno sfogo che è al contempo fonte di consolazione e sollievo<sup>66</sup>: questo stesso principio (*Theb.* 5, 48 *dulce loqui miseris veteresque reducere questus*)<sup>67</sup> ispira la lunga digressione della regina che decide di narrare le proprie sventure passate, mettendo a parte gli Argivi dei fatti di Lemno e del successivo incontro con gli Argonauti. La narratrice, ormai proiettata nella dimensione del ricordo, si dimentica del bambino lasciato solo sull'erba (*Theb.* 5, 501 *inmemor absentis*

<sup>63</sup> Per l'etimologia di *Archemorus*, cfr. SOERINK 2014a, pp. 72-3; cfr. anche *Theb.* 4, 725-6 *lacrimabile nomen / Archemorus*. Il *pun* sul nome Archemoro è già presente in BACCH. *Ep.* 9, 12-4 Maehler ἄθλησαν ἐπ' Ἀρχεμόρω, τὸν ξανθοδερκῆς / πέφν' ἄωτεῦοντα δράκων ὑπέροπλος, / σᾶμα μέλλοντος φόνου. Per l'assonanza tra *Archemorus* e *mora* con riferimento al fatto che Archemoro è 'colui che dà inizio alla *mora* nemea', vd. *supra*, nota 56.

<sup>64</sup> Non a caso, a Ofelte viene dedicato un grandioso monumento funebre, in contrasto con la sua condizione di *puer*. La sproporzione viene compensata dal valore eroico che gli Argivi riconoscono all'*immaturus* (*Theb.* 5, 741-3 *mansuris donandus honoribus infans. / Et meruit; det pulchra suis libamina Virtus / manibus*); su questi aspetti, vd. *supra*, nota 7.

<sup>65</sup> Cfr. *Theb.* 12, 805-7 *Arcada quo planctu genetrix Erymanthia clamet, / Arcada, consumpto servantem sanguine vultus, / Arcada, quem geminae pariter flevire cohortes*. La triplice anafora *Arcada* evoca il rito della *conclamatio*, su cui cfr. GIBSON 2006 *ad Silv.* 5, 1. 227. Il passo staziano, con la triplice ripetizione del nome del fanciullo arcade, può forse richiamare le ultime parole di Enea a Turno nella chiusa dell'*Eneide* in cui si ripete per due volte il nome di un altro giovane arcade, Pallante: *Pallas te hoc vulnere, Pallas / immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit* (VERG. *Aen.* 12, 948-9); cfr. HARDIE 1993, p. 48 e nota 66; HARDIE 1997, p. 156; BRAUND 1996, p. 6.

<sup>66</sup> Cfr. in part. EURIP. *Oin.* fr. 563 Kannicht σχολή μὲν οὐχί, τῷ δὲ δυστυχοῦντι πῶς / τερπνὸν τὸ λέξαι κάποκλαύσασθαι πάλιν, formulazione molto vicina alla battuta staziana *dulce loqui miseris*. Il motivo ha sapore proverbiale, cfr. e.g. OV. *Tr.* 5, 1. 59 *est aliquid, fatale malum per verba levare*; STAT. *Theb.* 8, 215-6 *iam fessis gemitu paulatim corda levabat / exhaustus sermone dolor*.

<sup>67</sup> L'attribuzione della battuta è incerta: gli editori in genere la assegnano al narratore, come se si trattasse di una massima generale (cfr. l'apparato di HILL 1996<sup>2</sup> *ad loc.*), o ad Adrasto (cfr. SCAFFAI 2001, pp. 267-8). Tuttavia si potrebbe pensare, come propone NUGENT 1996, p. 50, nota 12, che l'intero v. 48 *dulce loqui miseris veteresque reducere questus* segni l'inizio del discorso di Ipsipile, che si giustapporrebbe così all'intervento del suo interlocutore, con il verbo che segnala l'attacco del nuovo racconto (*incipit*) in posizione ritardata, tra una sentenza di valore universale e l'inizio vero e proprio della storia. In fondo è Ipsipile stessa, nel compianto funebre sul cadavere di Ofelte, a riconoscere il potere benefico della parola sui ricordi dolorosi (*Theb.* 5, 617 *sic equidem luctus solabar*): vd. anche *infra*, nota 71, per un confronto rispetto ai sentimenti dell'Enea narratore di *Aen.* 2. Sulla ripetizione del lamento, qui suggerita da *reducere questus* (dove *reduco*, in senso metaletterario, suggerisce la reiterazione di dolori già vissuti e narrati altrove), come tratto caratteristico di Ipsipile, vd. *supra*, nota 58. L'emistichio *dulce loqui miseris* verrà citato per il suo valore di massima anche da PETRARCA in *Fam.* VII, 12. 25.

(*sic di suasistis!*) *alumni*). In questo modo, la storia dolorosa che la donna espone ai guerrieri, e che era solita narrare anche a Ofelte per farlo addormentare (*Theb.* 5, 615-6 *quotiens tibi Lemnon et Argo / sueta loqui et longa somnum suadere querela!*), più che una consolazione finisce per rivelarsi un'insidia fatale che mette in luce i pericoli del processo narrativo<sup>68</sup>. Il piacere del racconto e l'inconsapevole distacco dalla realtà che l'atto diegetico esercita sul narratore fino a condurlo agli *oblivia curae* acquistano un rilievo ancora maggiore se si considera che all'inizio è proprio Ipsipile, come consapevole del rischio che corre, ad affrettarsi e a porre un limite preventivo (poi non rispettato) al proprio discorso<sup>69</sup>. La tragica fine di Ofelte si rivela quindi la diretta conseguenza della *fabula*, dell'azione narrativa di Ipsipile. Essa inoltre sembra quasi una 'prosecuzione' delle violenze che in quella stessa *fabula* sono ricordate: così, la sciagura che si consuma nel bosco di Nemea chiude simbolicamente il *nefas* di Lemno. Con la perdita del piccolo, infatti, la regina – che proprio dalla strage di Lemno si era dissociata – paga all'isola il suo antico 'debito di morte': *dum patrios casus famaеque exorsa retracto / ambitiosa meae (pietas haec magna fidesque!), / exsolvi tibi, Lemne, nefas* (*Theb.* 5, 626-8)<sup>70</sup>. Mentre racconta, dunque, Ipsipile dà vita al contenuto stesso del suo racconto. In questa prospettiva, allora, anche la replica iniziale della donna ad Adrasto in *Theb.* 5, 29-30 *inmania vulnera, rector, / integrare iubes* – ricalcata, come è noto, su VERG. *Aen.* 2, 3 *infandum regina iubes renovare dolorem*<sup>71</sup> – acquista a posteriori un valore ancora più pregnante. *Integrare vulnera* non significa solo ripercorrere, attraverso il racconto, i dolorosi fatti del passato, ma 'integrarli', ripeterli davvero con l'aggiunta di una nuova disgrazia che si somma alle 'ferite' precedenti<sup>72</sup>. In tal modo, l'idea di reiterazione suggerita dal verbo *integrare* – in cui si avverte peraltro l'eco virgiliana del lamento dell'usignolo<sup>73</sup> – si realizza in modo concreto: con un meccanismo di concatenazioni,

<sup>68</sup> L'espedito era già stato sfruttato da Ovidio: si pensi all'effetto soporifero della narrazione di Mercurio che prima cerca di far addormentare Argo suonando uno zifolo e poi gli racconta proprio l'*aition* di Siringa, la ninfa inseguita da Pan, per vincerlo definitivamente e colpirlo a morte (OV. *Met.* 1, 668-721). Sul racconto di Mercurio che 'ripete' nella sua storia di Pan e Siringa lo stesso schema della vicenda erotica esposta immediatamente prima, l'inseguimento di Dafne da parte di Apollo, cfr. ROSATI 2002b, pp. 274-5.

<sup>69</sup> La consapevolezza del rischio di dilungarsi troppo sembra indicata dalle censure che Ipsipile stessa all'inizio si impone per non trattenere gli Argivi e ritardare la loro missione: *Theb.* 4, 781 *Sed quid ego haec, fessosque optatis demoror undis?*; 5, 36-8 *Quid longa malis exordia necto? / et vos arma vocant magnique in corde paratus. / Hoc memorasse sat est* (sulle altre ragioni della reticenza, cfr. ROSATI 2005, pp. 143-4). L'iniziale 'fretta' di Ipsipile si riflette anche nella rapidità dei suoi movimenti: cfr. *Theb.* 4, 785-6 *ne tarda Pelasgis / dux foret*; 806-7 *medium subit illa per agmen / non humili festina modo*. Per l'effetto prodotto dall'azione del narrare su colui che racconta, cfr. anche l'immagine di Tideo in *Theb.* 3, 400-1 *ipse alta seductus mente renarrat / principia irarum*, con MICOZZI 2008, pp. 217-8.

<sup>70</sup> L'episodio di Ofelte crea una consonanza interna, giocata sul dramma della *mors immatura*, con l'uccisione dei figli delle Lemnie. Ed è proprio sul corpo fatto a brani di un bambino che le Lemnie giurano il loro 'dolce delitto' (*Theb.* 5, 159-63).

<sup>71</sup> Sul complesso significato di *renovo* in VERG. *Aen.* 2, 3 e 2, 750 in riferimento a Enea che ripete nel racconto esperienze già vissute (come farà anche Ipsipile), cfr. FERNANDELLI 1999b, p. 105: «Esso indica dapprima l'atto di rivivere i πάθη del passato attraverso la memoria e il racconto; poi si riferisce allo sperimentare di nuovo in modo concreto, e nel pericolo, i casus già vissuti»; sul valore 'medico' del verbo («*renovare* 'riaprire' una ferita»), che si ritroverà in senso più esplicito anche nell'*integrare vulnera* di Ipsipile, e sulle sue implicazioni metanarrative, CASALI 2017 *ad Aen.* 2, 3. Enea, alla fine, racconta il suo dolore indicibile, per quanto gli faccia male ricordare; anche Ipsipile, a sua volta, parla di ferite smisurate, ma al contrario trae consolazione dal racconto (sembra che per lei sia 'dolce' il rievocare i dolori passati: vd. *supra*, nota 67).

<sup>72</sup> Per altre sfumature del verbo *integrare* in questo contesto, cfr. NUGENT 1996, pp. 50-1: «*Integrare vulnera* ('to renew wounds'), then, suggests both re-opening and healing one's wounds»; in questo modo il gesto narrativo è allo stesso tempo «traumatic and therapeutic». Cfr. anche MARKUS 2004, pp. 109-10; AUGOUSTAKIS 2010, p. 45. Oltre a *integrare*, l'azione narrativa di Ipsipile è espressa anche tramite altri verbi, quali *refero*, ed eventualmente *reduco* di *Theb.* 5, 48 in una battuta di attribuzione incerta, che a loro volta possono indicare anche la 'ripetizione' di contenuti dolorosi, legati in particolare al lamento femminile: cfr. e.g. *Theb.* 9, 400 *caeruleae referunt lamenta sorores*; 12, 390-1 *mutuaque exorsae Thebas Argosque renarrant, / longius Argia miseris reminiscitur actus* (e Argia 'racconterà' fino alla fine, anche nell'ultimo atto dell'opera: cfr. *Theb.* 12, 804 *ut saevos narret vigiles Argia sorori*).

<sup>73</sup> Cfr. VERG. *G.* 4, 513-5 *at illa / flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet*, in cui il lamento di Orfeo per la perdita di Euridice viene accostato a quello dell'usignolo che piange la scomparsa dei piccoli. Il *topos* del lamento dell'usignolo è ampiamente attestato: sul versante tragico greco, cfr. PATTONI 1988, p. 240, nota 32; in ambito latino, cfr. BOCCIOLINI PALAGI 1990, pp. 138-9. Per il lamento femminile associato al canto degli uccelli (con riferimento al mito di Procne e Filomela), cfr. le *querelae* di Antigone e Ismene in *Theb.* 8, 607-20 (in part. v. 616 *sic Pandioniae repetunt...*) e il lamento delle Argive contro il decreto di Creonte in *Theb.* 12, 478-80,

al lungo *questus* di Ipsipile per i fatti di Lemno si accoderà, ultimo in ordine di tempo, il *questus* per la morte del bambino. Raccontando il passato, Ipsipile realizza il suo destino individuale e dà compimento al fato di Ofelte.

Ora, quanto è stato esposto attraverso il complesso intreccio dei piani del racconto e dei punti di vista deve essere condensato in una forma schematica e descrittiva funzionale alla riscrittura ecfrastrica. Ma riscrivere implica anche un processo di reinterpretazione. In questo senso, infatti, il racconto ecfrastrico scolpito nei fregi, proprio in virtù della vocazione celebrativa e del taglio filoargivo che lo caratterizza in quanto ‘monumento’, mira a rimuovere l’imbarazzante problema delle oggettive responsabilità umane che soggiacciono alla morte di Ofelte. La mossa consiste soprattutto nel riabilitare la memoria di Ipsipile – sulla quale ricadono le accuse più gravi – in modo da ridimensionare la sua colpa, la dimenticanza del piccolo, ed esaltare al contrario il suo ruolo di *dux* e *servatrix*<sup>74</sup>, ovvero l’aiuto salvifico da lei offerto ai soldati che possono così riprendere la marcia verso Tebe. Per questo, nell’*ekphrasis* la donna non viene raffigurata nei panni di balia, né di narratrice, ma – per usare le parole di Adrasto (*Theb.* 5, 703) – nella veste di *inventrix fluminis*. La donna, assimilata quasi a una ninfa delle acque, al *numen* del Langia<sup>75</sup>, è ritratta nell’atto di indicare la fonte (vv. 244-5 *fessis hic flumina monstrat / Hypsipyle Danais*)<sup>76</sup>. L’iconografia del gesto rimarca il legame privilegiato con la sorgente e l’aura di sacralità del personaggio<sup>77</sup>, che gli Argivi stessi inizialmente avevano scambiato per una divinità del luogo<sup>78</sup>. L’immagine ecfrastrica di Ipsipile che indica il corso d’acqua agli Argivi sfiniti dalla calura (vv. 244-5 *fessis... Danais*) fissa nel ricordo il gesto pietoso con cui la donna esaudisce la preghiera di Adrasto: *da fessis in rebus opem* (*Theb.* 4, 763). Allo stesso tempo, l’immagine scolpita nel marmo garantisce a Ipsipile quella *fama* imperitura che la donna cercava di assicurarsi narrando la propria storia<sup>79</sup>: una *fama* che tuttavia non riguarda più tanto il suo passato, quanto piuttosto il suo presente, qui ricollegato al più ampio orizzonte della storia argiva. L’*ekphrasis*, dunque, attraverso un’accurata selezione di immagini, rilegge la vicenda nemea

---

con POLLMANN 2004 *ad loc.* Su queste similitudini, cfr. MICOZZI 2001-02, pp. 266-9; sul codice espressivo del lamento femminile, cfr. SCIOLI 2010, pp. 206-8 e 231-5.

<sup>74</sup> Così Tideo difende Ipsipile al cospetto di Licurgo: *anne ducem servatricemque cohortis / Inachiae ingratis coram tot milibus audes / mactare in tumulos...* (*Theb.* 5, 672-4).

<sup>75</sup> Per questa interferenza, cfr. in part. *Theb.* 4, 725-8 *Nondum illi raptus dederat lacrimabile nomen / Archemorus, nec fama deae; tamen avia servat / et nemus et fluvium; manet ingens gloria nympham, / cum tristem Hypsipylem...* Espressioni quali *fama deae*, *avia servat et nemus et fluvium* e *nympham*, che si riferiscono in primo luogo alla fonte Langia, creano un’ambigua sovrapposizione con Ipsipile stessa, a sua volta custode del bosco e del fiume, nonché ‘dea’, agli occhi degli Argivi (vd. *infra*, nota 78). Sulla sovrapposizione tra Ipsipile e il Langia, cfr. anche KEITH 2000, pp. 58-9; PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 723-4; BROWN 2016, p. 209. La scelta della fonte Langia sembra aggiungere un tocco di erudizione: in Nicandro (*Al.* 104-5 ἄκρον ὑπὸ πρῶν Μελανθίδος ἔνθα τε Νύμφη / Λαγγείης πόμα κείνο Διὸς τεκμήρατο παιδί) Langia è la fonte che una Ninfa avrebbe rivelato a Perseo (cfr. SCHOL. *ad Nic. Al.* 105a-b).

<sup>76</sup> Così la ricorderà anche DANTE in *Pg.* XXII, 112 *Vedeisi quella che mostrò Langia*.

<sup>77</sup> L’accesso alle fonti d’acqua, spesso associato alle vestali (come ad esempio Tarpea in *PROP.* 4, 4, 15) ha un valore simbolico: cfr. SCAFFAI 2002, p. 157. L’immagine di Ipsipile che indica la sorgente ai soldati guerrieri ricorda inoltre un *cliché* attestato anche nella leggenda sull’origine dell’*Aqua Virgo*: cfr. FRONTIN. *Aq.* 1, 10 *Virgo adpellata est, quod quaerentibus aquam militibus puella virguncula venas quasdam monstravit, quas secuti qui foderant, ingentem aquae modum invenerunt. Aedicula fonti adposita hanc originem pictura ostendit*.

<sup>78</sup> All’inizio Ipsipile appare come una dea agli occhi degli Argivi assetati proprio perché, nonostante la calura soffocante, non è alla ricerca d’acqua: cfr. *Theb.* 4, 753-5 *Diva potens nemorum (nam te vultusque pudorque / mortali de stirpe negant), quae laeta sub isto / igne poli non quaeris aquas*; come una dea viene invocata subito dopo, in *Theb.* 4, 765-6 *tu nunc Ventis pluvioque rogaris / pro love*; cfr. anche *Theb.* 4, 770; 776-7; 5, 25-7. Cfr. inoltre le parole di Adrasto a Ipsipile, dopo che lui e i suoi uomini si sono abbeverati alla fonte: *dic age, quando tuis alacres absistimus undis* (*Theb.* 5, 23), dove *tuis... undis* sembra confermare l’idea che anche allo sguardo dei personaggi interni Ipsipile si manifesti come una ninfa d’acqua, quasi fosse lei stessa la custode e la ninfa del Langia.

<sup>79</sup> Che Ipsipile abbia consapevolezza della propria *fama* sembra confermato da diverse spie: cfr. *Theb.* 5, 34-6 *Illa ego nam, pudeat ne forte benignae / hospitis, illa, duces, raptum quae sola parentem / ocului*, dove *illa ego* è il modulo della ‘fama’ per eccellenza; 626-7 *dum patrios casus famaeque exorsa retracto / ambitiosa meae*; cfr. GIBSON 2004, p. 158 e p. 162; ROSATI 2005, p. 143. Valerio Flacco del resto aveva garantito fama immortale alla sua Ipsipile: *Sed tibi nunc quae digna tuis ingentibus ausis / orsa feram, decus et patriae laus una ruentis / Hypsipyle? Non ulla meo te carmine dictam / abstulerint, durent Latii modo, saecula, fasti / Iliacique lares tantique palatia regni* (2, 242-6).

eliminando i risvolti potenzialmente ambigui dell'azione di Ipsipile e trasformando la tragedia della *mors immatura* in motivo di gloria per Ofelte stesso e per gli Argivi.

La funzione 'correttiva' che l'*ekphrasis* riveste nella rappresentazione di Ipsipile rispetto al suo recente passato nemeo è tanto più significativa se considerata alla luce del suo passato lemnio e argonautico. Un passato complesso, che Ipsipile stessa cerca di rimodellare nel suo lungo *excursus* autobiografico<sup>80</sup>. In primo luogo, la regina prende le distanze dalle compagne assassine, condanna il loro empio gesto e si presenta come salvatrice del padre Toante<sup>81</sup>: crea, cioè, una vera e propria dinamica oppositiva tra sé e le Lemnie<sup>82</sup>. Inoltre, poiché il *nefas* del massacro è dettato da un *furor* di matrice erotica<sup>83</sup>, Ipsipile rivendica la giovinezza verginale che, a differenza delle compagne, la rende immune all'amore e quindi alla vendetta di Venere: *illae autem tristes (nam me tunc libera curis / virginitas annique tegunt) (Theb. 5, 81-2)*<sup>84</sup>. Ma l'elemento problematico che potrebbe in un certo senso minare la credibilità del suo discorso (e la pretesa indifferenza all'*eros*) è dato dall'incontro amoroso con Giasone. Per non cadere in contraddizione, rischiando quindi di essere associata alle Lemnie, Ipsipile non può che insistere sulla natura coatta della sua unione con lo straniero: *cineres furiasque meorum / testor ut externas non sponte aut crimine taedas / attigerim (scit cura deum) (Theb 5, 454-6)*<sup>85</sup>. La prospettiva binaria, tuttavia, si amplia ben presto in un gioco di triangolazione: al bisogno di contrapporsi alle Lemnie, subentra ora, proprio con la menzione di Giasone, la necessità di prendere le distanze anche da un altro modello a cui Ipsipile sente di poter essere implicitamente assimilata, Medea. Elementi di continuità tra le due figure, entrambe sedotte e abbandonate dall'eroe argonautico, erano presenti già in Apollonio Rodio<sup>86</sup>. Tuttavia, il rischio di un'interferenza tra Ipsipile e Medea si delinea in tutta la sua concretezza a partire da Ovidio che, nella sesta *Eroide*, aveva trasformato Ipsipile in una Medea *altera*, giocando in primo luogo sulla prossimità tra Ipsipile e le Lemnie e quindi sull'affinità di istinti omicidi che accomuna le Lemnie a Medea<sup>87</sup>. Consapevole della propria fama letteraria (e dei rischi a cui essa la espone), l'Ipsipile staziana si impegna dunque a respingere con decisione ogni possibile associazione con Medea (*Theb. 5, 456-8 etsi blandus Iason / virginibus dare vincla novis: sua iura cruentum / Phasin habent, alios, Colchi, generatis amores*)<sup>88</sup>. Il ritratto che Ipsipile dà di sé nel suo lungo monologo è quello di un'eroina pietosa, nobilitata dalle sventure, lontana dai modelli a cui, nella tradizione, è stata accostata.

---

<sup>80</sup> Mi limiterò qui ad alcune considerazioni essenziali: delle tensioni tra l'Ipsipile di Stazio rispetto all'Ipsipile di Ovidio e alla figura di Medea, non solo nell'episodio lemnio e argonautico ma anche nel prosieguo del racconto nemeo in *Theb. 6*, mi sono occupata in ECONIMO 2020. Sul rapporto tra l'Ipsipile di Stazio e l'Ipsipile di Ovidio, cfr. FALCONE 2011 e soprattutto BRIGUGLIO 2019b.

<sup>81</sup> Per la cronaca del salvataggio, cfr. *Theb. 5, 236-95*; per la descrizione del falso funerale, cfr. *Theb. 5, 313-22*. In VAL. FL. 2, 408-13 Ipsipile intesse questi episodi sulla clamide che dona a Giasone; cfr. GIBSON 2004, p. 171; ZISSOS 2017, in part. pp. 211-6. Se in Valerio Flacco, dunque, Ipsipile 'narra' questi eventi attraverso la tessitura, in Stazio invece li racconta direttamente; su questo aspetto, cfr. DIETRICH 1999, p. 49.

<sup>82</sup> Ma sull'oscillazione tra *nos* ed *ego*, tra distanziamento volontario e inclusione inconsapevole di Ipsipile rispetto al gruppo delle Lemnie nel corso della sua narrazione, cfr. NUGENT 1996, pp. 60-2.

<sup>83</sup> ROSATI 2005, p. 148. Il *furor* è provocato da Venere che vuole punire le Lemnie per aver trascurato il suo culto (*Theb. 5, 57-74*).

<sup>84</sup> Cfr. anche il timore pudico di Ipsipile nei confronti di Gia, al quale era stata promessa: *fortemque, timebam / quem desponsa, Gyan vidi lapsare (Theb. 5, 222-3)*. Al contrario, le altre Lemnie sono presentate come spose empie: *Theb. 5, 190 nec non, manus impia, nuptae*.

<sup>85</sup> Cfr. anche *Theb. 5, 463 thalami monumenta coacti; 464 duroque sub hospite; 472 efferus*. Sulla 'credibilità' di questa versione, cfr. NUGENT 1996, pp. 66-8.

<sup>86</sup> Cfr. HUNTER 1993, pp. 47-52; cfr. anche HINDS 1993, p. 30.

<sup>87</sup> Fine analisi di questo meccanismo associativo in BESSONE 2005. In realtà, il mito di Medea – pur non richiamato in modo esplicito – è presente in filigrana anche nella caratterizzazione delle Lemnie nella *Tebaide*. Polisso, subito dopo aver evocato il paradigma di Danao, ricorda un altro mito efferato, quello di Procne, che ha ucciso il figlio Iti per vendicarsi del marito Tereo (*Theb. 5, 120-2 quodsi propioribus actis / est opus, ecce animos doceat Rhodopeia coniunx, / ulta manu thalamos pariterque epulata marito*, con l'interpretazione di MICOZZI 2011, pp. 160-3). Il mito di Procne richiama implicitamente il mito 'gemello' di Medea: cfr. STAT. *Theb. 12, 181-2*; ma soprattutto OV. *Am. 2, 14, 29-32*; cfr. anche LARMOUR 1990, pp. 131-4.

<sup>88</sup> La 'frecciata' dell'Ipsipile staziana contro Medea risulta più contenuta (come filtrata da un maggiore distacco dato dalla maturità del personaggio) rispetto alle violente invettive dell'Ipsipile ovidiana in *Her. 6, 127-36*. In questo caso, Ipsipile fissa la distanza tra sé e Medea (il cui nome è censurato) in termini di alterità geografica e culturale: gli amori

Con il ritorno al piano narrativo principale, tuttavia, la morte di Ofelte risveglia spettri solo apparentemente sopiti: la tragedia, un *nefas* di cui Ipsipile stessa si riconosce suo malgrado responsabile (*Theb.* 5, 623-4 *ipsa ego te (quid enim timeam moritura fateri?) / exposui fati. Quae mentem insania traxit?*), attiva nuovamente, proprio per il legame materno che la unisce al piccolo in quanto nutrice<sup>89</sup>, il ricordo del *furor* lemnio e soprattutto della Medea infanticida. Ma gli inquietanti sospetti avanzati di fronte al dramma recente dalle voci antagoniste, in particolare da Licurgo ed Euridice, genitori del piccolo<sup>90</sup>, vengono oscurati dall'esaltazione dei meriti di Ipsipile nei confronti degli Argivi. Come mostra bene anche il ritratto ecfrastico, il personaggio di Ipsipile si inquadra idealmente alla luce di un nuovo senso della storia, quello dell'impresa argiva, in funzione della quale la dimenticanza della nutrice e la morte di Ofelte risultano – pur in un quadro carico di tensioni insolubili – tasselli di un disegno divino, snodi inevitabili per il compiersi del destino dei Sette e per l'inizio della guerra<sup>91</sup>. Stazio, pur non rimuovendo gli aspetti problematici connessi al passato di Ipsipile, cerca in ogni caso di farne un'eroina a pieno titolo almeno agli occhi degli Argivi<sup>92</sup>: ecco dunque che l'*ekphrasis* monumentale, ponendosi in continuità con questa operazione, non può che affidare alla memoria del marmo l'immagine di un'Ipsipile 'salvatrice' degli eroi a Nemea.

---

generati dai Colchi sono *alii*, 'diversi' perché sono amori 'barbari'; ma *alii* anche perché rinviano, in termini di 'genere letterario', alla diversa natura degli amori di Medea, amori 'tragici' già narrati altrove; su questo punto, cfr. ECONIMO 2020.

<sup>89</sup> Su Ipsipile come figura materna, cfr. MICOZZI 1998, pp. 106-7 e 114-8; NEWLANDS 2006, pp. 206-8; AUGOUSTAKIS 2010, pp. 37-61. Rispetto a Euridice, madre naturale di Ofelte, Ipsipile è la madre d'elezione sul piano affettivo: del resto, come Stazio afferma altrove, la *pietas* delle nutrici può superare quella delle madri (*Silv.* 2, l. 96 *quid referam altricum victas pietate parentes?*). A riprova del legame privilegiato che li unisce, Ipsipile e Ofelte hanno un loro codice linguistico esclusivo (*Theb.* 4, 788-9 *et amico murmure dulces / solatur lacrimas*; 5, 547-8 *et nota vocabula parvo / nequiquam ingeminans*; 613-5 *ubi verba ligatis / imperfecta sonis risusque et murmura soli / intellecta mihi?*). Cfr. anche la reazione amareggiata della madre Euridice in *Theb.* 6, 164-5 *illa tuos questus lacrimososque impia risus / audiit et vocis decerpit murmura primae*.

<sup>90</sup> Entrambi accusano Ipsipile di aver causato la morte di Ofelte e avanzano dubbi anche sulle dichiarazioni di innocenza della donna rispetto al massacro di Lemno: cfr. *Theb.* 5, 656-7 *Illa autem ubinam, cui parva cruoris / laetave damna mei?*; 658-60 *faxo omnis fabula Lemni / et pater et tumidae generis mendacia sacri / exciderint*; 6, 149-55 *narrabat servatum fraude parentem / insontesque manus. En quam feroce putemus / abiurasse sacrum et Lemni gentilibus unam / immunem furiis! Haec illa (et creditis ausae?) / haec pietate potens solis abiecit in arvis – / non regem dominumque – alienos impia partus, / hoc tantum, silvaque infamis tramite liquit*. Su queste invettive, in particolare quella di Euridice soprattutto in relazione allo spettro di Medea, mi concentro in ECONIMO 2020. Sulle possibili distorsioni e menzogne di Ipsipile in Stazio, cfr. NUGENT 1996, pp. 55-6 e 67-8; GIBSON 2004, pp. 163-4; sulla narrazione tendenziosa di Ipsipile in rapporto al precedente di Enea, cfr. CASALI 2003.

<sup>91</sup> Lo dice chiaramente Anfiraio che, al termine della lite tra gli Argivi, sostenitori di Ipsipile, e Licurgo, riconduce le recenti sciagure del bosco di Nemea alla volontà degli dei: *cuncta haec superum demissa suprema / mente fluunt* (*Theb.* 5, 739-40).

<sup>92</sup> In generale, il rimodellamento a cui è sottoposta Ipsipile – rimodellamento che in ogni caso non elimina le tensioni e le ambiguità legate soprattutto alla complessa biografia letteraria del personaggio – è per certi versi analogo a quello applicato in senso eroicizzante a un altro personaggio dal passato letterario potenzialmente scomodo dati i suoi trascorsi di seduttore: Teseo. Per questo processo di «memoria selettiva», cfr. BESSONE 2011, in part. p. 136 e p. 142.

## VI. I premi per la corsa con i carri: il cratere di Anfiarao e la clamide di Admeto

I giochi funebri in onore di Ofelte, ambientati nella valle di Nemea, si aprono con la gara delle quadrighe, la prima di una serie di competizioni agonistiche che, pur con rielaborazioni originali, si ispirano nell'insieme all'archetipo omerico dei giochi funebri in onore di Patroclo, con l'aggiunta di apporti virgiliani<sup>1</sup>. Alla gara partecipano Polinice e Anfiarao tra i Sette, Admeto, Euneo e Toante (i gemelli di Ipsipile), Cromi (figlio di Eracle) e Ippodamo (figlio di Enomao)<sup>2</sup>. Al termine della corsa con i carri, la sequenza degli agoni è interrotta dalla premiazione dei vincitori: i trofei che vengono assegnati secondo l'ordine di arrivo rispettivamente ad Anfiarao e ad Admeto, il cratere e la clamide<sup>3</sup>, vengono descritti in modo dettagliato in una coppia di *ekphraseis*. I due passi si succedono l'uno dopo l'altro in un quadro descrittivo che ritarda la narrazione principale e che introduce prima il tema epico della Centauromachia e poi quello elegiaco dell'amore infelice di Ero e Leandro. Data l'unitarietà del contesto nel quale sono inserite, le due *ekphraseis* in questo caso verranno considerate insieme, come parti distinte di un pannello più ampio. L'interpretazione di questi passi deve tenere conto inoltre del notevole apporto dei modelli tradizionali, quali Omero, Virgilio e Ovidio, richiamati sia nella scelta degli oggetti efrastici, sia nei contenuti figurativi su di essi rappresentati: il lettore non è chiamato a farsi unicamente *osservatore* dei premi nella loro viva concretezza, ma anche *spettatore* di una gara che si trasforma nel correlativo del continuo confronto di Stazio con i suoi referenti letterari privilegiati<sup>4</sup>.

### 1. Il cratere di Anfiarao e la Centauromachia

Nei primi giri di corsa la situazione è stabile e l'ordine dei concorrenti rispecchia la sequenza delineata nel catalogo iniziale (*Theb.* 6, 301-54), con Polinice in testa e a seguire Anfiarao e Admeto. Al quarto giro, però, gli equilibri mutano: Toante cade e abbandona il campo; Cromi rovescia Ippodamo dal carro e per impedire ai suoi cavalli antropofagi di farlo a pezzi è costretto a ritirarsi. A questo punto, Apollo decide di intervenire in favore di Anfiarao per concedergli un'ultima occasione di gloria prima della morte in battaglia: sul campo invia l'immagine di un mostro anguicrinoto che spaventa il cavallo Arione e fa cadere il suo auriga, Polinice, ormai fuori gioco. Anfiarao e Admeto effettuano quindi una manovra di sorpasso, ma la quadriga scossa recupera la sua posizione: così Arione, per volere di Nettuno, taglia per primo il traguardo, ma la vittoria va in ogni caso ad Anfiarao (*Theb.* 6, 529-30 *hinc vice iusta / gloria mansit equo, cessit victoria vati*). Al vate spetta dunque il primo premio, il cratere appartenuto un tempo a Eracle:

Huic pretium palmae gemini cratera ferebant  
Herculeum iuvenes: illum Tirynthius olim  
ferre manu sola spumantemque ore supino  
vertere, seu monstri victor seu Marte, solebat.  
Centauros habet arte truces aurumque figuris  
terribile: hic mixta Lapitharum caede rotantur

535

<sup>1</sup> Per i modelli del passo, cfr. VESSEY 1973, pp. 209-29, in part. pp. 209-18; LOVATT 2005, pp. 12-9.

<sup>2</sup> La descrizione della gara vera e propria è introdotta dall'invocazione ad Apollo per conoscere i nomi degli aurighi e dei cavalli (*Theb.* 6, 296-300); su questo passo, cfr. MYERS 2015, pp. 44-5. Polinice corre con il divino Arione, il destriero figlio di Nettuno un tempo appartenuto a Eracle e passato poi ad Adrasto (*Theb.* 6, 301-25); Anfiarao guida dei cavalli della Laconia, generati da Cillaro (*Theb.* 6, 326-31); Admeto porta con sé dalla Tessaglia le cavalle maculate ritenute figlie dei Centauri (*Theb.* 6, 332-9); Euneo e Toante, mossi dalla speranza di vincere o di essere superati solo l'uno dall'altro, appaiono uguali in tutto e per tutto (*Theb.* 6, 340-5); infine seguono Cromi con i cavalli del tracico Diomede e Ippodamo con i destrieri del padre Enomao (*Theb.* 6, 346-50).

<sup>3</sup> Arione taglia il traguardo per primo, ma senza Polinice che è stato sbalzato dal carro e dunque escluso dalla gara: a quest'ultimo, in ogni caso, Adrasto consegna come premio di consolazione una schiava achea (*Theb.* 6, 549 *at generum famula solatur Achaea*).

<sup>4</sup> Per una lettura di questa *ekphrasis* in termini di «poetics of competition», cfr. LOVATT 2002.

saxa, faces (aliquae iterum crateres); ubique  
ingentes morientum irae; tenet ipse furentem  
Hylaeum et torta molitur robora barba.

(*Theb.* 6, 531-9)

Il premio destinato al vincitore viene portato in scena da due valletti: si tratta di un cratere antico<sup>5</sup>, che risale alle generazioni degli eroi del passato. L'appartenenza illustre è sottolineata prima dall'aggettivo *Herculeum* e poi, sempre all'interno dello stesso verso, dal diretto richiamo al Tirinzio (v. 532 *Herculeum iuvenes: illum Tirynthius olim*)<sup>6</sup>. La menzione del proprietario, Eracle, permette di tracciare brevemente la storia dell'oggetto, esaltarne il pregio e spiegarne la funzione originaria<sup>7</sup>: si apprende così che l'eroe era solito bere da quello stesso cratere dopo aver trionfato sui mostri, nella sua veste pacifica di civilizzatore (v. 534 *seu monstri victor*)<sup>8</sup> o in guerra, nella sua veste marziale (v. 534 *seu Marte*). L'antichità dell'oggetto, poi, è comprovata anche dalle sue stesse dimensioni: un cratere 'più grande', proporzionato agli eroi 'più grandi' delle epoche passate, dotati di una fisicità e di una forza maggiori rispetto a quelle degli uomini delle generazioni successive. Lo conferma il fatto che ora sono necessari *due* uomini (vv. 531-2 *gemini... iuvenes*) per trasportare quello stesso cratere che un tempo (v. 532 *olim*) Eracle, grazie alla sua forza straordinaria, reggeva con *una* mano sola (v. 533 *ferre manu sola*)<sup>9</sup>. In questa iconografia, del resto, si riflette proprio la gestualità tipica dei grandiosi eroi omerici e dei loro ancor più grandiosi antenati pre-omerici, così forti da sostenere il peso di massi enormi che, dopo di loro, nessuno più sarebbe stato in grado di sollevare<sup>10</sup>: all'oggetto tradizionale della prova, il macigno, si sostituisce qui, in linea con il mutato contesto conviviale della scena, l'equivalente del cratere.

In questo breve 'cammeo' introduttivo, l'iconografia di Eracle si ispira in generale a quella di un noto tipo statuaria di ascendenza lisippea, l'*Hercules Epitrapezios*, rappresentato in posizione seduta con gli attributi della coppa e dalla clava<sup>11</sup>. Di questa scultura, anche Marziale e Stazio avevano offerto una descrizione nei loro componimenti dedicati al patrono Novio Vindice, proprietario del bronzetto<sup>12</sup>. Dell'*Epitrapezios*,

<sup>5</sup> Il cratere, come trofeo, vanta una lunga tradizione nell'epica: si pensi anche alla coppa a due anse consegnata da Achille a Nestore durante le gare funebri in onore di Patroclo in HOM. *Il.* 23, 615-7; al cratere d'argento vinto da Odisseo nella corsa in HOM. *Il.* 23, 740-7 e 778-9; ai lebeti e alle coppe cesellate destinate al terzo classificato nella gara delle navi in VERG. *Aen.* 5, 266-7. Sull'argomento, cfr. LOVATT 2002, pp. 73-5; PAVAN 2009 *ad Theb.* 6, 531-9.

<sup>6</sup> La scelta del nome *Tirynthius*, in accordo con il contesto del passo che vede protagonisti i soldati provenienti da Argo, insiste appunto sull'identità argiva di Eracle, laddove un'altra tradizione (che in Stazio coesiste con la prima) lo vuole originario di Tebe: cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 146-8.

<sup>7</sup> Sulla funzione di moduli ecfrastrici quali la storia dell'oggetto o l'elenco dei vari proprietari, cfr. cap. II, nota 101.

<sup>8</sup> *Monstri victor* qualifica Eracle come eroe civilizzatore e pacificatore: proprio nella sfilata delle *imagines* degli antenati, Eracle è ritratto nell'atto di sconfiggere il leone nemeo (*Theb.* 6, 270-1). Per questo suo ruolo di *pacator* che riporta l'ordine lottando contro i mostri, cfr. e.g. SEN. *HO* 1989-90 *sed tu, domitor magne ferarum, / orbisque simul pacator, ades*; SIL. *Pun.* 2, 483. Più in generale, per l'uso di verbi che appartengono alla sfera semantica della pacificazione in riferimento all'attività di Eracle, cfr. e.g. VERG. *Aen.* 4, 802-3 *Erymanthi / pacarit nemora*; PROP. 3, 11. 19; OV. *Her.* 9, 13-5; SEN. *HO* 794-5; cfr. anche LUCAN. 4, 609-11; SEN. *HF* 442-4; 889-90; *Med.* 637. In ambito greco, cfr. e.g. PL. *Isth.* 4, 57; SOPH. *Tr.* 1012; EURIP. *HF* 19-20; 851-2 ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν / ἐξημερώσας.

<sup>9</sup> Lo stesso schema si ritrova anche nel caso della lorica di Demoleo, assegnata come trofeo al secondo classificato nella premiazione della regata del quinto libro dell'*Eneide*. Se un tempo Demoleo riusciva, con la lorica indosso, a incalzare i suoi nemici, ora i due servi di Enea riescono appena a trasportarla sulle spalle: VERG. *Aen.* 5, 263-5 *vix illam famuli Phegeus Sagarisque ferebant / multiplicem conixi umeris; indutus at olim Demoleos cursu palantis Troas agebat* (~ *Theb.* 6, 532 *Tirynthius olim*). Su questo punto, cfr. PERILLI 2019a, p. 219, nota 3. Inoltre in VERG. *Aen.* 5, 410-1 sono ricordati i cesti di Eracle, ancora più grandi di quelli già imponenti di Erice, maestro di Entello.

<sup>10</sup> Per l'immagine omerica dell'eroe che solleva massi e sulla grandezza degli eroi di altri tempi rispetto alla decadenza delle generazioni successive, cfr. PERILLI 2019a, pp. 218-24. Nell'immagine di Eracle che solleva il cratere PAVAN 2009 *ad Theb.* 6, 531-9 immagina una possibile interferenza del modello omerico di Nestore che riesce a sollevare la sua famosa coppa 'senza fatica' (HOM. *Il.* 11, 637 Νέστωρ δ' ὁ γέρον ἄμογητὶ ἄειρεν); anche Nestore, del resto, è un eroe 'antico', che si vanta di aver combattuto al fianco degli eroi della generazione precedente, ancora più grandi di quelli che ora combattono a Troia: cfr. sempre PERILLI 2019a, p. 221.

<sup>11</sup> A questa sovrapposizione accenna brevemente anche PAVAN 2009 *ad Theb.* 6, 531-9; per l'iconografia dell'*Hercules Epitrapezios*, cfr. BONADEO 2010, pp. 24-42, in part. p. 24.

<sup>12</sup> I testi dedicati all'*Hercules Epitrapezios* di Novio Vindice sono MART. 9, 43 e 9, 44 e STAT. *Silv.* 4, 6. Su questi componimenti, considerati singolarmente o in una prospettiva sinottica, cfr. KERSHAW 1997; SALANITRO 2000; SCHNEIDER 2001; CHINN 2002, pp. 178-200; NEWLANDS 2002, pp. 73-87; LORENZ 2003; CHINN 2005; MCNELIS 2008;

l'immagine di Eracle in *Theb.* 6, 532-4 recupera il particolare della coppa – ora un pesante e più eroico *crater* – impugnata con una sola mano (v. 532-4 *illum... ferre manu sola... solebat*), un aspetto, questo, rilevato sia da Marziale (9, 43. 4 *cuius laeva calet robore, dextra mero*), che da Stazio (*Silv.* 4, 6. 56-7 *tenet haec marcentia fratris / pocula, at haec clavae meminit manus*). Eracle è descritto poi con il capo reclinato all'indietro (v. 533 *ore supino*), in una posizione che gli permette di versarsi dall'alto il contenuto del cratere traboccante (vv. 532-4 *illum... spumantem... vertere*)<sup>13</sup>. Lo stesso dettaglio è presente anche nella figura dell'*Epitrapezios* in Marziale, che lo sfrutta nel senso del *decorum* richiesto dall'idealizzazione encomiastica: qui l'Alcide ha il volto rivolto verso l'alto perché con lo sguardo abbraccia le stelle, contemplando dalla terra la sua futura destinazione celeste (9, 43. 2-3 *exiguo magnus in aere deus, / quaeque tulit spectat resupino sidera vultu*)<sup>14</sup>. Infine, anche l'accento a Eracle quale uccisore dei mostri e pacificatore, può trovare una corrispondenza nell'immagine dell'*Epitrapezios* ritratto appunto mentre è seduto sulla pelle del leone nemeo ormai sconfitto in MART. 9, 43. 1-2 *hic qui dura sedens porrecto saxa leone / mitigat* e in STAT. *Silv.* 4, 6. 57-8 *aspera sedes / sustinet et cultum Nemeaeo tegmine saxum*.

A questo punto, attraverso una rapida didascalia che precede la descrizione efrastica vera e propria, si passa alla presentazione del tema generale, i Centauri e le figure spaventose incise sulla superficie dorata<sup>15</sup>. La precisione del lavoro artistico e la sua efficacia mimetica sono messe in luce prima dalla notazione *arte truces* (v. 535), riferita ai Centauri rappresentati con i tratti ferini e brutali che li contraddistinguono<sup>16</sup>; poi dall'aggettivo *terribile* (v. 536) detto dell'oro, che – come animandosi – suscita terrore a vedersi per i soggetti che lo decorano e per la verosimiglianza con cui sono stati raffigurati<sup>17</sup>. Il tema centaumachico segna il passaggio a una dimensione di caos: l'immagine del banchetto nuziale finito in rissa, quasi un 'banchetto di sangue', contrasta con la dimensione pacifica e conviviale suggerita, soprattutto per l'interferenza dell'*Hercules Epitrapezios*, dalla descrizione iniziale di Eracle che da quello stesso cratere beveva vino per ritemprarsi dalle sue imprese eroiche. L'*ekphrasis* figurativa si articola in una sequenza di 'istantanee' che si concentrano su singoli elementi del più ampio quadro di cui fanno parte, ricreando con il loro ritmo incalzante il dinamismo dell'azione. Al di là dell'ordine compositivo del disegno efrastico sul cratere<sup>18</sup>, la resa narrativa della scena si presenta come un *continuum*: la panoramica procede dalla scena generale, colta nei suoi aspetti

---

MATTIACCI 2013, pp. 212-5. Molto materiale si trova poi nel commento di BONADEO 2010 *ad Silv.* 4, 6; per il rapporto tra i due epigrammi di Marziale e il componimento di Stazio, cfr. in part. pp. 43-56.

<sup>13</sup> Il *crater* è un vaso di grande dimensioni e l'immagine della 'coppa di Eracle' diviene infatti proverbiale come misura di eccesso, soprattutto in riferimento alla morte di Alessandro Magno: cfr. SEN. *Ep.* 83, 23; PLU. *Alex.* 75; BONADEO 2010 *ad Silv.* 4, 6. 72. Alcuni interpreti (LOVATT 2002, p. 79; PAVAN 2009 *ad Theb.* 6, 531-9 e 533) hanno ravvisato nell'immagine di Eracle che beve da un cratere traboccante un simbolo di eccesso: è possibile, tuttavia, che in questo caso l'immagine non si connoti per forza in senso negativo, ma segnali ancora una volta la grandezza 'piena' di un eroe di altri tempi.

<sup>14</sup> Dettagli relativi alla mitezza del volto anche in *Silv.* 4, 6. 50-6, con BONADEO 2010 *ad Silv.* 4, 6. 55. L'immagine di Eracle a banchetto è proposta, proprio per i tratti rilassati che la caratterizzano, come paragone per la posa quasi statuaria e placida assunta da Eracle nella 'trasfigurazione' del rogo sull'Eta in OV. *Met.* 9, 236-8 *et inposita clavae cervice recumbis, / haud alio vultu, quam si conviva iaceres / inter plena meri redimitis pocula sertis*; cfr. anche la rappresentazione di Domiziano a banchetto, paragonato tra gli altri proprio a Eracle in *Silv.* 4, 2. 50-1 *sic gravis Alcides post horrida iussa reversus / gaudebat strato latus adclinare leoni*.

<sup>15</sup> La Centaumachia era trattata in contesto efrastico già in [HES.] *Sc.* 178-90. Un altro suo 'riuso' efrastico si trova nella descrizione dei pannelli che decorano la nave Argo in VAL. *Fl.* 1, 140-3 *Parte alia Pholoe multoque insanus Iaccho / Rhoecus et Atracia subitae de virgine pugnae. / Crateres mensaeque volant araeque deorum / poculaque, insignis veterum labor*. In questo caso la Centaumachia, che implicitamente rinvia alle nozze di Piritoo e Ippodamia, si contrappone al pannello immediatamente precedente (VAL. *Fl.* 1, 137-9) in cui è descritto il 'pacifico' banchetto matrimoniale di Peleo e Teti. Sulla funzione del quadro efrastico dedicato alla Centaumachia nel passo valeriano, cfr. ZISSOS 2008 *ad Val. Fl.* 1, 140-8; cfr. anche HEERINK 2014, pp. 74-86.

<sup>16</sup> Per *truces* detto dei Centauri, cfr. SEN. *HF* 778; SIL. *Pun.* 13, 590.

<sup>17</sup> Queste note vivide, che muovono nella direzione del *mirum* spaventoso, ricorrono per esempio anche nella descrizione delle armi di Marte in *Theb.* 3, 223-4 *armaque in auro / tristia, terrificis monstrorum animata figuris*.

<sup>18</sup> CROISILLE 1982, pp. 332-3, ritiene che il fregio del cratere raffiguri due episodi distinti, disposti all'interno di una struttura bipartita: lo scontro vero e proprio scoppiato nel corso del banchetto nuziale da un lato, e la lotta dell'Alcide contro il centauro dall'altro.

di furore e disordine, e si sofferma poi, con un restringimento del campo visivo, sullo scontro tra due personaggi, Eracle e il centauro Ileo. Stazio rimarca dunque la centralità di Eracle non solo affidandogli un trofeo, il cratere, che ne celebra i meriti riproducendo proprio la Centauromachia nel fregio decorativo, ma rappresentando l'eroe stesso nelle immagini incise. L'effetto di duplicazione del personaggio reale in virtù del suo doppio ecfrastrico ricorda la descrizione di un altro eroe grandioso, a sua volta caratterizzato in senso 'erculeo', Teseo, che in *Theb.* 12 porta inciso sullo scudo il proprio ritratto trionfale<sup>19</sup>.

Sia dal punto di vista del contenuto che dal punto di vista della composizione, l'*ekphrasis* di Stazio deve essere letta alla luce della Centauromachia ovidiana, la più celebre trattazione della lotta tra Lapiti e Centauri attestata in letteratura latina<sup>20</sup>. In *OV. Met.* 12, 210-535, nella cornice della guerra di Troia, il vecchio Nestore narra dell'antico scontro scoppiato tra Lapiti e Centauri in seguito al tentativo di violenza ai danni di Ippodamia, sposa del lapita Piritoo, da parte del centauro Eurito. Nell'ampio *excursus* sulle morti spettacolari e sulle lotte stravaganti che hanno avuto luogo, Nestore dà risalto agli scontri individuali dei singoli combattenti ed esalta il valore di quei convitati che, come Teseo, si sono distinti contro i Centauri<sup>21</sup>. Al termine di questo lungo discorso, interviene Tlepolemo che, amareggiato per la dimenticanza, chiede al vecchio di Pilo per quale ragione nel riportare l'accaduto non abbia ricordato anche l'intervento di suo padre, Eracle, che era solito attribuire la vittoria contro i mostri bimembri al proprio valore (*OV. Met.* 12, 539-41 *Herculeae mirum est oblivia laudis / acta tibi, senior; certe mihi saepe referre / nubigenas domitos a se pater esse solebat*). Nestore, che non contesta la rivendicazione di Tlepolemo, dichiara di non aver parlato di Eracle per ragioni di ostilità personale<sup>22</sup>: si apprende così *ex post*, attraverso una raffinata strategia narrativa, che anche l'Alcide, benché volutamente escluso dal resoconto tendenzioso del narratore e colpito da una *damnatio memoriae* punitiva, ha rivestito in effetti un ruolo di primo piano nella lotta. Eracle, del resto, non mancherà di ricordare questo suo merito nel catalogo delle imprese personali che egli stesso elenca, prima di morire sull'Eta, rivolgendosi a Giunone in *OV. Met.* 9, 191 *nec mihi Centauri potuere resistere*. Ora, rispetto all'esteso racconto della Centauromachia ovidiana, Stazio elabora una sua Centauromachia 'in miniatura'. Per fare questo, comprime in un solo, brevissimo quadro due segmenti portanti della vicenda che nelle *Metamorfosi* comparivano in sequenze diverse della narrazione: la lotta in sé, uno scontro indistinto e caotico, narrata da Nestore nel primo tronco del suo discorso; e l'intervento di Eracle, di cui il vecchio – come si è visto – rende conto solo in un secondo momento, come in un'appendice aggiuntiva. Ma quest'ultima operazione merita un rilievo particolare. Stazio, infatti, ponendo Eracle al centro della sua Centauromachia, corregge il primo resoconto di Nestore e dà credito alla versione di Tlepolemo, tramandata da Eracle stesso. In questo modo, Stazio, da lettore post-ovidiano quale è, dimostra di prendere posizione all'interno di una tradizione complessa che, prima di Ovidio, attesta sì singoli scontri tra Eracle e i Centauri, ma non una vera e propria partecipazione dell'eroe alla lotta tra i Centauri e i Lapiti in Tessaglia<sup>23</sup>. Lo spunto ovidiano di una Centauromachia 'erculea', che nelle

---

<sup>19</sup> Per altri casi in cui il proprietario o il destinatario dell'oggetto ecfrastrico è anche soggetto dell'*ekphrasis* figurativa, cfr. cap. IX, nota 40.

<sup>20</sup> Il Nestore di Ovidio sviluppa attraverso la sua estesa narrazione della Centauromachia l'accento allo stesso tema avanzato dal Nestore omerico in *HOM. Il.* 1, 262-72; altri spunti sul tema in *HOM. Od.* 21, 295-304; [*HES.*] *Sc.* 178-90. Sull'episodio della Centauromachia ovidiana, cfr. almeno MUSGROVE 1998; REED 2013, pp. 399-401; sugli aspetti innovativi e 'irregolari' che la caratterizzano rispetto ai modelli epici precedenti, fondamentale LABATE 2010, pp. 97-110.

<sup>21</sup> Teseo partecipa al banchetto in quanto intimo amico dello sposo Piritoo. Per gli interventi dell'eroe nella Centauromachia ovidiana, cfr. *OV. Met.* 12, 226-37; 343-60, in particolare per il suo slancio indefesso e il successo della sua azione, cfr. vv. 355-6 *haud tulit utentem pugnae successibus ultra / Thesea Demoleon*.

<sup>22</sup> Nestore, in base al principio secondo cui non bisogna lodare il proprio nemico (*OV. Met.* 12, 548 *quis enim laudaverit hostem?*), tace l'azione di Eracle nella Centauromachia, dal momento che quest'ultimo ha distrutto Messene, Elide e Pilo, la casa di Nestore e tutti i suoi fratelli (*OV. Met.* 12, 549-76). Con il silenzio su Eracle, quindi, Nestore vendica i suoi cari (*OV. Met.* 12, 575-6 *nec tamen ulterius, quam fortia facta silendo / ulciscor fratres*). Sulle dimenticanze di Nestore e sulle sue censure come narratore interno, cfr. MUSGROVE 1998; ROSATI 2002b, pp. 302-3.

<sup>23</sup> La lotta di Eracle contro i Centauri è un *parergon* rispetto alle fatiche canoniche ed è in genere ambientata in Arcadia, quando Eracle si trova ospite presso il centauro Folo: sintesi in BÖMER 1977 *ad Met.* 9, 191; a una vittoria di Eracle sui Centauri della Tessaglia, invece, fa riferimento Deianira in *OV. Her.* 9, 99-100 *et male confisum pedibus formaque bimembri / pulsum Thessalicis agmen equestre iugis*, con CASALI 1995 *ad loc.* per questa tradizione. Per la

*Metamorfosi*, appunto, è appena accennato nelle parole di Tlepolemo, viene fissato ora nell'*ekphrasis* staziana e integrato con un'immagine tratta da Virgilio, lo scontro tra Eracle e Ileo, ricordato nell'inno dei Sali in onore dell'eroe: *Tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholumque manu, tu Cresia mactas / prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem* (VERG. *Aen.* 8, 293-5)<sup>24</sup>. L'inserzione di dettagli esterni, attinti da Virgilio, permette dunque a Stazio di 'dare vita' a un evento che nelle *Metamorfosi*, essendo oggetto di una censura, era stato richiamato solo per accenni, ma non esposto nei suoi particolari descrittivi.

L'*ekphrasis* allude al modello anche attraverso la sua struttura bipartita, un omaggio in scala ridotta all'architettura concentrica della Centauromachia ovidiana: la prima sequenza, l'immagine di Eracle che beve vino dal cratere, richiama la cornice conviviale del banchetto, ovvero il presupposto dello scontro vero e proprio; la seconda sequenza, la descrizione della lotta tra Lapiti e Centauri cesellata sul cratere, mostra poi il noto epilogo di quello stesso banchetto. Non è tutto. Per quanto riguarda la resa figurativa della battaglia, l'*ekphrasis* punta dapprima l'attenzione sugli oggetti inanimati simili a proiettili volanti, usati come armi nella foga dell'assalto (v. 536 *mixta Lapitharum caede*): i sassi, le fiaccole e persino i crateri gettati in aria occupano la scena con le loro parabole (v. 536 *rotantur*), evocando quel senso di totale confusione su cui già insisteva Nestore nel riferire che gli oggetti destinati al banchetto erano stati impiegati come armi d'offesa improvvisate e improprie (OV. *Met.* 12, 242-4 *vina dabant animos et prima pocula pugna / missa volant fragilesque cadi curvique lebetes, / res epulis quondam, tum bello et caedibus aptae*)<sup>25</sup>. Ma, a ben guardare, il cratere stesso su cui sono incise le decorazioni acquista, in questa prospettiva, una carica connotata: quello che ora si presenta come oggetto ecfrastrico con scene centauromachiche è allo stesso tempo lo strumento tipico dell'armamentario centauromachico. È con un cratere che il centauro Ileo minaccia i Lapiti in VERG. *G.* 2, 457 *et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem*; ed è sempre con un cratere che Teseo, questa volta, fa scoppiare la lotta contro il centauro Eurito, provocando i fratelli di quest'ultimo allo scontro in OV. *Met.* 12, 235-7 *forte fuit iuxta signis extantibus asper / antiquus crater, quem vastum vastior ipse / sustulit Aegides adversaque misit in ora*<sup>26</sup>. Con la scelta del cratere, dunque, Stazio recupera la *prima* arma della Centauromachia ovidiana e, con un meccanismo di *mise en abyme*, sembra descrivere proprio il contenuto iconico di quei *signa* istoriati sul cratere di Teseo che Ovidio non si era soffermato a raffigurare in dettaglio<sup>27</sup>. C'è di più. Il riferimento ai crateri incisi sulla superficie (v. 537 *aliique iterum crateres*) viene sfruttato a sua volta per creare effetti illusionistici cari all'*ekphrasis*: sperimentando il principio delle immagini ricorsive (secondo il quale l'oggetto che accoglie l'immagine è riprodotto a sua volta nell'immagine stessa), ecco che Stazio può raffigurare sul cratere *altri* crateri in miniatura. Ma l'espressione *aliique iterum*, oltre a indicare il moltiplicarsi indefinito degli oggetti, è anche la spia di una ripetizione letteraria, di un accrescimento rispetto ai modelli<sup>28</sup>: i crateri raffigurati nell'*ekphrasis* sono 'altri ancora' non solo rispetto al cratere erculeo in sé, ma anche rispetto ai crateri già descritti da Virgilio e soprattutto da Ovidio nella Centauromachia. Il lancio dei crateri, inoltre, è un gesto che

---

notizia della partecipazione di Eracle nella Centauromachia ovidiana in rapporto al problema dell'affidabilità delle voci narranti nelle *Metamorfosi*, cfr. MUSGROVE 1998, p. 228.

<sup>24</sup> Il centauro *Hylaeus* viene ricordato anche in CALL. *hymn. Dian.* 221; VERG. *G.* 2, 457; HOR. *Carm.* 2, 12. 5-6; STAT. *Theb.* 4, 140. Nella Centauromachia ovidiana non viene menzionato *Hylaeus*, ma *Hyles*, secondo alcuni variante onomastica per indicare il medesimo personaggio: cfr. BÖMER 1982 *ad loc.*; in ogni caso, *Hyles* viene ucciso non da Eracle ma da Peleo (OV. *Met.* 12, 378).

<sup>25</sup> Sull'uso delle armi improprie all'interno della Centauromachia ovidiana, cfr. LABATE 2010, in part. p. 107, nota 2. Tra i numerosi oggetti stravaganti usati come armi si ritrovano anche fiaccole, massi e crateri, gli stessi citati nell'*ekphrasis* di Stazio.

<sup>26</sup> Cfr. LABATE 2010, p. 86 e p. 107, nota 4. Simile a quella di Teseo è la strategia d'offesa messa in atto da Perseo contro Eurito nell'altra grande battaglia ovidiana di *Met.* 5, 80-3 *admoto Perseus petit ense, sed altis / exstantem signis multaeque in pondere massae / ingentem manibus tollit cratera duabus / infligitque viro*. Sull'uso improprio delle coppe destinate al simposio in contesto di lotta come tratto barbaro (dei Traci, nello specifico), cfr. HOR. *Carm.* 1, 27. 1-2 *natis in usum laetitiae scyphis / pugnare Thracum est*, con NISBET, HUBBARD 1970 *ad loc.* Cfr. anche la ripresa in PETR. 74, 10, quando Trimalcione, durante la cena, risponde alle ingiurie di Fortunata lanciandole un calice in faccia.

<sup>27</sup> I rilievi figurativi incisi sul cratere di Teseo (OV. *Met.* 12, 235 *signis extantibus*) potrebbero rappresentare – anche se il testo non lo dice in modo esplicito – proprio una scena di Centauromachia: così ROSATI 2009a *ad Met.* 5, 82.

<sup>28</sup> Su *iterum* come annotazione riflessiva, cfr. e.g. OV. *Fast.* 3, 471-2; cfr. HINDS 1998, p. 114, nota 26; HARDIE 2002b, p. 113.

rappresenta con una simbologia efficace la sovversione dell'ordine e l'affermarsi degli impulsi bestiali. Nell'*Achilleide*, ad esempio, proprio per rimarcare l'umanità del centauro Chirone rispetto ai suoi simili<sup>29</sup>, si sottolinea il fatto che nella sua grotta non si trovano esposti come trofei i cimeli della guerra tra Centauri e Lapiti: né dardi macchiati di sangue umano, né lance d'ontano spezzate, né crateri infranti contro nemici dello stesso sangue (*Achil.* 1, 112-4 *hic hominum nullos experta cruores / spicula nec truncae bellis genialibus orni / aut consanguineos fracti crateres in hostes*)<sup>30</sup>.

Torniamo ora alla scena ecfrastica: *ubique / ingentes morientum irae* (vv. 537-8), una notazione di sapore quasi lucaneo. L'avverbio *ubique* (v. 537) – che amplia la prospettiva estendendo il campo visivo a tutta la superficie cesellata – suggerisce quasi un senso di 'claustrofobia', di saturazione che pervade lo scenario della battaglia<sup>31</sup>. Ovunque infatti domina l'ira che cancella l'individualità dei singoli, una massa indistinta di morenti (v. 538 *morientum*), e che spinge Lapiti e Centauri a combattere fino alla distruzione di sé e del nemico<sup>32</sup>. Un'ira potenziata, plurale (v. 538 *ingentes... irae*), che segnala al contempo, nella scala dei generi, l'adesione a un orizzonte 'super-epico', conforme appunto alla lotta d'altri tempi riprodotta sul cratere<sup>33</sup>. In linea con questo accrescimento, la descrizione si chiude con un ritorno all'eroe più grande, Eracle (v. 538 *ipse*). La lotta che lo contrappone a Ileo è un esempio di scontro irregolare: il centauro, privo di armi adeguate per combattere<sup>34</sup>, è colto nell'impeto della sua forza bruta, nel furore prodotto dal vino e dall'enfasi della mischia (vv. 538-9 *furentem / Hylaeum*)<sup>35</sup>; allo stesso tempo, Eracle lo tiene in scacco torcendogli la barba (v. 539 *torta... barba*), prima di colpirlo con il bastone di quercia (v. 539 *molitur robora*), lo strumento 'erculeo' per definizione, con cui anche il Teseo delle *Metamorfosi* aveva fatto strage dei Centauri che gli si paravano contro<sup>36</sup>. Ma il particolare fisico della barba ritorta fa pensare che questa volta sia una mossa del Teseo di Ovidio a ispirare la presa dell'Eracle di Stazio: afferrando Ileo per la *barba* in modo da bloccargli il volto prima di sferrare il colpo di clava, l'eroe sembra ripetere da terra e in posizione frontale rispetto al nemico il gesto che Teseo compie invece dall'alto quando, balzato in groppa al centauro Bianore, lo tiene per i *capelli*, in questo caso, così da fracassargli a bastonate la testa tirata all'indietro (OV. *Met.* 12, 347-8 *prensamque sinistra / caesariem retinens*)<sup>37</sup>. L'immagine dello scontro con Ileo, nella sua brevità, è in ogni caso evocativa di un corpo a corpo spettacolare di cui Eracle – come si deduce anche dall'epilogo del racconto ovidiano – risulterà vincitore. La

---

<sup>29</sup> Per la sua natura mite, Chirone è δικαιότατος Κενταύρων già in HOM. *Il.* 11, 832; cfr. e.g. PI. *Pyth.* 3, 4-5; 63; EURIP. *IA* 926-7. Chirone si distingue dagli altri Centauri anche perché ha un'origine diversa dalla loro: egli infatti è figlio di Filira e Crono.

<sup>30</sup> Su questo passo, cfr. CHINN 2013b, pp. 322-3. Su *orni* e *crateres* come armi improprie dei Centauri, cfr. anche UCCELLINI 2012 *ad Achil.* 1, 110-5. Chirone ha preferito ornare il suo antro con faretre innocue e pelli di fiere (STAT. *Achil.* 1, 115).

<sup>31</sup> Per il recupero staziano dell'idea lucanea della 'claustrofobia' della guerra, dell'infittirsi di corpi e armi che occupano ogni spazio, cfr. MICOZZI 1999, pp. 377-8.

<sup>32</sup> Sull'ira che cancella i tratti del volto, cfr. e.g. LUCAN. 6, 224 *perdiderat vultum rabies*, detto di Sceva; più in generale, per l'immagine sempre lucanea degli uomini che in preda al furore del combattimento muoiono per uccidere a loro volta e per fare del proprio cadavere un'arma, cfr. PERILLI 2018, pp. 301-3.

<sup>33</sup> *Ingentes*, ad esempio, sono le *irae* divine di Giove in OV. *Met.* 1, 166; ma cfr. e.g. anche VERG. *Aen.* 5, 706-7 *ira / magna deum*.

<sup>34</sup> Nella narrazione ovidiana della Centauromachia, sono soprattutto i Centauri, avversari non omologhi dal punto di vista delle armi impiegate, a servirsi di oggetti impropri come strumenti di offesa: cfr. LABATE 2010, p. 107, nota 3 e p. 117 per il Centauro come combattente primitivo.

<sup>35</sup> Per l'immagine di Ileo ubriaco, cfr. HOR. *Carm.* 2, 12. 5-6 *nec saevos Lapithas et nimium mero / Hylaeum*; cfr. anche VERG. *G.* 2, 455-7.

<sup>36</sup> Sempre armato di clava, Teseo colpisce prima Afareo (OV. *Met.* 12, 342-3 *mittentem stipite querno / occupat Aegides*); poi Bianore (OV. *Met.* 12, 348-9 *vultum minitiantiaque ora / robore nodoso praeduraque tempora fregit*); e ancora Nedimno, Licope, Ippaso, Rifeo, Tereo (OV. *Met.* 12, 350 *robore*).

<sup>37</sup> Ringrazio Marta Perilli per questa osservazione e, più in generale, per gli utili rilievi sulla scena della Centauromachia. Il termine *barba*, inoltre, ricorda l'attenzione ovidiana per l'aspetto irsuto e villosso dei Centauri: cfr. la barba di Grineo, sui cui si riversa parte della materia organica (OV. *Met.* 12, 270); la barba che protegge il petto di Ippaso (12, 351-2); la barba incipiente di Cillaro (12, 395); ma cfr. anche l'attenzione per i capelli del lapita Carasso che prendono fuoco (OV. *Met.* 12, 273-5; 280). Per la mossa del *torquere*, cfr. anche il simile movimento di Teseo che torce il collo del Minotauro in *Theb.* 12, 669 *hispida torquentem luctantis colla iuveni*: vd. cap. X, § 1.

scelta della Centauromachia è dunque perfettamente consona in rapporto al primo proprietario del cratere, l'Alcide, che viene immortalato nelle decorazioni cesellate con intento celebrativo. Il risultato è quello di affiancare in due sequenze contigue, la cornice ecfrastica e l'*ekphrasis* figurativa, le due anime dell'eroe: da un lato, Eracle ritratto in una pausa dalle fatiche, con aspetto pacifico e conviviale; dall'altra, Eracle rappresentato nella furia dello scontro, nella veste di uccisore di mostri. L'*ekphrasis* del cratere appare come un vero e proprio 'nucleo erculeo', un polo in cui la presenza di Eracle, già inscritta in modo diffuso nella memoria del paesaggio nemeo, assume pieno risalto.

Al tempo stesso, poi, il tema iconografico della Centauromachia, calato nello spazio di un'*ekphrasis* che si trova esattamente a metà dell'opera, nel libro centrale della *Tebaide*, appare quasi una dichiarazione programmatica in materia di 'estetica' della guerra, rispetto al contenuto bellico dei libri successivi. Aprendo infatti una finestra su un passato pre-omerico di eroi d'altri tempi, Stazio omaggia qui il modello ovidiano della battaglia irregolare per eccellenza, al quale farà più volte ricorso nella sezione propriamente marziale della *Tebaide* come repertorio inesauribile di spunti paradossali, mirabili e grotteschi, adatti a tradurre con formule visivamente espressive il caos 'mostroso' in atto sul campo di battaglia tebano e la sovversione degli schemi ordinati del combattimento epico tradizionale<sup>38</sup>.

## 2. Un trofeo erculeo per Polinice

Il cratere è un chiaro simbolo di Eracle, che si afferma come protagonista indiscusso del passo<sup>39</sup>. Il tema figurativo, la Centauromachia, in cui dapprima trionfano il caos e la natura bestiale di coloro che vi prendono parte, esalta in realtà la vittoria dell'eroe. Tuttavia, c'è un dettaglio che merita di essere considerato con attenzione: la rappresentazione dei massi e delle fiaccole lanciate in aria (*Theb.* 6, 536-7 *rotantur / saxa, faces*) rimanda a VERG. *Aen.* 1, 148-50 *ac veluti magno in populo cum saepe coorta est / seditio saevitque animis ignobile vulgus, / iamque faces et saxa volant, furor arma ministrat*<sup>40</sup>. In questo passo, la lotta dei venti che infuriano sul mare in tempesta prima di essere placati da Nettuno assume un valore simbolico di sovvertimento cosmico ed è illustrata, tramite una similitudine, dall'immagine politica della sedizione popolare che in modo improvviso sconvolge l'ordine e lascia spazio al caos<sup>41</sup>. La ripresa del dettaglio dei massi e delle fiaccole, che riattiva i valori simbolici presenti nella similitudine virgiliana, rafforza dunque l'impressione che la Centauromachia evochi anche nel passo staziano un esempio di discordia civile<sup>42</sup>. Il *furor* che instilla il

---

<sup>38</sup> Non è un caso, dunque, se la morte del primo caduto della guerra tebana rimanda in maniera simbolica proprio all'immaginario centaumachico: Pterela, trafitto dall'asta di Tideo e inchiodato al suo cavallo, viene visualizzato come un Centauro (*Theb.* 7, 632-9); cfr. SMOLENAARS 1994 *ad Theb.* 7, 638-9; e soprattutto BRIGUGLIO 2019c, pp. 123-4, a cui rimando più in generale per l'influsso nelle scene di battaglia staziane dei grandi pannelli epici ovidiani (*certamen Persei* e Centauromachia), che si pongono come alternative originali rispetto al modello omerico-virgiliano. Per Stazio, poi, la ripresa della Centauromachia ovidiana nelle scene di combattimento passa, com'è ovvio, anche attraverso il filtro degli scontri lucanei: cfr. MICOZZI 1999; ROCHE 2015.

<sup>39</sup> Sul significato del cratere e della Centauromachia rispetto al personaggio di Eracle nel contesto delle gare e nell'orizzonte più ampio dell'opera, cfr. REBEGGIANI 2018, pp. 123-32.

<sup>40</sup> Cfr. anche LUCAN. 3, 670-3 *iamque omni fuis nudato milite telis / invenit arma furor: remum contorsit in hostem / alter, at hic totum validis aplustre lacertis, / avulsasque rotant expulso remige sedes*; il passo lucaneo, un frammento della battaglia di Marsiglia, ripropone sempre il motivo virgiliano dell'ira che procura le armi, ma vi aggiunge suggestioni da Centauromachia ovidiana (su cui cfr. PERILLI 2019b, pp. 105-9): il verbo *rotant*, tra gli altri, sembra muovere in questa direzione (cfr. e.g. OV. *Met.* 12, 296 *igne rotato*, in riferimento al centauro Reto che fa roteare la torcia ardente contro Driante) e induce a pensare che il rimando di Stazio a Virgilio sia passato anche attraverso le maglie di questo passo lucaneo.

<sup>41</sup> Per la discordia tra i venti come simbolo della guerra civile e il significato politico della similitudine, cfr. HARDIE 1986, pp. 90-7. L'immagine virgiliana dei sassi e delle fiaccole sarà ripresa anche da LUCAN. 7, 511-2 *inde sagittae, / inde faces et saxa volant*; e ancora, cfr. VAL. FL. 3, 96 *saxa facesque atras et tortae pondera fundae*.

<sup>42</sup> Il richiamo alla guerra interna, che grande importanza riveste nell'opera, viene giustamente rilevato da LOVATT 2002 e PAVAN 2009. Per il tema della Centauromachia nella *Tebaide* e le sue implicazioni, cfr. VESSEY 1973, p. 217; PARKES 2009; REBEGGIANI 2018, pp. 126-9; BRIGUGLIO 2019c, pp. 119-24.

desiderio di impugnare le armi (VERG. *Aen.* 1, 150 *furor arma ministrat*) è richiamato nel *furor* del centauro Ileo (*Theb.* 6, 538-9 *furentem / Hylaeum*) e amplificato, con notazione patetica, dal sentimento d'ira che muove gli animi e persiste fino alla morte (*Theb.* 6, 537-8 *ubique / ingentes morientum irae*). C'è dell'altro. Lo scontro tra Centauri e Lapiti, infatti, si delinea più precisamente come una guerra fratricida: come si è visto, Stazio parla altrove di un conflitto tra *consanguinei... hostes* (*Achil.* 1, 114), tra nemici, cioè, che sono uniti da un legame di sangue<sup>43</sup>. In questo senso, esso riecheggia, pur mantenendo caratteri suoi propri, il tema dello scontro interno alla stirpe che pervade l'intera saga tebana<sup>44</sup>. I riferimenti ai Centauri, e soprattutto alla Centauromachia, non si esauriscono con il passo ecfrastico del cratere, ma, racchiusi sotto forma di similitudini disperse in altri punti dell'opera, compongono una più ampia trama di rinvii allo stesso soggetto<sup>45</sup>. Il centauro Ileo, che nell'*ekphrasis* del cratere viene sconfitto da Eracle, ricompare come termine di paragone per l'immagine di Ippomedonte a cavallo (*Theb.* 4, 139-44, in part. vv. 139-41 *Non aliter silvas umeris et utroque refringens / pectore montano duplex Hylaeus ab antro / praecipitat*). Anche il tema dello scontro tra Centauri e Lapiti riaffiora in più punti: in un caso è Tideo, intento a divellere dalla roccia un masso enorme, a essere paragonato al centauro Folo nell'atto di scagliare il cratere contro i Lapiti (*Theb.* 2, 562-4 *inmanem quaerens librare ruinam, / qualis in adversos Lapithas erexit inanem / magnanimus cratera Pholus*)<sup>46</sup>; nel racconto di Ipsipile, poi, la strage di uomini compiuta dalle Lemnie durante il banchetto viene accostata alle battaglie selvagge tra Centauri e Lapiti che si consumano sull'Ossa tra i fumi del vino (*Theb.* 5, 261-4 *gelida non saevius Ossa / luxuriant Lapitharum epulae, si quando profundo / Nubigenae caluere mero: vix primus ab ira / pallor, et impulsis surgunt ad proelia mensis*)<sup>47</sup>. La scena ecfrastica riprodotta sul premio si riannoda a questi spunti che propriamente non si intrecciano alla trama principale dell'opera, ma si riallacciano tra loro creando una sorta di micro-filone interno che, come i molti altri presenti nella *Tebaide*, riaffiora carsicamente in sedi privilegiate quali le similitudini e le descrizioni ecfrastiche.

L'*ekphrasis* del cratere, come si è visto, è dunque fortemente caratterizzata in senso erculeo per il tema iconografico, ma anche per la storia dell'oggetto. Così, il *crater Hercules* fa convergere in sé, come attorno a un nucleo centrale, la diffusa trama di richiami all'eroe presenti all'interno di questa sezione della *Tebaide*<sup>48</sup>. In primo luogo, erculea è l'ambientazione delle gare funebri e della premiazione: come un luogo 'reminiscente', la valle di Nemea conserva una viva memoria del passaggio di Eracle e delle gesta da lui compiute<sup>49</sup>. In aggiunta, la fondazione stessa delle gare in onore di Ofelte, che offrono l'*aition* staziano per l'origine dei giochi Nemei, si pone in un rapporto di ideale continuità con la nascita dei più antichi giochi panellenici, i giochi Olimpici, la cui istituzione viene appunto ricondotta a Eracle (*Theb.* 6, 5-6 *primus Pisaea per arva / hunc pius Alcides Pelopi certavit honorem*). In questa cornice, inoltre, sono gli Argivi stessi a

<sup>43</sup> Centauri e Lapiti, infatti, hanno un lontano progenitore comune: Issione. Il capostipite dei Centauri è Centauro, figlio di Nefele e di Issione; Issione, re dei Lapiti, è anche il padre di Piritoo. Cfr. UCCELLINI 2012 *ad Achil.* 1, 110-5.

<sup>44</sup> Cfr. VESSEY 1973, p. 216: «Here the general slaughter anticipates the battles outside Thebes».

<sup>45</sup> Sul tema, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 139-40; cfr. anche FRANCHET D'ESPÈREY 1999, p. 193. Nella sezione della corsa con le quadrighe il ricordo dei Centauri è vivo anche per la presenza delle cavalle tessale di Admeto, considerate appunto figlie dei Centauri (*Theb.* 6, 333-4 *vix steriles compescit equas, Centaurica dicunt / semina*); una delle cavalle, inoltre, si chiama Foloe (*Theb.* 6, 461). Allo stesso modo, anche la menzione di Cillaro (*Theb.* 6, 327-31; cfr. anche *Theb.* 4, 214-5), il cavallo di Castore da cui sarebbero nati Ascheto e Cicno, i destrieri di Anfiarao, rievoca per omonimia il centauro Cillaro, ricordato da Ovidio come il più bello dei Centauri (*OV. Met.* 12, 393-428).

<sup>46</sup> Cfr. BRIGUGLIO 2019a, p. 255; BRIGUGLIO 2019c, pp. 119-20.

<sup>47</sup> Analoga la similitudine per cui i Tebani impegnati nei riti in onore di Bacco vengono associati ai Traci a banchetto (*Theb.* 2, 81-8): il motivo centauromachico riaffiora qui in filigrana sia per il riferimento geografico all'Ossa (*Theb.* 2, 82 *aut mediae ponunt convallibus Ossae*), sia soprattutto per il rimando all'usanza di scagliare sassi e coppe (*Theb.* 2, 86-8 *tunc saxa manu, tunc pocula pulchrum / spargere et inmerito sociorum sanguine fuso / instaurare diem festasque reponere mensas*).

<sup>48</sup> Sul motivo della *laus Herculis* in *Theb.* 6, cfr. PAVAN 2009, p. 240.

<sup>49</sup> Su Nemea come luogo 'ercaleo', cfr. *Theb.* 4, 646-7 *conscia laudis / Herculeae dumeta; 832-5 Nemea [...] / lecta Iovis sedes, quam tu non Herculis actis / dura magis, rabidi cum colla comantia monstri / angeret et timidus animam angustaret in artus!*; 6, 368 *Herculeam Nemeen*; cfr. anche *Theb.* 4, 159-64 con il riferimento alla capanna di Molorco dove l'Alcide trovò ospitalità mentre si trovava a Nemea. Sul paesaggio 'ercaleo' della *Tebaide*, cfr. PARKES 2014, pp. 424-6.

rimarcare la matrice erculea della loro genealogia: così, la *pompa* in cui sfilano i ritratti degli antenati si apre non con l'*imago* del capostipite Inaco (scalato in seconda posizione), ma con quella di Eracle vincitore del leone Nemeo (*Theb.* 6, 270-1 *Primus anhelantem duro Tirynthius angens / pectoris attritu sua frangit in ossa leonem*)<sup>50</sup>. Nella sezione dedicata alla gara delle quadrighe, poi, il ricordo di Eracle è evocato almeno attraverso altre due figure: Arione, il cavallo divino figlio di Nettuno, un tempo appartenuto all'Alcide (*Theb.* 6, 311-3 *nec minor in terris bella Eurysthea gerentem / Amphitryoniaden alto per gramina sulco / duxerat, illi etiam ferus indocilisque teneri*)<sup>51</sup>; e Cromi, il figlio dell'eroe (*Theb.* 6, 346 *satus Hercule magno*)<sup>52</sup>. Il peso dato al personaggio di Eracle e il suo legame con il cratere invitano dunque a considerare con attenzione la nuova destinazione del cratere stesso: il passaggio dell'oggetto appare quasi come un atto simbolico che traccia un'ideale successione tra il proprietario antico e il destinatario attuale<sup>53</sup>.

Il premio, come si è detto, viene consegnato ad Anfiarao: l'eroe, tuttavia, è innanzitutto un vate, una figura apollinea che, rispetto a Eracle o all'eroismo che quest'ultimo incarna, non mostra (in questo contesto, almeno) immediati punti di contatto<sup>54</sup>. Proprio questo scarto mette in luce uno snodo problematico dell'interpretazione e rende necessario adottare un diverso punto di vista che tenga conto anche di scenari *altri*, non immediatamente evidenti: il valore dell'*ekphrasis* e il significato della destinazione dell'oggetto ecfrastico sembrano attivarsi non tanto rispetto all'esito effettivo della gara (la vittoria di Anfiarao), ma piuttosto rispetto all'alternativa non realizzata, cioè alla prospettiva attesa che tuttavia non ha potuto compiersi (la vittoria di Polinice)<sup>55</sup>.

Nei piani originari, infatti, è Polinice l'eroe destinato a vincere la corsa: lo suggerisce l'ordine di apparizione dei partecipanti alla gara nel catalogo di *Theb.* 6, 296-350, all'interno del quale l'eroe occupa appunto la prima posizione. E soprattutto lo conferma la 'gerarchia' dei cavalli, che è speculare a quella degli aurighi: prova ne è il fatto che Arione, il cavallo che Polinice riceve da Adrasto, sarà davvero il primo a superare la linea del

---

<sup>50</sup> Nella sfilata degli antenati, Eracle è ricordato anche in veste di infante insieme a sua madre Alcmene (*Theb.* 6, 288-9 *parvoque Alcmene superbit / Hercule*); sulle *imagines* degli antenati, cfr. LOVATT 2007. Il ricordo della vittoria sul leone nemeo è tenuto vivo dagli uomini del contingente di Tirinto che si sono uniti alle truppe argive: essi indossano la tipica pelle di leone (*Theb.* 4, 154-5) e intonano un inno a Eracle liberatore dei mostri (*Theb.* 4, 157-8); cfr. anche *Theb.* 11, 45-8. Nel catalogo delle truppe argive, subito dopo il contingente tirinzio, segue il riferimento agli uomini di Nemea, anch'essi qualificati in riferimento a un luogo 'erculeo' (*Theb.* 4, 159-60 *Dat Nemea comites, et quas in proelia vires / sacra Cleonaei cogunt vineta Molorchi*).

<sup>51</sup> Cfr. *Theb.* 6, 301-15. Per l'*excursus* sull'origine di Arione e sulle relative tradizioni letterarie accolte da Stazio, cfr. MICOZZI 2007a ad *Theb.* 4, 41-3; sulle tradizioni greche più remote, CINGANO 2005, in part. pp. 141-2.

<sup>52</sup> Cfr. anche *Theb.* 6, 479-81 *mox Chromis Hippodamum metae interioris ad orbem / viribus Herculeis et toto robore patris / axe tenet presso*. Su Cromi, cfr. RIPOLL 1998, pp. 152-4. Sempre nella sezione delle gare, ma nel quadro della lotta, c'è un altro personaggio che si vanta della propria discendenza erculea, Agilleo, che verrà poi sconfitto da Tideo (*Theb.* 6, 837-8 *Cleonaeae stirpis iactator Agylleus, / Herculea nec mole minor*; cfr. anche *Theb.* 10, 249-51; 259-61; 296). Il tema 'erculeo' ritorna sotto forma di digressione dotta a breve distanza: con efficace rovesciamento, l'immagine Tideo che facendo forza con le gambe solleva il suo rivale viene accostata proprio a quella di Eracle vincitore di Anteo (*Theb.* 6, 893-6). Su questa similitudine, cfr. LOVATT 2005, pp. 195-7; da vedere anche RIPOLL 1998, pp. 148-9.

<sup>53</sup> Per la successione 'erculea' in riferimento agli eroi staziani, cfr. RIPOLL 1998, pp. 145-58 che, sulla scia di VESSEY 1973 p. 115, nota 2, distingue tra «faux Hercules» (Polinice, Tideo, Capaneo, Ippomedonte, Eteocle) e «héritiers d'Hercule» (Cromi, Meneceo, Teseo). Per queste dinamiche nel contesto specifico della gara delle quadrighe, cfr. REBEGGIANI 2013 e soprattutto REBEGGIANI 2018, pp. 110-4. Più in generale, sul tema della successione nella *Tebaide*, cfr. ROSATI 2008.

<sup>54</sup> L'unico elemento 'erculeo' nella caratterizzazione di Anfiarao è la discesa nell'Ade: cfr. PARKES 2009, p. 486; vd. *infra*, nota 60. Per spiegare il significato dell'*ekphrasis* del cratere rispetto al destino di Anfiarao si è in genere cercato di collegare il *furor* della Centauromachia all'impeto irrazionale con cui il vate combatterà sul campo tebano: per l'*ekphrasis* come parte del «pattern of madness» di Anfiarao, cfr. LOVATT 2002, p. 80 (che, in alternativa, propone di intendere l'*ekphrasis* come un'anticipazione del massacro notturno dei Tebani sotto la guida di Tiodamante, successore di Anfiarao). Interpretazioni in chiave prolettica sono avanzate anche da VESSEY 1973, p. 216; HARRISON 2013, p. 226 e HARRISON 2019, pp. 797-8.

<sup>55</sup> Sulla figura di Polinice come candidato alla successione erculea e poi come Eracle 'mancato', cfr. RIPOLL 1998, pp. 146-7; e soprattutto REBEGGIANI 2018, pp. 125-8; 135-8, che mette bene in luce questa dinamica anche in relazione alla funzione svolta dal cratere erculeo; lo studioso osserva inoltre che la Centauromachia ripropone in miniatura lo scontro tra Argivi e Tebani e, allo stesso tempo, ne annuncia l'esito: l'intervento di Eracle, che ha risolto il conflitto tra Centauri e Lapiti, preluderebbe infatti all'intervento di un'altra figura erculea chiamata a porre fine alle ostilità, Teseo.

traguardo (*Theb.* 6, 528-9 *forsitan et victo prior isset Arione Cycnus, / sed vetat aequoreus vinci pater*). Ora, proprio Arione assume un valore simbolico nella caratterizzazione di Polinice all'interno della gara: l'eroe, ereditando il destriero un tempo appartenuto a Eracle, si candida a ideale successore di Eracle stesso<sup>56</sup>. In questa prospettiva, la vittoria e l'assegnazione del cratere al termine della corsa suggellerebbero a tutti gli effetti la compiuta investitura erculea di Polinice. Ma questo orizzonte, come è noto, non trova una concreta realizzazione. L'esito infausto dell'impresa è annunciato fin dall'inizio, nella similitudine ominosa in cui l'immagine di Polinice che riceve i cavalli di Adrasto si trova associata a quella di Fetonte che si mette alla guida del carro del Sole senza prestare attenzione alle indicazioni del padre (*Theb.* 6, 325 *sed iuvenem durae prohibebant discere Parcae*)<sup>57</sup>. Lo stesso Arione, che ha riconosciuto il figlio di Edipo (*Theb.* 6, 425-6 *dirum... / Oedipodioniden*), prova orrore al pensiero di essere guidato da un simile auriga<sup>58</sup>. Il capovolgimento della sorte, già iscritto nel fato, si compie quando Apollo, facendo apparire sulla pista l'immagine del mostro anguicrinio, provoca la caduta di Polinice, che non riesce più a controllare i cavalli imbizzarriti; l'eroe, messo fuori gioco, è risparmiato solo per volere di Tisifone, che intende conservarlo in vista dello scontro tebano<sup>59</sup>. L'intervento del dio decreta dunque un nuovo assetto del destino e, con l'assegnazione della vittoria e del cratere *Herculeus* ad Anfiarao<sup>60</sup>, fa fallire definitivamente il progetto (già minato in partenza) della successione erculea di Polinice<sup>61</sup>. In questo quadro, l'*ekphrasis* del cratere funziona 'in negativo': denunciando la problematica sfasatura che si viene a creare tra il piano della realtà attuale e il piano dell'irrealtà, essa dà valore e significato a quella prospettiva che avrebbe potuto realizzarsi ma che non si è realizzata. Come nel caso della patera di Adrasto, anche l'*ekphrasis* del cratere mette a fuoco un modello di eroismo che si fissa per sempre nel trofeo cesellato, ma che risulta di fatto escluso dall'orizzonte d'azione: in entrambi i casi, la dinamica che regola il rapporto tra l'oggetto efrastico e i personaggi interni contribuisce a inquadrare la figura di Polinice alla luce di un fato maledetto e, suo malgrado, opposto rispetto a quello dei grandi eroi del passato ai quali inizialmente egli stesso sembrava destinato ad associarsi. Per la seconda volta, dunque, l'eroe tebano 'manca' la sua occasione efrastica e si conferma incapace di allinearsi a quei modelli eroici prospettati in forma iconica prima nell'*ekphrasis* di *Theb.* 1 e poi nell'*ekphrasis* di *Theb.* 6. Questa volta, tuttavia, il fallimento si delinea

<sup>56</sup> Polinice mostra inoltre altri attributi erculei, tra i quali la pelle di leone che ricorda la *leonté* di Eracle: cfr. *Theb.* 4, 85-6 *Teumesius implet / terga leo*; a Eracle, poi, lui stesso viene direttamente paragonato in *Theb.* 1, 483-7 *tergo videt huius inanem / impexis utrimque iubis horrere leonem, / illius in speciem quem per Teumesia tempe / Amphitryoniades fractum iuvenalibus annis / ante Cleonaei vestitus proelia monstri*. Per l'affinità tra Polinice e Eracle, cfr. anche HYG. *Fab.* 69, 4 [...] *Polynices indicat se a Thebis venisse, et idcirco se pellem leoninam operuisse, quod Hercules a Thebis genus duceret et insignia gentis suae secum portaret*. In più, per la somiglianza tra il corredo di Polinice e Aventino, figlio di Eracle, nel catalogo virgiliano di *Aen.* 7, cfr. MICOZZI 2007a ad *Theb.* 4, 84-6; cfr. anche PARKES 2009, pp. 485-6. Anche l'attributo erculeo della pelle di leone indossata da Polinice, tuttavia, è destinato, nella *Tebaide*, a essere deposto (vd. *infra*, nota 61).

<sup>57</sup> *Theb.* 6, 320-5 *sic ignea lora / cum daret et rapido Sol natum imponeret axi, / gaudentem lacrimans astra insidiosa docebat / nolentesque teri zonas mediamque polorum / temperiem: pius ille quidem et formidine cauta, / sed iuvenem durae prohibebant discere Parcae*. Su questa similitudine, cfr. CORTI 1987, pp. 5-9; sul significato dell'immagine nel contesto della gara alla luce dell'identificazione di Apollo con il Sole e di Polinice con Fetonte, cfr. LOVATT 2005, pp. 32-40; e soprattutto REBEGGIANI 2013 che propone un'analisi attenta ai significati politici di questa rappresentazione (da vedere anche REBEGGIANI 2018, pp. 106-10); per il mito di Fetonte nel discorso staziano sulla successione, cfr. inoltre ROSATI 2008, pp. 184-93.

<sup>58</sup> *Theb.* 6, 424-30 *Senserat adductis alium praesagus Arion / stare ducem loris, dirumque expaverat insons / Oedipodioniden; iam illinc a limine discors / iratusque oneri solito truculentior ardet. / Inachidae credunt accensum laudibus; ille / aurigam fugit, aurigae furiale minatur / efferus, et campo dominum circumspicit omni*.

<sup>59</sup> Cfr. *Theb.* 6, 513-4 *Quis mortis, Thebane, locus, nisi dura negasset / Tisiphone, quantum poteras dimittere bellum!*

<sup>60</sup> Di questa simbolica 'eredità erculea', Anfiarao non potrà farsi realmente portavoce: il suo destino è già segnato e il suo ingresso nel mondo infernale non prevede – a differenza di quello di Eracle – un ritorno eroico nel mondo dei vivi. Lo stesso Anfiarao, per rassicurare Plutone, smentisce ogni possibile sovrapposizione e dichiara di non essere giunto tra i morti come un novello Eracle: cfr. *Theb.* 8, 95 *nam nec ad Herculeos (unde haec mihi pectora?) raptus; 97-8 fugiat ne tristic in antrum / Cerberus*.

<sup>61</sup> A conferma del fallimento di questa successione, Polinice non solo non ottiene il cratere di Eracle, ma sembra destinato a perdere anche la pelle di leone che all'inizio lo rendeva simile a Eracle (vd. *supra*, nota 56): nel duello contro Eteocle, Polinice indossa infatti la *palla* tessuta per lui da Argia (*Theb.* 11, 399-402; vd. *infra*, § 4); della pelle di leone, invece, non si fa più menzione.

fin da subito come un fatto irreversibile: la simbolica inaccessibilità al destino erculeo è inequivocabilmente rimarcata da un ostacolo pratico, dall'inaccessibilità materiale dell'oggetto stesso, il cratere, a cui Polinice deve rinunciare essendosi lasciato sfuggire la vittoria.

### 3. La clamide di Admeto e il mito di Ero e Leandro

Immediatamente contigua all'*ekphrasis* del cratere erculeo si trova l'*ekphrasis* della clamide donata ad Admeto, il secondo classificato:

At tibi Maeonio fertur circumflua limbo	540	
pro meritis, Admete, chlamys repetitaque multo		
murice: Phrixei natat hic contemptor ephebus		
aequoris et picta tralucet caeruleus unda;		
in latus ire manu mutaturusque videtur		
bracchia, nec siccum speres in stamine crinem;	545	
contra autem frustra sedet anxia turre suprema		
Sestias in speculis, moritur prope conscius ignis.		(Theb. 6, 540-7)

Il trofeo consegnato ad Admeto ha un precedente illustre, la preziosa clamide assegnata da Enea a Cloanto, vincitore della gara con le navi (VERG. *Aen.* 5, 250-1 *victori chlamydem auratam, quam plurima circum / purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit*)<sup>62</sup>. Se l'aspetto esteriore è simile, il contenuto ecfrastrico tuttavia varia in modo significativo: sulla clamide di Cloanto è raffigurato il ratto di Ganimede che, in accordo con il contesto solenne e celebrativo delle gare, rinvia agli antenati illustri della stirpe troiana<sup>63</sup>; sulla clamide di Admeto, invece, è ricamata una scena tratta dal mito di Ero e Leandro, un tema questo che produce un contrasto inaspettato non solo rispetto al contesto del passo, ma anche rispetto al modello eneadico richiamato in partenza. Alla clamide virgiliana, infatti, Stazio sovrappone un tema spiccatamente ovidiano ed elegiaco, una miniatura ecfrastrica delle *Heroides* 18 e 19<sup>64</sup>.

La descrizione si apre mettendo in risalto il pregio dell'oggetto, con particolare attenzione alla rifinitura, l'orlo meonio alle estremità (vv. 540-1 *Maeonio... circumflua limbo /... chlamys*)<sup>65</sup> e alla porpora copiosa in cui il tessuto è stato più volte immerso (vv. 541-2 *repetitaque multo / murice*)<sup>66</sup>. In questo contesto, l'aggettivo *Maeonius* richiama il mito ovidiano di Aracne, l'abilissima tessitrice punita da Minerva, originaria appunto della Meonia<sup>67</sup>. L'allusione indiretta ad Aracne esalta il pregio della clamide e suggerisce la possibilità che sia stata una mano femminile ad averla realizzata. All'episodio delle *Metamorfosi* rinviano poi anche altri elementi lessicali: il nesso *Maeonio fertur circumflua limbo*, posto all'inizio dell'*ekphrasis* (v. 540), riprende il verso analogo collocato nella chiusa dell'*ekphrasis* ovidiana in cui si descrive l'orlo della tela di Aracne, *ultima pars*

<sup>62</sup> Sulle clamidi e i mantelli come oggetti ecfrastrici tradizionali, cfr. anche AP. RHOD. 1, 721-67; in generale, cfr. LOVATT 2002, pp. 75-6.

<sup>63</sup> Cfr. cap. I, § 3.

<sup>64</sup> Al mito di Ero e Leandro allude, pur senza nominarli, anche VERG. *G.* 3, 258-63. L'immagine di Leandro si associa tradizionalmente a quella dell'innamorato: cfr. e.g. OV. *Am.* 2, 16. 31-2; *Ars am.* 2, 249-50; *Tr.* 3, 10. 41-2; STAT. *Silv.* 1, 2. 87-90; cfr. anche MART. *Spect.* 25; 25b; 14, 181. Sulla familiarità dei lettori antichi con la *fabula* di Ero e Leandro, nonché sulla sua probabile origine ellenistica, cfr. ROSATI 1996, pp. 11-5. Per uno studio complessivo sul mito dei due amanti e sulla sua fortuna letteraria e artistica, cfr. MONTIGLIO 2018.

<sup>65</sup> Il *Maeonius limbis* richiama l'orlo della clamide di Cloanto (VERG. *Aen.* 5, 251 *purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit*). Per il motivo a meandro e la tecnica con cui realizzarlo, cfr. PAVAN 2009 *ad Theb.* 6, 540-2.

<sup>66</sup> Per il dettaglio della doppia tintura come segno di raffinatezza, cfr. anche la tela di Elena in HOM. *Il.* 3, 125-6 ἦ δὲ μέγαν ἰσθὸν ὕφανε, / δίπλακα πορφυρέην; e la tela di Andromaca in HOM. *Il.* 22, 440-1.

<sup>67</sup> Cfr. OV. *Met.* 6, 5 *Maeoniaeque... Arachnes*; 103 *Maeonis*. Cfr. PAVAN 2009 *ad Theb.* 6, 540-2; LOVATT 2002, p. 76, suggerisce di leggere l'aggettivo *Maeonius* come una spia attraverso la quale il poeta segnalerebbe anche un'allusione al modello poetico di Omero.

*tela tenui circumdata limbo* (Ov. *Met.* 6, 127)<sup>68</sup>. Anche l'espressione *chlamys repetita* (v. 541), dove *repetita* indica la 'ripetuta' immersione del tessuto nella porpora, richiama i *repetita vellera* di Aracne, i bioccoli di lana 'più volte trattata' per essere ammorbidita (Ov. *Met.* 6, 20-1 *seu digitis subigebat opus repetitaque longo / vellera mollibat nebulas aequantia tractu*). Ma l'immagine della clamide *repetita* è anche una spia allusiva con cui Stazio dichiara la secondarietà della sua riscrittura efrastica, icona di un processo letterario di ripetizione e insieme di accrescimento del suo *textus* poetico rispetto ai modelli di riferimento e, in particolare in questo caso, rispetto a Virgilio e alla sua clamide<sup>69</sup>.

Dopo l'inquadramento generale, si passa al tema efrastico vero e proprio: il primo soggetto è Leandro, presentato mentre attraversa (per l'ultima volta) il braccio di mare che separa Abido da Sesto. Il fatto che lo attende è anticipato fin da subito nella perifrasi *Phrizei... contemptor ephebus / aequoris* (vv. 542-3). In primo luogo, infatti, l'espressione *contemptor ephebus*<sup>70</sup> mette in luce l'atteggiamento sprezzante di Leandro che è destinato a pagare con la vita la propria imprudenza in mare, realizzando così, con un rovesciamento drammatico, la preghiera di Ero che lo invitava, pur con la cautela necessaria, a sfidare le onde per recarsi da lei (Ov. *Her.* 19, 181-2 *sic tamen, o iuvenis tumidarum victor aquarum, / sic facito spernas, ut vereare, fretum!*)<sup>71</sup>. In aggiunta, poi, l'indicazione toponomastica *Phrizei... aequoris* introduce un riferimento infausto al mito di Frisso e della sorella Elle, caduta in quelle stesse acque in cui si compie ora la traversata notturna di Leandro. La connessione tra i due miti era già presente in Ovidio: di quell'antica disgrazia, infatti, sia Ero che Leandro dimostrano di avere piena consapevolezza<sup>72</sup>. Ma la ripresa dello spunto ovidiano è più sottile. Indicando con il nome di Frisso lo stretto di mare tra Sesto e Abido (*Phriseum aequor*, 'mare di Frisso'), Stazio corregge il toponimo tradizionale (*Hellespontus*, 'mare di Elle') e confuta così, precludendo proprio alla morte di Leandro, la falsa e ingenua convinzione della Ero ovidiana: *ire libet medias ipsi mihi saepe per undas, / sed solet hoc maribus tutius esse fretum. / Nam cur hac vectis Phrixo Phrixique sorore / sola dedit vastis femina nomen aquis?* (Ov. *Her.* 19, 161-4). Il dettaglio geografico del 'mare di Frisso' sviluppa dunque uno spunto di ironia tragica presente nell'epistola elegiaca e accresce i segnali ominosi di un epilogo funesto già atteso. A questo punto la descrizione staziana, segnata dalla diffusa presenza di moduli tipici dell'*ekphrasis*, passa a inquadrare Leandro che traspare da sotto le onde (v. 543 *et picta tralucet caeruleus unda*). La rappresentazione artistica del soggetto è modulata in accordo con un principio estetico vicino alla visualità efrastica ovidiana per cui un corpo, celandosi sotto un diaframma trasparente – in genere, sotto la superficie dell'acqua – anziché essere nascosto viene paradossalmente esaltato in tutta la sua bellezza e in tutto il suo potenziale d'attrazione erotica<sup>73</sup>. In particolare, il verbo *tralucet*, che suggerisce anche il riflesso luminoso prodotto dalle increspature

<sup>68</sup> Per la clausola, cfr. anche VERG. *Aen.* 4, 137 *Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo*.

<sup>69</sup> Sulla doppia tintura come elemento di consapevolezza metapoetica di reiterazione, cfr. anche LOVATT 2002, p. 76.

<sup>70</sup> *Ephebus*, termine raro nell'epica latina, denota la giovinezza della figura e anche la sua inesperienza: cfr. DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 571. Risulta dunque ancor più pregnante l'associazione con l'aggettivo *contemptor*, che delinea invece una tracotanza propria di eroi come Mezenzio (VERG. *Aen.* 7, 648) e Capaneo (STAT. *Theb.* 3, 602; 9, 550). Nell'epistola ovidiana è Ero a sottolineare l'atteggiamento generalmente sprezzante di Leandro rispetto ai pericoli del mare (Ov. *Her.* 19, 83-4 *quid tamen evenit, cur sis metuentior undae / contemptumque prius nunc vereare fretum?*; 90 *magnus ubi est spretis ille natator aquis?*).

<sup>71</sup> Cfr. anche Ov. *Her.* 19, 87-8.

<sup>72</sup> In Ov. *Her.* 18, 117 l'Ellesponto è detto *virginis aequor*. Inoltre, il mito di Frisso e di Elle è ricordato da Leandro in Ov. *Her.* 18, 137-44 (in part. vv. 141-2 *et satis amissa locus hic infamis ab Helle est, / utque mihi parcat, nomine crimen habet*) e da Ero in Ov. *Her.* 19, 123-8; 162-4. I due miti (quello di Frisso ed Elle e quello di Ero e Leandro) sono associati anche in LUCAN. 9, 954-6.

<sup>73</sup> Un principio che Marziale ha tradotto con magistrale condensazione epigrammatica nell'ossimoro *latēre / lucēre*: cfr. MART. 4, 22 *Primos passa toros et adhuc placanda marito / merserat in nitidos se Cleopatra lacus, / dum fugit amplexus. Sed prodidit unda latentem; / lucebat, totis cum tegetetur aquis: / condita sic puro numerantur lilia vitro, / sic prohibet tenuis gemma latere rosas. / Insilui mersusque vadis luctantia carpsi / basia: perspicuae plus vetuistis aquae;* 4, 32. 1-2, detto dell'ape inclusa nella massa trasparente dell'ambra; 8, 68. 5-8, detto della vite che, protetta da una vetrata, sta al riparo senza doversi nascondere. Sull'estetica di questi epigrammi e sulla ricezione della visualità ovidiana che li ispira, cfr. ROSATI 2017, in part. pp. 117-30.

dell'acqua<sup>74</sup>, rimanda all'immagine ovidiana di Ermafrodito che nuota nella fonte di Salmacide: *desilit in latices alternaque brachia ducens / in liquidis translucet aquis, ut eburnea siquis / signa tegat claro vel candida lilia vitro* (OV. *Met.* 4, 353-5). Il corpo di Ermafrodito si intravede sotto la superficie limpida delle acque e il candore delle sue membra è amplificato dalla similitudine con le statue d'avorio e i gigli<sup>75</sup>. Leandro, invece, è detto *caerulus*, in contrasto con il colore purpureo della tela: nella resa verbale dell'immagine artistica, *caerulus* indica propriamente il colore delle onde ricamate (v. 543 *picta... unda*), ora trasferito per enallage al giovane nuotatore che si immagina rappresentato sotto il velo dell'acqua riprodotta sulla stoffa. Sul piano denotativo, quindi, l'aggettivo *caerulus*, che è spesso riferito a ninfe o divinità marine<sup>76</sup>, fa apparire Leandro come una creatura acquatica *tout court*. Il focus si sposta poi sull'illusione di dinamismo alla vista del soggetto ricamato. I movimenti delle braccia, colti nel loro compiersi, appaiono tuttavia quasi rallentati e sospesi (vv. 544-5 *in latus ire manu mutaturusque videtur / brachia*): il participio futuro *mutaturus*, in particolare, invita a immaginare un gesto che, pur non essendo materialmente raffigurato, sembra sul punto di realizzarsi<sup>77</sup>. Sulle braccia che si alternano flessuose, suo unico strumento per raggiungere Ero<sup>78</sup>, richiama l'attenzione anche il Leandro ovidiano: *nunc etiam nando dominae placuisse laboro, / atque oculis iacto brachia nostra tuis* (OV. *Her.* 18, 95-6). Il primo quadretto dell'*ekphrasis* si chiude con una variazione del *topos* della verosimiglianza dell'arte, adattato al contesto acquatico che ispira la *broderie*. Guardando la clamide, dice la voce narrante rivolgendosi a un ipotetico interlocutore, *nec siccum speres in stamine crinem* (v. 545), 'non potresti sperare di vedere i capelli asciutti'. L'acqua, cioè, è rappresentata in modo così realistico che la chioma del giovane, anche se è solo ricamata (v. 545 *in stamine*), sembra davvero bagnata<sup>79</sup>. Ma c'è di più. Dietro il motivo ecfrastico dell'illusione di realtà, si nasconde un sottile rinvio al modello ovidiano, che acquista un certo rilievo nell'interpretazione di questo dettaglio descrittivo. Nel testo elegiaco, infatti, le chiome asciutte sono associate all'approdo sicuro e alle cure dell'amata: ripensando al suo arrivo sulla costa di Sesto, Leandro ricorda come Ero fosse solita asciugargli la testa umida con il suo mantello (OV. *Her.* 18, 103-4 *eque tuis demptos umeris mihi tradis amictus / et madidam siccas aequoris imbre comam*). Nell'*ekphrasis* staziana, invece, l'impossibilità di vedere il *siccum crinem* assume – proprio sulla base del confronto col passo di *Her.* 18 – un valore ominoso che annuncia il mancato arrivo del giovane a Sesto e la sua morte in acqua. Più in generale, poi, la triste sorte di Leandro e l'oggetto su cui essa è ricamata, una pregiata clamide di porpora, evocano il destino degli efebi destinati a morire sul campo di battaglia e il dettaglio caratteristico della porpora e dell'oro che adornano (fatalmente) il loro corredo militare. Il pensiero va, in particolare, al giovane Partenopeo che partecipa alla guerra con un mantello carico di porpora e una tunica d'oro (*Theb.* 9, 690-2 *ipse bis Oebalio saturatam murice pallam / lucentesque auro tunicas (hoc neverat unum / mater opus) tenui collectus in ilia vinclis*); e ad Atys, il promesso sposo di Ismene ucciso da Tideo, a cui la madre ha ricoperto le spalle con ben tre veli di porpora (*Theb.* 8, 564-6 *triplici velaverat ostro / surgentes etiamnum umeros et leviam mater / pectora*)<sup>80</sup>.

<sup>74</sup> L'effetto del *traluçère*, qui riferito al corpo di Leandro, evoca anche il tremolio della luce della luna sul mare in OV. *Her.* 18, 77-8 *unda repercussae radiabat imagine lunae / et nitor in tacita nocte diurnus erat*.

<sup>75</sup> Su questo esempio di visualità ovidiana e sulla similitudine che la accompagna, e che permette di accrescere l'effetto di trasparenza vitrea dell'immagine presupponendo quasi una rappresentazione 'glittica' della scena, cfr. BARCHIESI, ROSATI 2007 *ad Met.* 4, 353-5.

<sup>76</sup> Cfr. *ThLL*, s.v. *caeruleus (caerulus)*, III, 104, 82 sgg.

<sup>77</sup> In questo senso *mutaturus* indica un'azione che, essendo fissata nella sua rappresentazione artistica, può solo essere *immaginata* nel suo compiersi futuro. Sull'uso del participio futuro come tratto ovidiano spesso impiegato per introdurre rapidi commenti e anticipazioni su situazioni descritte dal punto di vista privilegiato e onnisciente del narratore, cfr. SOLODOW 1988, pp. 61-3; cfr. anche ROSATI 1983, p. 148, nota 102, sull'uso 'ecfrastico' del participio futuro retto da *similis*.

<sup>78</sup> OV. *Her.* 18, 147-8 *arte egeo nulla: fiat modo copia nandi, / idem navigium, navita, vector ero; 215 remis ego corporis utar*. Per il dettaglio delle braccia di Leandro, che ritorna come *refrain* anche in OV. *Her.* 19, 48; 60; 184; 190; 204. Cfr. anche *Silv.* 1, 2. 87-8 *vidi et Abydeni iuvenis certantia remis / brachia laudavique manus*.

<sup>79</sup> Su questo aspetto, cfr. cap. VII, § 1 e nota 23.

<sup>80</sup> Per il *topos* delle 'armi troppo belle' e del *cultus* sfarzoso indossato in battaglia che diviene *omen* di sventura, cfr. MICOZZI 2001-02, pp. 264-5.

A questo punto, con il *contra* del v. 546, viene introdotta la controparte femminile del ‘dittico’: dall’alto della torre, Ero è ritratta mentre attende con ansia il compagno (vv. 546-7 *contra autem frustra sedet anxia turre suprema / Sestias in speculis*). La posizione sopraelevata e lo sguardo puntato all’orizzonte richiamano, a partire dall’esempio dell’Arianna catulliana e dalla Didone virgiliana<sup>81</sup>, i gesti tipici della donna che assiste alla partenza dell’eroe amato. Tuttavia, Ero non è una *relicta* e non sta osservando la partenza di Leandro, ma aspetta il suo ritorno. L’attesa è pervasa da un forte senso di inquietudine: l’aggettivo *anxia*, riferito a Ero, e l’avverbio *frustra*, che introduce un commento soggettivo del narratore, lasciano presagire il dramma imminente. L’*ekphrasis* si chiude mimeticamente con lo spegnersi del fuoco in cima alla torre di Sesto (v. 547 *moritur prope conscius ignis*), quello stesso fuoco che ogni sera la Ero ovidiana era solita accendere a mo’ di faro per indicare la via all’amato (OV. *Her.* 19, 35-6 *protinus in summo vigilantia lumina tecto / ponimus, adsuetae signa notamque viae*)<sup>82</sup>. Il fuoco un tempo *consciis* (‘complice’) degli amanti nei loro incontri notturni<sup>83</sup>, diviene ora, spegnendosi, *consciis* (‘testimone’) della morte di Leandro. Con l’immagine della fiaccola che muore, simbolo della traversata fatale, Stazio racconta dunque ciò che in Ovidio era solo immaginato<sup>84</sup>, innestandosi idealmente nel punto esatto in cui Ero aveva concluso la propria epistola.

#### 4. Eros e guerra

L’*ekphrasis* della clamide, con la sua storia di Ero e Leandro, pone alcune difficoltà d’interpretazione. Il tema mitico ricamato sulla tela appare infatti abbastanza lontano dal contesto delle gare e dalla caratterizzazione dei personaggi coinvolti nella premiazione. La clamide, come si è detto, viene assegnata ad Admeto: il sovrano tessalo, ricordato anche nel catalogo degli Argonauti in *Theb.* 5<sup>85</sup>, è noto soprattutto per la benevola ospitalità concessa ad Apollo che ha scontato presso di lui la condanna a servire un mortale<sup>86</sup>. È proprio questo legame privilegiato con il dio che rende funzionale la presenza di Admeto nel contesto della gara<sup>87</sup> e che gli garantisce il secondo posto (*Theb.* 6, 541 *pro meritis*)<sup>88</sup>. Quando infatti Apollo riconosce i suoi protetti Anfiarao e

<sup>81</sup> Per Arianna, cfr. CATULL. 64, 126-7 *ac tum praeruptos tristem conscendere montes / unde aciem in pelagi vastos pertenderet aestus*. Per Didone, cfr. VERG. *Aen.* 4, 586-7 *Regina e speculis ut primum albescere lucem / vidit...*; cfr. anche l’immagine di Didone che dall’alto osserva i preparativi per la partenza dei Troiani in VERG. *Aen.* 4, 409-11 *cum litora fervere late / prospiceres arce ex summa, totumque videres / misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!* Per il topos dello sguardo dell’amante, cfr. e.g. LOVATT 2013, pp. 225-32; vd. anche *infra*, nota 94.

<sup>82</sup> Per la difesa della lezione *summo... tecto*, cfr. ROSATI 1996 *ad Her.* 19, 35. Per l’immagine, cfr. anche OV. *Her.* 18, 31-2 *lumina quin etiam summa vigilantia turre / aut videt aut acies nostra videre putat*; e soprattutto v. 216 *lumen in aspectu tu modo semper habe*. L’immagine della fiaccola che muore (v. 547 *moritur*) sviluppa in senso tragico lo spunto ovidiano della lucerna che ‘si addormenta’ con Ero dopo una notte di veglia (OV. *Her.* 19, 195-8 *Namque sub aurora, iam dormitante lucerna, / somnia quo cerni tempore vera solent, / stamina de digitis cecidere sopore remissis, / collaque pulvino nostra ferenda dedi*), gettando un’ombra funerea anche sul destino di Ero nel breve quadro staziano.

<sup>83</sup> *Consciis*, come calco del greco συνίστωρ, si specializza in ambito erotico: cfr. e.g. VERG. *Aen.* 4, 167; OV. *Met.* 2, 438; *Her.* 15, 137-8; *Rem. am.* 725-6. Nella versione ovidiana del mito di Ero e Leandro, *conscia* è la *turris* (OV. *Her.* 18, 105 *cetera nox et nos et turris conscia novit*): cfr. ROSATI 1996 *ad Her.* 18, 105-6.

<sup>84</sup> La traversata di Leandro viene immaginata prima da Leandro stesso nella promessa fatta a Ero in OV. *Her.* 18, 191-6; poi da Ero in OV. *Her.* 19, 191-204, nel sogno ominoso del delfino spiaggiato con cui si chiude l’epistola lasciando presagire la sventura imminente, o forse già in atto.

<sup>85</sup> Cfr. *Theb.* 5, 434-5 (con un richiamo alla servitù di Apollo presso di lui); 6, 508-9. Admeto viene menzionato nel catalogo degli Argonauti anche in AP. RHOD. 1, 49-50 e in VAL. FL. 1, 444-9, con ZISSOS 2008 *ad loc.* Nella tradizione, inoltre, Admeto prende parte anche alla caccia al cinghiale Calidonio (OV. *Met.* 8, 310).

<sup>86</sup> Il fatto è narrato nel prologo dell’*Alceste* (EURIP. *Alc.* 1-27); cfr. anche HES. fr. 54 Merkelbach-West; per la variante erotica secondo cui Apollo si sarebbe innamorato di Admeto, cfr. CALL. *hymn. Ap.* 47-9; RHIAN. fr. 10 Powell; TIB. 2, 3. 11-30; OV. *Ars am.* 2, 239-42; cfr. anche SOLIMANO 1970. Alla permanenza presso Admeto, Apollo fa riferimento in *Theb.* 6, 375-8 *Peliacis hic cum famularer in arvis / (sic Iovis imperia et nigrae voluere Sorores), / tura dabat famulo nec me sentire minorem / ausus*; cfr. anche *Theb.* 6, 337-9, per il rimando alle cavalle di Admeto, non indegne di quella razza di destrieri che si lasciarono affascinare dal flauto castalio di Apollo.

<sup>87</sup> La presenza di Admeto ai giochi Nemei non sembra attestata prima di Stazio: cfr. VESSEY 1973, p. 214; GEORGACOPOULOU 2005, p. 54.

<sup>88</sup> Cfr. anche *Theb.* 6, 379 *potior meritis tamen ille*.

Admeto, e si interroga su quale dei due favorire nella corsa con i carri, decide di assegnare la vittoria al vate perché a quest'ultimo resta ancora poco da vivere (*Theb.* 6, 379-80 *sed huius / extrema iam fila colu*), mentre ad Admeto è stata concessa una lunga vecchiaia (*Theb.* 6, 380-1 *datur ordo senectae / Admeto serumque mori*). Quest'ultima immagine, in particolare il motivo del *serum mori*, richiama in sottofondo la versione tragica del mito secondo la quale Admeto, dopo aver ottenuto da Apollo la possibilità di sostituire la propria morte con quella di un altro, si salva grazie al sacrificio della moglie Alceste. Questo implicito richiamo all'amore della sposa potrebbe creare una consonanza altrettanto implicita con il tema dell'amore tra Ero e Leandro<sup>89</sup>. Ma si tratta appunto di una suggestione che non permette di stabilire una relazione davvero solida e lineare tra il soggetto efrastico e il destinatario della clamide secondo un meccanismo prolettico o riflessivo<sup>90</sup>.

Il mito di Ero e Leandro descritto nell'*ekphrasis* – e non altrove attestato nella *Tebaide* – rivela piuttosto delle affinità di fondo con altre scene di natura elegiaca presenti nell'opera; affinità, queste, che appaiono più che altro come rifrazioni tra loro distinte di una tematica comune, quella dell'*eros*, che Stazio intreccia con sperimentazioni originali nel tessuto dell'epica marziale<sup>91</sup>. L'*ekphrasis* della clamide calata nella dimensione delle gare, che del conflitto vero e proprio rappresentano una sorta di versione in minore, sembra evocare piuttosto il tema dell'amore in vista dell'imminente dramma del conflitto tebano. In questo senso, il mito di Ero e Leandro, pur essendo di per sé estraneo al contesto della guerra<sup>92</sup>, richiama soprattutto la vicenda di Argia e Polinice e ne anticipa l'esito tragico, segnato appunto dalla morte dello sposo sul campo di battaglia<sup>93</sup>. Alcuni dettagli risultano significativi: come Ero sta di vedetta ad attendere l'arrivo del compagno (*Theb.* 6, 546-7 *sedet anxia turre suprema / ... in speculis*), così Argia sale in cima alla torre per rivolgere l'ultimo saluto allo sposo in partenza (*Theb.* 4, 89-90 *de turre suprema / attonitam totoque extantem corpore longe*)<sup>94</sup>. La

---

<sup>89</sup> Così, ad esempio, argomenta PAVAN 2009, p. 245: «Se si considera il soggetto del ricamo anche dal punto di vista del premiato Admeto, la storia di Ero e Leandro, in cui l'innamorato dona la vita per raggiungere la sua amata, potrebbe rappresentare una sorta di rimprovero ammonitorio (sarcasticamente enunciato da *pro meritis* [...] all'eroe che aveva permesso alla moglie di donare la propria vita in cambio della sua. Admeto quindi si vedrebbe rinfacciare con il premio il sacrificio di Alceste e diventerebbe come Anfiarao, vincitore senza un effettivo merito».

<sup>90</sup> Si può notare inoltre che non ci sono riferimenti alla reazione dei personaggi interni alla vista dell'oggetto né riferimenti all'impiego eventuale della clamide. Admeto stesso poi esce di scena dopo la conclusione dei giochi funebri. Perplessità rispetto al possibile collegamento tra il tema della clamide e la storia di Admeto e Alceste sono espresse anche da HARRISON 2013, p. 226, nota 35: «There seems no possibility of echoing the story of Admetus' self-sacrificing queen Alcestis here». In MONTIGLIO 2018, p. 55, invece, si accenna al legame 'sportivo' tra Leandro nuotatore e Admeto vincitore della gara: «A garment depicting Leander's last swim is deemed fit to flatter a victorious athlete».

<sup>91</sup> Sul ruolo delle protagoniste femminili della *Tebaide* nella cornice della guerra e sulla rifunzionalizzazione delle componenti elegiache nel contesto bellico, fondamentale BESSONE 2002; cfr. anche BESSONE 2010; BESSONE 2011, pp. 200-23; BESSONE 2015a.

<sup>92</sup> La guerra è assente nel dramma di Ero e Leandro; l'unico aspetto 'conflittuale' di questa storia d'amore (un amore già consolidato e corrisposto) è la disparità sociale tra l'amata e l'amato. Ovidio attribuisce a Ero (la cui origine tracia è di per sé connotata in senso poco nobilitante) una condizione sociale inferiore rispetto a quella di Leandro: cfr. i timori di Ero in *OV. Her.* 19, 99-100 *interdum metuo, patria ne laedar et impar / dicar Abydeno Thressa puella toro*; 19, 147; da qui, il bisogno di tenere nascosti gli incontri d'amore per paura dell'opposizione dei genitori di Leandro (*OV. Her.* 18, 13-4; 19, 42; 115). Nel più tardo poemetto di Museo la situazione è rovesciata: è Ero infatti a essere presentata come una fanciulla nobile che teme la reazione della sua famiglia alla notizia della sua unione con Leandro, essendo quest'ultimo ξείνος e ἄπιστος (MUSAE. 177-80). Su questi aspetti, cfr. SOLIMANO 1966, p. 258; ROSATI 1996 *ad Her.* 18, 13-4; MONTIGLIO 2018, pp. 20-3 e 79-84. Sull'ostilità tra Sesto e Abido, cfr. invece UCCELLINI 2012 *ad Achil.* 1, 202-3.

<sup>93</sup> Cfr. anche LOVATT 2002, pp. 80-4; HARRISON 2019, p. 798. Un'altra vicenda che potrebbe richiamare per certi aspetti il dramma di Ero e Leandro è quella di Ismene e Atys (*Theb.* 8, 554-654), una storia d'amore corrisposto, segnata però dalla morte precoce di Atys, un efebo come Leandro, che viene ucciso sul campo di battaglia prima delle nozze con la donna amata. Su questo episodio, inserito a mo' di digressione nella narrazione dei fatti di guerra, cfr. MICOZZI 2001-02; SCIOLI 2010, pp. 202-6 e 208-15.

<sup>94</sup> Vd. *supra*, § 3 e nota 80. Per il *topos* dell'addio coniugale, cfr. anche la figura di Cornelia in LUCAN. 8, 590-1 *prima pendet tamen anxia puppe / attonitoque metu nec quoquam avertere visus*; sul confronto Argia-Cornelia, MICOZZI 1999, pp. 350-2; BESSONE 2010, pp. 65-7. Un altro esempio è Deidamia in STAT. *Achil.* 2, 23 *turre procul summa lacrimis comitata sororum*; 25-6 *oculisque in carbasa fixis / ibat et ipsa freto, et puppem iam sola videbat*; su questa immagine e la ripresa di tratti che ricordano la posa delle *relictæ* ovidiane, cfr. ROSATI 1992, pp. 259-62; MICOZZI 2002, p. 65, nota 48. Sempre nel contesto dell'amore coniugale, cfr. e.g. il commiato di Ceice e Alcione (*OV. Met.* 11, 463-73) e quello di Laodamia e Protesilao (*OV. Her.* 13, 17-24, con ROGGIA 2011 *ad Her.* 13, 17-22).

scena è vista attraverso gli occhi di Polinice che ricambia lo sguardo volgendosi verso Argia (*Theb.* 4, 91 *respicit Argian*)<sup>95</sup>; a sua volta, questo gesto – tipico del repertorio degli addii elegiaci<sup>96</sup> – richiama l'immagine del Leandro ovidiano che si volta a guardare Ero prima di riprendere il viaggio in mare (*OV. Her.* 18, 118 *respiciens dominam, dum licet, usque meam*). L'assenza dell'uomo amato genera in entrambi i casi un sentimento di profonda inquietudine: *anxia* è Ero mentre dalla torre attende Leandro (*Theb.* 6, 546 *frustra sedet anxia turre suprema*), come se solo ora comprendesse a pieno il senso di quelle visioni funeste da lei stessa descritte nell'epistola ovidiana<sup>97</sup>. *Anxia*, poi, è Argia dopo che lo spettro dello sposo le viene incontro dal campo di battaglia per chiedere la sepoltura (*Theb.* 12, 193-5 *his anxia mentem / aegrescit furiis et, qui castissimus ardor, / funus amat*). Anche il dettaglio del fuoco morente accomuna la sorte di Leandro a quella di Polinice: la fiamma che si spegne sulla torre di Sesto e che simboleggia l'avvenuta disgrazia (*Theb.* 6, 547 *moritur prope conscius ignis*) trova un parallelo nel bagliore intermittente che dall'alto delle mura illumina la piana di Tebe mentre Argia vaga di notte alla ricerca del corpo dello sposo (*Theb.* 12, 251-2 *cernis ut ingentes murorum porrigat umbras / campus et e speculis moriens intermicet ignis*)<sup>98</sup>.

I punti di contatto messi in luce – considerata anche la ricorsività di certi gesti all'interno del codice elegiaco – vanno considerati più come indizi allusivi che come richiami stringenti tra le due situazioni. Una spia esterna che può tuttavia rafforzare il legame tra l'*ekphrasis* e la vicenda di Polinice e Argia è proprio la clamide: dapprima, la clamide come oggetto ecfrastrico che porta ricamata la storia dell'amore tragico di Ero e Leandro, compendiato appunto nell'immagine della traversata fatale; poi, la clamide come oggetto 'drammatico' con funzione narrativa, che suggella il vincolo d'amore – un amore altrettanto tragico – tra Argia e Polinice in occasione della guerra. È Argia stessa infatti a tessere la clamide che Polinice indosserà sul campo tebano durante lo scontro con Eteocle: *nec palla vulgare nitens: opus ipsa novarat / Maeoniis Argia modis ac pollice docto / stamina purpureae sociaverat aurea telae* (*Theb.* 11, 400-2)<sup>99</sup>. Un dettaglio in particolare merita di essere rilevato: come la clamide di porpora donata ad Admeto è decorata con un *Maeonius limbus*, così anche Argia tesse *Maeoniis... modis la palla* per Polinice intrecciando alla tela di porpora fili d'oro – un movimento, questo, che viene replicato mimeticamente anche dalla disposizione 'a incastro' delle parole nel verso (v. 402 *stamina purpureae... aurea telae*). L'immagine del lavoro creativo, realizzato con l'abilità propria dell'artista (*pollice docto*)<sup>100</sup>, sottende anche la consapevolezza dei tratti innovativi che lo contraddistinguono: il verbo

<sup>95</sup> Nelle sue visioni, Argia immagina che Polinice ripeta proprio questo gesto: cfr. *Theb.* 12, 189-91 *nunc iam sub casside torva / maestus in amplexu multumque a limine summo / respiciens* (su questo 'sguardo', cfr. anche PAGAN 2000, pp. 441-2). Quando Argia incontra Antigone (che ha potuto osservare Polinice dall'alto delle mura prima della battaglia), si figura ancora una volta la scena topica dello scambio di sguardi, questa volta però con Antigone al suo posto: cfr. *Theb.* 12, 398-401 *tu tamen ex celsa sublimem forsitan arce / ante nefas Graias dantem vexilla manipulis / vidisti, teque ille acie respexit ab ipsa / ense salutatam et nutantis vertice coni*. In effetti, Antigone aveva supplicato il fratello Polinice di rivolgere il suo sguardo alla torre e guardare la sorella (*Theb.* 11, 363-4 *paulumque hanc respice turrem, / frater, et horrentes refer in mea lumina cristas!*).

<sup>96</sup> Per il *topos* del *respicere*, cfr. BESSONE 2002, pp. 208-12; cfr. anche ROSATI 1996 *ad Her.* 18, 118.

<sup>97</sup> Cfr. in part. *OV. Her.* 19, 191-2 *sed mihi, caeruleas quotiens obvertor ad undas, / nescioquae pavidum frigora pectus habent*, con ROSATI 1996 *ad Her.* 19, 192 per i problemi testuali di questo verso; 203 *quidquid id est, timeo*; e vv. 193-202.

<sup>98</sup> Il buio, che nel quadro ecfrastrico sopraggiunge al simbolico spegnersi della fiaccola, accompagna le ricerche di Argia: le tenebre, rischiarate solo dalle stelle, si fanno più cupe (*Theb.* 12, 253-4); Argia stessa deve abbassare la torcia e muoversi nell'oscurità per non essere vista (*Theb.* 12, 278-90). Solo in un secondo momento, grazie alla mediazione di Giunone, la Luna squarcia le tenebre con la sua luce illuminando il cammino (*Theb.* 12, 295-311). Per il motivo della luce che accompagna il cammino di Argia, cfr. anche le visioni ominose di Polinice prima dello scontro finale in *Theb.* 11, 142-4 *coniugis Argiae laceram cum lampade maesta / effigiem (sunt monstra deum: sic ire parabat, / has latura viro taedas erat!)* e soprattutto *Theb.* 12, 267-9 *tectumque adgressa propinquae / pastorale casae reficit spiramina fessi / ignis, et horrendos inrumpit turbida campos*, con la successiva similitudine per cui Argia è associata a Cerere che vaga in cerca della figlia, con la fiaccola di fuoco etneo (*Theb.* 12, 270-7).

<sup>99</sup> La *palla* è propriamente una lunga veste femminile (cfr. SERV. *ad Aen.* 11, 576), ma in questo caso il termine è impiegato nel suo valore esteso per indicare un indumento maschile (*ThLL*, s.v. *palla*, X/1, 120, 15-29), più precisamente, come sinonimo di 'clamide': cfr. LACT. PL. *ad Theb.* 11, 440 *PALLA chlamyde*; POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 312-3.

<sup>100</sup> Cfr. la descrizione di Apollo citareo in posa di 'artista' in *OV. Met.* 11, 169-70 *artificis status ipse fuit; tum stamina docto / pollice sollicitat*, contrapposto invece al rozzo Pan.

*novare* sembra accennare a un tratto di emulazione letteraria<sup>101</sup>, invitare cioè a un confronto tra l'*opus* di Argia, la *palla* realizzata per il marito, e i mantelli tessuti in precedenza da altre famose eroine del mito per i loro sposi<sup>102</sup>. Ma *opus novarat* richiama anche il *rinnovarsi* dell'impresa femminile stessa nella sua essenza più profonda alla luce delle sfide poste dall'epica staziana: in questa prospettiva, infatti, l'*opus* tradizionale della tessitura, tipicamente femminile, è destinato ora a cedere il posto all'*immane opus*, alla nuova impresa eroica e virile che Argia si accinge a compiere dopo aver depresso il suo sesso di donna per dare sepoltura al corpo dello sposo (*Theb.* 12, 178-9 *sexuque inmane relicto / tractat opus*). E nel dodicesimo libro della *Tebaide*, appunto, sarà proprio la *palla* regale donata a Polinice, triste *omen* di una morte annunciata e frutto delle sue fatiche domestiche<sup>103</sup>, l'elemento che permetterà ad Argia – ora nei panni della matrona *virilis* – di riconoscere lo sposo caduto: *primum per campos infuso lumine pallam / coniugis ipsa suos noscit miseranda labores, / quamquam texta latent suffusaque sanguine maeret / purpura* (*Theb.* 12, 312-5)<sup>104</sup>. Argia appare non più come l'innamorata in attesa, confinata nell'ambiente domestico e dedita – come la stessa Ero, peraltro<sup>105</sup> – alla tessitura, ma come un'eroina intrepida che, in nome dell'amore e della *pietas* (*Theb.* 12, 186 *hortantur pietas ignesque pudici*), si mette in viaggio, determinata a ritrovare il corpo del giovane marito e a offrirgli una degna sepoltura. Il mito di Ero e Leandro ricamato sulla clamide, apparentemente lontano dal contesto specifico delle gare, mette dunque in luce un tema, quello dell'amore e dei legami affettivi, che si rivelerà di grande importanza nei successivi sviluppi della trama; esso esalta fin da ora l'originale e sempre più forte compresenza che si realizza nella *Tebaide* tra il tema erotico e le vicende epiche della guerra. In particolare, il soggetto ecfrastrico si trasforma esso stesso in un simbolo della costellazione letteraria delle *Heroides* che ispira la rappresentazione dell'amore coniugale tra Polinice e Argia. Un modello elegiaco, quello fissato nell'*ekphrasis*, che viene ora 'fatto reagire' a contatto con la dimensione della guerra: attraverso la figura di Leandro, le immagini ricamate evocano con un rispecchiamento lineare la morte di Polinice; attraverso la figura di Ero, invece, esse annunciano piuttosto uno scarto rispetto alla caratterizzazione elegiaca dei personaggi femminili dell'*epos* tebano, che verrà superata appunto alla luce dell'eroizzazione di Argia. Un ultimo aspetto da considerare, infine, riguarda l'effetto 'sintagmatico' prodotto dall'*ekphrasis* della clamide rispetto all'*ekphrasis* del cratere, con la quale essa forma un *continuum*. Nell'architettura del passo, le due

<sup>101</sup> Così anche per il *cultus* di Tisifone, 'rinnovato' da Atropo e Proserpina in *Theb.* 1, 111 *Atropos hos atque ipsa novat Proserpina cultus*. Per il valore emulativo del verbo *novare* in contesto metaletterario rispetto all'abbigliamento della Tisifone ovidiana, cfr. MICOZZI 2011, p. 175. In più, nell'ambito della riflessione poetica, l'espressione *opus novare* si trova attestata in *OV. Ars. am.* 3, 346 *ignotum hoc aliis ille novavit opus* in riferimento per l'appunto all'*innovazione* letteraria rappresentata dalle *Heroides*.

<sup>102</sup> Il modello della moglie che tesse risale all'Andromaca omerica (*HOM. Il.* 6, 490-2; 22, 440-1 e 448). Ma tra i molti esempi, si pensi anche ad Aretusa in *PROP.* 4, 3. 18 *textur haec castris quarta lacerna tuis; 33-4 noctibus hibernis castrensia pensa laboro / et Tyria in gladios vellera secta suo*; e ad Alcione in *OV. Met.* 11, 574-6 *et iam, quas induat ille, / festinat vestes, iam quas, ubi venerit ille, / ipsa gerat*; cfr. anche il modello di Lucrezia in *OV. Fast.* 2, 741-2. Sul tema vd. inoltre cap. VIII, nota 18.

<sup>103</sup> Come tutti i corredi militari troppo sfarzosi, così anche la *palla* di Polinice, tessuta con porpora e oro, si carica di valenze sinistre; per questo *topos*, cfr. *supra*, nota 79. Si ha l'impressione che Argia abbia realizzato questa tunica immaginando il ritorno di Polinice vittorioso in veste di re: lei stessa aveva annunciato che avrebbe indossato nuovamente i suoi gioielli regali solo quando il marito fosse tornato sano e salvo dalla guerra (*Theb.* 4, 207-9 *Argolicasque habitu praestabo maritas, / cum regis coniunx, cum te mihi sospite templa / votivis implenda choris*).

<sup>104</sup> Cfr. anche DIETRICH 1999, p. 47 e p. 49; BESSONE 2011, pp. 209-10 e nota 1. L'immagine di Argia che sul campo di battaglia riconosce (*noscit*, un verbo che esprime anche il senso dell'autocoscienza poetica) il corpo del marito grazie al manto da lei stessa tessuto evoca per contrasto il modello tradizionale dell'Andromaca omerica, che viene invece informata della morte di Ettore mentre si trova in casa a tessere (*HOM. Il.* 22, 437-61). Per quanto riguarda il riconoscimento in sé, poi, analoga è la dinamica che permette alla madre Ismenide di individuare, attraverso lo scudo che galleggia, il punto in cui il figlio Creneo è stato risucchiato dalle acque: *Theb.* 9, 356-8 *index / desuper (a miserae nimium noscenda parenti!) / parma natat*; su questo punto, cfr. cap. VII, § 4. Cfr. anche la scena in cui Antigone riconosce i resti del fratello Eteocle dal frammento dello scudo e dalla cintura semibruciata: *Theb.* 12, 439-40 *en clipei fragmen semustaque nosco / cingula, frater erat!*

<sup>105</sup> Ero inganna l'attesa dell'amato dedicandosi alla filatura: cfr. *OV. Her.* 19, 37-8; 49; 197, con ROSATI 1996 *ad Her.* 19, 38 per altri esempi di *dominae* impegnate in questa attività che rinvia all'immagine tradizionale della matrona *domiseda* e *lanifica*.

descrizioni aprono scorci su altri ‘mondi’ all’interno di una sezione, quella dei giochi, che risulta, anche per la dipendenza dal modello omerico-virgiliano, piuttosto tipizzata e schematica nella struttura generale. Come accade nel catalogo degli eroi del quarto libro della *Tebaide*, anche qui la narrazione degli agoni è arricchita da discorsi diretti, digressioni, immagini che si intrecciano al racconto variandolo con spunti nuovi<sup>106</sup>: in questa prospettiva, dunque, anche le *ekphraseis*, insieme alle similitudini (decisamente numerose in tutto il segmento delle gare), formano dei quadri ‘extra-vaganti’, delle diversioni dalla trama principale, che rincorrendosi tra loro a breve distanza, ampliano l’orizzonte visivo della gara e arricchiscono lo spettacolo delle immagini fornito dai giochi in sé. Questo processo compositivo risponde in una certa misura al piacere della sorpresa e della ricerca virtuosistica: in particolare, colpisce l’audace accostamento dei due temi figurativi, prima l’argomento ‘super-epico’ della Centauromachia, poi, per contrasto, quello tutto elegiaco di Ero e Leandro. Si ha quasi l’impressione che Stazio, con questa sua giustapposizione di generi diversi tra loro, porti all’estremo il meccanismo ovidiano di successione delle storie nelle *Metamorfosi*, replicandolo proprio con contenuti ovidiani. Le due vicende così abbinatae, pur non appartenendo formalmente a un’unica *ekphrasis*, assumono in ogni caso – data la loro contiguità nel testo – la parvenza di un ‘dittico’, secondo una modalità che ricorda per certi aspetti la struttura bipartita, ma in quel caso unitaria, dell’*ekphrasis* della patera di Adrasto con le due figure di Perseo e Ganimede. Anche in questo caso, il primo tema ecfrastico (il tema erculeo della lotta contro i Centauri) – come il mito di Perseo – risulta ben integrato rispetto al contesto delle gare e all’ambientazione nemea della scena: esso acquista pieno valore, come si è visto, se posto in relazione con il destino di Polinice alla luce della sua fallita successione erculea e, più in generale, con il furore bestiale della guerra che sta per essere combattuta a Tebe. Il secondo tema ecfrastico (il tema elegiaco di Ero e Leandro) – che, come il mito di Ganimede, non è citato in altri punti dell’opera<sup>107</sup> – non trova invece immediati punti di contatto con la situazione contingente: si ha la sensazione che con questa seconda *ekphrasis* il poeta intenda introdurre una variazione inattesa e sorprendente. Come si è visto, però, il motivo dell’amore corrisposto e poi funestato dalla morte di uno dei due amanti crea, in una lettura più estesa, un legame privilegiato con la figura di Polinice e con quella di Argia; e soprattutto mette in luce l’importanza che il tema dell’amore coniugale e della virtù femminile rivestiranno nello scioglimento della guerra tebana. La doppia *ekphrasis* del cratere e della clamide permette dunque a Stazio di annunciare, in modo quasi programmatico e in una sede di riflessione poetica quale è l’*ekphrasis*, spunti tematici come la tensione amore-guerra che si riveleranno portanti nello sviluppo dell’opera e nella sperimentazione di generi letterari tra loro differenti o nella variazione del grado di ‘intensità epica’ di certi episodi, condotta all’interno del poema stesso. In questo processo, poi, non mancano implicazioni di natura intertestuale: come si è visto, Stazio riscrive i miti ovidiani della Centauromachia e di Ero e Leandro, e li assembla in modo eclettico all’interno di ‘contenitori’ ecfrastici, quali il cratere e la clamide, che in questa veste vantano una lunga presenza nell’epica omerico-virgiliana. In questa dinamica riflessiva, Stazio rilegge i suoi modelli e, incastonando episodi mitici rappresentativi, ad alta carica simbolica, in piccoli quadri ecfrastici, fissa in immagini una sorta di ‘storia letteraria’ trasversale ai generi – dall’epica ‘pura’ all’elegia d’amore – che lui stesso ingloba con combinazioni nuove all’interno della sua *Tebaide*.

---

<sup>106</sup> Sull’uso di queste modalità narrative nel catalogo degli eroi di *Theb.* 4 e sulla loro funzione, cfr. MICOZZI 2007a, pp. 7-11.

<sup>107</sup> Inoltre, proprio come la vicenda di Ganimede, anche la storia di Ero e Leandro non è un mito tebano: l’episodio ha un’ambientazione ‘esotica’ e si svolge in una geografia lontana, tra il Chersoneso Tracico e la Misia, in contrasto con la tendenza a scegliere in sede ecfrastica miti di tradizione argiva o tebana.

## VII. Lo scudo di Creneo e il mito di Europa

La vicenda di Creneo costituisce, a livello formale, un nucleo tematico in sé concluso che appartiene a una più ampia sezione dedicata all'*aristia* e alla morte di Ippomedonte in *Theb.* 9. Dopo aver descritto lo scontro tra Tebani e Argivi sulle sponde dell'Ismeno, il poeta invoca le Muse perché lo aiutino a narrare l'ultima impresa di Ippomedonte, la lotta contro il dio fiume, e le cause che lo hanno portato alla morte (*Theb.* 9, 315-8). Proprio a questo punto, prima della μάχη παραποτάμιος vera e propria, si inserisce l'episodio di Creneo, che assume grande rilevanza nella struttura narratologica dell'intera digressione<sup>1</sup>: il nipote dell'Ismeno, spinto da un'eccessiva audacia giovanile, provoca Ippomedonte a un duello impari che gli sarà fatale. L'infelice epilogo di questa scena, che si ispira nelle sue linee essenziali allo scontro tra Achille e Asteropeo lungo lo Scamandro (HOM. *Il.* 21, 139-208)<sup>2</sup>, scatena a sua volta l'ira del dio fiume che, per vendetta, travolgerà Ippomedonte nel turbine della sua corrente. In una cornice fluviale di ascendenza omerica, segnata da grandiosi scontri epici, Stazio introduce un episodio tragico che pone al centro la *mors immatura* di un efebo in armi, condannato a scontare con la vita la sua inesperienza militare.

Il tema del fanciullo-guerriero, particolarmente caro alla sensibilità di Virgilio che lo aveva proposto in note scene marziali dell'*Eneide*<sup>3</sup>, viene qui arricchito di sfumature ovidiane che traggono forza dall'ambientazione acquatica del passo, dalle creature che popolano le rive del fiume e dalla spensieratezza dei giochi infantili tra le onde (*Theb.* 9, 323-7). Creneo – il cui nome allude al legame privilegiato con le acque<sup>4</sup> – è figlio di una ninfa del fiume, Ismenide (*Theb.* 9, 319 *gaudebat Fauno nymphaque Ismenide natus*)<sup>5</sup>: questa genealogia evoca, in senso ominoso, il ricordo di un altro giovane nipote del fiume, l'ovidiano Athis, discendente del Gange in linea materna (OV. *Met.* 5, 47-9 *erat Indus Athis, quem flumine Gange / edita Limnaee vitreis peperisse sub undis / creditur*). Per far presagire il triste destino del fanciullo, che viene ucciso subito dopo da Perseo all'inizio della grande battaglia contro Fineo (OV. *Met.* 5, 47-73), Ovidio indulge sull'eccessiva ricercatezza delle vesti e dell'equipaggiamento militare<sup>6</sup>, troppo sfarzosi per essere davvero funzionali allo scontro, secondo un motivo spesso attestato nella caratterizzazione degli efebi<sup>7</sup>. Nel caso di Creneo, la funzione drammatica che nell'episodio ovidiano era associata agli accessori di lusso è rivestita ora dalla descrizione

<sup>1</sup> Cfr. VESSEY 1973, p. 295; MICOZZI 1998, pp. 104-5. Cfr. anche cap. III, § 4.

<sup>2</sup> Cfr. JUHNKE 1972, p. 33; MICOZZI 1998, p. 105, nota 37. La μάχη παραποτάμιος di derivazione omerica è assente in Virgilio: sulla ripresa di questa scena epica tradizionale nella *Tebaide*, cfr. BIGGS 2019, in part. pp. 375-81.

<sup>3</sup> Sul motivo dei giovani morti anzitempo come «Virgilian obsession», cfr. HARDIE 1989, pp. 9-14; cfr. anche FOWLER 1987. Per i punti di contatto tra Creneo e il Pallante virgiliano, in particolare, cfr. FERNANDELLI 1996, p. 91, nota 34; cfr. inoltre cap. III, § 2.

<sup>4</sup> 'Il fanciullo della fonte': *Crenaeus*, infatti, deriva dal greco κρηναῖος, a sua volta da κρήνη, 'fonte', 'sorgente'; cfr. *ThLL onom.*, s.v. *Crenaeus*, II, 697, 16. FABER 2006, pp. 108-9 e nota 2 associa *Crenaeus* a κεράννυμι (LSJ<sup>9</sup>, s.v. κεράννυμι 'mix', 'mingle'), per spiegare così «the close bond that exists between Ismenos and the youth» (corsivo mio). Κεράννυμι, che si può collegare a Κρηναῖος ma sempre attraverso il tramite di κρήνη, indica più nello specifico una mescolanza tra liquidi: in questo senso l'eventuale legame tra nome e verbo può forse evocare la natura contaminata delle acque dell'Ismeno (vd. *infra*, § 1), che si macchieranno anche del sangue di Creneo (*Theb.* 9, 395 *illius impulsu nostrum bibit unda cruorem*). Il nome *Crenaeus*, inoltre, data la conformazione di Tebe, può richiamare le fonti della città e le Κρηναῖαι πύλαι, una delle porte di accesso, così chiamate appunto per la presenza di fonti: cfr. EURIP. *Ph.* 1123; SCHOL. *ad Eurip. Ph.* 1156 (cfr. ARISTODEM. *FGrH* 383 F 6); PAUS. 9, 8. 5; DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 320. Stazio non fa menzione diretta delle Κρηναῖαι: ad esse potrebbero corrispondere i *culmina... Dircaea* (*Theb.* 8, 357) e la *Dircea turris* (*Theb.* 10, 651). Κρηναῖαι, inoltre, sono delle ninfe d'acqua invocate da Eumeo in HOM. *Od.* 17, 240; in testimonianze epigrafiche più tarde (I-II sec. d.C.) queste ninfe delle fonti sono spesso associate al mito di Ila: cfr. AGOSTI 1994, pp. 180-1 e nota 25.

<sup>5</sup> Creneo è il nome di un *puer immaturus* anche in VAL. FL. 3, 177-81 *quem te qualemque videbit / attonitus, Crenaeae, parens! En frigidus orbes / purpureos iam somnus obit, iam candor et anni / deficiunt vitaeque fugit decus omne soluta. / Desere nunc nemus et nympharum durus amores!*). Per altri omonimi, cfr. OV. *Met.* 12, 313 (un Centauro ucciso da Driante nel corso della Centauromachia) e STAT. *Theb.* 5, 221 (una giovane vittima del massacro di Lemno).

<sup>6</sup> Cfr. OV. *Met.* 5, 49-53 *egregius forma, quam divite cultu / augebat bis adhuc octonis integer annis, / indutus chlamydem Tyriam, quam limbus obibat / aureus; ornabant aurata monilia collum / et madidos murra curvum crinale capillos*, con ROSATI 2009a *ad Met.* 5, 51-2 per la mollezza associata alla clamide e ai suoi ricami.

<sup>7</sup> Cfr. anche la descrizione di Atys in *Theb.* 8, 561-9 e soprattutto di Partenopeo in *Theb.* 9, 683-711, su cui vd. *infra*, § 4; analoga la caratterizzazione dell'efebo Podeto in SIL. *Pun.* 14, 496-7.

dello scudo: il soggetto figurativo su di esso inciso, Europa e il toro, così lontano dai tradizionali *episemata* eroici, segnala non solo l'incongruenza del corredo militare, ma anche l'inadeguatezza del giovane che lo indossa rispetto alla violenta lotta contro Ippomedonte e al mondo della guerra. Il fatto stesso che allo scudo di Creneo venga dedicata un'*ekphrasis*, privilegio che nella *Tebaide* è riservato alle armi di pochi eroi di indubbio valore<sup>8</sup>, potenzia l'*omen* negativo che già si cela nell'immagine del fanciullo in armi.

### 1. Tra arte e natura: l'illusione dell'immagine

L'*aristia* 'epicissima' di Ippomedonte, destinato a scontrarsi idealmente con eroi quali Ipseo, «quasi il Sublime fatto persona»<sup>9</sup>, e poi con il fiume in piena, *alter ego* dello Scamandro omerico, si interrompe – come si è detto – per dare spazio allo scontro 'in minore' con Creneo, un giovinetto inesperto di armi e di guerra. L'incursione in questa amena cornice fluviale, abitata dalle ninfe e appena sfiorata dagli orrori della battaglia, sospende per un attimo i toni grandiosi del genere epico lasciando spazio a un paesaggio da idillio che di lì a poco verrà funestato dalla morte del fanciullo e dal lutto di sua madre per la perdita subita<sup>10</sup>. Questo contrasto tra epicismo e callimachismo è dichiarato in partenza attraverso l'immagine poetologica delle acque, quando nell'invocazione alle Muse lo scenario delle onde tumide, epicamente debordanti, dalle quali verrà travolto Ippomedonte (*Theb.* 9, 315-6 *quis tumidis magnum expugnaverit undis / Hippomedonta labor*), si contrappone alle acque materne, alessandrine nelle quali Creneo si diverte a giocare alla guerra (*Theb.* 9, 319-20 *gaudebat... / maternis bellare tener Crenaeus in undis*)<sup>11</sup>. All'interno di questa cornice già letterariamente orientata, si colloca il breve ritratto di Creneo (*Theb.* 9, 319-31), l'accento alle armi con le quali finge di combattere tra le onde e l'*ekphrasis* dello scudo:

Arma decent umeros, clipeusque insignis et auro  
lucidus Aoniae caelatur origine gentis.  
Sidonis hic blandi per candida terga iuveni,  
iam secura maris, teneris iam cornua palmis                    335  
non tenet, extremis adludunt aequora plantis;  
ire putes clipeo fluctusque secare iuvenum.  
Adiuvat unda fidem pelago, nec discolor amnis.                    (*Theb.* 9, 332-8)

Il passo si apre con un implicito e fugace richiamo alla bellezza del giovane: il dettaglio delle spalle (v. 332 *umeros*), a cui le armi si adattano perfettamente (v. 332 *decent*), ricorda gli *insignes umeri* di Partenoepo (*Theb.* 6, 571-2 *effulsere artus, membrorumque omnis aperta est / laetitia, insignes umeri*) e di Argipo, un altro fanciullo ucciso proprio nelle acque dell'Ismeno (*Theb.* 9, 267-8 *insignes umeros ferus ense Menoeceus / amputat*). *Decēre* in questo caso indica la conformità delle armi rispetto a chi le deve indossare; in particolare, il sintagma *decent umeros* richiama il monito che l'Apollo ovidiano, nella veste di portavoce di un'epica eroica, aveva rivolto a Cupido, rappresentante della poesia amorosa, vedendolo impegnato a cercare di flettere

<sup>8</sup> Tra gli altri scudi che nella *Tebaide* sono oggetto di *ekphraseis* vere e proprie si ricorda quello di Ippomedonte (*Theb.* 4, 131-5), di Capaneo (*Theb.* 4, 166-72) e di Teseo (*Theb.* 12, 665-76).

<sup>9</sup> BARCHIESI 2001, p. 349. Ipseo e Ippomedonte propriamente non si sfidano ma appaiono simbolicamente contrapposti in *Theb.* 9, 255-6 *premit agmina Thebes / Hippomedon, turbat Danaos Asopius Hypseus*; Ipseo, poi, spoglierà il cadavere di Ippomedonte privandolo della spada e dell'elmo (*Theb.* 9, 540-6). Anche in AESCH. *Th.* 504-25 Ippomedonte si trova contrapposto a un personaggio dal nome 'iper-epico', Iperbio appunto, che sullo scudo non a caso porta inciso proprio Zeus che impugna il fulmine.

<sup>10</sup> Si tratta di un chiaro esempio della tendenza di Stazio a inglobare nell'epica quadri che appartengono ad altri generi letterari 'minori' di più spiccato *pathos* che vedono spesso coinvolti fanciulli o personaggi femminili. Cfr. MICOZZI 1998; NEWLANDS 2006, p. 207; NEWLANDS 2012, pp. 113-7.

<sup>11</sup> L'abbraccio delle acque materne è suggerito dalla disposizione iconica delle parole agli estremi del verso *maternis* e *undis* che 'avvolgono' il nome *Crenaeus* al centro. Sulla vocazione 'callimachea' dell'episodio di Creneo, cfr. in generale MCNELIS 2007, pp. 135-6.

inutilmente l'arco, strumento proprio del dio: *'quid' que 'tibi, lascive puer, cum fortibus armis?' / dixerat, 'ista decent umeros gestamina nostros...'* (OV. *Met.* 1, 456-7)<sup>12</sup>. Sulla base del principio esposto dall'Apollo di Ovidio, dunque, l'*arma decent* di Stazio suona – almeno all'inizio – come un'affermazione di congruenza letteraria del personaggio di Creneo rispetto agli *arma*, cioè rispetto all'impresa epica di cui, si immagina, egli sarà protagonista. Ma l'incompatibilità dei fanciulli con le armi è intrinseca e ben nota<sup>13</sup>. *Arma decent umeros*, quindi, ammicca sì alla prescrizione ovidiana, ma allo stesso tempo la svuota del suo valore originario; passando dall'asse del *prepon* letterario all'asse del *prepon* estetico, *arma decent* qui allude solo a un *decor* esteriore, ovvero al fatto che le armi 'stanno bene' sulle spalle di Creneo, e al contempo nega la funzionalità di quelle stesse armi nell'orizzonte epico.

A questo punto, l'attenzione si concentra sullo scudo tondo, il clipeo, *insignis* (v. 332) e *auro / lucidus* (vv. 332-3). L'oggetto è detto *insignis* non solo perché si distingue per la fattura pregevole e la lucentezza, ma anche perché, secondo il significato primario ed etimologico dell'aggettivo (*insignis* < *in* + *signum*)<sup>14</sup>, esso 'reca un segno', l'*episema* appunto. E infatti, come si dice subito dopo, *clipeus... Aoniae caelatur origine gentis* (vv. 332-3). *Caelare*, verbo della lavorazione artistica, delimita la cornice del passo ecfastico, mentre l'indicazione del soggetto cesellato, 'l'origine della gente tebana', fornisce le coordinate generali del tema figurativo, Europa e il toro, un mito ellenistico reso celebre dall'epillio di Mosco e ripreso poi da Ovidio nelle *Metamorfosi*<sup>15</sup>. Protagonista di questa *ekphrasis*, infatti, è Europa, qui indicata come *Sidonis* (v. 334), marca ovidiana che ne specifica l'origine fenicia<sup>16</sup>. Per il resto, i dettagli oggettivi sono ridotti all'essenziale: la posizione di Europa, ad esempio, è indicata solo dal generico deittico *hic* e dal nesso *per candida terga iuveni* (v. 334), che invita a immaginare la giovane 'distesa' sul dorso dell'animale. L'attenzione si concentra più che altro su alcuni particolari che suggeriscono lo stato d'animo del personaggio. Ad esempio, ai vv. 335-6 *iam secura maris, teneris iam cornua palmis / non tenet*, il poeta mette in luce la sicurezza e la fiducia che Europa, prima timorosa, ha ormai acquisito nei confronti della bestia; nel particolare delle mani libere (*teneris iam cornua palmis / non tenet*), evidente segno dell'atteggiamento ora più rilassato, si rintraccia un'innovazione rispetto all'immagine tradizionale – attestata sia in Mosco che in Ovidio – della giovane che si regge alle corna del toro<sup>17</sup>. Anche la movenza *iam... iam...*, che a livello ecfastico aiuta a potenziare l'attualità della rappresentazione<sup>18</sup>, esprime efficacemente il mutamento emotivo del soggetto raffigurato: Europa, che ora non rifugge più il contatto con le onde, si lascia sfiorare la punta dei piedi dai flutti (v. 336 *extremis adludunt aequora plantis*). Il gesto fa scattare la memoria intertestuale. L'immagine segna una progressione temporale rispetto alla scena ecfastica ovidiana dei ricami di Aracne in cui Europa, al contrario, ritraeva i piedi tremanti

<sup>12</sup> Sulle parole di Apollo intese come una riflessione critica sulla necessità di rispettare le leggi proprie dei generi letterari, cfr. BARCHIESI 1994b, pp. 8-9. Su questi versi, cfr. anche BARCHIESI 2005a *ad Met.* 1, 452.

<sup>13</sup> Il contrasto sarà efficacemente tematizzato nella formulazione ossimorica pronunciata da Partenoceo, che in punto di morte prende atto del proprio errore: *arma puer rapui* (*Theb.* 9, 892). Sul tema, cfr. e.g. SANNA 2004.

<sup>14</sup> *OLD*<sup>2</sup>, s.v. *insignis*. Per *insignis* detto delle armi, cfr. *ThLL*, s.v. *insignis*, VII/1, 1904, 4-19.

<sup>15</sup> Sulle fonti del mito, anche precedenti a Mosco che fornisce la trattazione più estesa, cfr. BARCHIESI 2005a *ad Met.* 2, 836-3, 2. In generale, per una puntuale panoramica sul mito di Europa e della sua fortuna, cfr. CASSOLA 1998.

<sup>16</sup> *Sidonis*, *-idis* è attestato in OV. *Met.* 14, 80; *Fast.* 3, 649; 5, 610; 617. Per la formulazione di *Theb.* 9, 334 *Sidonis hic blandi per candida terga iuveni*, cfr. *Theb.* 1, 181-2 *ex quo Sidonii nequiquam blanda iuveni / pondera Carpathio iussus sale quaerere Cadmus*, in cui *blandus* è riferito ai *pondera* (cioè a Europa), mentre l'aggettivo *Sidonius*, con enallage, al toro; così anche in *Silv.* 3, 2. 89 *Doris Agenorei furtis blandita iuveni*?

<sup>17</sup> Per questo dettaglio rispetto al modello dell'Europa ovidiana in *Met.* 2, 874-5, vd. *infra*, § 2. Per il particolare delle mani di Europa che reggono le corna del toro, cfr. anche MOSCH. *Eur.* 125-8; OV. *Am.* 1, 3. 24; STAT. *Theb.* 8, 229-30; SIL. *Pun.* 14, 569; ACH. TAT. 1, 1. 12.

<sup>18</sup> In contesti ecfastici il nesso anaforico *iam... iam...*, in quanto «stock phrase of *enargeia*» (LOVATT 2007, p. 80, nota 41), traduce attraverso il ritmo incalzante della parola l'impressione di un movimento che il soggetto figurativo sembra essere nell'atto di compiere: cfr. e.g. *Theb.* 1, 545-6 *iam iamque vagas (ita visus) in auras / exilit*; 6, 285 *Myrtilos et volucris iam iamque relinquitur axe*. Nello specifico, poi, *iam... iam...* può anche diventare il segnale di una metamorfosi in atto (cfr. e.g. OV. *Met.* 2, 661-3; 3, 677-8; 10, 523-4; 11, 405-6); un caso interessante in questo senso è la rappresentazione di Io, 'già ricoperta di pelo, già giovenca', sullo scudo di Turno in VERG. *Aen.* 7, 790 *iam saetis obsita, iam bos* (su cui vd. *infra*, § 3). Nel caso dell'Europa staziana, tuttavia, il nesso *iam... iam...* suggerisce un mutamento non fisico ma psicologico ed emotivo.

temendo gli spruzzi (OV. *Met.* 6, 105-7 *ipsa videbatur... / ... tactumque vereri / adsilientis aquae timidasque reducere plantas* ~ *Theb.* 9, 336 *plantis*). Ma c'è di più. Con il verbo *adludunt*, infatti, Stazio sembra anche voler riportare al presente la scena catulliana in cui i flutti *adludebant*, 'si muovevano come in una danza giocosa' davanti ai piedi di Arianna (CATULL. 64, 67 *ipsius ante pedes fluctus salis adludebant*)<sup>19</sup>. Ma a differenza dell'eroina catulliana, che si immerge in acqua dopo essere stata abbandonata, come per raggiungere Teseo ormai in alto mare, Europa è ancora ignara dei pericoli che la attendono.

Torniamo al passo staziano. Lo schermo che filtra la rappresentazione ecfrastrica appare sempre più sottile: l'impressione è che Europa si trovi realmente in acqua, in quelle stesse acque in cui nuota Creneo. E, non a caso, gli ultimi due versi dell'*ekphrasis* sviluppano in modo esplicito il motivo della verosimiglianza dell'opera d'arte. Il *topos* viene declinato in due diverse formule, ciascuna delle quali si sofferma su un soggetto distinto, cogliendone la particolare vividezza: al v. 337 *ire putes clipeo fluctusque secare iuvenum* si esalta il movimento del toro che nuota nell'acqua; al v. 338 *adiuvat unda fidem pelago, nec discolor amnis* l'attenzione si concentra sugli effetti di colore. Nel primo caso, il dinamismo della scena è suggerito proprio dai verbi di moto *ire* e *fluctus secare*<sup>20</sup>. Ma l'effetto viene presto smorzato: l'ablativo di luogo *clipeo* riconduce infatti l'azione espressa dal verbo *eo* alla sua dimensione fittizia e artificiale, in quanto annulla l'illusione del movimento nell'immensa distesa d'acqua delimitandolo alla sola superficie dello scudo e bloccandolo così nella fissità dell'incisione. Nel secondo caso, poi, si passa al motivo della verosimiglianza (*fidem*) e del colore (*discolor*), attraverso un'immagine concettistica che non ha mancato di creare qualche difficoltà interpretativa. Per prima cosa, dunque, è bene cercare di desumere dal contesto i referenti logici dei vari sostantivi acquatici *unda*, *pelagus* e *amnis*, tenendo conto del fatto che il poeta cerca di impostare un raffronto tra le acque del fiume Ismeno e la distesa marina raffigurata sul clipeo, ovvero tra ciò che è reale e ciò che è artificiale. Per maggiore chiarezza, riporto di seguito il v. 338 secondo la punteggiatura stabilita da Michael Dewar<sup>21</sup>:

*adiuvat unda fidem, pelago nec discolor amnis.*

Nel primo emistichio *unda* qualifica l'acqua dell'Ismeno<sup>22</sup>, la cui corrente viva accresce l'illusione che anche i flutti raffigurati sullo scudo siano 'veri', come se per un processo osmotico il soggetto artistico acquisisse maggiore verosimiglianza (v. 338 *fidem*) proprio a partire dalla naturalezza autentica dell'ambiente acquatico col quale lo scudo stesso entra in contatto<sup>23</sup>. La somiglianza è estesa anche al piano dei colori, come suggerisce l'efficace litote *nec discolor*, che mette in relazione l'*amnis*, cioè il fiume Ismeno, con il *pelagus*, cioè il mare che fa da sfondo alla scena di Europa e il toro. L'asse su cui è impostato questo confronto risulta tuttavia invertito, secondo il noto principio ovidiano della natura che imita l'arte: il termine di paragone espresso al

---

<sup>19</sup> Cfr. CHINN 2010, pp. 152-3. Si noti però che la grazia dell'immagine ecfrastrica staziana contrasta con la figura immobile e passiva dell'Arianna abbandonata, divenuta ormai *saxea ut effigies bacchantis* (CATULL. 64, 61). Simile la ripresa in STAT. *Achil.* 1, 102-3 *lateque deae Sperchios abundat / obuius et dulci vestigia circuit unda* (detto dello Sperchio che lambisce i piedi di Teti). Un altro modello a cui rimanda il verbo *adludo* è il passo ovidiano in cui Ermafrodito immerge i piedi nell'acqua della fonte (OV. *Met.* 4, 342-3): vd. *infra*, § 4. Per la leggerezza giocosa suggerita dal verbo, cfr. anche OV. *Met.* 2, 864 in cui è proprio il toro che, per sedurre Europa, *nunc adludit viridique exsultat in herba*.

<sup>20</sup> Cfr. LACT. PL. *ad Theb.* 9, 337 IRE PVTES (CLIPHO FLVCTVSQVE SECARE IUVENCVM) *ad picturae laudem poeta mobilitatem immobilibus dedit*.

<sup>21</sup> DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 338.

<sup>22</sup> ALTON 1923, p. 183, ha suggerito di correggere *unda* in *umbra* («the reflection helps the illusion») trovando poco probabile che «Statius wrote both *unda* and *amnis* in the same line and with the same meaning». In realtà *unda* e *amnis*, pur riferendosi entrambi all'Ismeno, colgono ciascuno un aspetto diverso, perfettamente funzionale al contesto: l'acqua viene prima definita *unda* per suggerire l'idea del movimento che accresce l'illusione di realtà, poi viene indicata come *amnis* per creare una netta opposizione con il *pelagus*. L'emendazione, che non risulta realmente giustificata, non è stata accolta dagli editori successivi.

<sup>23</sup> In questa immagine staziana si realizza il principio per cui l'illusione di realtà propria di un soggetto artistico si potenzia nel momento in cui esso 'interagisce' o entra davvero in contatto con gli elementi naturali (l'acqua in particolare): cfr. e.g. MART. 3, 35 *Artis Phidiaeae toreuma clarum / pisces aspicias: adde aquam, natabunt*.

dativo (v. 338 *pelago*) e dipendente da *nec discolor*<sup>24</sup>, infatti, non è – come ci si aspetterebbe – l’acqua del fiume, ovvero l’elemento naturale, ma proprio il mare riprodotto all’interno dell’incisione, cioè l’elemento artistico. In questo senso, dunque, è la dimensione artificiale che diviene la misura di riferimento della realtà naturale. La comparazione tra i due piani si gioca tutta sul colore: l’aggettivo *discolor*<sup>25</sup> può indicare la varietà di colori o, come in questo caso, la differenza cromatica, che di fatto risulta poi negata dal *nec*. Nel nostro passo, dunque, *nec discolor* stabilisce semplicemente un’uguaglianza di colori, senza però specificare il colore in sé. In effetti, all’inizio, viene naturale pensare che il *color* sia quello verde-azzurro delle acque<sup>26</sup>, ma nel testo non ci sono dati realmente dirimenti in questo senso. A ben guardare, infatti, nei passi in cui si descrive la corrente dell’Ismeno, essa non ha mai un colore proprio, ma assume quello degli elementi con cui di volta in volta si trova a contatto. Ad esempio, quando i guerrieri arrivano nei pressi del fiume pronti per la battaglia, l’acqua si ‘incendia’ per lo scintillio delle armi (*Theb.* 9, 228-9 *stupet hospita belli / unda viros claraque armorum incenditur umbra*). E ancora: dopo il massacro compiuto da Ippomedonte e Ipseo, la superficie si copre del sangue delle loro vittime (*Theb.* 9, 257-8 *amnis utrumque timet, crasso vada mutat uterque / sanguine*), lo stesso sangue che offusca la vista di Ismenide quando è costretta a nuotare in profondità alla ricerca dei resti di Creneo (*Theb.* 9, 367 *et obducto caligant sanguine visus*)<sup>27</sup>. In un altro passo, poi, l’alveo profondo del fiume, detto *vallis*, è qualificato come *vitreus* (*Theb.* 9, 352 *vitrea de valle*), un aggettivo che indica la trasparenza delle acque suggerendone lo scintillio e la proprietà riflettente<sup>28</sup>. Tornando ora alla descrizione dello scudo, si nota che l’unico materiale menzionato è l’oro (vv. 332-3 *auro / lucidus*), sul quale deve evidentemente essere cesellato anche il *pelagus*. È probabile, quindi, che attraverso l’espressione *pelago nec discolor amnis* Stazio intenda evocare non i toni naturali dell’ambiente acquatico ma, con un’inversione paradossale e inattesa, la lucentezza metallica del manufatto che, riflettendo la sua *facies* dorata sulla superficie del fiume, sembra quasi ‘trasferire’ su di essa il proprio *color*<sup>29</sup>. Quest’ultima nota descrittiva, con la quale l’*ekphrasis* si chiude, accresce lo spettacolo dell’illusione tra arte e natura, tra mito e realtà, amplificando l’effetto di pacifica distensione suggerito dalla cornice tranquilla dell’Ismeno: per un istante, si ha l’impressione che Europa e il toro si affianchino davvero a Creneo, come due creature vive, due nuovi compagni di giochi che si divertono insieme a nuotare nelle stesse acque. Ma l’immagine svanisce presto. L’*ekphrasis* è immediatamente seguita dal ritorno alla narrazione vera e propria, con un focus sull’azione di Creneo (*Theb.* 9, 339-40 *tunc audax pariter telis et voce proterva / Hippomedonta petit*). La sfrontatezza del giovane (v. 339 *audax*), che ora – in stridente contrasto con la mitezza infantile del ritratto appena delineato e

<sup>24</sup> L’interpunzione proposta da DEWAR 1991, accettata anche da SHACKLETON BAILEY 2003 e MICOZZI 2010, aiuta a intendere correttamente il passo: mettendo una virgola dopo *fidem*, *pelago* viene fatto dipendere da *discolor* (per *discolor* + dat., cfr. *ThLL*, s.v. *discolor*, V/1, 1336, 76-9). Alcuni editori non introducono segni di interpunzione nel verso, mentre LESUEUR 1994 e HILL 1996<sup>2</sup> stampano la virgola dopo *pelago* (*adiuvat unda fidem pelago, nec discolor amnis*), creando però una certa asperità sintattica, oltre che logica; a questo punto, quindi, HILL 1996<sup>2</sup> è costretto a intendere *amnis* non come ‘acqua del fiume’, ma come un riferimento all’acqua del mare incisa sullo scudo (cfr. l’apparato *ad loc.*).

<sup>25</sup> *Discolor* è una delle formazioni in *-color* modellate sui composti greci in *-χρῶς* (o *-χρῶμος*); per una panoramica sui significati di *discolor* e del suo antonimo *concolor*, cfr. ZUCHELLI 1989.

<sup>26</sup> Verdi sono le rive del fiume che hanno fatto da culla a Creneo (*Theb.* 9, 322 *virides cunabula ripae*); al colore tipico delle acque si ispirano poi alcuni dettagli della descrizione delle ninfe del fiume: cfr. *Theb.* 9, 351 *glauucarum... sororum*; 354 *viridem... vestem*.

<sup>27</sup> Per le acque dell’Ismeno che assumono il colore del sangue, cfr. anche *Theb.* 2, 460-1 *O quanta Cithaeron / funera sanguineusque vadis, Ismene, rotabis!*; 9, 395 *nostrum bibit unda cruorem*; 9, 429-33; 437-9 *non Strymonos impia tanto / stagna cruore natant, non spumifer altius Hebrus / Gradivo bellante rubet*; 11, 179-80 *ipse nec Ismeni ripas, dum stagna cruentat / Hippomedon*; 12, 409-10 *haud procul Ismeni monstrabant murmura ripas, / qua turbatus adhuc et sanguine decolor ibat*.

<sup>28</sup> Cfr. VAN DAM 1984 *ad Silv.* 2, 2. 48-9: «Vitreus] ‘Like glass’. Ancient glass was translucent, but that is not the property to which St. alludes. It was also glittering and reflecting [...] and that is what St. wants to depict also here and elsewhere when he employs *vitreus* for water, the glittering effect of rippling water reflecting something».

<sup>29</sup> Per un’interpretazione in chiave metaletteraria dell’*unda*, cfr. CHINN 2010, che intende il riferimento alle acque come una metafora per l’ispirazione poetica e che spiega *discolor* (non senza qualche forzatura in questo contesto) collegandolo all’uso tecnico-retorico del suo contrario *color*.

con i caratteri leggiadri dell'*ekphrasis* – incalza Ippomedonte con toni superbi (v. 339 *voce proterva*) e con le sue armi da bambino (v. 339 *telis*), lascia presagire l'imminente tragedia.

## 2. Europa e il toro: riscrittura di un mito ovidiano

Il rapimento di Europa da parte di Giove trasformato in toro, oltre ad aver avuto grande fortuna nelle arti figurative<sup>30</sup>, è un tema ben attestato anche in letteratura: per Stazio il modello imprescindibile di questo mito alessandrino è senza dubbio Ovidio. Nelle *Metamorfosi*, come è noto, la vicenda viene narrata due volte<sup>31</sup>: la prima versione, che precede la vera e propria 'sezione tebana' del poema, è una ricostruzione più articolata e ampia della vicenda, di cui si ripercorrono in ordine tutti i momenti cruciali (OV. *Met.* 2, 833–3, 5). La seconda, invece, è un *abrégé* inserito nell'*ekphrasis* della tela di Aracne (OV. *Met.* 6, 103-7), nel pannello dedicato agli amori di Giove per donne mortali. Il debito di Stazio nei confronti del precedente ovidiano in questo passo dedicato allo scudo è stato già ampiamente riconosciuto<sup>32</sup>: più che sulle singole riprese, vale dunque la pena concentrarsi su altri aspetti, quali ad esempio i meccanismi che regolano l'interazione del testo d'arrivo rispetto al testo di partenza. L'elaborazione staziana del mito di Europa e il toro nell'*ekphrasis* si rapporta al racconto di Ovidio secondo una doppia dinamica che si potrebbe definire di 'condensazione' e di 'integrazione'. La 'condensazione' si attua attraverso una serie di rapidi accenni ad alcuni motivi trattati più estesamente nel modello: ad esempio, *candida* detto dei *terga* del toro al v. 334 presuppone e richiama la più ampia descrizione ovidiana del manto della bestia, paragonato alla neve ancora intatta (OV. *Met.* 2, 852 *quippe color nivis est*; 861 *candida... ora*; 865 *latus... niveum*); in *blandi... iuveni* (v. 334), poi, si concentrano tutti i numerosi segni della bellezza del toro (OV. *Met.* 2, 851 e 859 *formosus*; 854-6 *colla toris exstant, armis palearia pendent, / cornua parva quidem sed quae contendere possis / facta manu, puraque magis perlucida gemma*) e della sua indole mansueta (OV. *Met.* 2, 857-8 *nullae in fronte minae, nec formidabile lumen: / pacem vultus habet; 859 quod proelia nulla minetur; 860 mitem*), su cui già Ovidio aveva attirato l'attenzione. E ancora: con *blandi... iuveni* Stazio evoca sì il contesto ovidiano, ma nella scelta lessicale e nella disposizione delle parole all'interno del verso scopre, con una preziosa allusione 'a finestra', il modello stesso di Ovidio, Virgilio: *Pasiphaen nivei solatur amore iuveni* (*Ecl.* 6, 46), detto di un altro toro, quello amato da Pasifae (peraltro nuora di Europa), a cui Ovidio si ispira per il suo toro, come dimostra in un altro punto del testo il dettaglio congiuntivo del fianco 'color di neve' (OV. *Met.* 2, 865 *nunc latus in fulvis niveum deponit harenis* ~ VERG. *Ecl.* 6, 53 *ille latus niveum molli fultus hyacintho*)<sup>33</sup>. Ora, l'aggettivo staziano *blandus* riferito a *iuvenus*, in luogo del virgiliano *niveus*, non è una sostituzione casuale: considerata l'accezione erotica che può assumere in contesto amatorio<sup>34</sup>, *blandus* non può non ammiccare anche all'attenta strategia di seduzione che il Giove ovidiano, proprio grazie al suo travestimento taurino, ha messo in atto per avere contatti ravvicinati con Europa dissimulando, attraverso giochi apparentemente innocenti, la sua reale intenzione (OV. *Met.* 2, 862-3 *gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas, / oscula dat manibus*)<sup>35</sup>. Anche il *putes* al v. 337 un modulo ecfrastico che introduce il punto di vista di un ipotetico osservatore di fronte dell'opera, ricalca il *putares* che glossa

<sup>30</sup> LIMC, s.v. *Europe*, IV/1, pp. 76-88; IV/2, pp. 32-47; cfr. anche DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 332 sgg.

<sup>31</sup> Nell'opera ovidiana lo stesso mito è narrato anche in *Fast.* 5, 605-20, con riferimenti al catasterismo del toro.

<sup>32</sup> Cfr. soprattutto FABER 2006 e CHINN 2010; altre osservazioni anche in TAISNE 1994, pp. 280-1; NEWLANDS 2004, pp. 146-52; BESSONE 2018d, p. 37.

<sup>33</sup> Come mi fa notare Francesco Busti, che ringrazio anche per la segnalazione del passo virgiliano citato a testo, Virgilio aveva a sua volta suggerito un'associazione allusiva tra Pasifae e Io in *Ecl.* 6, 47 *a, virgo infelix, quae te dementia cepit* e 6, 52 *a! virgo infelix, tu nunc in montibus erras*, attraverso il nesso *a! virgo infelix* che rimanda in entrambi i passi a un verso della *Io* di Calvo (fr. 9 Blänsdorf *a virgo infelix, herbis pascaris amaris*). L'accostamento Pasifae-Io può essere stato favorito dal rapporto genealogico (non di sangue, ma di parentela acquisita) tra le due figure che implica, come nesso di collegamento implicito, proprio Europa la quale come Pasifae, per altro, si innamora di un toro.

<sup>34</sup> Su questo aspetto, sempre in riferimento al mito di Europa e il toro, cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 181-2.

<sup>35</sup> Cfr. anche OV. *Met.* 2, 863-8 *vix iam, vix cetera differt / et nunc adludit viridique exsultat in herba / nunc latus in fulvis niveum deponit harenis; / paulatimque metu dempto, modo pectora praebet / virginea plaudenda manu, modo cornua sertis / impedienda novis*.

l'altro passo ecfrastico della tela di Aracne in OV. *Met.* 6, 103-4 *Maeonis elusam designat imagine tauri / Europam: verum taurum, freta vera putares*. Nell'*ekphrasis* ovidiana, tuttavia, l'elogio della verosimiglianza artistica (*verum taurum, freta vera putares*) è un paradosso arguto che sovrappone all'inganno dell'arte, in grado di far sembrare reale ciò che è solo ricamato, l'altro inganno, quello della metamorfosi di Giove che, in questo modo, sembrando un 'vero' toro riesce a confondere Europa (*elusam... imagine tauri / Europam*)<sup>36</sup>. Più complessa, a livello narrativo, la strategia di connessione tra la scena descritta da Stazio e la storia di Europa nelle *Metamorfosi*: la prima dialoga con la seconda in base a un meccanismo di 'integrazione', nel senso che colma l'ellissi narrativa del racconto ovidiano secondo un principio, anch'esso ovidiano, di continuazione delle storie mitiche tra un testo e un altro, che il poeta della *Tebaide* mette ampiamente in pratica come segno della propria consapevolezza letteraria<sup>37</sup>. Va notato infatti che Stazio si concentra su un momento della traversata che Ovidio propriamente non descrive<sup>38</sup>. Alla fine del secondo libro delle *Metamorfosi* si parla della trasformazione di Giove in toro, del suo atteggiamento docile e giocoso che gli permette di vincere l'iniziale ritrosia della sua vittima, infine del rapimento vero e proprio e dei timori di Europa. Il terzo libro, il cui *incipit* (OV. *Met.* 3, 1 *iamque*) segna una fluida continuità con la fine del libro precedente, si apre quando l'incontro erotico di Giove ed Europa – di fatto censurato – si è ormai consumato e il dio, abbandonata la 'maschera', si allontana per le campagne cretesi (OV. *Met.* 3, 1-2 *iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeaque rura tenebat*). Proprio entro i due estremi del viaggio di Europa (la partenza da Tiro e l'arrivo a Creta), narrati da Ovidio a cavallo tra secondo e terzo libro, si colloca il momento descritto da Stazio: a livello geografico, Europa e il toro appaiono ormai in mare aperto, si trovano cioè in quel punto 'più lontano', *ulterius*, verso cui era diretto Giove in OV. *Met.* 2, 872-3 *inde abit ulterius mediique per aequora ponti / fert praedam*. Inoltre, a livello di atmosfera e tono, nella scena ecfrastica dello scudo non c'è più traccia della diffidenza iniziale che la giovane provava nei confronti dell'animale; allo stesso tempo, però, non si avverte ancora l'insidia erotica che si nasconde dietro al rapimento. Nello specifico, l'insistenza sull'acquisita sicurezza di Europa (v. 335 *iam securam maris*) presuppone una situazione pregressa di spavento e paura che nell'*ekphrasis* staziana non è narrata, ma che si ricostruisce proprio a partire dal precedente ovidiano di *Met.* 2, 873-4 *pavet haec litusque ablata relictum / respicit*<sup>39</sup>, quando la fanciulla in preda al timore si volge a guardare le rive lontane. In particolare, poi, il dettaglio delle mani di Europa che ora *non* si aggrappano *più* alle corna del toro (vv. 335-6 *teneris iam cornua palmis / non tenet*) corregge e aggiorna, attraverso l'espressione *non tenet* in *enjambement*, la notazione di OV. *Met.* 2, 874-5 *et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est*. La descrizione del tema figurativo che orna lo scudo di Creneo offre dunque un saggio rappresentativo del sottile lavoro filologico che Stazio compie a partire dal suo 'antigrafo' ovidiano per riscrivere Ovidio alla maniera di Ovidio: con la sua *ekphrasis* immagina una possibile continuazione per il mito di Europa e il toro narrato in *Met.* 2, 833-3, 5 e al contempo 'doppia' l'*ekphrasis* di quella stessa vicenda mitica già ricamata sulla tela di Aracne in *Met.* 6, 103-7, aggiungendo idealmente la sequenza iconica mancante.

<sup>36</sup> Sulla curatissima costruzione retorica del verso ovidiano e sugli effetti di suono, cfr. BÖMER 1976 *ad Met.* 6, 104. Lo stesso motivo paradossale per cui la bellezza apparentemente naturale di Giove-toro viene associata a quella di un manufatto artistico (laddove è essa stessa frutto di una metamorfosi) si ritrova nel dettaglio delle corna in OV. *Met.* 2, 855-6 *cornua parva quidem sed quae contendere possis / facta manu, puraque magis perlucida gemma*; cfr. anche il particolare dei *falsa... vestigia* in OV. *Met.* 2, 871. Su *putares* come appello al lettore per coinvolgerlo nello spettacolo della scena descritta, cfr. ROSATI 1983, p. 140, nota 88.

<sup>37</sup> Per l'idea ovidiana di «continuità delle storie, continuazione dei testi», cfr. BARCHIESI 1986; sulla ricezione staziana di questa scrittura intertestuale che segnala l'interazione critica con i propri modelli letterari, cfr. soprattutto MICOZZI 2015; BESSONE 2018d.

<sup>38</sup> Alla traversata per mare accenna HES. fr. 141, 1 Merkelbach-West *πέρησε δ' ἄρ' ἄλμυρὸν ὕδωρ*.

<sup>39</sup> La paura dell'Europa ovidiana è simbolicamente rimarcata nell'immagine finale delle vesti 'tremule' con cui si chiude il libro: OV. *Met.* 2, 875 *tremulae sinuantur flamine vestes*. Il timore della fanciulla è rilevato anche nell'*ekphrasis* di OV. *Met.* 6, 105-7 *ipsa videbatur terras spectare relictas / et comites clamare suas tactumque vereri / adsilientis aquae timidisque reducere plantas* (per il dettaglio delle *plantae* a contatto con l'acqua, cfr. *supra*, § 1); e in OV. *Fast.* 5, 611-2.

### 3. Lo scudo di Creneo e lo scudo di Ippomedonte: sulle tracce di Virgilio

Se Ovidio, come si è cercato di mostrare, resta indubbiamente il referente privilegiato per lo sviluppo del tema ecfrastrico dello scudo di Creneo, non mancano tuttavia allusioni più nascoste anche a Virgilio, in particolare all'*ekphrasis* dello scudo di Turno:

at levem clipeum sublatis cornibus Io  
auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos  
(argumentum ingens), et custos virginis Argus  
caelataque amnem fundens pater Inachus urna.

(VERG. *Aen.* 7, 789-92)

Tre figure di un lontano passato mitico, il fiume Inaco, sua figlia Io, trasformata in giovenca, e Argo, il mostro che la sorveglia, sono riprodotte sul clipeo in omaggio all'antichissima origine argiva del capo rutulo, qui presentato nel catalogo delle truppe italiche<sup>40</sup>. Il richiamo al passo virgiliano risulta immediato sul piano dell'espressione linguistica: la descrizione dello scudo di Creneo in *Theb.* 9, 332-3 *clipeusque insignis et auro / lucidus* guarda chiaramente a VERG. *Aen.* 7, 789-90 *clipeum... / auro insignibat*; in più Stazio scinde il nesso *caelataque amnem*, che introduce l'ultimo verso dell'*ekphrasis* virgiliana, e dispone i due elementi della stringa, opportunamente rifunzionalizzati, all'inizio (*Theb.* 9, 333 *caelatur*) e alla fine (*Theb.* 9, 338 *amnis*) della sua stessa *ekphrasis*<sup>41</sup>. Non mancano poi più sottili giochi di intreccio tra i due testi sul piano della memoria allusiva. È proprio con la vicenda di Io, in particolare, che Stazio crea un legame privilegiato: attraverso un recupero verbale, l'anafora *iam... iam...* (v. 335) – che nel verso eneadico esprime, in termini ovidiani *ante litteram*, la progressiva metamorfosi della fanciulla in giovenca (v. 790 *iam saetis obsita, iam bos*) – il poeta sembra voler associare la *sua* Europa alla Io virgiliana, sfruttando anche la vicinanza contestuale dei due passi, entrambi descrizioni di scudi. In questo modo, quindi, tramite il riferimento a Virgilio, Stazio ricongiunge idealmente le protagoniste di un 'dittico' che, a partire dall'epillio di Mosco, risultava ormai consolidato nella tradizione<sup>42</sup>, e che lo stesso Ovidio aveva riproposto nelle *Metamorfosi*, calandolo in una più complessa architettura di rispecchiamenti tematici e strutturali<sup>43</sup>. Allo stesso tempo, inoltre, il poeta rievoca il legame genealogico tra le due figure del mito<sup>44</sup> in una forma che, sul piano esterno, allude parallelamente a un meccanismo di simbolica 'filiatura' letteraria tra l'*ekphrasis* staziana e l'*ekphrasis* virgiliana di partenza. Tuttavia questa dinamica di rispecchiamento innesca una relazione antifrastrica tra i due elementi posti a

<sup>40</sup> VERG. *Aen.* 7, 371-2 *et Turno, si prima domus repetatur origo, / Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae;* 7, 409-13. Sull'origine argiva di Turno, cfr. MACKIE 1991; sulla descrizione del suo scudo, cfr. BREEN 1986; TRAINA 1990 s.v. *Turno*, *EV*, V, p. 326; FERNANDELLI 1996, pp. 85-6; TRAINA 1998; su questi aspetti, vd. anche cap. IV, § 3 e nota 80.

<sup>41</sup> Che questa *ekphrasis* fosse ben presente nella memoria di Stazio lo dimostra anche il fatto che essa viene inglobata nella rappresentazione delle *imagines* degli antenati argivi: Io, Argo e Inaco, prima cesellati sullo scudo di Turno, ricompaiono ora sotto forma di statue (*Theb.* 6, 273-9 *pater ordine iuncto / laevus harundineae recubans super aggere ripae / cernitur emissaeeque indulgens Inachus urnae. / Io post tergum, iam prona dolorque parentis, / spectat inocciduis stellatum visibus Argum. / Ast illam melior Phariis erexerat arvis / Iuppiter atque hospes iam tunc Aurora colebat*); da notare in particolare la clausola *Inachus urnae* (e sempre in contesto ecfrastrico *Inachus urna* di *Theb.* 2, 218), che è evidente ripresa di VERG. *Aen.* 7, 792 *caelataque amnem fundens pater Inachus urna*.

<sup>42</sup> Per l'*ekphrasis* di Io sul cesto di Europa, cfr. MOSCH. *Eur.* 37-62; per l'influsso di questo poemetto sull'*ekphrasis* di Stazio, cfr. CHINN 2010, pp. 155-7. L'associazione Europa-Io nella cornice degli amori di Giove è argutamente riproposta in MART. 14, 180 *Mutari melius tauro, pater optime divum, / tunc poterat lo cum tibi vacca fuit*.

<sup>43</sup> Per creare un rispecchiamento tra il mito di Io e quello di Europa all'interno delle *Metamorfosi*, Ovidio agisce su più livelli. In primo luogo istituisce una simmetria sul piano strutturale: come la vicenda di Io si trova verso la fine del primo libro (*OV. Met.* 1, 588-750), allo stesso modo l'episodio di Europa è posto nell'ultima parte del secondo (*OV. Met.* 2, 833-875). Propone poi un *trait d'union* sul piano tematico: alla prima coppia, formata da Io trasformata in giovenca e Giove, corrisponde attraverso una sorta di rovesciamento chiastico la seconda coppia, che vede protagonisti Giove con le sembianze di un toro ed Europa. Infine, un terzo aspetto riguarda la natura dei due episodi: entrambi rientrano nella più ampia cornice degli amori di Giove e raccontano di un sopruso da parte del dio ai danni di una mortale. Sulle strategie ovidiane di continuità tra la storia di Io e quella di Europa, cfr. WHEELER 2000, pp. 81-5.

<sup>44</sup> Il figlio di Io, Epafò, genera Libia da cui discende Agenore, padre di Europa.

confronto: gli apparenti punti di contatto servono più che altro a mettere in luce la distanza che separa lo scudo epico di un eroe come Turno dallo scudo di Creneo, un'arma giocattolo per bambini<sup>45</sup>. Ma il meccanismo è ancora più sottile e richiede un campo visivo esteso per poter essere messo a fuoco nella sua complessità, sia in rapporto al testo della *Tebaide*, sia in rapporto al modello dell'*Eneide*<sup>46</sup>. Come si è visto nel capitolo dedicato allo scudo di Ippomedonte, Stazio attribuisce all'eroe argivo, che si associa a Turno per alcuni tratti, lo stesso simbolo che orna il balteo di Pallante<sup>47</sup>; e ora, con una ricercata inversione chiasmatica, assegna alla sua vittima, Creneo, ideale successore di Pallante, uno scudo che richiama per certi aspetti proprio quello di Turno. Anche il simbolo di Creneo, come quello dell'eroe rutulo, rimanda all'origine della gente d'appartenenza<sup>48</sup>: il soggetto, però, non può essere Io, rappresentante del ramo argivo della stirpe a cui Turno, appunto, appartiene, ma Europa, che è sì discendente di Io, ma tramite l'altro ramo, quello tebano (fondato propriamente da Cadmo), da cui discende Creneo.

In questo senso, l'*episema* di Creneo rappresenta la seconda metà di una composizione ideale che si chiarisce alla luce della sua prima metà, l'*episema* di Ippomedonte: entrambe le *ekphraseis*, però, si spiegano poi con Virgilio. Stazio, che sceglie di non riproporre una corrispondenza diretta e lineare con il suo modello, attua un più sofisticato gioco di intrecci inattesi, che si basa sul perno dello scudo (e degli scudi) e si scopre in tutta la sua pregnanza proprio nello spazio dell'*ekphrasis*: attraverso una sorta di 'gemmazione' dello scudo di Creneo non dal balteo di Pallante, ma dallo scudo di Turno, Stazio 'raddoppia' la tragedia del fanciullo ucciso da Ippomedonte, facendo rivivere in essa la memoria virgiliana della tragedia di Pallante colpito da Turno; e, al contempo, denuncia un *nefas* già visto, che tuttavia non viene evitato, ma al contrario ripetuto in una forma ancora più drammatica e irregolare, fuori dal campo di battaglia, nelle acque miti dell'Ismeno, e contro un *puer* che alla 'guerra' si è accostato solo per gioco nei suoi svaghi infantili<sup>49</sup>.

#### 4. Nimium noscenda... parma: *un'ekphrasis ominosa*

Il soggetto rappresentato sullo scudo di Creneo illustra un episodio connesso ai più remoti antefatti della fondazione della stirpe tebana. Le vicende di Europa e il toro, infatti, appartengono a quella serie di antichissimi eventi che Stazio elenca nell'ampia *praeteritio* proemiale per poi dichiarare di volerli escludere dal proprio canto: *Gentisne canam primordia dirae, / Sidonios raptus et inexorable pactum / legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum?* (*Theb.* 1, 4-6)<sup>50</sup>. Come è noto, tuttavia, il ricordo del passato tebano riaffiora

<sup>45</sup> Un altro possibile punto di contatto, in questo gioco di rovesciamenti tra le due figure, è la rappresentazione di Creneo assecondato nei suoi movimenti in acqua dalla corrente dell'Ismeno (*Theb.* 9, 324-6 *laetus adulantem nunc hoc, nunc margine ab illo / transit avum, levat unda gradus, seu defluus ille, / sive obliquus eat*): questa immagine può richiamare in chiave idillica, adattandola alla *levitas* della situazione, la scena epica di Turno accolto dalla corrente del Tevere (VERG. *Aen.* 9, 816-8 *ille suo cum gurgite flavo / accepit venientem ac mollibus extulit undis / et laetum sociis abluta caede remisit*).

<sup>46</sup> Questa 'focalizzazione' è stata favorita da una discussione con Francesco Busti, che ringrazio.

<sup>47</sup> Vd. cap. III, § 2 e 3.

<sup>48</sup> Nell'*ekphrasis* dello scudo di Turno il riferimento alla stirpe è implicito nella definizione di Io come *argumentum ingens*, dove *ingens* viene sfruttato qui anche in senso etimologico (*in-gens*), con riferimento alla *gens*: cfr. HORSFALL 2000 *ad Aen.* 7, 791; vd. inoltre HINDS 1998, p. 10; QUARTARONE 2011, pp. 12-3. Nel caso dello scudo di Creneo il tema genealogico è espresso da *Aoniae caelatur origine gentis* (cfr. la presentazione di Turno in VERG. *Aen.* 7, 371 *et Turno, si prima domus repetatur origo*).

<sup>49</sup> Creneo è un bambino innocente, che non partecipa ufficialmente al conflitto, a differenza di Pallante che invece viene affidato a Enea dal padre Evandro in vista delle imminenti battaglie (VERG. *Aen.* 8, 514-9) e che, prima di essere ucciso da Turno, dà prova del suo coraggio facendo strage dei nemici (VERG. *Aen.* 10, 362-478).

<sup>50</sup> Che il rapimento di Europa da parte del toro fosse strettamente correlato ai *primordia* di Tebe sembra confermarlo anche il fr. 3 Wyss = Matthews di Antimaco di Colofone che contiene un riferimento all'episodio in questione e che doveva trovarsi proprio nel primo libro dell'opera, in base a un principio cronologico di esposizione degli antefatti; per il resto, Antimaco sembra aderire a un più antico filone di tradizione del mito (forse di origine beotica), che differisce in molti punti dalla versione 'vulgata': cfr. MATTHEWS 1996 *ad fr.* 3. Sul mito di Zeus ed Europa in Antimaco e nella dichiarazione programmatica di Stazio, cfr. CARRARA 1986, pp. 152-3; BARCHIESI 2001a, p. 323, nota 12.

di continuo, inglobato sotto forma di brevi digressioni che si dipanano come fili sottili nella trama dell'opera. Lo stesso accade anche con i *Sidonii raptus*: il mito di Europa, già ricordato in diversi punti della *Tebaide*<sup>51</sup>, diviene ora oggetto di un'ekphrasis che, sul piano intertestuale, si ricollega idealmente a quella 'preistoria' già ricostruita da Ovidio nella sezione tebana delle *Metamorfosi*<sup>52</sup> e che, in una prospettiva tutta interna alla *Tebaide*, diviene il luogo di convergenza in cui culminano i tasselli di un racconto minore, frammentato e disperso all'interno della struttura narrativa portante.

Il motivo delle origini, elemento ricorsivo in tutto il poema, è espresso chiaramente dal nesso *Aoniae... origine gentis* (v. 333), che mette in luce il significato storico-genealogico del mito di Europa e il toro rispetto all'identità tebana di Creneo<sup>53</sup>. Attraverso il nesso *Aoniae origo gentis*, dunque, il rapimento di Europa viene presentato come l'evento da cui ha origine la discendenza tebana<sup>54</sup>, anche se, più propriamente, esso ne costituisce solo la premessa: sarà infatti Cadmo, esiliato in terra straniera per non aver ritrovato la sorella Europa, a diventare il vero e proprio capostipite del popolo aonio. Ma c'è di più. La didascalia ecfraistica *Aoniae... origine gentis* si carica di un valore allusivo e funge da rimando intertestuale rispetto a un passo ovidiano di cui è opportuno tenere conto: *Iuppiter Europen – prima est ea gentis origo – / dilexit, tauro dissimulante deum* (Ov. *Her.* 4, 55-6). Chi parla è Fedra, figlia di Minosse, la quale pensando al proprio amore incestuoso per il figliastro Ippolito rievoca le *liaisons* ibride o infelici che hanno segnato la storia della sua famiglia fin dal principio: primo esempio di questa condanna a cui la sua stirpe sembra destinata<sup>55</sup>, nonché atto fondativo vero e proprio della genealogia cretese, è appunto l'unione di Europa con Giove-toro. Per indicare il tema delle origini, Stazio recupera dunque un nesso connotato: quella medesima *iunctura* che nell'epistola ovidiana fungeva già da nota alessandrina<sup>56</sup>, viene ora applicata con valore di segnale intertestuale allo stesso soggetto mitico, Europa e il toro, ma con riferimento all'origine della discendenza tebana e non a quella cretese a cui rinviava la Fedra di *Her.* 4<sup>57</sup>.

Il forte legame con il passato che il tema iconografico suggella, tuttavia, non esclude la continuità con il presente: l'immagine del toro – apparentemente marginale nell'ekphrasis rispetto a quella di Europa – si impone infatti come simbolo dell'identità tebana<sup>58</sup>, in linea con un motivo sviluppato già da Ovidio. Come ha affermato Peter J. Davis, infatti, «the central symbol of Boeotian Thebes is of course the bull. It was a tauriform

---

<sup>51</sup> *Theb.* 1, 5-6; 181-2; 8, 229-30; riferimenti al solo Giove-toro in *Theb.* 7, 191-2; 279; 9, 423-4 (ma qui l'identificazione del soggetto mitico è incerta).

<sup>52</sup> Sulla preterizione proemiale di *Theb.* 1, 4-16 come riassunto della sezione tebana delle *Metamorfosi*, cfr. HARDIE 1990, p. 226, nota 13; KEITH 2002, pp. 382-3; sull'influenza della narrazione ovidiana del mito di Cadmo in Stazio, cfr. KEITH 2004-05.

<sup>53</sup> Sul fondamentale e onnipresente tema delle origini di Tebe, cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 4. In questo caso, dunque, l'*episema* dello scudo rientra tra i «gentle devices» (CHASE 1902, p. 72) in cui il richiamo alla stirpe si intreccia alla memoria di epoche remote. Un altro esempio di scudo su cui si rappresenta l'origine della stirpe è quello di Nileo, uno degli avversari di Perseo, che volendo far credere di discendere dal Nilo, ne reca l'effigie sull'*episema*: cfr. Ov. *Met.* 5, 187-90 *at Nileus, qui se genitum septem Nilo / ementitus erat, clipeo quoque flumina septem / argento partim, partim caelaverat auro, / 'adspice,' ait 'Perseu, nostrae primordia gentis!'*, con ROSATI 2009a *ad Met.* 5, 188; sul nesso *primordia gentis*, cfr. BÖMER 1976 *ad Met.* 5, 190. Sullo scudo di Annibale è raffigurata l'origine del regno cartaginese: cfr. SIL. *Pun.* 2, 405 *lustrat ovans oculis et gaudet origine regni*.

<sup>54</sup> Così anche nel discorso di Eteocle a Giove in *Theb.* 11, 210-4 *Summe deum, tibi namque meae primordia Thebae / (liveat infandum licet Argos et aspera Iuno) / debent, Sidonios ex quo per litora raptor / turbasti thiasos, dignatus virgine nostra / terga premi et placidas falsum mugire per undas*; cfr. anche il discorso di Bacco a Giove in *Theb.* 7, 192 *Agenoreos saltem tutare nepotes*.

<sup>55</sup> Ov. *Her.* 4, 53-4 *Forsitan hunc generis fato reddamus amorem, / et Venus ex tota gente tributa petat*, con riferimento alla vendetta di Venere sui discendenti del Sole (alla cui stirpe appartiene anche Fedra) per aver denunciato l'adulterio della dea con Marte; cfr. anche Ov. *Her.* 4, 61-2.

<sup>56</sup> Con l'espressione *prima est ea gentis origo* pronunciata da Fedra, Ovidio sembra voler segnalare il riferimento a una fonte esterna che doveva attestare questo legame genealogico: cfr. MICHALOPOULOS 2017.

<sup>57</sup> Anche i Tebani che, dopo la morte di Anfiarao, fanno festa e cantano le antichità tebane a partire dalle origini, iniziano proprio con il mito di Europa: *nunc facta revolvunt / maiorum veteresque canunt ab origine Thebas: / hi mare Sidonium manibusque attrita Tonantis / cornua et ingenti sulcatum Nerea tauro...* (*Theb.* 8, 227-30).

<sup>58</sup> Sull'importanza del toro nella *Tebaide*, simbolo spesso associato a Eteocle e Polinice in similitudini che illustrano dinamiche di scontro per il potere, cfr. CORTI 1987, pp. 18-9; SCOTTO DI CLEMENTE 1992; KEITH 2004-05, pp. 189-91; DOMINIK 2015, pp. 276-7; BRIGUGLIO 2017a, pp. 55-7; GERVAIS *ad Theb.* 2, 323-30.

Jupiter who abducted Europa. It was a heifer that led Cadmus to the site of Thebes and it was by means of oxen that he ploughed the land for the sowing of the earthborn men»<sup>59</sup>. Non è un caso, quindi, che il segno distintivo di un altro guerriero e comandante tebano, Anfione (discendente del personaggio omonimo che ha innalzato le mura di Tebe col suono della sua musica), sia il *taurus avitus*, che insieme alla lira lo rende immediatamente riconoscibile: *Theb. 7, 277-9 hos regis egenos / Amphion en noster agit (cognoscere pronum, / virgo), lyra galeam tauroque insignis avito*<sup>60</sup>. In questo senso, dunque, il simbolo del toro dovrebbe evocare il legame privilegiato della stirpe tebana con Giove stesso. Nel caso di Creneo, però, la protezione del dio è completamente assente: ciò accresce, in prima battuta, la drammaticità della scena, dato che il fanciullo, confidando ingenuamente nella sacralità delle acque del fiume, si illude di essere al sicuro da ogni pericolo<sup>61</sup>; e, in un orizzonte più ampio, assevera il senso di generale impotenza dell'apparato divino<sup>62</sup>. L'idea che nella morte di Creneo si possa leggere una condanna implicita nei confronti dei *superi*, e nello specifico di Giove, sembra confermata nel successivo discorso dell'Ismeno<sup>63</sup>. Quest'ultimo, adirato per l'ingiusta perdita del nipote, si gonfia di rabbia – una rabbia che è anche simbolo della metamorfosi epica di un fiume tradizionalmente mite<sup>64</sup> – e rinfaccia al padre degli dei la sua indifferenza rispetto all'accaduto, nonché il mancato rispetto del loro antico vincolo di amicizia: *Huncne mihi, superum regnator, honorem / quod totiens hospesque tuis et conscius actis / (nec memorare timor) falsa nunc improba fronte / cornua...?* (*Theb. 9, 421-4*). In questa apostrofe, carica di segnali che rinviano all'autocoscienza poetica (*totiens, conscius, memorare*), l'Ismeno sfoggia *ad hoc* una memoria ovidianamente connotata che ripercorre i noti *furta Iovis* delle *Metamorfosi*<sup>65</sup>. In particolare, il riferimento agli *improba... cornua* sembra indirizzare proprio alla vicenda di Giove ed Europa, più che a quella di Giove e Antiope, come è stato suggerito<sup>66</sup>. In questo modo, la stessa

<sup>59</sup> DAVIS 1994, p. 475.

<sup>60</sup> Sull'identificazione di questo toro (e i relativi problemi di interpretazione), cfr. SMOLENAARS 1994 *ad Theb. 7, 279*; in ogni caso Anfione è detto *Iovis de sanguine claro* in *Theb. 9, 777*. Anche Bacco, nel discorso rivolto al padre Giove in cui ricorda le benemerienze di Tebe, associa la stirpe tiria al toro: *hic Tyrium genus et nostro feliciore igne / taurus* (*Theb. 7, 191-2*).

<sup>61</sup> Creneo, rivolgendosi a Ippomedonte che le ha contaminate, afferma che le acque dell'Ismeno sono sacre e hanno nutrito gli dei: *sacrum amnem, sacrum (et miser experiere!) deumque / altrices inrumpis aquas* (*Theb. 9, 342-3*). Sulla convinzione del fanciullo di essere al sicuro nel fiume, cfr. anche *Theb. 9, 323*. Sulla 'mitezza' delle acque dell'Ismeno, cfr. *Theb. 9, 434-6*.

<sup>62</sup> Nella *Tebaide* gli dei non riescono a salvare nemmeno i loro protetti più cari, come si vede dai due casi più eclatanti in questo senso: Diana non può nulla per evitare la morte di Partenopeo (l'unico privilegio che può concedergli è un'ultima occasione di gloria: cfr. *Theb. 9, 663-7*); allo stesso modo, Apollo non è in grado di opporsi al fato di Anfiarao (che addirittura porta il Pitone apollineo sullo scudo), come lui stesso riconosce nel discorso alla sorella in *Theb. 9, 650-62*. Sull'impotenza degli dei staziani, cfr. FEENEY 1991, pp. 357-8 e 371-5; GANIBAN 2007, pp. 128-31; PONTIGGIA 2016, pp. 27-8 e 48-9.

<sup>63</sup> Il tema dell'inaffidabilità degli dei pervade sia la vicenda presentata nell'*ekphrasis* che il destino di Creneo: sulla «divine deception» di questo passo, cfr. FABER 2006. Se Europa infatti è vittima di un inganno divino in piena regola, Creneo è vittima della fiducia mal riposta nei confronti degli dei che lo abbandonano alla sua sorte.

<sup>64</sup> Cfr. NEWLANDS 2004, p. 150; HARDIE 2013, p. 129.

<sup>65</sup> L'Ismeno si definisce *tuis... conscius actis* (*Theb. 9, 422*), 'testimone' dei reiterati *furta* tebane di cui Giove è responsabile. Tra queste note avventure, l'Ismeno ricorda subito dopo l'unione con Alcmena da cui nasce Eracle e l'unione con Semele da cui nasce Bacco (*Theb. 9, 424-8*).

<sup>66</sup> *Falsā fronte e improba cornua* sono intesi da LACT. PL. *ad Theb. 9, 423-4* e in genere dagli interpreti moderni (cfr. DEWAR 1991 *ad Theb. 9, 423*; SHACKLETON BAILEY 2003, pp. 90-1; FABER 2006, p. 111; MICOZZI 2010 *ad Theb. 9, 422-5*) come un riferimento al travestimento da satiro che il dio avrebbe assunto per insidiare Antiope, figlia di Nitteo e madre dei tebane Anfione e Zeto; per la *mise satiresca* di Giove, cfr. OV. *Met. 6, 110-1*. Nella *Tebaide* l'unico rimando sicuro a questo mito si trova nel discorso di Bacco a Giove in *Theb. 7, 190 placitusque vagae Nycteidōs ardor*, in un contesto in cui si richiamano le avventure tebane del dio con Alcmena, Antiope e la stessa Europa (*Theb. 7, 189-92*). Sembra difficile che Stazio, nel discorso dell'Ismeno, abbia voluto evocare il mito di Giove e Antiope con un'espressione generica e potenzialmente ambigua come appunto *falsa nunc improba fronte / cornua*, che meglio si presta a indicare il più noto episodio del ratto di Europa – citato appunto in apertura in quanto primo *furtum* 'tebano'. Inoltre, il concetto di 'inganno' espresso in *falsa... fronte* ricorda il *falsum mugire* di Giove-toro in *Theb. 11, 214*; e ancora: l'espressione *falsā... fronte*, insieme al riferimento ai *cornua*, compare identica proprio nella descrizione della metamorfosi di Giove in toro così come viene narrata in OV. *Fast. 5, 606 Iuppiter et falsa cornua fronte tulit*. Per quanto riguarda la presunta incongruenza data dal fatto che Europa, nella tradizione, approda a Creta e che dunque l'Ismeno non avrebbe potuto essere testimone della

immagine che poco prima era stata descritta nell'*ekphrasis* verrebbe riproposta qui, nell'invettiva dell'Ismeno che si fa voce antagonista, in funzione di denuncia: aprire il discorso con la vicenda di Giove-toro è una mossa strategica per accusare il dio di non aver protetto colui che aveva fatto di quell'evento mitico il proprio *episema* distintivo. Quell'immagine non è più ricordata come l'atto fondativo di un'intera stirpe (e come tale degna di campeggiare sullo scudo in segno di omaggio nei confronti del dio), ma viene declassata al grado di insidia erotica a danno di una mortale. C'è di più: presentare Giove nella sua veste di seduttore di Europa è anche un modo per insinuare che il dio non abbia ancora recuperato quell'antica maestà, deposta appunto per le occasioni galanti<sup>67</sup>, che gli permetterebbe di garantire l'ordine cosmico e la giustizia divina nello scenario di orrori che devastano Tebe. In una prospettiva interna al racconto, dunque, l'immagine di Giove-toro sull'umbone di Creneo, del tutto inefficace nella sua funzione benaugurante rispetto a colui che la porta incisa come simbolo, denuncia da sola, con un rovesciamento ominoso, la fatalità di un destino crudele, che nemmeno gli dei sono più in grado di contrastare.

Ma è soprattutto la figura di Europa che, incarnando tutta la grazia femminile ed ellenistica del mito di cui è protagonista, meglio si presta a essere letta in riferimento alla storia di Creneo e all'atmosfera 'anepica' che accompagna la sua prima entrata in scena<sup>68</sup>. La vicenda di Europa, così come è descritta nell'*ekphrasis* di *Theb.* 9, viene adeguata al contesto del passo tanto da apparire una versione ancor più edulcorata dell'originale ovidiano: in altre parole, un adattamento su misura, 'tagliato' sulla delicatezza ingenua del giovinetto tebano. In ragione di questo 'rimpicciolimento', il toro ovidiano (*taurus*) appare qui nei panni di un giovinco (*iuventus*)<sup>69</sup>. Anche i riferimenti all'inganno sotteso alla metamorfosi di Giove, particolarmente insistiti in Ovidio<sup>70</sup>, e richiamati anche da Stazio in altri punti dell'opera<sup>71</sup>, risultano mitigati, per non dire assenti; allo stesso modo, mancano rinvii espliciti al rapimento vero e proprio e alla violenza che esso comporta (accennati però in *Theb.* 1, 5 *Sidonios raptus* e 11, 212-3 *Sidonios ex quo per litora raptor / turbasti thiasos*). L'Europa dello scudo di Creneo è ritratta quindi in modo consona ai caratteri del personaggio a cui l'oggetto appartiene. Diversi gli aspetti che accomunano le due figure, quali ad esempio l'atteggiamento giocoso a contatto con le onde (*Theb.* 9, 324-5 *laetus* [scil. *Crenaeus*] *adulantem nunc hoc, nunc margine ab illo / transit avum ~ 336 extremis adludunt aequora plantis*) e la grazia giovanile (*Theb.* 9, 320 *tener Crenaeus ~ 335 teneris... palmis*, detto di Europa). Come Creneo è *tener*, così Europa mostra *tenerae palmae* da fanciulla elegiaca. Del resto, proprio la ripetizione dell'aggettivo *tener* segnala, in termini di registro letterario, la natura lieve, callimachea

---

vicenda, essa si ridimensiona se si pensa che il dio fiume è un narratore interessato e che Bacco stesso, sempre nel discorso sopraccitato, considera l'episodio di Europa e il toro come un fatto 'tebano' a tutti gli effetti: cfr. *Theb.* 7, 191-2 *hic Tyrium genus et nostro feliciore igne / taurus*. SMOLENAARS 1994 *ad loc.* spiega la collocazione tebana del mito immaginando un influsso della testimonianza antimachea (fr. 3 Wyss = Matthews), in base alla quale Europa sarebbe stata nascosta da Giove in una grotta che il dio aveva costruito sul monte Teumesso (nei pressi di Tebe, appunto); si noti che l'Ismeno viene definito *Teumesius amnis* in *Theb.* 9, 462; sul Teumesso, menzionato in poesia solo nella *Tebaide*, cfr. PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 85-6.

<sup>67</sup> Del resto, come annotava il narratore ovidiano proprio all'inizio dell'episodio di Europa, *non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (OV. *Met.* 2, 846-7).

<sup>68</sup> Cfr. *supra*, § 1 e nota 10.

<sup>69</sup> Ovidio nelle *Metamorfosi* usa sempre *taurus* in riferimento a Giove nella sua forma taurina: cfr. OV. *Met.* 2, 850 *induitur faciem tauri mixtusque iuventus*, dove però si menzionano anche i *iuventi* con cui il dio si mescola; 869; 3, 1; 6, 103-4. *Iuventus* è spesso impiegato come sinonimo di *taurus*, sempre in riferimento a Giove-toro: cfr. *ThLL*, s.v. *iuventus*, VII/2, 731, 4-6. È possibile, tuttavia, che Stazio scelga *iuventus* come sinonimo di *taurus*, oltre che per ragioni metriche, anche per giocare sulla differenza tra i due sostantivi che, in senso tecnico, rinviano a due diversi stadi di età della bestia (cfr. VARRO *Rust.* 2, 5. 6). Per l'influsso di VERG. *Ecl.* 6, 46, cfr. *supra*, § 1.

<sup>70</sup> Cfr. OV. *Met.* 2, 850 *induitur faciem tauri*; 871 *falsa pedum primo vestigia ponit in undis*; 3, 1-2 *iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat*; cfr. inoltre OV. *Fast.* 5, 606. Anche i rinvii alla seduzione e all'atteggiamento voluttuoso del toro presenti in OV. *Met.* 2, 862-3 sono assenti nel quadro staziano.

<sup>71</sup> Cfr. il già citato *Theb.* 9, 423-5 *falsa nunc improba fronte / cornua... / ... vidi*; 11, 213-4 *dignatus virgine nostra / terga premi et placidas falsum mugire per undas*. In entrambi i casi sono interlocutori tebani a ricordare il rapimento di Europa da parte di Giove (l'Ismeno nel primo caso, Eteocle ispirato dalla Furia nel secondo).

dei due passi<sup>72</sup>. Fin qui, dunque, l'*ekphrasis* riflette i tratti leggeri della scena in cui è inserita, rapportandosi ad essa in maniera quasi speculare. Eliminando tutti i richiami all'insidia di cui la principessa fenicia è vittima, Stazio lascia al lettore il sospetto del dramma imminente, sollecitandolo a immaginare anche quanto l'*ekphrasis* non rivela. In una prospettiva più ampia, infatti, ci si rende conto che le apparenti somiglianze, valide nel contesto immediato, si annullano nel tragico rovesciamento del destino di Creneo. La sua morte introduce un elemento asimmetrico nel confronto con la vicenda di Europa che, pur vittima di un inganno amoroso, alla fine ha salva la vita. L'immagine scelta per lo scudo è un *exemplum* mitico che a distanza si rivela polare: si può dire che l'*ekphrasis*, in questo caso, funziona con un meccanismo analogo a quello di una 'similitudine rovesciata', in cui gli iniziali punti di contatto tra *comparatum* e *comparandum* si respingono negli epiloghi contrastanti delle due storie messe in relazione tra loro. Il destino di Creneo che, colpito da Ippomedonte, viene risucchiato da quelle stesse correnti nelle quali si sentiva al sicuro, si avvicina – pur nel nuovo contesto della guerra – alla fine di quei giovinetti del mito che, all'oscuro dei rischi, trovano ad attenderli in acqua insidie mortali<sup>73</sup>. A questo proposito, il verbo *adludit*, riferito nell'*ekphrasis* alle onde da cui Europa è sfiorata, potrebbe evocare in modo obliquo la scena ovidiana in cui Ermafrodito, credendo di non essere visto, si diverte a immergere i piedi in acqua: *huc it et hinc illuc et in adludentibus undis / summa pedum taloque tenus vestigia tingit* (OV. *Met.* 4, 342-3). La sovrapposizione di questa immagine, che precede il tentativo di violenza da parte di Salmacide, può attivare il ricordo del rovesciamento tragico che si accompagna all'atteggiamento spensierato dei *pueri* in ameni contesti acquatici – e che, puntualmente, si conferma anche nella vicenda di Creneo. La breve digressione ecfraistica dello scudo concorre dunque a integrare per immagini il ritratto del giovane e a suggerire, per contrasto, gli sviluppi funesti del suo destino.

In questo senso, l'*ekphrasis* può essere rapportata anche alle similitudini che la precedono e nelle quali Creneo viene messo a confronto con tre figure marine del mito, Glauco, Tritone e Palemone, per la disinvoltura con cui si muove nell'ambiente acquatico: *non Anthedonii tegit hospitius inguina pontus / blandior, aestivo nec se magis aequore Triton / exerit, aut carae festinus ad oscula matris / cum remeat tardumque ferit delphina Palaemon* (*Theb.* 9, 328-31). Questo tritico, che intensifica la coloritura alessandrina del passo, sollecita la memoria ovidiana con delle istantanee dalle *Metamorfosi*<sup>74</sup>: particolare attenzione merita soprattutto l'ultima figura, Palemone, protagonista di una vicenda della storia di Tebe che Ovidio aveva narrato in *Met.* 4<sup>75</sup> e che anche Stazio a sua volta rievoca trasversalmente in più luoghi della *Tebaide*<sup>76</sup>. Con questo mito, che chiude la

<sup>72</sup> Su *tener* come marca qualificante della poesia elegiaca e della *levitas* callimachea in contesti di riflessione poetica, cfr. e.g. OV. *Am.* 3, 1. 69 *teneri properentur Amores*; *Ars am.* 3, 333 *et teneri possis carmen legisse Properti*; *Rem. am.* 757 *teneros ne tange poetas*.

<sup>73</sup> Si pensi e.g. a Ila, rapito dalle ninfe della fonte (AP. RHOD. 1, 1207-60; THEOC. *Id.* 13; PROP. 1, 20; VAL. FL. 3, 521-64); a Narciso, che muore consumato dalla fascinazione della propria immagine riflessa nell'acqua (OV. *Met.* 3, 339-510); a Ermafrodito, assalito mentre fa il bagno dalla ninfa Salmacide (OV. *Met.* 4, 285-388). A questi esempi si può accostare anche la figura di Arginno, amato da Agamennone (PHANOCL. fr. 5 Powell) e morto nel Cefiso o nel lago Copaide (PROP. 3, 7. 21-2, con FEDELI 1985 *ad loc.* per i problemi testuali; cfr. anche PLU. *Mor.* 990d-e; ATH. 13, 80 p. 603d). Nel caso di Creneo è ovviamente assente l'elemento erotico rappresentato dalle insidie tese da parte delle ninfe acquatiche, secondo il motivo dell'*erotische Nymphensage*, su cui cfr. BÖMER 1976, p. 100.

<sup>74</sup> Sulla marca alessandrina di questi miti e sulle loro attestazioni ovidiane, cfr. DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 328 sgg.; su Glauco e la ripresa neoterica del mito, cfr. DEWAR 2019, pp. 120-5.

<sup>75</sup> La fine di Melicerte e Ino, che prenderanno rispettivamente i nomi di Palemone e Leucotea, è narrata in OV. *Met.* 4, 512-42 all'interno del più ampio episodio della follia di Atamante, provocata da Giunone attraverso l'intervento di Tisifone (OV. *Met.* 4, 464-562). Ad Atamante e all'uccisione dell'altro figlio, Learco, si accenna anche in *Theb.* 3, 185-7.

<sup>76</sup> La vicenda di Palemone, menzionata anch'essa nel proemio dell'opera (*Theb.* 1, 13-4 *Infelix Athamas, cur non expaverit ingens / Ionium socio casura Palaemon mater*), sarà ricordata in più punti della *Tebaide*: cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 14; BESSONE 2018d, pp. 36-7; sulla predilezione di Stazio per questo tema e sulle fonti del mito, cfr. DEWAR 1991 *ad Theb.* 9, 328; sulla memoria del mito di Palemone inscritta nella geografia del paesaggio, in particolare nella caratterizzazione dell'Istmo, cfr. PARKES 2014, pp. 422-3. Più in generale, sulla figura di Melicerte/Palemone nella tradizione, cfr. PACHE 2004, pp. 135-80. Il carattere tebano del mito di Palemone viene dichiarato esplicitamente nell'invocazione che il poeta rivolge a questa figura divinizzata in *Silv.* 3, 2. 39-41 *Tu tamen ante omnes diva cum matre, Palaemon, / annue, si vestras amor est mihi pandere Thebas, / nec cano degeneri Phoebeum Amphion plectro*. La triade proposta nella similitudine staziana di *Theb.* 9, 328-31 (Glauco, Tritone, Palemone) ricalca, con allusione preziosa, gli

triplice sequenza delle similitudini, il passaggio all'*ekphrasis* risulta ancora più fluido: le vicende di Palemone e di Europa, infatti, sono entrambe attinte dal repertorio mitico di matrice aonia e, in questo senso, ricompongono, anche se in ordine invertito, gli estremi ovidiani della saga tebana nelle *Metamorfosi*, che si apriva appunto con il rapimento di Europa e si chiudeva, prima dell'esilio di Cadmo, con la tragedia di Ino e Melicerte, poi divinizzati in Leucotea e Palemone. E ancora: entrambe le vicende sono qui rievocate con simile delicatezza di toni e in funzione antifrastica rispetto al destino di Creneo. L'immagine di Palemone, rielaborata con spunti assenti in Ovidio<sup>77</sup>, permette a Stazio di dare risalto al motivo del ricongiungimento tra madre e figlio: come Palemone, infatti, è impaziente di tornare all'abbraccio di Leucotea (*Theb.* 9, 330 *ad oscula matris*), così Creneo viene risospinto al petto di Ismenide (*Theb.* 9, 372 *ad pectora matris*), ma solo dopo la morte<sup>78</sup>. Anche la similitudine di Palemone e Leucotea, quindi, come l'*ekphrasis* di Europa e il toro, anticipa un fatto che sta per compiersi ma con esito opposto rispetto a quanto è dato presagire dal contesto immediato. Il suo portato nefasto si svela in pieno solo a disgrazia avvenuta, quando il lamento di Ismenide per la morte di Creneo è paragonato al compianto di Ino, *non ancora* Nereide, sul cadavere di Melicerte: *qualiter Isthmiaco nondum Nereida portu / Leucothean planxisse ferunt, dum pectore anhelo / frigidus in matrem saevum mare respuit infans* (*Theb.* 9, 401-3)<sup>79</sup>.

L'*ekphrasis* dello scudo dedicato a Europa e il toro e l'attenzione che essa attira sulla figura dell'efebo in armi rivestono un'importanza tutta particolare, inoltre, se considerate in termini prolettici rispetto alla più ampia vicenda di un altro famoso giovane, Partenoepo, la cui *aristia* e morte occupano la seconda metà dello stesso libro, il nono della *Tebaide*, nel quale si è consumata la tragedia di Creneo. Il destino di entrambi i fanciulli, ancora troppo immaturi e dipendenti dalle madri, è già prefigurato nel loro atteggiamento ingenuamente audace e nelle armi che essi portano con sé. Bastino solo pochi esempi: come per Partenoepo la spada è troppo grande (*Theb.* 9, 694 *ense gravis nimio*)<sup>80</sup>, così per Creneo lo scudo non è altro che uno strumento di gioco, con cui egli si diverte a combattere tra le onde (*Theb.* 9, 319-20 *gaudebat... / maternis bellare tener Crenaeus in undis*)<sup>81</sup>. In più, l'estraneità di Creneo e Partenoepo alla dimensione bellica è suggerita anche dai soggetti

---

stessi esempi citati proprio dal Glauco ovidiano nel suo discorso a Scilla, e ingloba Glauco stesso, che si fa a sua volta esempio paradigmatico: *nec maius in aequore Proteus / ius habet et Triton Athamantiadesque Palaemon* (OV. *Met.* 13, 918-9). L'elenco (Tritone, Glauco, Palemone e Proteo) sarà ripreso anche nel *propempticon* per Mezio Celere in *Silv.* 3, 2. 35-41: cfr. anche DEWAR 2019, pp. 122-4.

<sup>77</sup> Come ad esempio il delfino sul dorso del quale Palemone intende raggiungere la madre: cfr. l'immagine speculare di *Theb.* 1, 121-2 *ipsa suum genetrix curvo delphine vagantem / abripuit frenis gremioque Palaemona pressit*, con BRIGUGLIO 2017a ad *Theb.* 1, 122.

<sup>78</sup> Creneo viene risospinto a galla dalle Nereidi impietosite che lo riconsegnano a Ismenide: *Theb.* 9, 371-3 *possessum donec iam fluctibus altis / Nereidum miserata cohors ad pectora matris / impulit*; cfr. anche *Theb.* 9, 387-9 *Cur nunc te, melius saevo mansura profundo, / amplexu misero tumulis, Crenaeae, reporto / non mihi?*; da vedere MICOZZI 1998, pp. 107-8. Il fatto che Creneo muoia al confine tra il fiume Ismeno e il mare, quando in realtà l'Ismeno *non* sfocia nel mare (cfr. LEGRAS 1905, p. 107, nota 3; la suggestione può forse spiegarsi sulla base dello Scamandro omerico di *Il.* 21, 218-20), permette di accentuare il rispecchiamento con il mito 'marino' di Palemone e Leucotea.

<sup>79</sup> A rafforzare il legame tra la vicenda di Leucotea e quella di Ismenide concorre anche il nome della ninfa staziana: Ismenidi infatti, secondo l'*aition* ovidiano, furono chiamate quelle compagne di Ino che, accusando Giunone di eccessiva crudeltà nei confronti della loro signora, vennero a loro volta trasformate in uccelli (OV. *Met.* 4, 561-2 *pars volucres factae; quae nunc quoque gurgite in illo / aequora destringunt summis Ismenides alis*).

<sup>80</sup> Del resto, quella dell'efebo Partenoepo è una *pugna minor* (*Theb.* 9, 781-3 *quin etiam menti tumor atque audacia gliscit, / congressus dum nemo tuos pugnamque minorem / dignatur bellis, iramque relinqueris infra*); sempre il tebano Anfione accusa il giovane di scambiare la guerra per un gioco (*Theb.* 9, 786 *proelia lude domi*). Anche il giovane Achille nei suoi giochi infantili si diverte a giocare alle battaglie dei Lapiti (*Achil.* 1, 40 *Lapitharum proelia ludit*). L'eccessiva esaltazione bellica provata da chi, come Partenoepo, è ancora inesperto di guerra è un motivo proverbiale: cfr. e.g. Pt. fr. 110, 1 Snell-Maehler γλυκὸν δὲ πόλεμος ἀπειροισιν; il concetto ritorna, tra i modelli più illustri, nel compianto di Evandro per il figlio Pallante in VERG. *Aen.* 11, 152-5. Sul *topos* cfr. TOSI 2018<sup>3</sup>, pp. 1063-4.

<sup>81</sup> La stessa gioia ingenua è propria anche di altri *pueri* famosi: Ila in *Theb.* 5, 443-4 *vix cursu tener aequat Hylas Lernaeaque tollens / arma sub ingenti gaudet sudare pharetra* (da cfr. con VAL. FL. 1, 108-10) e Podeto in SIL. *Pun.* 14, 497 *et freta gaudebat celsa turbare Chimaera*. Per altri esempi, cfr. SANNA 2008, p. 211, nota 39. Ma uno spunto può trovarsi già nella descrizione di Ermafrodito in OV. *Met.* 4, 294-5 *ignotis errare locis, ignota videre / flumina gaudebat, studio minuente laborem*, dove appunto *gaudeo*, pur non essendo collegato al piacere del primo contatto con le armi,

femminili – e decisamente poco marziali – che ornano i loro scudi. Sulla *parma* del giovane arcade sono raffigurati i *Calydonia proelia* della madre<sup>82</sup>: non le ‘battaglie’ vere e proprie, ma le ‘battute di caccia’ a cui Atalanta ha preso parte<sup>83</sup>. Immagini, queste, che non rimandano a imprese propriamente belliche, ma a una dimensione, quella della caccia, che della guerra è solo un surrogato. Sul clipeo di Creneo, poi, l’elemento guerresco risulta addirittura assente: lo spazio dello scudo è occupato dalla graziosa raffigurazione di Europa che, con la sua leggiadria femminile, stride con la violenza dello scontro in armi e preannuncia in modo ancora più vistoso l’imminente sciagura. Del tutto inutile nella sfida contro Ippomedonte, il clipeo di Creneo svolgerà una concreta funzione all’interno del racconto solo dopo la morte del giovane, che – simbolicamente – viene sospinto dalla corrente in una zona liminale, al confine tra il fiume e il mare<sup>84</sup>. È proprio il piccolo scudo che galleggia sulla superficie dell’acqua a indicare alla madre Ismenide la posizione del corpo senza vita del figlio, ormai trascinato sul fondale: *nusquam ille, sed index / desuper (a miserae nimium noscenda parenti!) / parma natat* (*Theb.* 9, 356-8)<sup>85</sup>. Lo scudo, dunque, proprio come succederà ad Argia con il mantello da lei stessa intessuto per il marito Polinice<sup>86</sup>, si fa strumento di agnizione: lo conferma anche l’espressione *nimum noscenda* detto della *parma*, un’arma così piccola e così poco virile con quelle sue incisioni da novella ovidiana da risultare fin troppo riconoscibile agli occhi della madre. Ma *noscenda* invita anche a una lettura in termini di consapevolezza poetica<sup>87</sup>: quella *parma* che l’esperienza letteraria avrebbe permesso di riconoscere fin da subito come arma inadatta (e in questo senso, dunque, già *nota*), viene riconosciuta troppo tardi, solo nel momento in cui il significato sinistro che essa implicitamente portava inscritto in sé si svela in tutta la sua drammaticità. La storia di Creneo si apre con lo scudo, che il fanciullo tiene tra le mani mentre gioca nell’acqua, e con quello stesso scudo, che si sostituisce temporaneamente al corpo senza vita del piccolo, essa si chiude. La descrizione efrastica attira così l’attenzione su un oggetto ‘drammatico’ che accompagna il giovane nella sua apparizione all’interno della *Tebaide*, segnando in modo circolare l’inizio e la fine della sua breve esistenza letteraria. Ma al contempo, l’*ekphrasis* concorre anche a dilatare la caratterizzazione e la visibilità di Creneo stesso, un figura altrimenti del tutto marginale, che in questo modo si fa simbolo di un tema particolarmente caro a Stazio: l’intrusione, sempre più preponderante nei grandi pannelli guerreschi della sua opera, di temi ad alto *pathos* e a ‘intensità epica’ ridotta, quali appunto il dramma dei giovanissimi efebi morti in battaglia e, di riflesso, la manifestazione femminile del lutto materno per la scomparsa dei figli. In questa luce, l’*ekphrasis* dello scudo permette di dare pieno risalto a quella tensione tra atmosfere e generi letterari diversi tra loro, in

---

esprime in ogni caso lo stesso entusiasmo di un fanciullo di fronte alla sfida di imprese nuove (i viaggi in questo caso), non più legate al mondo dell’infanzia.

<sup>82</sup> Così anche in EURIP. *Ph.* 1106-9 ὁ τῆς κυναγοῦ Παρθενοπαῖος ἔκγονος, / ἐπίσημ’ ἔχων οἰκεῖον ἐν μέσσοι σάκει, / ἐκηβόλοις τόξοισιν, Αταλάντην κάπρον / χειρομένην Αἰτωλόν. Per lo scudo di Partenoepo, cfr. MARINIS 2015, pp. 352-3. Solo nel caso di Partenoepo, che in Eschilo mostra sullo scudo una Sfinge che mangia carne cruda (AESCH. *Th.* 539-44), Stazio mantiene la corrispondenza euripidea dell’*episema*, per proseguire e approfondire quel processo di *emasculation* già attivato nelle *Fenicie*.

<sup>83</sup> *Theb.* 4, 267-8 *imbelli parma pictus Calydonia matris / proelia*. Per il particolare significato che *proelia* assume in questo contesto, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 267-9; per il legame tra la caccia e la guerra, cfr. PARKES 2012 *ad Theb.* 4, 267-8.

<sup>84</sup> Sulla morte di Creneo ‘ai margini’ della scena epica, analogamente a quanto accade a Partenoepo, cfr. LOVATT 2015, pp. 78-84.

<sup>85</sup> Il ritrovamento dello scudo «non è che un altro artificio di *gradatio*, teso a differire la scoperta del corpo» (MICOZZI 1998, p. 107), prima del simbolico abbraccio che si realizza tra la madre e il cadavere del figlio che le viene sospinto al petto dalle onde (*Theb.* 9, 371-3); cfr. anche LOVATT 2015, p. 83.

<sup>86</sup> *Theb.* 12, 312-5 *Primum per campos infuso lumine pallam / coniugis ipsa suos noscit miseranda labores, / quamquam texta latent suffusaque sanguine maeret / purpura*; cfr. cap. VI, § 4 e nota 101.

<sup>87</sup> Come mostra BRIGUGLIO 2019c, p. 129, *noscenda* è anche il segnale di una preziosa ripresa intertestuale ovidiana: lo scudo di Creneo, che rivela la posizione del cadavere, ricorda infatti la cintura di Prosperpina che, analogamente, affiora dalle acque come indizio per la madre Cerere in cerca della figlia (OV. *Met.* 5, 468-72 *signa tamen manifesta dedit notamque parenti / illo forte loco delapsam in gurgite sacro / Persephones zonam summis ostendit in undis. / Quam simul agnovit, tamquam tunc denique raptam / scisset, inornatos laniavit diva capillos*); cfr. anche NEWLANDS 2004, p. 151. In *nimum noscenda* può forse risuonare, con un’ulteriore nota di *pathos*, anche la memoria ecoica del nesso virgiliano *nota nimis*, detto questa volta delle teste mozzate dei giovani Eurialo e Niso, ‘fin troppo riconoscibili’ ai loro compagni (VERG. *Aen.* 9, 471-2 *simul ora virum praefixa movebant, / nota nimis miseris atroque fluentia tabo*).

una sezione dell'opera in cui l'epica 'maggiore' degli eroi più grandi deve confrontarsi con l'epica 'minore' dei fanciulli-guerrieri e con la loro personale tragedia. L'*ekphrasis* dello scudo si può intendere allora come il prodotto tangibile di queste sperimentazioni: Stazio prende un'arma dell'equipaggiamento eroico tradizionale, disinnesca la sua carica epica e sigilla l'operazione poetica in atto apponendo come *episema* una vicenda spiccatamente leggera, adatta alla natura infantile del proprietario, che collide con lo scenario marziale della battaglia al fiume e annuncia, per antifrasi rispetto al suo contenuto iconico, il destino di morte di chi lo indossa.

## VIII. *Mirabile textum*: il ritratto di Giunone sul peplo

Subito dopo la morte del giovane Partenopeo, con cui si chiude il nono libro della *Tebaide*, Stazio riporta il focus sul più ampio quadro della guerra: all'inizio del decimo libro, tuttavia, gli scontri si interrompono per il calare delle tenebre e il campo di battaglia appare ricoperto dai corpi dei soldati caduti in gran numero da entrambe le parti (*Theb.* 10, 1-10). I Tebani, nonostante le perdite subite, si mostrano in ogni caso rassicurati alla vista delle truppe argive rimaste senza i loro capitani Anfiarao, Tideo, Ippomedonte e Partenopeo, e organizzano turni di sorveglianza per impedire che i nemici in difficoltà tentino di organizzare la fuga (*Theb.* 10, 11-20). Eteocle, per parte sua, approfitta della pausa momentanea per rinfocolare gli animi dei suoi ed esortarli a credere che la disfatta degli uomini di Polinice sia ormai imminente (*Theb.* 10, 20-35). A questo punto, mentre a Tebe i guerrieri sono intenti a preparare le loro mosse notturne, la scena si sposta ad Argo: nello stesso momento, le donne della città non perdono occasione per darsi da fare come possono nella speranza di cambiare le sorti del conflitto attraverso l'aiuto divino (*Theb.* 10, 49-55). Così, dopo essersi radunate al tempio di Giunone, le supplici implorano la dea e pregano per il ritorno dei mariti e dei figli<sup>1</sup>. Proprio all'interno di questa sezione che, per la presenza di protagoniste femminili contrasta con le precedenti scene epiche delle recenti battaglie, si inserisce l'*ekphrasis* del peplo che le Argive offrono alla loro patrona, raffigurandola al centro della tela (*Theb.* 10, 55-64). Alla consegna del dono, segue un'invocazione mirata (*Theb.* 10, 65-9) che completa, attraverso un'azione in due tempi, il significato dell'immagine ricamata.

### 1. *Variazioni su una scena di genere*

L'*ekphrasis* del peplo di Giunone si inserisce nella sezione dedicata all'offerta votiva delle Argive al tempio della dea, un evento che dal punto di vista narrativo viene presentato come già in corso e parallelo alla veglia notturna dei Tebani a difesa del vallo. L'immagine delle donne in atto di supplica ripropone – almeno nell'architettura formale – una scena tipica del repertorio epico, che trova il suo modello nella processione delle Troiane al tempio di Atena in *HOM. Il.* 6, 286-311<sup>2</sup>. Come è noto, poi, lo stesso episodio, trasformato in un quadro ecfrastico, in un'istantanea del passato mitico e letterario della guerra di Troia, riappare nel primo libro dell'*Eneide*, immortalato tra i dipinti del tempio di Giunone a Cartagine:

Interea ad templum non aequae Palladis ibant  
crinibus Iliades passis peplumque ferebant,  
suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis;  
diva solo fixos oculos aversa tenebat.

(*VERG. Aen.* 1, 479-82)

In questa scena, che si trova esattamente al centro dell'ampia *ekphrasis* dedicata al ciclo dei dipinti troiani<sup>3</sup>, l'attenzione non si focalizza su un personaggio in particolare (le donne diventano un'entità corale e indistinta di *Iliades*), ma direttamente sul peplo (*VERG. Aen.* 1, 480 *peplumque ferebant*). E proprio il grecismo *peplum*, di cui si registrano solo rare attestazioni nella poesia pre-virgiliana<sup>4</sup>, va letto come una spia che indica anche

---

<sup>1</sup> Le Argive restano al tempio fino a notte inoltrata: *Theb.* 10, 54-5 *condiderant iam vota diem; nox addita curas / iungit*.

<sup>2</sup> JUHNKE 1972, pp. 143-4. La processione delle donne al tempio diventa, a partire da Omero, una scena di genere: cfr. *VERG. Aen.* 11, 477-85; *LUCAN.* 2, 28-42. Da vedere anche la scena di consegna del velo a Giunone da parte delle matrone romane dopo la sconfitta sul Trasimeno in *SIL. Pun.* 7, 74-85. Su questa immagine topica, cfr. KYTZLER 1968, pp. 50-2.

<sup>3</sup> Sull'importanza dell'area centrale dell'*ekphrasis*, cfr. THOMAS 1983.

<sup>4</sup> *PLAUT. Merc.* 67; *PLAUT.* fr. dub. 3 Lindsay.

sul piano linguistico il già evidente legame con il modello omerico<sup>5</sup>. Considerato il peso allusivo del termine, la posizione rilevata che esso, come si vedrà, occupa anche nel passo staziano – in sede iniziale d'esametro, nel verso che apre la sezione dedicata alla tela (*Theb.* 10, 56 *peplum etiam dono...*) – segnala fin da subito il rapporto di continuità con i suoi prestigiosi antecedenti letterari<sup>6</sup>.

Rispetto alla scena iliadica, l'intervento delle donne argive in *Theb.* 10 è sottoposto in più punti ad aggiustamenti funzionali alla logica interna del racconto. Un primo scarto è rappresentato dalla diversa destinazione del dono votivo e della supplica: non più ad Atena, a cui tradizionalmente è riservata l'offerta del peplo<sup>7</sup>, ma a Giunone, patrona di Argo<sup>8</sup> e delle supplici che la invocano in qualità di madri e soprattutto di spose. Al modello archetipico, in ogni caso, Stazio sembra rivolgere un ammiccamento allusivo. Proprio per dare rilievo all'originale (quanto necessario) 'cambio' di divinità, il poeta non manca di inserire nell'*ekphrasis* un richiamo obliquo a Minerva attraverso la formula *casta diva* (*Theb.* 10, 58-9 *calathis castae velamina divae / haud spernenda ferunt*). Se da un lato *casta diva* deve rimandare per ragioni di contesto alla destinataria interna del peplo, Giunone, rappresentata nel *pudor* di matrona<sup>9</sup>, dall'altro, *casta diva* non può non evocare la 'dea casta' per eccellenza, Minerva<sup>10</sup>. In questo senso, a conferma del pregio dei *velamina* offerti a Giunone, si precisa – immaginando un altro possibile destino (anche letterario) per il peplo staziano – che le stoffe non sarebbero dispiaciute alla dea vergine, tradizionale destinataria del dono e giudice infallibile in materia di tessitura<sup>11</sup>. L'approvazione di Minerva, dunque, sancisce la conformità del peplo staziano rispetto alla tradizione omerico-virgiliana nel solco della quale esso aspira a porsi<sup>12</sup>. C'è di più. *Haud spernenda*, detto dei *velamina*, attesta non solo il valore del lavoro di tessitura in sé, ma anche il prestigio dell'operazione letteraria di cui i nuovi *velamina* staziani sono simbolo<sup>13</sup>: un processo di riscrittura poetica che qui, attraverso un sottile gesto di autopromozione, segnala la consapevolezza del proprio merito.

---

<sup>5</sup> Così THOMAS 1983, p. 181: «In referring to this *peplum* Virgil, I believe, invites us to recall the literary history of the word, and the associations it necessarily conjurs up». Sulla valenza infausta di questo peplo, cfr. BARCHIESI 1994a, p. 123.

<sup>6</sup> La scena archetipica con la quale Stazio si confronta è di carattere letterario e, in ultima istanza, di derivazione omerica. Tuttavia, fonti storiche attestano che il rito della *peplophoria* era praticato anche in occasione di gare locali connesse al culto di Era: cfr. PAUS. 5, 16. 2; 6; sul significato politico correlato simbolicamente alla tessitura in questo contesto, cfr. SCHEID, SVENBRO 2003<sup>2</sup>, pp. 17-30. Un riferimento alla veste sacra tessuta per Era (in un contesto eziologico più ampio, relativo alla fonte argiva Amimone) anche in CALL. *Aet.* fr. 66, 2-3 Pfeiffer = 165, 2-3 Massimilla οὐδὲ μὲν Ἥρης / ἄγνων ὑ[φ]αινέμενα[ι] τῆσι μέμη[λε] πάτος.

<sup>7</sup> Il peplo è per antonomasia il peplo di Atena, cfr. SERV. *ad Aen.* 1, 480. La *peplophoria* in onore di Atena è un momento centrale nelle festività panatenaiche e si trova raffigurata anche sui fregi della cella del Partenone (Est V/31-35). Il tema figurativo rappresentato sul peplo offerto alla dea era tradizionalmente legato alla Gigantomachia: cfr. e.g. EURIP. *Hec.* 466-74 (in questo caso il riferimento riguarda i Titani); *Ciris* 29-34, con LYNE 1978 *ad loc.*

<sup>8</sup> Il culto di Era ad Argo è storicamente documentato dalla presenza di un *Heraion* ancora visibile ai tempi di Pausania (2, 17) e al quale lo stesso Stazio sembra fare riferimento in *Theb.* 1, 383 *hinc celsae Iunonia templa Prosymnae*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.*

<sup>9</sup> WILLIAMS 1972 *ad Theb.* 10, 58 immagina che, per quanto «unexpected of Juno», *casta* sia da riferire proprio alla dea di Argo come anticipazione dell'immagine successiva che ritrae Giunone fanciulla sul peplo al v. 61. Difende con maggiore forza l'identificazione della *casta diva* con Giunone VENINI 1973, pp. 385-6. Sul valore da attribuire a *casta* in riferimento a Giunone, vd. *infra*, nota 19.

<sup>10</sup> Qui si deve immaginare che il dativo *castae... divae* sia da associare più a *spernenda*. Per *casta* in riferimento a Minerva, cfr. e.g. HOR. *Carm.* 3, 3. 23; PROP. 3, 20. 7; OV. *Am.* 1, 7. 18; *Ciris* 23 *castae... Minervae*.

<sup>11</sup> La *expertise* di Minerva certifica in primo luogo la fattura pregevole della tela; Minerva, del resto, in quanto dea della tessitura realizza lei stessa manufatti tessili per dei ed eroi: cfr. e.g. HOM. *Il.* 5, 733-5; 14, 178-9; AP. RHOD. 1, 721-4.

<sup>12</sup> Oltre che a garantire la conformità letteraria del peplo staziano con i pepi dell'epica, è possibile che l'approvazione di Minerva serva anche ad assicurare la conformità iconografica del contenuto figurativo del peplo (i ricami di soggetto divino) rispetto al contesto della supplica, ad attestare cioè il pieno rispetto della gerarchia che subordina gli uomini agli dei. La controparte negativa alla quale si potrebbe pensare è Aracne che, sfidando Minerva, ricama scene divine ritenute blasfeme proprio per denunciare, lei semplice umana, le violenze degli dei a danno di donne mortali (OV. *Met.* 6, 103-28; in part. v. 131 *et rupit pictas, caelestia crimina, vestes*).

<sup>13</sup> In questo senso, si può notare che *non spernendus* e simili sono attestati nel lessico del giudizio critico in riferimento a poeti e scrittori, valutati proprio in merito alla qualità mirabile del loro lavoro: cfr. e.g. LIV. 30, 45. 5 *Polybius*,



tradizionale elogio dell'abilità dell'artefice – qui accennato attraverso il riferimento alla mano (vv. 57-8 *manu... / versarat*)<sup>17</sup> e alla qualità dell'opera finita (vv. 58-9 *velamina... / haud spernenda*) – si sostituisce, come nota di merito, la condizione di donne non sterili e non separate dai mariti propria delle supplici che hanno tessuto il peplo<sup>18</sup>. Giunone stessa è rappresentata come patrona della dignità matronale<sup>19</sup>, in conformità con l'*ethos* delle sue devote. Il *supplex coetus* è formato da mogli e madri la cui sfera d'azione, tradizionalmente circoscritta alla dimensione domestica, inizia qui – con la realizzazione del peplo e con la richiesta di soccorso per gli sposi impegnati in battaglia – a interagire con il più ampio orizzonte della guerra tebana<sup>20</sup>.

La descrizione della tela si apre con un focus sulla ricchezza dei materiali impiegati (vv. 59-60): se l'accostamento di porpora e oro è di per sé piuttosto frequente<sup>21</sup>, è soprattutto la forma ricercata dell'espressione a impreziosire nel complesso l'immagine. La porpora, *plurima* come nel precedente virgiliano della clamide di Cloanto<sup>22</sup>, è variamente ricamata (vv. 59-60 *variis... picta modis*): la presenza di trame floreali è espressa dal verbo *floret*, che – attraverso un efficace slittamento – esalta l'effetto finale dell'operazione di ricamo, cioè l'impressione che il peplo sia davvero 'fiorito'<sup>23</sup>. A ciò si aggiunge il richiamo ai fili d'oro intessuti nella stoffa (v. 60 *mixtoque incenditur auro*)<sup>24</sup> il cui riverbero scintillante è associato a un fuoco che, con effetto iperbolico, sembra persino 'infiammare' la porpora<sup>25</sup>.

Definito l'aspetto esteriore dell'oggetto ecfrastico, si passa, con un ingrandimento sui dettagli, alla descrizione della figura rappresentata sulla tela (v. 61 *illic*): una Giunone verginale e pudica, più *soror* che *coniunx*, promessa sposa a Giove (v. 61 *magni thalamo desponsa Tonantis*)<sup>26</sup>. La scena è ricostruita dal punto di vista esterno del narratore, quasi un osservatore anonimo che cerca di riferire in modo fedele non solo il semplice dato visivo, ma anche la componente emozionale del soggetto raffigurato. Gli elementi oggettivi che emergono

---

comunicazione verbale (specialmente femminile), spesso indicata attraverso verbi che rinviano anche al processo della tessitura come metafora della comunicazione, dell'intrecciarsi di parole e discorsi (cfr. e.g. Ipsipile in *Theb.* 5, 36 *quid longa malis exordia necto?*; Antigone e Ismene in *Theb.* 8, 636 *talia nectebant...*), cfr. SCIOLI 2010, p. 213.

<sup>17</sup> Il fatto che il peplo sia tessuto proprio dalle donne che lo offrono alla divinità rappresenta un valore aggiunto: cfr. anche SIL. *Pun.* 7, 80-1 *pulchrumque et, acu et subtemine fulvo / quod nostrae nevere manus, venerabile donum*.

<sup>18</sup> L'immagine richiama il *topos* per cui le mogli o le madri degli eroi si dedicano alla tessitura delle vesti dei mariti o dei figli: l'archetipo è Andromaca (HOM. *Il.* 6, 490-2; 22, 440-1 e 448). Mantelli e altri prodotti della tessitura, del resto, sono in genere frutto dell'attività di *artifices* femminili (dee o donne): cfr. e.g. il peplo di Elena (HOM. *Il.* 3, 125-8); il mantello realizzato da Atena e indossato da Giasone (AP. RHOD. 1, 721-68); l'altro mantello apolloniano tessuto dalle Grazie per Dioniso e poi donato da Ipsipile a Giasone (AP. RHOD. 4, 423-34); il mantello che Ipsipile confeziona per Giasone (VAL. FL. 2, 408-17). A questi esempi si aggiungono le famose tele di Minerva e Aracne in OV. *Met.* 6, 53-128. Su questo tema, cfr. LOVATT 2013, pp. 182-5; vd. anche cap. VI, § 3.

<sup>19</sup> Secondo VENINI 1973, p. 385, *casta* si riferirebbe a Giunone perché «*castae* sono non soltanto le vergini, bensì anche, sia pure in diverso senso, le matrone (cfr. *ThLL*, s.v. *castus*, III, 569, 56-61) e al pari delle matrone alcune dee coniugate come Proserpina (VERG. *Aen.* 6, 402 *casta licet patrii servet Proserpina limen*), Anfitrite (*Ciris* 73 *coniugium castae violaverat Amphitrites*), etc.». In più «la dignità matronale di Giunone è richiamata proprio poco sotto dalle Argive, in contrapposizione alla *paelex* Semele». L'unica altra occorrenza dell'aggettivo *casta* in riferimento a Giunone si trova in [TIB.] 3, 12. 14, dove però Giunone è la *Iuno natalis*. In ogni caso, sull'ambiguità dell'epiteto *casta diva* e sulla possibilità di una doppia lettura, cfr. anche *supra*, § 1.

<sup>20</sup> Sul legame tra le eroine e la guerra e sull'influenza dell'iniziativa femminile nello svolgersi degli eventi all'interno della *Tebaide*, cfr. BESSONE 2002; BESSONE 2010; BESSONE 2011, pp. 200-23; BESSONE 2015a; VOIGT 2016, in part. pp. 66-8; cfr. anche BERNSTEIN 2008, pp. 94-104.

<sup>21</sup> Cfr. PEASE 1935 *ad Aen.* 4, 134.

<sup>22</sup> VERG. *Aen.* 5, 250-1 *chlamydem auratam, quam plurima circum / purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit*. Sempre di porpora è la *palla* di Giunone in [TIB.] 3, 12. 13.

<sup>23</sup> *ThLL*, s.v. *floreo*, VI/1, 916, 82. Un precedente è la tela di Andromaca intessuta di motivi floreali in HOM. *Il.* 22, 441 *δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε*.

<sup>24</sup> Per l'oro trapunto nella tela, cfr. ROSATI 2009a *ad Met.* 6, 68.

<sup>25</sup> Stazio usa spesso *incendo* per indicare un forte riflesso luminoso simile a una fiamma (soprattutto in riferimento allo splendore delle armi o alla luce che esse riflettono): cfr. e.g. *Theb.* 7, 694-5; 9, 229; 10, 844. Per l'immagine del fuoco associata al fulgore delle vesti, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 265.

<sup>26</sup> Stazio qui gioca a correggere l'epiteto tradizionale di Giunone, che è *soror* e *coniunx* di Giove, presentandola come *soror* (*Theb.* 10, 62 *timide positura sororem*) e *desponsa* di Giove: sorella sì, ma non ancora sposa (solo promessa sposa). Per gli epiteti di *soror* e *coniunx*, vd. *infra*, nota 53.

dalla descrizione si riducono a due soli dettagli condensati al v. 63: lo sguardo rivolto verso il basso (*lumine demisso*) e lo scambio di baci con Giove (*pueri Iovis oscula libat*). L'espressione *lumine demisso*, tessera virgiliana che nel modello coglie il pudore di Turno supplice (VERG. *Aen.* 12, 219-20 *aram / suppliciter venerans demisso lumine Turnus*), è impiegata ora per dare rilievo alla timidezza verginale della dea. Lo sguardo abbassato delinea, in entrambi i casi, un'insicurezza giovanile, ma di segno opposto: cedimento della fermezza eroica e presagio della morte imminente per Turno<sup>27</sup>; pudica ritrosia di fronte a una figura maschile per Giunone, il cui atteggiamento ricorda il casto contegno delle spose nel giorno delle nozze<sup>28</sup>. Giunone poi è ritratta nell'atto di sfiorare le labbra del *puer Iuppiter*, nello scambiare baci delicati e fuggevoli all'insegna di un affetto ancora prevalentemente fraterno. La grazia innocente e leggera del gesto è suggerita dall'espressione *oscula libare*, che designa appunto il bacio casto tra un genitore e un figlio o tra un fratello e una sorella<sup>29</sup>.

La scena che Stazio traspone sul peplo – un quadro di certo originale per la *facies* inedita che lo caratterizza e per l'insolita freschezza giovanile dei due protagonisti – ricomparirà nell'*Achilleide* al termine di una scena di seduzione in cui Achille, forte del suo travestimento femminile, cerca (e ottiene) contatti sempre più ravvicinati con Deidamia, che per parte sua accoglie le *avances* in un misto di ritrosia e slancio (*Achil.* 1, 560-87)<sup>30</sup>. La schermaglia è accostata all'immagine di Giove, giovane re dell'Olimpo (*Achil.* 1, 588 *iuvenis regnator Olympi*)<sup>31</sup>, che dà baci insidiosi alla sorella Giunone:

Sic sub matre Rhea iuvenis regnator Olympi  
 oscula securae dabat insidiosa sorori  
 frater adhuc, medii donec reverentia cessit  
 sanguinis et versos germana expavit amores. (*Achil.* 1, 588-91)

Il punto di contatto tra i due termini della similitudine è impostato in chiave binaria: da una parte, il *dolus*, l'insidia amorosa che accomuna il giovane Achille a Giove<sup>32</sup>, per il momento ancora (e soltanto) fratello (v. 590 *frater adhuc*), eppure già incline al ruolo di seduttore<sup>33</sup>; dall'altra, l'intimo contrasto tra il ritegno e il

<sup>27</sup> Per gli occhi abbassati come segno ominoso di morte, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 318, soprattutto a proposito di Marcello e Turno nell'*Eneide*, e di Partenoepo nella *Tebaide*.

<sup>28</sup> Cfr. l'atteggiamento di Violentilla nel giorno del matrimonio in *Silv.* 1, 2. 12 *lumina demissam et dulci probitate rubentem*. Per gli occhi schivi o rivolti verso il basso come tratto di pudicizia verginale, cfr. e.g. *Theb.* 1, 536-9 (Argia e Deifile al primo incontro con Polinice e Tideo); *Achil.* 1, 795 (le figlie di Licomede in presenza di Odisseo). Il modello più illustre nell'epica latina è Lavinia in VERG. *Aen.* 11, 480 *oculos deiecta decoros*, con HORSFALL 2003 *ad loc.* Non mancano precedenti greci: si pensi, ad esempio, ad Afrodite che nella scena di seduzione di Anchise assume un atteggiamento ritroso e rivolge gli occhi verso il basso (*h.Hom.* 5, 155-6 φιλομμειδῆς δ' Ἀφροδίτη / ἔρπε μεταστρεφθεῖσα κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα).

<sup>29</sup> In riferimento al bacio tra un genitore e un figlio, cfr. e.g. VERG. *Aen.* 1, 256 *oscula libavit natae* (Giove e Venere); 12, 433-4 (l'abbraccio tra Enea e Ascanio prima dell'ultima battaglia); SIL. *Pun.* 1, 104 (il bacio di Amilcare al figlio Annibale, ancora ragazzo); cfr. anche [SEN.] *Oct.* 731 (dove l'azione di *libare oscula* è però compiuta dal marito Crispino nei confronti della moglie Poppea). In riferimento al bacio tra fratelli, cfr. e.g. *Theb.* 9, 668-9 *libandaque fratri / parcius ora tulit* (Apollo e Diana), con DEWAR 1991 *ad loc.*

<sup>30</sup> La scena segue fedelmente i precetti ovidiani dell'*Ars*: lo mostra bene MICOZZI 2007b, pp. 128-32; sulla figura di Achille come amante ovidianamente istruito, cfr. anche SANNA 2007.

<sup>31</sup> *Regnator Olympi* è una clausola virgiliana di ascendenza solenne (VERG. *Aen.* 2, 779; 7, 558; 10, 437, con HARRISON 1991 *ad loc.*). Nel passo staziano, tuttavia, l'aggettivo *iuvenis* crea un effetto di scarto rispetto al modello, in accordo con il carattere leggero e poco epico dalla scena di seduzione di cui Giove è ora protagonista. Una rappresentazione di Giove *iuvenis* si rintraccia nell'*excursus* ovidiano sul tempio di Veiove (*Fast.* 3, 429-48), una divinità che il poeta immagina corrisponda (sulla base del prefisso diminutivo *ve-*) a un Giove 'non grande': *Iuppiter est iuvenis: iuvenales aspice vultus; / aspice deinde manum: fulmina nulla tenet* (*Fast.* 3, 437-8). Cfr. anche l'immagine di Giove bambino descritto già come Tonante in *Theb.* 4, 789-91 *qualis Berecynthia mater, / dum parvum circa iubet exultare Tonantem / Curetas trepidos*.

<sup>32</sup> Da un lato, Achille *blandeque novas... / admovet insidias* (*Achil.* 1, 567-8), dall'altro Giove *oscula... dabat insidiosa* (*Achil.* 1, 589).

<sup>33</sup> La precocità di Giove è sottolineata in senso iperbolico anche dall'espressione *sub matre Rhea*: si deve immaginare un dio ancora bambino che, 'sotto la protezione della madre', cerca di insidiare la sorella. In questo senso Giove si rivela più scaltro e audace di Achille: quest'ultimo infatti si lancia nell'impresa di seduzione solo dopo che Teti, in presenza

desiderio, visibile tanto nel caso di Deidamia, che vuole amare Achille ma di nascosto<sup>34</sup>, quanto nel caso di Giunone, nel momento in cui prende coscienza del passaggio dall'amore fraterno all'amore erotico (i *versos... amores* del v. 591). I due quadretti di *Theb.* 10, 61-4 e *Achil.* 1, 588-91, collocati entrambi in spazi 'sospesi', in finestre non immediatamente integrate con lo sviluppo diegetico, quali appunto l'*ekphrasis* e la similitudine, conferiscono un rilievo tutto particolare a un'immagine di gusto elegiaco che, pur ispirandosi visibilmente alla lezione di Ovidio<sup>35</sup>, sembra essere un'originale creazione staziana<sup>36</sup>. In più, della scena di seduzione delineata nell'*Achilleide*, in cui è Giove il principale soggetto agente (v. 589 *oscula securae dabat insidiosa sorori*), l'immagine ecfrastica della *Tebaide* offre la controparte speculare, privilegiando – in modo funzionale al contesto – il punto di vista di Giunone (v. 63 *pueri Iovis oscula libat*)<sup>37</sup>.

Per il resto, la rappresentazione del soggetto ecfrastico sfuma da semplice descrizione a ritratto psicologico: il carattere innocente della dea è amplificato dalle due coppie di sintagmi doppi *expers conubii et timide positura sororem* (v. 62) e, a distanza di un verso, *simplex et nondum furtis offensa mariti* (v. 64). Sottolineature, queste, che producono una tensione paradossale rispetto al profilo consueto di Giunone. Innanzitutto *expers conubii*<sup>38</sup> implica una provocatoria negazione dell'epiteto e della funzione di *pronuba* tradizionalmente associati alla dea in quanto protettrice del matrimonio<sup>39</sup>; Giunone infatti non è ancora *coniunx* e si accinge proprio ora, non senza una certa timidezza (v. 62 *timide*), ad abbandonare il suo ruolo di sorella. Allo stesso modo, *simplex* annulla un altro carattere tipico del personaggio, la gelosia e il conseguente desiderio di vendetta; il modello a cui la dea viene assimilata è quello di una *puella* elegiaca ancora inesperta d'amore e quindi potenzialmente esposta agli inganni e ai tradimenti del suo seduttore<sup>40</sup>. Per spiegare l'originaria ingenuità di Giunone, ecco

---

della quale si sente frenato (*Achil.* 1, 312 *ni pudor et iunctae teneat reverentia matris*), si è ormai allonata (*Achil.* 1, 565 *exsolvitque rudem genetrix digressa pudorem*). In più, *sub matre Rhea* corregge con una certa malizia la versione omerica secondo cui – come afferma lo stesso Zeus – la prima unione con Era era avvenuta di nascosto dai genitori (HOM. *Il.* 14, 296 εἰς εὐνὴν φοιτῶντε, φίλους λήθοντε τοκῆρα).

<sup>34</sup> Cfr. soprattutto *Achil.* 1, 560-3 *At procul occultum falsi sub imagine sexus / Aeaciden furto iam noverat una latenti / Deidamia virum; sed opertae conscia culpa / cuncta pavet tacitasque putat sentire sorores; 586-7 iam iamque dolos aperire parantem / virginea levitate fugit prohibetque fateri.*

<sup>35</sup> In Ovidio gli amori di Giove e Giunone sono evocati in forma di *exemplum* mitico per affermare la liceità dell'incesto. Cfr. l'argomentazione di Biblide in OV. *Met.* 9, 497-9 *Di melius! Di nempe suas habuere sorores: / sic Saturnus Opem iunctam sibi sanguine duxit, / Oceanus Tethyn, Iunonem rector Olympi*; e soprattutto di Fedra in OV. *Her.* 4, 133-4 *Iuppiter esse pium statuit, quodcumque iuaret, / et fas omne facit fratre marita soror*, con ROSATI 1985b, pp. 120-2. In Stazio, in particolare, il sentimento di Giunone, che da sorella si accinge a diventare amante, richiama l'iniziale innocenza di Biblide di fronte al fratello Cauno: cfr. OV. *Met.* 9, 457-60 *Illa quidem primo nullos intellegit ignes / nec peccare putat quod saepius oscula iungat, / quod sua fraterno circumdet brachia collo / mendacique diu pietatis fallitur umbra*. Allo stesso modo, nella similitudine dell'*Achilleide*, gli *insidiosa oscula* di Giove ricordano i baci spinti ma dissimulati che il dio, assunte le sembianze di Diana, dà a Callisto in OV. *Met.* 2, 430-1 *oscula iungit / nec moderata satis nec sic a virgine danda*. Per il motivo dell'inganno dei baci dissimulati, cfr. anche OV. *Met.* 4, 334-5 (Salmacide con Ermafrodito); 10, 361-3 (Mirra con i baci del padre Cinira); 14, 658-9 (Vertumno travestito da vecchia con Pomona).

<sup>36</sup> Così come lo presenta Stazio, l'episodio degli amori giovanili di Giove e Giunone non sembra trovare immediati precedenti. Un rapido richiamo alla prima unione con Era si trova nel discorso di Zeus in HOM. *Il.* 14, 292-6.

<sup>37</sup> In questo caso – l'unico nella *Tebaide* in cui si dia spazio alla figura dell'*artifex* e al suo intento espressivo – la prospettiva è connotata anche sul piano del genere: l'artista femminile (somma ideale delle singole figure che hanno preso parte all'opera) si esprime infatti dalla prospettiva di madri e spose che si riconoscono nella figura matronale di Giunone e che sanno interpretare in maniera sottile la psicologia della dea. Per un altro caso in cui il contenuto ecfrastico riflette la visione soggettiva del personaggio femminile che lo realizza, cfr. VAL. FL. 2, 408-17, in cui si descrive il manto realizzato da Ipsipile. Sull'idea di *gendered eye* in contesto ecfrastico, cfr. LOVATT 2013, pp. 182-91.

<sup>38</sup> *Expers conubii* allude all'inesperienza della giovane età: cfr. *puerum... expertem thalami* (*Theb.* 7, 297-8), detto del giovanissimo Lapitaone insidiato dalla ninfa Dercetis, con SMOLENAARS 1994 *ad loc.*

<sup>39</sup> Per l'epiteto *pronuba*, cfr. VERG. *Aen.* 4, 166 *pronuba Iuno*, con PEASE 1935 *ad loc.*; più in generale, cfr. anche VERG. *Aen.* 4, 59; OV. *Her.* 2, 41; STAT. *Silv.* 1, 2. 239-40. Per gli epiteti *Iuga, Iugalis* (e il corrispondente greco Ζυγίη), oltre che per la (para)etimologia tra il nome *Iuno* e il verbo *iungere* sempre in riferimento al *coniugium*, cfr. FEENEY 1991, p. 133.

<sup>40</sup> La *simplicitas* spicca come tratto distintivo soprattutto nel caso di Fillide (OV. *Her.* 2, 63-4 *fallere credentem non est operosa puellam / gloria; simplicitas digna favore fuit*) la quale, come rileva BARCHIESI 1992 *ad loc.*, «si rappresenta come il grado estremo dell'innamorata senza *ars*» e come esempio insuperabile di «semplicità indifesa». Alla stessa immagine di *puella simplex* si associa, con sguardo retrospettivo, anche la Medea di OV. *Her.* 12, 89-90 *haec animum –*

seguire a mo' di glossa la maliziosa precisazione *et nondum furtis offensa mariti*: la dea è ritratta nella stagione ormai lontana degli amori felici, quando, *non* essendo ancora stata disonorata dai ripetuti tradimenti di Giove, non aveva motivo di dolersi delle rivali in amore<sup>41</sup>. Il *nondum* va quindi letto come una coordinata cronologica<sup>42</sup> che, individuando un preciso momento del passato letterario del personaggio, apre una finestra su un tempo pre-ovidiano, anteriore a quei *furta mariti* di cui Giunone stessa si dichiara a conoscenza fin dal primo libro delle *Metamorfosi* (OV. *Met.* 1, 605-6 *atque, suus coniunx ubi sit, circumspicit ut quae / deprensi totiens iam nosset furta mariti*)<sup>43</sup> e di cui conserva un ricordo indelebile anche nella *Tebaide*<sup>44</sup>.

Nella costruzione del passo, questo riferimento finale ai tradimenti del consorte è di primaria importanza per comprendere il meccanismo con cui l'immagine esercita il suo effetto sull'osservatore interno, cioè sulla stessa Giunone che riceve il dono. Le Argive infatti hanno scelto di rappresentare una situazione che fosse in grado di suscitare nella dea il ricordo dolce e doloroso insieme di un tempo passato, attizzando così lo sdegno e il desiderio di vendetta per un oltraggio ancora vivo nella memoria, l'unione di Semele con Giove: l'unico tradimento, appunto, che la dea non è disposta a perdonare.

### 3. Ekphrasis e preghiera: la strategia delle supplici

L'immagine ricamata sul peplo (e dunque, a livello narrativo, l'*ekphrasis* che la descrive rendendola 'visibile' al lettore) funziona attraverso una strategia complessa che le supplici mettono in atto per ravvivare la nota ostilità di Giunone nei confronti di Tebe e ottenere così il suo intervento in favore degli eroi argivi. Come prima mossa, attraverso il ritratto verginale, si ricorda alla dea l'innocenza del primo amore e la fedeltà di Giove. In un secondo momento, poi, attraverso la menzione esplicita di Semele nella preghiera, si riaccende nell'animo della dea la scintilla dell'odio, mai realmente sopito, nei confronti della rivale tebana e della sua stirpe:

Hoc tunc Argolicae sanctum velamine matres  
induerant ebur, et lacrimis questuque rogabant:

'Aspice sacrilegas Cadmeae paelicis arces,  
siderei regina poli, tumulumque rebellem  
disice et in Thebas aliud (potes) excute fulmen.'

(*Theb.* 10, 65-9)

---

*et quota pars haec sunt! – movere puellae / simplicis.* Per ulteriori rimandi al tema della *simplicitas* nelle *Heroides* e in altri passi ovidiani, cfr. BESSONE 1997 *ad Her.* 12, 89.

<sup>41</sup> Si tratta di uno scenario quasi paradossale che non può che collocarsi in un tempo remoto. Così, secondo Giovenale, una Giunone *virguncula* può esistere solo nella lontana età dell'oro, al tempo di Saturno (JUV. 13, 40-1 *tunc cum virguncula Iuno / et privatus adhuc Idaeis Iuppiter antris*).

<sup>42</sup> Sull'uso (di derivazione ovidiana) degli avverbi di tempo per creare cronologie letterarie intertestuali, cfr. HINDS 1998, pp. 107-10; MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 107-9; MICOZZI 2015, p. 341, nota 59; BESSONE 2018d, pp. 44-6. In particolare per l'uso di *nondum* in Ovidio, cfr. SOLODOW 1988, pp. 63-4.

<sup>43</sup> Nelle *Metamorfosi* i *furta Iovis* sono ampiamente rappresentati: si pensi a Io (OV. *Met.* 1, 588-624); Callisto (2, 409-507); Europa (2, 846-3, 2); Semele (3, 260-309); Danae (4, 610-1); Alcmena (9, 285-90); e alle altre donne che, oltre a queste, vengono ricordate nella descrizione della tela di Aracne (6, 103-14): Asterie, Leda, Antiope, Egina tra le mortali; Mnemosine e Proserpina tra le dee. Infine Ganimede, tra gli amori omoerotici (10, 155-61). Per il 'catalogo' delle amanti di Zeus, cfr. anche HOM. *Il.* 14, 315-28.

<sup>44</sup> In STAT. *Theb.* 1, 253-8 Giunone non solo parla apertamente dell'infedeltà del marito, ma è addirittura disposta a perdonargli gli adulteri che egli ha commesso sotto mentite spoglie con Io e Danae (v. 256 *mentitis ignosco toris*); come si vedrà, l'unico adulterio che la dea non riesce a tollerare è quello con Semele a Tebe (vd. *infra*, § 3). In *Theb.* 12, 299-301, poi, Giunone accenna, senza eccessivo risentimento, al tradimento di Giove con Alcmena (e alla complicità della Luna). Sulla 'debolezza' della Giunone staziana rispetto alla sua identità letteraria passata (nell'*Eneide* e, in questo caso, soprattutto nelle *Metamorfosi*), cfr. FEENEY 1991, p. 343, p. 354 e p. 357; vd. anche *infra*, § 3 e 4; in particolare, per l'immagine di Giunone nel *concilium* staziano rispetto al *concilium* virgiliano, cfr. BARCHIESI 2008, p. 121.

Alla vestizione della statua d'avorio e al lamento delle supplici, segue l'invocazione vera e propria che chiude, attraverso un brillante affondo, l'accorta strategia di persuasione iniziata già con l'offerta della tela. La richiesta, rivolta alla Giunone celeste, è di agire dall'alto, di guardare Tebe – identificata con la rocca della concubina cadmea (v. 67 *aspice sacrilegas Cadmeae paelicis arces*)<sup>45</sup> – e di distruggere il tumulto ribelle (vv. 68-9 *tumulumque rebellem / disice*)<sup>46</sup>. Un'indicazione, questa, che sembra riferirsi non solo all'intera città di Tebe in senso esteso, ma *in primis* al sepolcro di Semele in senso proprio, cioè al luogo che conserva viva la memoria della figlia di Cadmo – e quindi, indirettamente, anche della sua unione con Giove<sup>47</sup>. Se in Euripide il tumulto ancora fumante rappresenta l'eterna punizione di Era contro la rivale – ἄθανάτων Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὑβρίν, secondo le parole di Dioniso nelle *Baccanti*<sup>48</sup> – in Stazio, al contrario, quello stesso tumulto rappresenta agli occhi delle Argive un estremo, protervo segno di offesa che nuoce tuttora alla dea e che va dunque eliminato a ogni costo<sup>49</sup>.

In questo modo, rievocando apposta una vicenda dolorosa e bruciante, le Argive sollecitano Giunone confidando nel fatto che il pungolo della gelosia resti lo strumento più efficace per provocare la dea all'attacco. È Giunone stessa a dichiarare il proprio odio nei confronti di Tebe, la città in cui Giove non solo l'ha tradita, ma – fatto ancora più grave – si è unito a Semele nella sua forma divina e nel pieno della sua potenza, riservando a una mortale (pur con tutte le conseguenze esiziali del caso) un privilegio esclusivo della consorte divina: *Mentitis ignosco toris: illam odimus urbem / quam vultu confessus adis, ubi conscia magni / signa tori tonitrus agis et mea fulmina torques* (*Theb.* 1, 256-8)<sup>50</sup>. Proprio con i tuoni e i fulmini che Giunone ora rivendica come suoi (*mea fulmina*, cioè 'a lei dovuti' secondo il diritto coniugale)<sup>51</sup> il Tonante era stato costretto a manifestarsi a Semele che, spinta dalla stessa Giunone nella persona della nutrice<sup>52</sup>, gli aveva chiesto come *pignus amoris*

<sup>45</sup> Anche Capaneo, con tono altrettanto sprezzante, menziona il luogo in cui Semele ha trovato la morte (*Theb.* 10, 903 *en cineres Semelaeaque busta tenentur!*) per provocare Giove allo scontro: il riferimento alla vicenda non è ozioso, visto che l'eroe, in atteggiamento di aperta sfida, chiede al dio di colpirlo *totis flammis*, insinuando che i suoi fulmini siano capaci solo di spaventare le fanciulle indifese (*Theb.* 10, 904-6 *Nunc age, nunc totis in me conitere flammis, / Iuppiter! An pavidas tonitru turbare puellas / fortior et soceri turres excindere Cadmi?*). Sull'interferenza del modello di Semele nel discorso di Capaneo a Giove, cfr. PONTIGGIA 2018, pp. 169-76; cfr. anche cap. III, nota 78.

<sup>46</sup> Le supplici dimostrano di conoscere così bene la loro patrona da imitarne quasi una movenza espressiva caratteristica: l'imperativo *disice* infatti riecheggia una richiesta tipica di Giunone che ricorre prima nella preghiera da lei rivolta a Eolo in VERG. *Aen.* 1, 70 *dissice corpora ponto*; e poi in quella ad Alletto in VERG. *Aen.* 7, 339 *dissice compositam pacem, sere crimina belli*.

<sup>47</sup> LACT. PL. *ad Theb.* 10, 68 TVMVLVMQVE REBELLEM συνεκδοχή: *a parte totum. Et tumulum, in quo natus est Liber, rebellem contra Iunonem*. WILLIAMS 1972 *ad Theb.* 10, 68 immagina che il tumulto sia diventato quasi un luogo di culto 'sovversivo', e quindi in questo senso 'ribelle' a Giunone. Lo spazio in cui Semele ha ricevuto il fulmine di Giove, il *Semeles thalamus* (*Theb.* 7, 602), viene ricordato da Stazio tra i monumenti-simbolo di Tebe: sul significato di questo luogo, cfr. DODDS 1944 *ad Ba.* 6-12. Altri riferimenti in *Theb.* 7, 179-80 *et in tumulos si quid male feta reliquit / mater*, con SMOLENAARS 1994 *ad loc.*; 11, 215-6; cfr. anche PAUS. 9, 12. 3.

<sup>48</sup> EURIP. *Ba.* 9. L'oltraggio è associato inoltre alla fiamma ancora viva: cfr. EURIP. *Ba.* 6-8 ὀρό δὲ μητρὸς μῆμα τῆς κεραυνίας / τόδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια / τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα.

<sup>49</sup> Per contro, non è un caso se, alle prime avvisaglie di guerra, Bacco immagina che sia Giunone a volere il conflitto e ad attaccare proprio la tomba della madre Semele annientata dal fulmine: cfr. *Theb.* 4, 675-6 *reliquias etiam fusaeque sepulcrum / paelicis et residem ferro petit impia Theben*.

<sup>50</sup> Giunone, che può perdonare i *mentiti... tori*, gli adulteri del marito 'sotto mentite spoglie' (vd. *supra*, nota 44), non può accettare l'avventura con Semele durante la quale il consorte si è manifestato addirittura in tutta la sua potenza: *confessus*, qui in opposizione a *mentitus*, richiama nello specifico l'immagine ovidiana di Giove che, dopo essersi unito a Europa, depona la falsa identità di toro e si rivela nella sua natura divina (OV. *Met.* 3, 1-2 *iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat*).

<sup>51</sup> Cfr. anche BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 257-8. Per il dettaglio dei tuoni che, pur essendo destinati solo all'unione tra Giove e Giunone (*Theb.* 1, 257-8 *conscia magni / signa tori*), hanno tuttavia accompagnato, insieme al fulmine, anche l'unione di Giove e Semele a Tebe, cfr. OV. *Met.* 3, 301 *addidit et tonitrus et inevitabile fulmen*.

<sup>52</sup> Per l'inganno di Giunone, cfr. OV. *Met.* 3, 273-86, in part. vv. 283-6 *det pignus amoris, / si modo verus is est, quantusque et qualis ab alta / Iunone excipitur, tantus talisque, rogato, / det tibi complexus suaque ante insignia sumat*. Alla vendetta di Giunone contro Semele, Stazio fa riferimento in *Theb.* 1, 12 *quod saevae Iunonis opus*, con BRIGUGLIO 2017a *ad loc.*; e 3, 183-5 *sed nec veteris cum regia Cadmi / fulmineum in cinerem monitis Iunonis iniquae / consedit*. In *Theb.* 7, 158-60 Bacco scusa Giove e fa ricadere la responsabilità 'morale' dell'accaduto su Giunone: *Esto, olim invitum iaculatus nubibus ignem, / credimus: en iterum atra refers incendia terris, / nec Styge iurata, nec paelicis arte rogatus; e*

un amplesso degno della Saturnia (OV. *Met.* 3, 293-5 '*Qualem Saturnia' dixit / 'te solet amplecti, Veneris cum foedus initis, / da mihi te talem'*).

Nell'interazione tra l'*ekphrasis* e la preghiera, l'asse passato-presente si interseca con la contrapposizione tra le due nature di Giunone, *soror* e *coniunx* di Giove. I titoli di sorella e sposa, fissati insieme fin dalla clausola omerica *κασιγνήτην ἄλοχόν τε*<sup>53</sup>, vengono ora scissi e ampliati da semplici epiteti verbali a piccoli ritratti iconici, vere e proprie immagini in cui si accentua la vivacità della rappresentazione. Sul peplo, dunque, una Giunone ancora *soror* e promessa sposa; nella preghiera, una Giunone *coniunx* e soprattutto *regina*, a rimarcare il suo primato nella gerarchia dei *superi*. Ma c'è di più. Nell'affermare infatti il potere regale della dea, le Argive sembrano voler fugare le riserve espresse dalla Giunone ovidiana nella sua invettiva monologica contro Semele: *Ipsa petenda mihi est; ipsam, si maxima Iuno / rite vocor, perdam, si me gemmantia dextra / sceptrā tenere decet, si sum regina Iovisque / et soror et coniunx, certe soror* (OV. *Met.* 3, 263-6). In contrasto con la sua precedente dichiarazione assertiva in VERG. *Aen.* 1, 46-7 *ast ego, quae divum incedo regina Iovisque / et soror et coniunx*, la dea ovidiana non può che opporre come unica certezza all'attuale instabilità della sua condizione di *regina* e *coniunx* (compromessa appunto dalla gravidanza della rivale)<sup>54</sup> il potere che le deriva dal solo stato di sorella (*certe soror*)<sup>55</sup>. Rifunzionalizzati nel discorso delle supplici di *Theb.* 10, i riferimenti alla condizione regale della Saturnia non sono dunque semplici ossequi formali ma elementi funzionali – come si vedrà – alla retorica della preghiera e all'effetto di persuasione che essa intende produrre<sup>56</sup>.

La dea è invocata come potenza celeste nella manifestazione più alta di *siderei regina poli*<sup>57</sup>, un'epiclesi niente affatto neutra o convenzionale, inserita com'è in un discorso che, mescolando la richiesta al complimento, sfrutta a pieno i risvolti più sottili del compromesso encomiastico: esaltare il *laudandus*, come è noto, significa vincolarlo a dare prova della virtù per cui viene elogiato. In altre parole, se Giunone è davvero 'regina del cielo' deve dimostrarlo assecondando la richiesta delle supplici. Ma le implicazioni sembrano ancora più sottili e maliziose. L'enfatico attributo *siderei regina poli* ha tutta la forza di un'asseverazione: esso infatti afferma come acquisita e incrollabile la supremazia della dea nella sfera celeste, quando in realtà la solidità di questo potere risulta compromessa alla luce della passata esperienza ovidiana. Non a caso, è proprio dalle sedi eteree che Giunone si era sentita estromessa a seguito del catasterismo della rivale Callisto<sup>58</sup>, come lei stessa aveva dichiarato nel discorso a Teti e a Oceano: *Quaeritis, aetheriis quare regina deorum / sedibus hic adsim? Pro me tenet altera caelum* (OV. *Met.* 2, 512-3)<sup>59</sup>. A questo stesso argomento polemico, Giunone si appella anche nel prologo dell'*Hercules Furens* senecano: qui la dea, a cui ormai rimane solo il titolo di *soror Tonantis*, afferma con amaro risentimento di aver ceduto il cielo, dal quale è stata scacciata, alle *paelices* sue rivali<sup>60</sup>. Le

---

la testimonianza dell'Ismeno in *Theb.* 9, 425 *dotalesque rogos deceptaque fulmina vidi*; cfr. anche *Silv.* 2, 1. 97-8 *quid te post cineres deceptaque funera matris / tutius Inoo reptantem pectore, Bacche?*

<sup>53</sup> Cfr. HOM. *Il.* 16, 432; 18, 356; un'occorrenza anche in *h.Hom.* 12, 3. Per una completa trattazione dell'origine del nesso e delle sue riprese latine, cfr. TRAINA 1987.

<sup>54</sup> OV. *Met.* 3, 260-1; 268-70.

<sup>55</sup> Sullo scarto operato da Ovidio rispetto a Virgilio, cfr. TRAINA 1987, pp. 403-4.

<sup>56</sup> Che le Argive si stiano rivolgendo a Giunone nella sua manifestazione regale è suggerito anche dall'aggettivo *sceptrifera* in *Theb.* 10, 51-2 *sceptriferae Iunonis opem reditumque suorum / exposcunt*; l'aggettivo *sceptrifera* richiama il dettaglio dello scettro di Giunone in OV. *Met.* 3, 264-5 *gemmantia... / sceptrā*.

<sup>57</sup> Per il titolo di *regina*, cfr. ROSATI-BARCHIESI 2007 *ad Met.* 3, 265-6. *Sidereus... polus* è una *iunctura* senecana, attestata in SEN. *HO* 1940 *regna siderei poli* (detto dei regni di Ercole); *Phaed.* 663-4 *quacumque siderei poli / in parte fulges* (in riferimento ad Arianna in cielo). Cfr. anche COLUM. *Rust.* 10, 79; VAL. FL. 4, 643.

<sup>58</sup> Le conseguenze della vendetta ovidiana di Giunone contro Callisto (la trasformazione in orsa e il successivo catasterismo voluto da Giove) sono note ai personaggi interni della *Tebaide*: Giove, ad esempio, definisce l'Orsa Maggiore come la costellazione bandita dall'Oceano (*Theb.* 7, 7-9), con esplicito riferimento all'*aition* fornito da Ovidio per spiegare la natura circumpolare delle stelle dell'Orsa che non 'toccano' mai l'Oceano, secondo il divieto imposto da Giunone (OV. *Met.* 2, 529-30).

<sup>59</sup> Sull'uso di *altera* per censurare il nome della rivale, cfr. BARCHIESI 2005a *ad Met.* 2, 513. Per la reazione di Giunone al catasterismo di Callisto, cfr. OV. *Met.* 2, 508-9 *Intumuit Iuno, postquam inter sidera paelix / fulsit* (cfr. anche OV. *Fast.* 2, 191-2).

<sup>60</sup> SEN. *HF* 1-5 *Soror Tonantis (hoc enim solum mihi / nomen relictum est) semper alienum Iovem / ac templa summi vidua deserui aetheris / locumque caelo pulsa paelicibus dedi; / tellus colenda est, paelices caelum tenent*. Su questi versi e, più in generale, sul prologo di Giunone nell'*Hercules Furens*, cfr. CHAUDHURI 2014, pp. 119-27.

Argive mostrano dunque di conoscere molto bene la biografia letteraria della loro patrona: istituendo un implicito confronto con la sua grandezza passata e facendo sapientemente leva sul suo orgoglio ferito – sia con il diretto rinvio a Semele, sia con il più sottile richiamo all’oltraggio di Callisto – le offrono l’occasione per cimentarsi in un’impresa grandiosa, la distruzione di Tebe, appunto, oggetto della loro richiesta, e riscattare così a pieno il titolo di ‘regina del cielo’, per ora ancora sotto ipoteca.

In conformità con l’intento eulogistico-suasorio della preghiera, l’invocazione mira a presentare Giunone come un *alter Iuppiter*. Due sono gli elementi più significativi in questo senso. Il primo, un dettaglio appena accennato, si nasconde ancora una volta nella menzione del *sidereus polus*: un’indicazione, questa, che qualifica propriamente la zona del cielo occupata dalle stelle (o dai corpi celesti), e quindi l’*aether*<sup>61</sup>, sede e sfera di competenza del sommo Giove<sup>62</sup>. Qui si trova la dimora del dio, la *siderea sedes* in cui, ad esempio, viene convocato il concilio divino nel libro 10 dell’*Eneide* (VERG. *Aen.* 10, 1-3 *Panditur interea domus omnipotentis Olympi / conciliumque vocat divum pater atque hominum rex / sideream in sedem*)<sup>63</sup>. *Sidereus*, oltre al significato generico di ‘celeste’, sembra qualificare in senso più tecnico le regioni sotto il controllo diretto del dio<sup>64</sup>: è Giove infatti che *torquet... sidera mundi* (VERG. *Aen.* 9, 93). Il potere sugli elementi dell’*aether* costituisce un attributo indiscusso di Giove, che il dio conserva anche nella *Tebaide*, nonostante la sua debolezza e la crescente ingerenza delle forze inferi<sup>65</sup>. In questa prospettiva, si ha l’impressione che le Argive, riconoscendo a Giunone il dominio sulla zona più alta del cielo attraverso il titolo di *siderei regina poli*, estendano apposta il campo d’azione della dea a un ambito che in realtà appartiene esclusivamente al Tonante<sup>66</sup>. Il nuovo assetto dei poteri divini, così come prospettato dalle Argive, propone sì un *cosmos* rovesciato rispetto alla gerarchia supera dell’*Eneide* (qui si immagina Giunone al primo posto, e non più Giove), ma si presenta anche come un tentativo tutto umano (e femminile) di far fronte alla profonda alterazione degli equilibri inferi e celesti che confliggono nell’universo sovvertito della *Tebaide*.

Più evidente risulta la seconda spia di questo processo di attribuzione di caratteri tipici di Giove a Giunone da parte delle Argive: la prerogativa del fulmine. Attraverso una correzione interessata del mito, la dea, che in realtà è stata la causa indiretta della morte di Semele<sup>67</sup>, viene rappresentata qui come l’esecutrice materiale della folgorazione. Nell’invito a scagliare un altro fulmine (v. 69 *aliud (potes) excute fulmen*) si scopre il gioco

---

<sup>61</sup> Per l’associazione di *aether* e *sidera*, cfr. e.g. LUCR. 1, 231 *unde aether sidera pascit?*; 5, 1204-5 *nam cum suspicimus magni caelestia mundi / templa super stellisque micantibus aethera fixum*, con le precisazioni di BAILEY 1947, pp. 1393-4; CIC. *Nat. D.* 2, 117; GERMAN. *Arat.* 324.

<sup>62</sup> *Aetherius* è detto Giove in *Theb.* 11, 207; cfr. anche *Achil.* 2, 53; *Silv.* 3, 1. 108; 186. La tradizione antica identificava Zeus/Giove con l’*aether* ed Era/Giunone con l’*aer*: cfr. CIC. *Nat. D.* 2, 65-6, con PEASE 1958 *ad loc.* Nel caso di Era il legame con l’*aer* era avvertito anche su base (para)etimologica (“Ἡρα da ἄηρ, di cui sarebbe l’anagramma) a partire da Parmenide ed Empedocle in MEN. RHET. 1, 5 p. 337 Spengel; cfr. anche PL. *Cra.* 404c; CIC. *Nat. D.* 2, 66. Per i giochi (para)etimologici basati sull’associazione *Hera-aer*, cfr. O’HARA 1996, in part. p. 29 e p. 239.

<sup>63</sup> Nell’*Eneide* Giove fa la sua prima apparizione *aethere summo* (VERG. *Aen.* 1, 223) e *ab aethere summo* (VERG. *Aen.* 12, 853) fa discendere la *Dira* incaricata di portare il segnale funesto che annuncia l’ineluttabilità del destino di Turno; cfr. FEENEY 1991, p. 151; FERNANDELLI 1999a, p. 176.

<sup>64</sup> Cfr. HARRISON 1991 *ad Aen.* 10, 3; CONINGTON 1883<sup>3</sup> *ad Aen.* 10, 3: «Virgil may be thinking of the highest circle of heaven, the seat of the *sidera*: comp. *aethra siderea* 3, 585 (recalling EURIP. *Ion* 1078 Διὸς ἀστερωπὸς αἰθήρ), *aethra* like the *aether ignifer* of LUCR. 5, 498, being the highest and purest air». Per *sidereus* detto della sede di Giove, cfr. e.g. OV. *Am.* 3, 10. 21; *Ars am.* 2, 39.

<sup>65</sup> Il controllo esercitato da Giove sul cielo e sugli astri è simbolicamente rappresentato anche dal trono di stelle (*Theb.* 1, 203 *stellanti... solio*) su cui il dio sta assiso nella scena del *concilium deorum*: per l’immagine, cfr. BRIGUGLIO 2017a *ad loc.*; cfr. anche *Theb.* 3, 218-9 *haec sator astrorum iam dudum e vertice mundi / prospectans*. Per il *nutus* di Giove che fa muovere i *sidera*, cfr. *Theb.* 7, 3-4 *concussitque caput motu quo celsa laborant / sidera*. Nella *Tebaide*, però, accanto al *nutus* di Giove si affianca un *nutus* non meno potente, quello infero di Plutone, rispetto al quale *non fortius aethera vultu / torquet et astriferos inclinat Iuppiter axes* (*Theb.* 8, 82-3): cfr. FEENEY 1991, pp. 350-3, in part. p. 352; PONTIGLIA 2018, p. 166, nota 2.

<sup>66</sup> Per l’immagine di Giunone che occupa la sede dell’*aether*, cfr. VERG. *Aen.* 7, 288-9 *ex aethere longe / ... prospexit* e la discussione di HERSHKOWITZ 1998, p. 95 che trova la collocazione della dea «a bit unexpected»; da vedere anche FERNANDELLI 1999a, pp. 168-9 con utili precisazioni.

<sup>67</sup> Giunone vuole servirsi di Giove per punire Semele: *Fallat eam faxo, nec sum Saturnia si non / ab Iove mersa suo Stygias penetrabit in undas* (OV. *Met.* 3, 271-2).

intertestuale con l'episodio ovidiano: *aliud* esprime infatti una secondarietà letteraria rispetto al modello sotteso come termine di paragone<sup>68</sup>; mentre *potes* – modulo tipico del lessico innologico<sup>69</sup> – conferma qui, col richiamo all'evidenza empirica, la ripetibilità di un'azione che ha già avuto luogo in passato, nel passato letterario ovidiano appunto. Il *fulmen* di Giunone dunque è *aliud* perché 'secondo' rispetto al primo fulmine scagliato dal Tonante contro Semele in Ovidio *Met.* 3, 298-309. Ma *aliud*, oltre a definire una successione di carattere temporale, conserva anche la tipica nozione di alterità che gli è propria. In questo senso, allora, il fulmine di Giunone non sarà solo 'secondo', ma sarà anche 'diverso' dal precedente. C'è di più. Con *aliud fulmen*, infatti, Stazio parafrasa e aggiorna la didascalia di Ovidio *est aliud levius fulmen* (*Met.* 3, 305), che qualificava l'*altro* fulmine, quello più leggero, scelto dal dio nella speranza di limitare i danni della folgorazione contro la sua amata<sup>70</sup>. Le supplici, chiedendo a loro volta un *altro* fulmine, esigono da Giunone – con questa esibita allusione intertestuale – non solo un fulmine più potente di quello che già una volta ha colpito Semele, ma anche un fulmine più potente di quello di cui il Giove staziano dispone nella *Tebaide*<sup>71</sup>. In un orizzonte in cui il Tonante, afflitto dal *taedium* per la sua arma d'elezione, sembra voler rinunciare alla sua funzione primaria di folgoratore, le Argive si rivolgono a Giunone e affidano a lei la prerogativa 'gioviana' per eccellenza: il fulmine della dea, chiamato ad assumere un surplus di carica, dovrà distruggere non più solo una singola rivale, ma l'intera città di Tebe. La dea, a cui l'antica folgorazione di Semele – come ricorda Bacco<sup>72</sup> – non è bastata, ha ora la sua occasione di riscatto e vendetta.

#### 4. Iniziativa femminile e risposta divina

Le Argive adottano, come si è visto, una strategia fondata su due differenti registri di comunicazione che si integrano a vicenda: la preghiera come forma di espressione verbale esplicita e il ricamo sul peplo come linguaggio visivo, 'per immagini'. Come uno specchio sul passato, il quadro ecfrastrico ha la funzione di far ricordare, di sollecitare la memoria, non solo quella del lettore (osservatore indiretto), ma soprattutto quella di Giunone (osservatore diretto). Anche se la reazione della dea non viene descritta in modo esplicito, si deve immaginare che l'effetto immediato prodotto dalla vista delle figure ricamate sia simile a quello esercitato su Teseo dalle scene che egli osserva sul suo scudo: *veteres reminiscitur actus / ipse tuens* (*Theb.* 12, 674-5)<sup>73</sup>. La scelta di insistere sulla dimensione del ricordo appare ancora più significativa, a questo punto, se si pensa che Giunone è la dea 'memore' per eccellenza fin dal prologo dell'*Eneide* (VERG. *Aen.* 1, 23 *veterisque memor Saturnia belli*)<sup>74</sup>: come allora a spingerla all'azione era stata l'ira prodotta dalla memoria indelebile del giudizio di Paride e degli onori riservati a Ganimede, così ora a ispirarla deve essere la sua dignità matronale offesa e la memoria del recente affronto di Semele. Nel chiederle di manifestare contro i Tebani quell'odio alimentato dalla gelosia e dal ricordo che già una volta l'aveva indotta a un'azione ostile contro Enea e i suoi, le Argive invitano Giunone ad agire come una seconda Giunone virgiliana. Inoltre, con il privilegio del fulmine

<sup>68</sup> Per l'idea di secondarietà letteraria suggerita da *aliud* nel contesto della riflessione poetica, cfr. HINDS 1998, pp. 95-8.

<sup>69</sup> Cfr. NORDEN 1957<sup>4</sup> ad *Aen.* 6, 117.

<sup>70</sup> Ov. *Met.* 3, 305-7 *Est aliud levius fulmen cui dextra Cyclopum / saevitiae flammaeque minus, minus addidit irae: / tela secunda vocant superi*. Sul *levius fulmen* e i *tela secunda*, cfr. BARCHIESI, ROSATI 2007 ad loc. Per questi fulmini, cfr. anche cap. III, nota 78. Si ha l'impressione che le Argive si auspichino un ritorno al fulmine tradizionale, simile a quello usato un tempo da Giove per sconfiggere Tifeo.

<sup>71</sup> Nella *Tebaide* le folgori di Giove sembrano ormai intrinsecamente indebolite: è il dio stesso che lo dichiara in *Theb.* 1, 216-8 *taedet saevire corusco / fulmine, iam pridem Cyclopum operosa faticunt / braccia et Aeoliis desunt incudibus ignes*. Sullo statuto del fulmine di Giove nella *Tebaide*, e le sue implicazioni teologiche, fondamentale PONTIGGIA 2018.

<sup>72</sup> *Theb.* 4, 673-5 *usque adeone parum cineri data mater iniquo / natalesque rogi quaeque ipse micantia sensi / fulgura?*

<sup>73</sup> Su questo punto, cfr. cap. IX, § 2.

<sup>74</sup> Cfr. anche VERG. *Aen.* 1, 4 *saevae memorem Iunonis ob iram; 25-8 necdum etiam causae irarum saevique dolores / exciderant animo; manet alta mente repostum / iudicium Paridis spretaeque iniuria formae / et genus invisum et rapti Ganymedis honores*.

(v. 69 *excute fulmen*) la dea potrebbe finalmente impugnare il ‘fuoco di Giove’ che – come lei stessa ricordava nel discorso iniziale dell’*Eneide* – solo Minerva aveva potuto utilizzare per punire Aiace Oileo (VERG. *Aen.* 1, 39-42 *Pallasne exurere classem / Argivum atque ipsos potuit submergere ponto / unius ob noxam et furias Aiakis Oilei? / Ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem*)<sup>75</sup>. Non è tutto. Nel momento in cui le supplici chiedono a Giunone di distruggere Tebe e il tumulto di Semele, non fanno altro che invitarla a ripetere in una forma accresciuta e degna del Tonante la sua vendetta passata nei panni di una nuova Giunone ovidiana. Di fronte all’offerta del peplo ricamato e alla preghiera, Giunone decide di accogliere la supplica delle Argive e cerca di mostrarsi all’altezza della loro richiesta. Così, pur sapendo che Giove e il destino sono avversi agli eroi di Argo, la dea tenta ugualmente di mettersi all’opera per non lasciar cadere invano i voti e l’offerta che ha ricevuto (*Theb.* 10, 70-2 *Quid faciat? Scit Fata suis contraria Grais / aversumque Iovem, sed nec periisse precatus / tantaque dona velit*)<sup>76</sup>. Scrutando dall’alto, Giunone vede un contingente tebano a difesa delle mura e decide di approfittare dell’occasione. È l’ira che la stimola all’azione (*Theb.* 10, 75-6 *horruit irarum stimulis motaque verendum / turbavit diadema coma*)<sup>77</sup> e che la fa ribollire più di quando, lasciata sola nel cielo, aveva scoperto l’amplesso di Giove con Alcmena (*Theb.* 10, 76-8 *non saevius arsit / Herculeae cum matris onus geminosque Tonantis / secubitus vacuis indignaretur in astris*)<sup>78</sup>. Il termine di paragone della similitudine, in linea con i rinvii più o meno espliciti agli altri tradimenti subiti da Giunone di cui si fa menzione nel passo, dà prova di come l’intervento della dea sia dettato ancora una volta dalla gelosia e dalla sete di vendetta nei confronti della città di Semele: la strategia delle supplici ha sortito un primo risultato. L’immagine di Giunone guerriera, più avanti rappresentata in armi nell’atto di portare soccorso ai suoi<sup>79</sup>, è chiamata a sostituire la tradizionale Giunone *pronuba* e garante del matrimonio – che in ogni caso è quasi del tutto assente nella *Tebaide* – a conferma del sovvertimento che regna nella *confusa domus* di Tebe e che si rispecchia in una più generale alterazione del *cosmos* terreno e celeste<sup>80</sup>. Il disegno della Saturnia, come si apprende subito dopo, consiste nel votare i soldati tebani alla morte addormentandoli ed esponendoli così all’attacco nemico: la missione è affidata a Iris, che ha il compito di trasmettere gli ordini al dio Sonno<sup>81</sup>. Giunone stessa poi interviene a favore degli uomini di Tiodamante, che può così sfruttare la debolezza dei Tebani per tentare una

<sup>75</sup> Cfr. HARDIE 1990, p. 232. Cfr. anche EURIP. *Tr.* 80-1; SEN. *Ag.* 528-56.

<sup>76</sup> La consapevolezza che i Fati sono contrari agli Argivi rievoca l’affermazione di Giunone in VERG. *Aen.* 7, 293-4 *Heu stirpem invisam et fatis contraria nostris / fata Phrygum!* Per il valore di questa allusione, cfr. DELARUE 2000, p. 348.

<sup>77</sup> Gli stimoli dell’ira, inoltre, rappresentano il segnale epico dell’indignazione che rinfocola l’ardore bellico e che annuncia uno scontro imminente (cfr. e.g. VERG. *Aen.* 11, 451-2; 727-8; LUCAN. 2, 323-5): Giunone, come un eroe chiamato a battaglia, si prepara a combattere.

<sup>78</sup> Alla ‘lunga notte’ di Giove con Alcmena farà riferimento Giunone stessa nella sua apostrofe alla Luna: *certe Iovis improba iussu / ter noctem Herculeam – veteres sed mitto querelas* (*Theb.* 12, 300-1). In questo caso il fatto che la lunghezza della notte risulti addirittura triplicata potrebbe derivare dal fatto che Giunone, per aggravare la responsabilità del marito e della Luna sua complice, aumenti deliberatamente la durata dell’adulterio; ma in generale il dato è variabile nella tradizione e Stazio stesso è oscillante: cfr. WILLIAMS 1972 *ad Theb.* 10, 77-8.

<sup>79</sup> *Theb.* 10, 282-4 *nec numen abest, armataque Iuno / lunarem quatiens exerta lampada dextra / pandit iter firmatque animos et corpora monstrat*. In realtà, però, la dea prende parte a un assalto impari e attuato con l’inganno: i Tebani, infatti, giacciono addormentati grazie all’azione del Sonno e non possono difendersi dai colpi argivi. L’immagine staziana di Giunone in armi evoca dunque per contrasto il più glorioso passato omerico della dea che in HOM. *Il.* 5, 720-32 si slanciava dalle sedi celesti sul suo carro da guerra per raggiungere il campo di battaglia e stimolare i suoi allo scontro.

<sup>80</sup> In questo senso anche le nozze di Argia e Polinice confermano l’innaturale rovesciamento del ruolo dei numi: Giunone è sì presente all’imeneo ma è portatrice di *omina* infausti (*Theb.* 3, 691-2 *ex quo primus Hymen movitque infausta sinistram / Iuno facem*), ed è quindi simile alla Furia sotto la cui fiaccola si era celebrato il *coniugium* sovvertito di Edipo e Giocasta (*Theb.* 11, 491-2). Il matrimonio di Argia e Polinice rappresenta per Giunone un’occasione mancata che colpisce ancor di più se si considera che le nozze si celebrano ad Argo, città particolarmente cara alla dea, e che Argia è una sua protetta (*Theb.* 12, 302-3 *Cultrix placitissima nostri / Inachis Argia*; cfr. anche *Theb.* 2, 350-1 *numquam mihi falsa per umbras / Iuno venit*). Per l’ostilità degli dei a queste nozze, cfr. *Theb.* 1, 244-5 *superis adiuncta sinistris / conubia*.

<sup>81</sup> *Theb.* 10, 125-31. Il coinvolgimento del Sonno all’interno del piano di Giunone richiama nell’impianto generale la complicità del dio nella Διὸς ἀπάτη di HOM. *Il.* 14; nel nostro caso però si perde l’inganno erotico a danno di Zeus (anzi si afferma che l’azione procurerà addirittura la benevolenza del dio) e il Sonno interviene direttamente sul campo di battaglia.

spedizione notturna. Con il suo piano, la dea riesce a imprimere dunque un nuovo corso alle operazioni militari e per un attimo lei stessa sembra riflettere della sua antica gloria. In realtà però l'illusione dura poco e l'intervento non si rivela realmente risolutivo nell'ordine degli eventi: il successo dell'attacco argivo, che si ispira a modelli epici illustri (in particolare il decimo libro dell'*Iliade* e il nono libro dell'*Eneide*), non cambia nella sostanza le sorti del conflitto. Anche l'iniziale risolutezza di Giunone sfuma progressivamente in una piccata e bruciante inazione, e il tentativo di aderire ai modelli promossi dalle supplici fallisce senza grande sorpresa: la dea non può riproporsi né come una Giunone virgiliana, né tantomeno come una Giunone ovidiana quale la immaginava Bacco, che essendo ancora legato al trauma dell'incinerimento della madre aveva attribuito all'ira della *noverca* le cause del conflitto tebano<sup>82</sup>. Alla dea non resta che ammettere la propria sconfitta: così, nel concilio divino che si raduna di fronte all'assalto di Capaneo, Giunone, anziché avanzare richieste a Giove come fanno gli altri *superi* ora a favore di Tebe, ora a favore di Argo, si trattiene in un silenzio pieno di rabbia (*Theb.* 10, 896 *Iunonem tacitam furibunda silentia torquent*)<sup>83</sup>. Quando poi il Tonante stabilisce di rispondere alla provocazione con il fulmine, la consorte non cerca nemmeno di opporsi alla decisione stabilita (*Theb.* 10, 912 *nec iam audet fatis turbata obsistere coniunx*) e in questo modo rinnega la sua tradizionale aspirazione antagonista rispetto ai piani di Giove. Giunone, che non ha potuto esaudire la richiesta delle supplici, deponde la veste guerresca e 'gioviana' per ricomparire, dopo che il vero Giove è uscito di scena, nel ruolo pacifico di protettrice delle Argive nel loro cammino verso la Grecia continentale<sup>84</sup>. Nel finale, infatti, la dea appare sempre più distante dal mondo celeste dei *superi*, ormai del tutto assenti: il suo ultimo atto lo recita sulla terra, in una veste umanizzata che la vede alla testa del corteo delle supplici, quasi una supplice lei stessa<sup>85</sup>. All'infallibilità dell'intervento divino tradizionale, Giunone sostituisce ora una vicinanza solidale di segno femminile che la lega alle donne di Argo e che la rende garante della loro missione<sup>86</sup>.

L'offerta del peplo e l'invocazione alla dea rappresentano la prima iniziativa corale delle Argive: l'*ekphrasis* e la preghiera conferiscono dunque un rilievo tutto particolare al gesto delle supplici, un'azione questa che

---

<sup>82</sup> Bacco, che ha una memoria spiccatamente ovidiana, immagina che la guerra nasca per via di un *furor* di antica data e che l'ira di Giunone sia il motore del conflitto: cfr. *Theb.* 4, 671-6, in part. vv. 671-2 *ex longo recalet furor; hoc mihi saevum / Argos et indomitae bellum ciet ira novercae*; così anche nel discorso a Giove in *Theb.* 7, 155-6 *Excindisne tuas, divum sator optime, Thebas? / saeva adeo coniunx?*; 159-60 *credimus: en iterum atra refers incendia terris, / nec Styge iurata, nec paelicis arte rogatus*; 176-7 *o ipsis, genitor, graviora periclis / iussa: novercales ruimus ditare Mycenae!*, da confrontare con la smentita di Giove circa le presunte responsabilità di Giunone nel conflitto in *Theb.* 7, 195-8. Per la figura di Bacco e il suo rapporto con Giunone sulla base del modello virgiliano e ovidiano, cfr. GANIBAN 2007, pp. 96-106; sul Bacco staziano in generale, cfr. SCHIESARO 2020.

<sup>83</sup> L'uscita di scena della dea, proprio come il suo ingresso in occasione del *concilium deorum* in *Theb.* 1, 248-83, appare un'esecuzione in *diminuendo* rispetto alle attese. Sulla figura 'indebolita' di Giunone nel primo *concilium deorum* di *Theb.* 1 rispetto alla Giunone virgiliana (figura, questa, alla quale nella *Tebaide* si avvicina piuttosto Giove), cfr. FEENEY 1991, p. 354; CRIADO 2000b, pp. 39-40; DELARUE 2000, pp. 346-9; GANIBAN 2007, pp. 52-4; BARCHIESI 2008, p. 121; PONTIGLIA 2016, pp. 22-3; BRIGUGLIO 2017a *ad Theb.* 1, 250. Confronto della Giunone virgiliana e della Giunone staziana nel finale delle rispettive opere in POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 464-7.

<sup>84</sup> L'intervento di Giunone si presenta come l'eccezione in uno scenario ormai abbandonato dagli dei: cfr. in part. FEENEY 1991, p. 354 e p. 357; DELARUE 2000, pp. 348-9; BERNSTEIN 2015, pp. 147-8. Prima la dea guida le Argive attraverso sentieri fuori mano per evitare che gli Argivi stessi possano bloccarle e impedire loro di compiere il piano che hanno progettato (*Theb.* 12, 134-6); poi chiede alla Luna di far luce ad Argia sul suo cammino e di inviare il Sonno alle guardie tebane (*Theb.* 12, 291-311); infine, ottenuto l'appoggio di Atena, introduce le supplici nella città di Teseo, offre loro le bende e i rami d'ulivo e, unendosi ai gruppi che si avvicinano al corteo, spiega loro la storia delle donne argive (*Theb.* 12, 464-80).

<sup>85</sup> Giunone prova gli stessi sentimenti delle Argive (*Theb.* 12, 465-6 *inducit... matres / attonitas, non ipsa minus*); simile a un'ambasciatrice di pace, fa da intermediaria con gli Ateniesi e spiega alle compagne come comportarsi in quanto supplici (*Theb.* 12, 468-70). In generale sulla tendenza degli dei staziani a comparire al fianco degli uomini (o a essere associati a questi per analogia) nel finale dell'opera, cfr. BESSONE 2013b, p. 151.

<sup>86</sup> Giunone porta soccorso alle sue devote, guidandole attraverso sentieri ignoti, nel corso della marcia verso Tebe: *Ipsa per aversos ducit Saturnia calles / occultatque vias, ne plebs congressa suorum / ire vetet pereatque ingentis gloria coepti* (*Theb.* 12, 134-6). Ma nell'espressione *ne... pereat... ingentis gloria coepti* si allude anche alla promessa della gloria poetica futura per un'impresa epica grandiosa (che sarà, questa volta, tutta femminile) e alla quale Giunone vuole dare il suo appoggio: cfr. BESSONE 2010, pp. 70-1; BESSONE 2015a, p. 129.

anticipa in scala minore l'altra, più impegnativa impresa femminile<sup>87</sup>, la 'marcia' verso Atene per chiedere l'aiuto non più di un dio, ma di un mortale, Teseo. L'intervento delle donne di Argo risulta efficace nell'immediato, ma non sortisce effetti significativi e duraturi nel panorama complessivo: a essere messo a nudo non è tanto il fallimento dell'iniziativa umana, quanto piuttosto la debolezza dell'apparato divino che conferma la propria sostanziale impotenza. Sotto questa luce, il ritratto ecfrastico a tinte quasi elegiache di Giunone e Giove, che nel contesto del passo aveva una sua precisa funzione mnestico-suasoria, se riletto *ex post* come brano autonomo, non fa che offrire un'immagine di tono minore, quasi antifrastica e dissacrante, delle due maggiori forze cosmiche, spogliate della loro tradizionale grandezza. L'*ekphrasis* infatti immortalava Giunone nei panni di una *puella* ingenua, destinata a un futuro da *coniunx* tradita ed estromessa dal cielo, più che al ruolo sublime di *siderei regina poli*; e ritrae Giove, ancora giovinetto, nei noti panni del seduttore con il titolo altisonante di *magnus Tonans*, che risulta quanto mai improprio se si considera che il dio staziano si dichiara ormai stanco di tuoni e fulmini, suoi attributi caratterizzanti.

---

<sup>87</sup> Per l'idea di un'epica 'al femminile', cfr. BESSONE 2011, pp. 204-6; BESSONE 2015a, in part. pp. 127-33. Più in generale sulle figure femminili nell'epica, cfr. KEITH 2000.

## IX. Lo scudo di Teseo e la lotta contro il Minotauro

L'entrata in scena di Teseo, poco oltre la seconda metà del dodicesimo libro della *Tebaide*, segna un nuovo sviluppo narrativo che porterà alla risoluzione finale dell'opera<sup>1</sup>. La materia poetica della *Teseide* staziana viene organizzata con estremo rigore sia perché, sul piano dei contenuti, essa rappresenta l'ultimo atto della vicenda tebana, sia perché, sul piano narrativo, si dipana in uno spazio relativamente ridotto<sup>2</sup> che impone al narratore un ritmo diegetico incalzante<sup>3</sup>, nonché un equilibrio sorvegliatissimo nella selezione delle sequenze del racconto. Anche la figura dell'eroe protagonista richiede una presentazione 'mirata', che procede attraverso la riscrittura del mito esistente in conformità con la funzione che il personaggio è ora chiamato ad assolvere: il Teseo staziano si forma dunque a partire da una preliminare ridefinizione del Teseo della tradizione letteraria precedente. La rassegna delle sue gesta eroiche è condotta a ritroso, dal presente al passato, frammentata in finestre narrative che interrompono la progressione del tempo lineare del racconto. La prima impresa descritta, la più recente in ordine cronologico, è la vittoria sulle Amazzoni, celebrata nel trionfo durante il quale Teseo fa il suo ingresso ad Atene. Dal presente si passa poi alle glorie più antiche, gli *egregii actus* citati come paradigmi di clemenza nella *suasoria* pronunciata da Evadne per ottenere l'appoggio dell'eroe contro l'editto di Creonte (*Theb.* 12, 575-82). Il passato di Teseo, fissato ormai nella coscienza collettiva, rivive non solo in forma verbale, ma anche nelle immagini descritte attraverso l'*ekphrasis* dello scudo (*Theb.* 12, 665-76). A Teseo non serve portare impresse sull'umbone le imprese del padre o della stirpe: la rappresentazione della sua vittoria contro il Minotauro, agli occhi del nemico, basta da sola come garanzia assoluta di *virtus* eroica e di difesa dei valori di superiore umanità propri di Atene. Se da un lato lo spazio ecfrastrico, solo apparentemente sospeso rispetto alla narrazione principale, illumina la storia personale di Teseo attivando il ricordo delle gesta che lo hanno reso celebre, dall'altro esso rimarca l'aspirazione civilizzatrice – 'erculea' si potrebbe dire – del suo eroismo in una dimensione tutta umana che si ritroverà, come elemento costante, nell'operato del personaggio.

L'*ekphrasis* dello scudo, incastonata nel resoconto della marcia da Atene a Tebe, segna la fine della sezione ateniese, dedicata in gran parte alla storia passata dell'eroe, e introduce l'inizio della nuova impresa tebana, in cui Teseo dovrà affrontare Creonte. La cesura tra i due capitoli della biografia del sovrano, in realtà, è solo apparente: non c'è infatti reale soluzione di continuità tra il trionfo celebrato in patria e la successiva partenza per la città straniera che sarà coronata dall'*aristia* finale. L'*ekphrasis*, che sul piano pratico e diegetico accoglie la digressione sull'avventura cretese offrendole il meritato risalto, è inserita in una fase di passaggio (l'*iter* militare, appunto) ed è essa stessa un ideale ponte tra le imprese del passato e quelle del futuro imminente.

---

<sup>1</sup> Sul finale della *Tebaide* e sulla figura di Teseo la critica rimane divisa (una sintesi delle posizioni in BRAUND 1996, pp. 17-8; GANIBAN 2007, pp. 212-4; BESSONE 2011, pp. 128-30). Per la linea 'ottimista', secondo cui Teseo sopraggiunge come un *deus ex machina* a stabilire un nuovo ordine, cfr. VESSEY 1973, pp. 307-16; BRAUND 1996; RIPOLL 1998; DELARUE 2000. Per la linea 'pessimista', che vede nell'intervento di Teseo un ritorno alla guerra senza fine e allo scontro politico, cfr. DOMINIK 1994a, pp. 92-8; HERSHKOWITZ 1994; HERSHKOWITZ 1998, pp. 296-301; DIETRICH 1999; COFFEE 2009. Per la linea 'pluralista', che ravvisa nella figura del sovrano ateniese tratti volutamente ambigui e disturbanti che portano a una visione problematica del finale, cfr. AHL 1986, pp. 2894-8; FEENEY 1991, pp. 362-3; HARDIE 1993, pp. 46-8; HARDIE 1997, pp. 151-8; cfr. anche GANIBAN 2007, pp. 212-32 e MCNELIS 2007, pp. 151-77. In questo complesso quadro, la lettura più fine e convincente (alla quale dunque mi atterro) è, a mio avviso, quella di BESSONE 2011, che da un lato mette in luce la riabilitazione della figura di Teseo (buon re, tirannicida e difensore della *clementia*) quale simbolo politico, e dall'altro coglie con attenzione i tratti di «esemplarità e pessimismo», nonché le tensioni insite nella natura di un finale che «è, insieme, uno scioglimento epico positivo e l'ultimo atto di una tragedia» (p. 131).

<sup>2</sup> Il ritorno di Teseo dalla Scizia viene annunciato da Ornito alle Argive già in *Theb.* 12, 163-5; ma l'entrata in scena dell'eroe si colloca solo più avanti, al v. 519. Le vicende di Teseo (l'arrivo ad Atene, la partenza per Tebe e lo scontro con Creonte) occupano la seconda metà del libro 12, per un totale di meno di trecento versi (*Theb.* 12, 519-796).

<sup>3</sup> Del resto, come afferma lo stesso Teseo dopo aver ascoltato la supplica di Evadne, bisogna agire in fretta (*Theb.* 12, 596 *nulla mora est*); sulla tempestività di Teseo (soprattutto rispetto alla sua riluttanza nella *Supplici* euripidee), cfr. BESSONE 2011, pp. 153-4.



consapevolezza della propria ‘fama’ letteraria, fama che è già divenuta paradigma esemplare<sup>10</sup>. Proprio lo scontro con il mostro cretese, infatti, sarà ricordato in funzione didascalica tra le gesta gloriose, gli *immania laudum / semina*, cantate dal giovane Achille in *Achil.* 1, 188-9 come saggio dell’educazione ricevuta da Chirone<sup>11</sup>. Il tema ecfrastrico si precisa al verso immediatamente seguente, con l’apposizione complessa *centum urbes umbone gerit centenaque Cretae / moenia* (vv. 667-8), che riprende e amplia la formula omerica Κρήτης ἐκατόμπολις<sup>12</sup> scindendola nei due elementi che la compongono: *centum urbes* traduce ἐκατόμπολις, mentre *centenaque Cretae / moenia* permette di inglobare il nome proprio dell’isola, Κρήτης. L’effetto iperbolico è suggerito anche dal verbo *gerit* (v. 667): sembra che Teseo più che lo scudo regga direttamente i soggetti che su quello stesso scudo appaiono cesellati<sup>13</sup>.

L’attenzione si sposta poi sul tema centrale del quadro ecfrastrico, la lotta tra Teseo (v. 668 *seque ipsum*) e il Minotauro all’interno del labirinto (v. 668 *monstrousi ambagibus antri*)<sup>14</sup>. Lo scontro è scandito dalle azioni dell’eroe, fissate in tre gesti rappresentativi: v. 669 *torquentem*; v. 670 *ligantem*; v. 671 *vitantem*. A ciascuno di questi verbi corrisponde un oggetto diretto che mette a fuoco di volta in volta una parte del corpo del nemico: a mano a mano che l’azione procede, si compone dunque, specularmente, una descrizione fisica del Minotauro stesso. La prima mossa, cioè il tentativo di torcere (v. 669 *torquentem*) il collo dell’avversario, traduce sul piano della realtà un dettaglio presente già in Catullo, nella similitudine che associa lo slancio di Teseo contro il Minotauro al vento impetuoso che svelle la quercia contorcendone il tronco: *indomitus turbo contorquens flamine robur / eruit* (CATULL. 64, 107-8)<sup>15</sup>. In più, sul piano della struttura, la disposizione degli elementi all’interno della frase *hispida torquentem luctantis colla iuveni*, con il participio *torquentem* inglobato all’interno, suggerisce in modo iconico l’intreccio dei corpi durante la lotta. Si passa poi al corpo a corpo, destinato a risolversi in un vero e proprio stritolamento (v. 670 *ligantem*). L’immagine è cara a Stazio: la stretta possente con cui Teseo vince il Minotauro verrà infatti ricordata come esempio memorabile anche dal giovane Achille nel canto dedicato alle gesta gloriose degli eroi in *Achil.* 1, 191-2 *quanto circumdata nexu / ruperit Aegides Minoia brachia tauri*<sup>16</sup>. Rispetto a questo rapido accenno, la versione ecfrastrica della scena appare,

<sup>10</sup> Nella *Tebaide* un altro personaggio consapevole della propria ‘fama’ è Ipsipile: cfr. *Theb.* 5, 626-7 *Dum patrios casus fama exorsa retracto / ambitiosa meae*; vd. cap. V, nota 79. La stessa Ipsipile, poi, quando rievoca l’arrivo degli Argonauti a Lemno, dimostra di conoscere a sua volta la fama raggiunta da Teseo per la sua recente vittoria sul toro di Maratona (*Theb.* 5, 431-2 *Hic et ab adserto nuper Marathone superbum / Thesea*).

<sup>11</sup> Per l’espressione *immania semina / laudum*, cfr. UCCELLINI 2012 *ad loc.*; cfr. anche *Achil.* 2, 89 *quae solitus laudum tibi semina pandere Chiron*. Achille, che già in *HOM. Il.* 9, 189 cantava i κλέα ἀνδρῶν accompagnandosi con la lira, riprende qui i panni del cantore e intrattiene la madre Teti esponendo quattro diversi episodi mitici (*Achil.* 1, 188-94): le imprese di Eracle, la lotta di Polluce e Amico, lo scontro tra Teseo e il Minotauro e infine le nozze di Peleo e Teti. Sulle implicazioni del passo e sull’interpretazione delle scelte tematiche, cfr. HINDS 1998, pp. 126-8; HESLIN 2005, pp. 86-93; UCCELLINI 2012 *ad Achil.* 1, 188-94.

<sup>12</sup> *HOM. Il.* 2, 649 ἄλλοι θ’ οἱ Κρήτην ἐκατόμπολιν ἀμφενέμοντο.

<sup>13</sup> Simile al verbo *gero* è il verbo *attollo* in *VERG. Aen.* 8, 731 *attollens umero famamque et fata nepotum*, con HARDIE 1986, pp. 369-75. Sulle implicazioni di questa differenza tra Enea che porta raffigurati sullo scudo la gloria e il destino dei suoi discendenti, cioè la storia universale della Roma futura, e Teseo che invece mostra incisi sul clipeo eventi del suo passato personale, cfr. HARDIE 1993, pp. 47-8; e *infra*, § 2.

<sup>14</sup> HESLIN 1996, p. 99, afferma che la complessa sintassi di questo passo evoca l’immagine del labirinto e l’intrecciarsi dei corpi nella lotta descritta subito dopo. Il labirinto di Creta compare come soggetto ecfrastrico anche nel ‘ciclo cretese’ realizzato da Dedalo nel tempio di Apollo a Cuma in *VERG. Aen.* 6, 27 *hic labor ille domus et inextricabilis error*; cfr. anche *OV. Met.* 8, 159-68.

<sup>15</sup> Per *torquere* detto di parti del corpo nella lotta, cfr. e.g. *Theb.* 1, 719-20 *seu Persei sub rupibus antri / indignata sequi torquentem cornua Mithram*, con VESSEY 1973, p. 313, che propone l’assimilazione di Teseo a Mitra tauroctono; cfr. anche AHL 1986, p. 2895; FRANCHET D’ESPÈREY 1999, pp. 359-60; REBEGGIANI 2018, pp. 121-2. Da vedere anche la mossa di Eracle che torce la barba del centauro Ileo per tenergli ferma la testa in *Theb.* 6, 539 *torta molitur robora barba*: cfr. cap. VI, § 1.

<sup>16</sup> In questo caso Teseo stritola le braccia del Minotauro avvolgendole nella sua stretta fino a spezzarle; per *nexus*, che indica la presa in contesto di lotta o di scontro sportivo, cfr. e.g. *OV. Met.* 6, 242-3 *et iam contulerant arto luctantia nexu / pectora pectoribus*; 9, 57-8 *vix tamen inserui... / brachia, vix solvi duos a corpore nexu*; LUCAN. 4, 617 *conseruere manus et multo brachia nexu*. Negli ultimi due esempi citati la mossa è compiuta da Eracle: simile la strategia con cui l’eroe sconfigge Caco (vd. *infra*, § 3 e nota 61). In contesto greco per il δεσμός di Eracle, questa volta esercitato sui serpenti, cfr. *THEOC. Id.* 24, 27-8 ἄμφω δὲ βαρεῖ ἐνεδήσατο δεσμῶ, / δραζάμενος φάρυγος; cfr. anche *PI. Nem.* 1, 43-7.

pur in uno spazio altrettanto esiguo, ancor più condensata, sia sul piano della costruzione formale che dell'espressione: *alternasque manus circum et nodosa ligantem / braccia* (vv. 670-1). L'immagine del *nexus*, della stretta esercitata dall'eroe, è ripresa attraverso il participio *ligantem*, che lo ritrae mentre si avvinghia al suo nemico<sup>17</sup>; il dettaglio dei *Minoia braccia tauri*, poi, sembra riproposto, in forma sdoppiata, nell'espressione *alternas... manus e nodosa... braccia*, da riferire con ogni probabilità non a Teseo ma sempre al Minotauro<sup>18</sup>. In questo modo, dunque, nonostante la complessità della rappresentazione, il quadro così ricostruito mostra l'eroe nell'atto di 'stringere' l'avversario, afferrandogli entrambe le mani e le braccia possenti per legargliele attorno al corpo. *Nodosa... braccia* merita un'attenzione particolare: l'espressione, qui riferita con uno slittamento semantico alle braccia muscolose del mostro, evoca per il suo valore anfibologico anche le fronde dure e nodose di un albero<sup>19</sup>. *Nodosa... braccia*, giocando sul suo duplice valore, letterale e metaforico, crea quindi un richiamo prezioso ai rami della quercia, i *braccia* appunto, che in Catullo, nella similitudine in cui il Minotauro viene rappresentato come un albero incalzato dal vento, divengono i referenti simbolici delle braccia del mostro stesso: CATULL. 64, 105-6 *nam velut in summo quatentem braccia Tauro / quercum* – e proprio la clausola *braccia tauro* sarà ripresa, con un raffinato gioco di omografia tra *Taurus* e *taurus*, nel già citato verso staziano di *Achil.* 1, 192 *Minoia braccia tauri* sempre in riferimento al Minotauro<sup>20</sup>. L'*ekphrasis* descrive infine la terza e ultima mossa (v. 671 *vitantem*), che consiste nel ritrarre il collo per evitare le corna del nemico (v. 671 *abducto vitantem cornua vultu*). La scena ricalca un movimento difensivo tipico dei pugili che, nel portare avanti il peso del corpo, cercano di tenere la testa spostata all'indietro per non esporla ai colpi dell'avversario<sup>21</sup>. L'immagine di Teseo intento a *vitare cornua* completa inoltre, fornendone la controparte speculare, quella catulliana del Minotauro che roteando il capo cerca invece di *iactare cornua ventis* (CATULL. 64, 111 *nequiquam vanis iactantem cornua ventis*)<sup>22</sup>.

Questi dettagli nella rappresentazione efrastica della lotta sembrano indicare l'adesione di Stazio a una versione alternativa del mito, secondo la quale Teseo uccide il Minotauro non con le armi – la spada, secondo l'iconografia più antica, o la clava, secondo il filone seguito anche da Ovidio<sup>23</sup> – ma direttamente a mani

<sup>17</sup> In questo caso i due accusativi retti da *ligantem* (*alternasque manus e nodosa... braccia*) costituirebbero l'oggetto su cui (e non *attraverso* cui) viene esercitata l'azione del legare: per questa costruzione di *ligo*, cfr. *ThLL*, s.v. *ligo*, VII/2, 1390, 39-68. Su *circum* in tmesi con *ligantem*, cfr. POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 670-1; il significato di *ligo* nel passo in esame sembra avvicinarsi a quello di *adligo* in casi come OV. *Fast.* 1, 372 *alligat aequorei braccia capta senis*; LUCAN. 4, 626-7 *iam terga viri cedentia victor / alligat*; sull'ambiguità dell'immagine, vd. *infra*, nota 18.

<sup>18</sup> Su questo punto non c'è giudizio unanime tra gli interpreti. Alcuni immaginano che *alternas manus e nodosa braccia* indichino le mani e gli arti di Teseo (in questo caso allora l'accusativo assume un valore strumentale): così traducono MOZLEY 1928; TRAGLIA, ARICÒ 1980; LESUEUR 1994. Altri invece ritengono, a mio avviso in modo più plausibile, che le *manus* e i *braccia* siano quelli del Minotauro (vd. *supra*, nota 17): a difesa di questa interpretazione, cfr. HESLIN 1996, pp. 99-100; POLLMANN 2004 *ad loc.* In questo modo, inoltre, la struttura sintattica risulterebbe in armonia con la costruzione della frase precedente e della frase successiva, nelle quali i participi riferiti a Teseo (*torquentem* e *vitantem*) reggono come complemento oggetto un sostantivo che indica una parte del corpo del Minotauro (*hispida... colla e cornua*). *Nodosus*, poi, se detto di enti animati, descrive in genere parti del corpo degli animali: cfr. e.g. STAT. *Theb.* 1, 134 *nodosos... armos* (dei tori); in questo senso *nodosus* potrebbe rimarcare la natura animale dell'ibrido Minotauro.

<sup>19</sup> *Nodosus* è spesso attestato in riferimento ad alberi o oggetti in legno: cfr. e.g. OV. *Met.* 6, 691; 12, 349; LUCAN. 3, 440; STAT. *Theb.* 2, 619. Allo stesso modo, *braccia* può indicare non solo gli arti superiori propriamente detti, ma anche i rami degli alberi: cfr. e.g. VERG. *G.* 2, 296; *Aen.* 6, 282-3; STAT. *Theb.* 1, 361-2; per l'immagine dei *braccia* degli alberi e il suo uso poetico, cfr. PERUTELLI 1985.

<sup>20</sup> Su questa ripresa, cfr. anche HINDS 1998, p. 127 nota 2.

<sup>21</sup> Il motivo ricorre spesso nelle scene di pugilato: cfr. e.g. VERG. *Aen.* 5, 428-9 *abduxere retro longe capita ardua ab ictu / immiscentque manus manibus pugnamque lacessunt*; VAL. FL. 4, 266-8 *semper cervice reducta / semper et in digitis et summi pulvere campi, / proiectusque redit*; STAT. *Theb.* 6, 751-2 *erexere manus; tuto procul ora recessu / armorum in speculis, aditusque ad vulnera clausi; 773 instat gressu vultuque recedit*.

<sup>22</sup> Il verso catulliano è molto vicino a un esametro citato da CIC. *Att.* 8, 5. 1 e di possibile paternità callimachea: cfr. CALL. *Hec.* fr. 732 Pfeiffer = fr. 165 Hollis<sup>2</sup> *πολλὰ μάτην κέρασσιον ἐς ἡέρα θυμήναντα*.

<sup>23</sup> Per la rappresentazione della lotta contro il Minotauro nelle fonti iconografiche, cfr. LIMC, s.v. *Theseus*, VII/1, pp. 940-3; VII/2, pp. 628-30 e 661-2. Secondo HESLIN 2005, pp. 90-1, «the earliest visual representations of the scene, which was popular in classical Athenian vase painting, show Theseus grappling with a man who has the head of a bull, and

nude<sup>24</sup>. L'eroe ateniese, che la tradizione successiva identifica con l'inventore del pugilato<sup>25</sup>, viene dunque raffigurato mentre si cimenta in un tipo di lotta più arcaica, pre-omerica – quella tra un eroe e una creatura non completamente umana quale il Minotauro, appunto – che ricorda la modalità del combattimento erculeo caratterizzata dallo stritolamento e dallo strangolamento finale<sup>26</sup>.

Dal v. 672 il punto di vista si sposta nuovamente all'esterno per cogliere prima la reazione delle masse alla vista dello scudo e poi l'effetto che i soggetti scolpiti esercitano su Teseo stesso. L'immagine della folla, i *populi*, crea un evidente contrasto con la figura isolata dell'eroe che si staglia ben definita di fronte allo sguardo dei presenti. Il guerriero entra in battaglia in tenuta marziale, *saeptus imagine torva* (v. 672)<sup>27</sup>: la *silhouette* dello scudo si sovrappone alla sagoma del corpo e l'immagine spaventosa che campeggia sull'umbone oscura la figura reale sostituendosi ad essa<sup>28</sup>. L'immagine di Teseo che fa il suo ingresso (v. 673 *ingreditur*) rivestito di uno scudo che lo copre interamente rievoca, anche in certe scelte lessicali, l'arrivo di Enea avvolto da una nube tra i Punici: *infert se saeptus nebula (mirabile dictu) / per medios miscetque viris neque cernitur ulli* (VERG. *Aen.* 1, 439-40). L'effetto tuttavia è esattamente il contrario: all'invisibilità di Enea, che si sottrae in questo modo agli sguardi dei presenti, si oppone il pieno rilievo di Teseo, che, ricoperto sì dallo scudo, emerge tuttavia 'ritagliato' dallo spazio circostante, come se il *clipeus* lo proteggesse esaltandone al tempo stesso la figura imponente. L'illusione di uno sdoppiamento tra l'eroe reale e la sua *imago* sull'arma, fino ad ora suggerito solo in modo implicito, viene dichiarata ai vv. 673-4: *bis Thesea bisque cruentas / caede videre manus*. Lo scudo, dunque, inganna l'occhio dell'osservatore producendo una sorta di geminazione tra il personaggio vivo e quello rappresentato in forma di immagini. L'effetto ottico viene reso a parole attraverso la reiterazione dell'avverbio *bis*, in cui l'anafora del significante risulta potenziata dal significato proprio del termine stesso: *bis*, avverbio della duplicità, eleva la ripetizione alla seconda potenza, incrementando al massimo la pregnanza espressiva del nesso<sup>29</sup>.

---

dispatching him with his sword. In Roman art, by contrast, the contest develops into a more equally matched bout, with Theseus using a blunt club to finish off the monster, or using no weapon at all». Nelle fonti letterarie, il riferimento alla clava nell'uccisione del Minotauro è più volte attestato in Ovidio: cfr. OV. *Her.* 4, 115 *ossa mei fratris clava perfracta trinodi*; 10, 77; 101-2. Il fatto che Teseo uccida il Minotauro con una clava è stato spiegato alla luce di una più ampia trasposizione di tratti caratteristici di Eracle (tra cui anche la clava, appunto) su Teseo, a partire dall'età ellenistica: cfr. KNOX 1995 *ad Her.* 10, 77. Secondo il mito, poi, Teseo, una volta giunto nella regione di Epidauro, sconfigge Perifete e gli sottrae la clava: di questa clava – racconta PLU. *Thes.* 8, 1-2 – l'eroe continua a servirsi, proprio come Eracle aveva fatto con la pelle di leone; sull'impresa contro il *claviger* Perifete cfr. anche OV. *Met.* 7, 436-7.

<sup>24</sup> Per questa notizia, cfr. APOLLOD. *Epit.* 1, 9 *παίων πυγμαῖς ἀπέκτεινεν*. Per questa variante in contesto figurativo, cfr. POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 670-1. Esiste poi una versione mitica risalente a Ellanico (*FGrH* 4 F164 = PLU. *Thes.* 17, 3), secondo la quale Teseo e i suoi compagni, scelti direttamente da Minosse, si sarebbero imbarcati sulla nave del sovrano cretese a condizione di non portare con sé armi da guerra (nel caso fossero riusciti comunque a sconfiggere il Minotauro, il tributo sarebbe cessato): cfr. AMPOLO, MANFREDINI 1988 *ad loc.*; HESLIN 2005, p. 91; UCCELLINI 2012 *ad Achil.* 1, 191-2. Nel nostro passo il riferimento alle mani insanguinate di Teseo (vv. 673-4 *cruentas / caede... manus*) fa pensare però a una lotta violenta, in cui c'è stato spargimento di sangue; su questo dettaglio può aver influito la memoria poetica di VERG. *Aen.* 1, 471 *Tydidēs multa vastabat caede cruentus* (la clausola *caede cruentus* conosce poi numerose occorrenze: cfr. e.g. OV. *Rem. am.* 28; *Her.* 6, 162; 16, 209; *Culex* 112; *SIL. Pun.* 9, 210).

<sup>25</sup> PAUS. 1, 39. 3 *παλαιστικὴν γὰρ τέχνην εὗρε Θησεὺς πρῶτος καὶ πάλης κατέστη ὕστερον ἀπ' ἐκείνου διδασκαλία*.

<sup>26</sup> Su questo tratto del duello erculeo, cfr. LABATE 2010, pp. 27-39. Si pensi al corpo a corpo tra Eracle e l'Acheloo – che il fiume stesso narra in prima persona proprio a Teseo – in OV. *Met.* 9, 50-61 (in part. vv. 52; 57-8; 60); alla lotta contro il leone nemeo, schiacciato e soffocato (cfr. e.g. THEOC. *Id.* 25, 262-71; OV. *Met.* 9, 197; STAT. *Theb.* 4, 834-5; 6, 270-1; *Silv.* 4, 6. 40-1); alla scena in cui Eracle stringe Anteo tendendolo sollevato da terra in LUCAN. 4, 652-3; al soffocamento dei serpenti da parte di Eracle bambino (cfr. e.g. PI. *Nem.* 1, 33-49; THEOC. *Id.* 24, 26-33; 54-9).

<sup>27</sup> *Torvus* è spesso usato in riferimento alla dea della guerra, Minerva: cfr. e.g. *Theb.* 2, 597 *torvae Pallados angues*; *Achil.* 2, 52-3 *torva Minervae / ora*; cfr. anche MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 248-50. In questo caso, l'*imago torva* corrisponde alla scena del combattimento di Teseo contro il Minotauro descritta nei versi precedenti; cfr. anche LACT. *PL. ad loc.*

<sup>28</sup> Cfr. in questo senso la paretimologia di *clipeus* in SERV. *ad Aen.* 7, 686 *NEC CLIPEI Scuta maiora, dicta ab eo quod celent corpus, ἀπὸ τοῦ κλέπτειν*.

<sup>29</sup> Come mostra BESSONE 2011, p. 41, nota 4, in un più ampio discorso sulla rappresentazione di Teseo e Domiziano, la stessa ripetizione di *bis* compare anche nel proemio della *Tebaide* in riferimento alle imprese militari dell'imperatore: *Theb.* 1, 19 *bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum*. Sulla formulazione staziana *bis Thesea bisque cruentas / caede videre manus* (*Theb.* 12, 673-4) in rapporto invece a VERG. *Aen.* 6, 32-3 *bis conatus erat casus effingere in auro /*

La digressione ecfrastrica si chiude in modo circolare con un ritorno a Teseo che da *spectandus* diventa *spectator*: è lui ora che osserva (v. 675 *ipse tuens*) le immagini raffigurate sullo scudo e che ripercorre le azioni gloriose del suo passato (v. 674 *veteres reminiscitur actus*). Attraverso lo sguardo dell'eroe, il narratore enumera altri dettagli figurativi, prima sottaciuti, che arricchiscono la scena integrandola con la rapida descrizione di soggetti secondari, 'liminali': i compagni (v. 675 *sociumque gregem*), le soglie del labirinto (vv. 675-6 *metuenda... / limina*), Arianna (v. 676 *pallentem Cnosida*)<sup>30</sup>. La caratterizzazione è fortemente soggettiva, soprattutto nell'espressione *metuendaque quondam... limina* riferita alle soglie del labirinto 'un tempo temibili' per l'eroe che le rivede ora effigiate sullo scudo dopo averle varcate incolume in un passato letterario non troppo remoto<sup>31</sup>. La presenza di Arianna, da ultimo, completa il quadro permettendo a Teseo di *vedere* raffigurato sullo scudo anche ciò che nell'esperienza reale, all'interno del labirinto, era precluso al suo sguardo. Nel volto pallido della donna (v. 676 *pallentem*) si legge un omaggio chiaro, benché fugace e letteralmente marginale (si tratta dell'ultimo verso dell'*ekphrasis*), all'Arianna del carne 64, che era divenuta più pallida dello scintillio dell'oro: *quanto saepe magis fulgore expalluit auri, / cum saevum cupiens contra contendere monstrum / aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!* (CATULL. 64, 100-2)<sup>32</sup>. Stazio condensa l'allusione catulliana in una formula brevissima che elimina ogni rinvio esplicito al seguito della vicenda: sul clipeo che esalta la *virtus* di Teseo, Arianna non può che comparire nei panni dell'eroina di Creta, non certo della *relicta* di Nasso<sup>33</sup>. Il riferimento esplicito al filo che si consuma (v. 676 *absumpto... filo*)<sup>34</sup> spiega il pallore della donna (un pallore d'angoscia) per la sorte dell'amato e allo stesso tempo rende ragione dell'aiuto indispensabile che ella gli ha offerto<sup>35</sup>. Accade così che, in questa fluida osmosi di memorie letterarie, anche l'augurio dell'Arianna ovidiana – la quale, con amara ironia, chiedeva all'eroe assente di essere annoverata tra i suoi *tituli* gloriosi (OV. *Her.* 10, 129-30 *me quoque narrato sola tellure relictam; / non ego sum titulis subripienda tuis*)<sup>36</sup> – trova ora nell'*ekphrasis* dello scudo un parziale accoglimento: pur non raffigurandola nelle vesti di donna sedotta e abbandonata, l'artefice staziano le garantisce in ogni caso una

---

*bis patriae cecidere manus*, cfr. AHL 1986, p. 2895; HARDIE 1993, p. 47, nota 65; PONTIGGIA 2016, p. 127, che, a partire da questa interferenza lessicale, sottolinea la natura umana e 'dedalea' dello scudo di Teseo.

<sup>30</sup> Stazio, che non usa mai il nome proprio *Ariadne* per difficoltà metriche, lo sostituisce qui con l'etnonimo *Cnosis*; cfr. NORDEN 1957<sup>4</sup> *ad Aen.* 6, 28.

<sup>31</sup> *Quondam* è l'indicatore di una cronologia anche letteraria: per avverbi temporali con analoga funzione, cfr. MICOZZI 2007a *ad Theb.* 4, 126; BESSONE 2018d p. 45, nota 60. In OV. *Met.* 8, 172-3 *nullis iterata priorum / ianua difficilis*, in particolare, si rimarca il fatto che quelle stesse soglie – temibili per Teseo – non erano mai state ripercorse da nessuno in uscita.

<sup>32</sup> Cfr. anche MICOZZI 2015, p. 331. In Catullo e Stazio il pallore esprime in prima battuta la paura di Arianna al pensiero dei pericoli che Teseo può correre; ma in questo pallore si può leggere anche un implicito richiamo alla paura di Arianna non appena si sarà resa conto di essere stata abbandonata (cfr. OV. *Her.* 10, 13 *conterrita surgo*; cfr. anche v. 32 *frigidior glacie semianimisque fui*). In *pallentem* poi, oltre all'allusione catulliana, si ritrova un rimando verbale (per altro, nella stessa sede metrica) alla Cleopatra *pallens* per la morte imminente sullo scudo di Enea in VERG. *Aen.* 8, 709 *illam inter caedes pallentem morte futura*, da confrontare a sua volta con la Didone *pallida morte futura* di *Aen.* 4, 644.

<sup>33</sup> Per il silenzio sull'episodio di Nasso, vicenda imbarazzante e dannosa per il ritratto che Stazio intende dare di Teseo, cfr. BESSONE 2011, pp. 139-41. L'unico riferimento obliquo a questo tassello del mito si trova nel rapido accenno alla *Theseaque Naxos* (*Theb.* 7, 686), in un breve elenco di luoghi cari a Bacco: benché l'aggettivo *Thesēa* evochi la scena dell'abbandono di Arianna, è proprio il contesto bacchico del passo a smorzare in questo caso la carica drammatica dell'allusione, richiamando piuttosto il 'lieto fine' della vicenda e l'unione di Arianna con il dio.

<sup>34</sup> Sul significato dell'espressione *absumpto... filo*, cfr. POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 676; cfr. anche OV. *Her.* 10, 103-4; APOLLOD. *Epit.* 1, 9. *Absumpto... filo*, con l'immagine del filo che si consuma, suggerisce inoltre in modo mimetico l'idea della chiusa stessa dell'*ekphrasis*.

<sup>35</sup> La solerzia di Arianna è ben rilevata in OV. *Her.* 4, 59-60 *Perfidus Aegides, ducentia fila secutus, / curva meae fugit tecta sororis ope* (a parlare è Fedra); *Met.* 8, 172 *ope virginea*; STAT. *Silv.* 2, 6. 25-6 *Non talem Cressa superbum / callida sollicito revocavit Thesea filo*, con VAN DAM 1984 *ad loc.* Per il dettaglio del filo, cfr. anche OV. *Her.* 10, 103-4; PROP. 2, 14. 7-8; in CATULL. 64, 113 il filo viene menzionato solo in riferimento a Teseo; in Virgilio è Dedalo stesso, invece, a dipanare il filo (VERG. *Aen.* 6, 29-30 *Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit / caeca regens filo vestigia*).

<sup>36</sup> Per l'invettiva di Arianna, cfr. OV. *Her.* 10, 125-30, con BATTISTELLA 2010 *ad her.* 10, 130. Ai 'titoli' di Teseo allude anche Fillide in OV. *Her.* 2, 73-6: l'eroina poi, quasi immedesimandosi nella sorte di Arianna, accusa Demofonte di aver imparato dal padre Teseo solo a sedurre le donne e ad abbandonarle.

memoria imperitura effigiando il suo ritratto sul clipeo nel quale rivive, fissata in immagini, la gloria del *labor* cretese.

La cornice della digressione appare sfumata, come per confondere lo snodo tra il piano della narrazione e quello della descrizione dei soggetti figurativi. La chiusa dell'*ekphrasis*, infatti, non fornisce un'indicazione 'di confine' che segnali in modo chiaro al lettore il ritorno al racconto principale e l'inizio di una nuova sequenza. Si potrebbe parlare di un finale in dissolvenza, soprattutto perché l'ultima immagine, quella della *pallentem Cnosida* e del filo che si consuma, aggiunge all'intero quadro una nota malinconica e dolorosa che, pur non trovando espressione sul piano della lettera del testo, assume per il lettore una carica fortemente evocativa sul piano del senso. Il seguito della vicenda cretese, infatti, è ben noto. E, come se non bastasse, già nella breve didascalia ovidiana di *Met.* 8 dedicata all'impresa di Teseo il filo era l'oggetto-simbolo che segnava la fine dell'impresa contro il Minotauro e quindi il passaggio alla scena successiva, ovvero il viaggio a Nasso e il conseguente abbandono della donna: *utque ope virginea nullis iterata priorum / ianua difficilis filo est inventa relecto, / protinus Aegides rapta Minoide Diam / vela dedit comitemque suam crudelis in illo / litore destituit* (OV. *Met.* 8, 172-6). Così, anche in Stazio la rapida menzione di Arianna e del filo (l'ultima parola dell'*ekphrasis* al v. 676) crea le premesse per il ripetersi della medesima, drammatica sequenza ovidiana (e prima ancora catulliana), per il ricrearsi cioè di una ben nota atmosfera elegiaca che, a prima vista, sembra continuare nel verso successivo:

ipse tuens sociumque gregem metuendaque quondam  
limina et absumpto pallentem Cnosida filo.  
**Saevus** at interea ferro post terga revinctas  
Antigonen viduamque Creon Adrastida leto  
admovet  
675  
(*Theb.* 12, 675-9)

Il tratto elegiaco contenuto *in nuce* alla fine del v. 676 (*pallentem Cnosida*) sembra trovare conferma nell'aggettivo *saevus* all'inizio del v. 677. Ci si aspetta dunque un lineare ritorno a Teseo, soggetto della frase precedente (v. 675 *ipse*), presentato ora nei panni del crudele traditore, come suggerisce il famoso seguito della vicenda amorosa. *Saevus* si aggiungerebbe così alla lista dei titoli poco lusinghieri di *perfidus*, *malus*, *periurus* e soprattutto *crudelis*, che l'eroe ha collezionato da Catullo in poi<sup>37</sup>. In realtà, però, l'aspettativa del lettore, giocata sull'interferenza della memoria elegiaca, viene presto delusa: *saevus* infatti non è riferito al re ateniese ma al tiranno Creonte, il cui nome compare con effetto ritardante a una certa distanza dall'aggettivo ad esso concordato<sup>38</sup>. Quella che poteva apparire come la naturale prosecuzione, sempre all'interno dell'*ekphrasis*, della storia di Teseo e Arianna non solo segna un ritorno alla cornice narrativa principale (la descrizione dello scudo termina infatti al v. 676), ma coincide anche con l'inizio di una nuova sequenza diegetica, diversa dalla precedente sia per l'ambientazione (non più Atene, ma Tebe) che per i personaggi coinvolti (non più Teseo, ma Creonte con Antigone e Argia). Come nell'*ekphrasis* dello scudo di Ippomedonte, anche qui la chiusa improvvisa e non annunciata della descrizione genera a una prima lettura una confusione tra il referente atteso e il referente reale che si svela solo nel prosieguo della lettura. Questo gioco di sovrapposizioni allusive

<sup>37</sup> Per *crudelis*, cfr. e.g. OV. *Ars am.* 1, 531 *Thesea crudelem surdas clamabat ad undas*; *Met.* 8, 175-6 *comitemque suam crudelis in illo / litore destituit*; cfr. anche *Her.* 10, 115-6. Ma Teseo è detto anche *perfidus* (CATULL. 64, 132; 133; 174; OV. *Fast.* 3, 473); *malus* (*hospes*) (CATULL. 64, 175-6; PROP. 2, 24c. 44); *periurus* (OV. *Am.* 1, 7. 15; *Her.* 10, 76; *Fast.* 3, 473); *protervus* (OV. *Her.* 17, 27); *improbis* (OV. *Her.* 10, 77); *sceleratus* (OV. *Her.* 10, 35). Su questi «epiteti insultanti», cfr. BESSONE 2011, p. 142.

<sup>38</sup> Oltre a *saevus* (che resta in ogni caso la spia vera e propria di questa apparente sfasatura), anche l'aggettivo *vidua* può continuare il gioco delle interferenze tra piano ecfrastrico e piano extra-ecfrastrico, per quanto con un effetto decisamente più smorzato: *viduus*, un aggettivo dalla spiccata connotazione elegiaca e caro al lessico delle *relictæ* ovidiane, potrebbe perfettamente connotare l'Arianna dell'*ekphrasis* nel prosieguo della sua vicenda personale (cfr. le sue parole in OV. *Her.* 10, 14 *membraque sunt viduo praecipitata toro*), se non fosse che in questo caso il referente proprio dell'aggettivo (*Adrastida*, cioè Argia) è esplicitato subito dopo e respinge all'istante ogni possibile effetto di sovrapposizione. Su *viduus* in contesto elegiaco, cfr. KENNEY 1996 *ad Her.* 16, 317-8; BATTISTELLA 2010 *ad Her.* 10, 13-4.

suggerisce ancora una volta la necessità di richiamare certi aspetti del passato di Teseo per dimenticarli in quello stesso momento, per neutralizzare cioè le possibili intrusioni elegiache nella attuale ridefinizione del personaggio<sup>39</sup>. Un segnale chiaro, insomma, del fatto che Stazio – pur non eliminando completamente il complesso sostrato identitario di memorie poetiche – sta costruendo un Teseo *altro* rispetto a certi filoni ostili di tradizione; un segnale che anche l'*ekphrasis* dello scudo muove in questa stessa direzione, ponendosi come il sigillo di una rilettura preliminare del passato dell'eroe, che getta le basi per la prosecuzione di questo rimodellamento nel presente del racconto tebano.

## 2. Uno scudo 'a misura d'uomo'

L'*ekphrasis* dello scudo di Teseo diverge dalle tradizionali descrizioni di scudi per la scelta del soggetto figurativo, per l'articolazione multipla del punto di vista e per la funzione che svolge rispetto alla caratterizzazione del personaggio. Se formalmente l'immagine che orna l'umbone può essere ricondotta alla categoria degli *episemata* che rappresentano le gesta del proprietario stesso dello scudo<sup>40</sup>, in concreto non si rintracciano altre *ekphraseis* del tutto paragonabili a quella in esame<sup>41</sup>. In questo senso, infatti, la scelta di inscrivere nella forma tonda del clipeo la figura di Teseo costituisce un'originale sperimentazione staziana, volta a esaltare la piena centralità umana dell'eroe ateniese.

Sul piano dell'architettura diegetica, l'*ekphrasis* si rivela un efficace espediente che permette di inglobare il passato del protagonista nel tessuto attuale del racconto senza spezzare vistosamente il concitato *continuum* narrativo. Sul piano dei contenuti, invece, la descrizione dello scudo fa convergere l'attenzione sulla vittoria cretese, snodo essenziale nella carriera dell'eroe, completando così l'elenco delle *res gestae* del protagonista e anticipando le sue imprese future. Il contenuto ecfastico, nello specifico, concorre a promuovere la rinnovata statura eroica di Teseo, in accordo con il ruolo che il personaggio è ora chiamato a svolgere. In altre parole, l'*ekphrasis* fissa l'identità del Teseo staziano in uno spazio privilegiato e visibile, soprattutto a fronte di una tradizione 'teseica' particolarmente ricca e varia al suo interno che, come si è visto, Stazio stesso invita a selezionare, ora rivalutando certi modelli ora ridimensionandone altri. In questo senso, infatti, come ha mostrato Federica Bessone, «l'*ekphrasis* epico-eroica di Stazio rimette al centro della rappresentazione l'impresa contro il Minotauro (forse la più gloriosa di Teseo, prima che l'abbandono di Arianna la offuscasse) e relega ai margini, come un'appendice appena accennata, ciò che in Catullo costituiva il cuore dell'*ekphrasis* e dell'*epillio*»<sup>42</sup>. Se è principalmente lungo l'asse catulliano (e ovidiano) che si misura, in chiave contrastiva, il senso del rinnovamento compiuto da Stazio, c'è anche un altro passo – sempre di natura ecfastica – che merita di essere richiamato, cioè la descrizione del labirinto nel ciclo dei bassorilievi incisi da Dedalo sui *fores* del tempio di Apollo:

Hic labor ille domus et inextricabilis error;

---

<sup>39</sup> Il meccanismo adottato da Stazio stimola in questo senso un processo di «memoria selettiva»: cfr. BESSONE 2011, in part. p. 136.

<sup>40</sup> È la categoria dei «devices with reference to the deeds or fortunes of the bearer», individuata da CHASE 1902, p. 85.

<sup>41</sup> In ogni caso, non mancano esempi in cui un personaggio diegetico diventi anche personaggio 'ecfastico', cioè soggetto che si vede rappresentato (o che si rappresenta lui stesso) in uno spazio ecfastico: si pensi a Enea che si riconosce in uno dei dipinti del tempio di Giunone a Cartagine (VERG. *Aen.* 1, 488, su cui vd. *infra*, sempre § 2); a Minerva che ricama anche la propria immagine sulla tela approntata per la sfida contro Aracne (OV. *Met.* 6, 78-82); a Giunone che riceve il peplo votivo sul quale le Argive hanno intessuto un suo ritratto virginale (STAT. *Theb.* 10, 61-4); ad Annibale che viene raffigurato sullo scudo ricevuto in dono dalle tribù della Calcecia (SIL. *Pun.* 2, 426-8; 451-2): sullo scudo di Annibale, realizzato non da un dio ma da uomini, cfr. HARRISON 2010, pp. 282-5; LOVATT 2013, pp. 172-4 (con ulteriore bibliografia). Un caso interessante rispetto a quello dello scudo di Teseo è l'*ekphrasis* del cratere di Eracle (STAT. *Theb.* 6, 531-9) che appare persino tra i soggetti decorati; anche in HOM. *Od.* 11, 609-14 Eracle appare nell'Ade a Odisseo con indosso un balteo su cui sono cesellate scene di caccia contro belve feroci, mischie, battaglie e stragi di uomini che rievocano proprio le celebri imprese compiute dall'eroe in vita.

<sup>42</sup> BESSONE 2011, pp. 138-9.

magnum reginae sed enim miseratus amorem  
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,  
caeca regens filo vestigia.

(VERG. *Aen.* 6, 27-30)

L'indicazione del contenuto figurativo della scena, cioè il labirinto, ridotto ai suoi dettagli essenziali, è condensata in un solo verso; il nome di Teseo è censurato e mancano riferimenti espliciti alle sue gesta contro il Minotauro. Il reale interesse del passo è tutto rivolto all'amore di Arianna, il *magnum reginae... amor*, in cui la memoria di Teseo affiora sì, ma solo per associazione implicita. L'artefice Dedalo che, commosso dal sentimento di Arianna, aveva escogitato lo stratagemma del filo, mette ora al centro della sua rappresentazione l'amore della fanciulla ed elimina ogni richiamo diretto alla figura del sovrano ateniese. Rispetto a questo modello, l'immagine ecfrastica di Stazio 'riempie' i vuoti virgiliani e disinnesci, ancora una volta, le disturbanti implicazioni connesse all'amore di Arianna, riscrivendo lo stesso episodio dal punto di vista del vincitore. L'*ekphrasis* dello scudo di Teseo è la versione eroica e trionfale dell'*ekphrasis* dedalea.

Anche dal punto di vista delle dinamiche visuali, l'*ekphrasis* rimarca la preminenza di Teseo e ne fa il polo d'attrazione privilegiato su cui convergono gli sguardi. Sdoppiando la prospettiva, infatti, Stazio descrive prima la reazione emotiva delle masse alla vista dell'eroe armato e poi quella di Teseo stesso. Quando il guerriero entra in campo rivestito dell'*imago torva* sull'umbone, i *populi* – dice il narratore – provano paura alla vista della sua figura duplicata (vv. 672-4 *terror habet populos... videre*)<sup>43</sup>. Il sentimento di terrore, che ricorda il panico generato da Turno alle prime avvisaglie di guerra (VERG. *Aen.* 7, 577-8 *Turnus adest medioque in crimine caedis et igni / terrorem ingeminat*), crea una polarità rispetto al desiderio della massa di vedere Teseo vittorioso nella cerimonia del trionfo: *primus amor niveis victorem cernere vectum / quadriiugis* (*Theb.* 12, 532-3)<sup>44</sup>. *Terror vidēre* e *amor cernere*, dunque, registrano le due diverse reazioni del 'pubblico'<sup>45</sup> alla vista del re ateniese che, ora nella veste pacifica di generale trionfante, ora nell'aspetto minaccioso di guerriero pronto alla battaglia, attira su di sé gli sguardi dei presenti<sup>46</sup>. In entrambi i casi, è costante il focus sull'azione visiva (*vidēre, cernere*), che testimonia l'alto grado di spettacolarizzazione degli ingressi in scena dell'eroe, e che conferma il valore simbolico della centralità visuale del soggetto e del suo potere. Ma oltre a questa categoria di osservatori, è Teseo stesso che, oltre a indossare lo scudo, vede i motivi figurativi impressi su di esso: un privilegio esclusivo che non è concesso a nessun altro eroe della *Tebaide*. Solo Enea – come Achille prima di lui<sup>47</sup> – è rappresentato nell'atto di osservare le figure cesellate sul clipeo divino donatogli

<sup>43</sup> Sulla funzione dello scudo come strumento che attraverso le immagini incise deve generare paura in colui che lo osserva, cfr. LOVATT 2013, pp. 197-204; si pensi per esempio allo spavento dei Mirmidoni di fronte alle armi divine di Achille (HOM. *Il.* 19, 14-5). La reazione di terrore alla vista di Teseo e del suo scudo con le immagini del Minotauro si può forse accostare alla paura degli abitanti di Maratona alla vista dell'eroe dopo l'uccisione del toro in CALL. *Hec.* fr. 260, 2-3 Pfeiffer = 69, 2-3 Hollis<sup>2</sup> ὡς ἴδον, ὡ[ς] ἅμα πάντες ὑπέτρρεσαν, οὐδέ τις ἔτλη / ἄνδρα μέγαν καὶ θῆρα πελώριον ἄγχα ἰδέσθαι; in particolare, per Teseo che appare 'grande' (μέγαν), cfr. HOLLIS 2009<sup>2</sup> *ad Hec.* fr. 69, 3. Cfr. anche BESSONE 2011, p. 186 e nota 4, che accosta l'immagine contenuta nel verso callimacheo a un'altra scena di terrore, quella in cui Teseo, paragonato a Marte sul carro di guerra, semina il panico tra i nemici tebani: cfr. *Theb.* 12, 730-7, in part. vv. 735-6 *sic exanimis in terga reducit / pallor Agenoridas*.

<sup>44</sup> Il 'magnetismo visuale' esercitato da Teseo – il desiderio (*amor*) della massa di osservarlo (*cernere*) durante la cerimonia del trionfo – richiama le dinamiche di attrazione dello sguardo (l'occhio della folla puntato sull'imperatore vittorioso) che si ritrovano in contesto encomiastico anche nella rappresentazione del trionfo di Traiano nel *Panegirico* di Plinio: cfr. e.g. *Pan.* 22, 2-3 *ergo non aetas quemquam non valetudo, non sexus retardavit, quominus oculos insolito spectaculo impleret. Te parvuli noscere, ostentare iuvenes, mirari senes, aegri quoque neglecto medentium imperio ad conspectum tui quasi ad salutem sanitatemque prorere*.

<sup>45</sup> *Populi* in questo caso si connota più nel senso di 'gente che assiste, che sta a guardare', quasi a rimarcare la dimensione teatrale della scena; cfr. anche POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 672. È interessante notare che anche Ippolita, l'Amazzone ormai blandita e sposa di Teseo, attira su di sé l'attenzione dei *populi* (*Theb.* 12, 533-4 *nec non populos in semet agebat / Hippolyte, iam blanda genas...*); cfr. *ThLL*, s.v. *populus*, X/1, 2729, 9 sgg.

<sup>46</sup> In questa polarità si può individuare un punto di contatto con la rappresentazione di Domiziano in *Silv.* 1, 1; anche il volto dell'imperatore, mite pur con i segni della guerra recente, è un piacere da guardare: cfr. *Silv.* 1, 1. 15-6 *hunc mitis commendat eques: iuvat ora tueri / mixta notis belli placidamque gerentia pacem; 25-7 discit et e vultu quantum tu mitior armis, / qui nec in externos facilis saevire furores / das Chattis Dacisque fidem*.

<sup>47</sup> HOM. *Il.* 19, 18-9 τέρπετο δ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων θεοῦ ἀγλαὰ δῶρα. / Αὐτὰρ ἐπεὶ φρεσὶν ἦσι τετάρπετο δαίδαλα λεύσσω.

dalla madre Venere. La sua reazione, condensata in pochi versi, conclude la lunga *ekphrasis* che illustra la futura storia di Roma: *talia per clipeum Volcani, dona parentis, / miratur rerumque ignarus imagine gaudet, / attollens umero famamque et fata nepotum* (VERG. *Aen.* 8, 729-31). Di fronte allo scorcio sul glorioso destino della sua discendenza, Enea si ferma al piacere estetico della rappresentazione figurativa (VERG. *Aen.* 8, 730 *imagine gaudet*): non essendo in grado di comprendere, da personaggio interno quale è, il significato profetico delle immagini che gli scorrono sotto gli occhi, non può che restare *rerum ignarus*. Lo spunto per l'immagine dell'eroe che *si vede* rappresentato rimanda piuttosto all'Enea di *Aen.* 1 quando, nel tempio di Giunone a Cartagine, egli rivede dipinte, con sua grande sorpresa, le *Iliacae pugnae* e le guerre ormai famose in tutto il mondo. Enea, passando in rassegna le figure che si offrono al suo sguardo, vede la propria immagine e *si riconosce* tra un gruppo di altri personaggi (VERG. *Aen.* 1, 488 *se quoque principibus permixtum agnovit Achivis*). La visione genera dolore, una rinnovata compartecipazione alle sofferenze di un passato ancora troppo recente<sup>48</sup>. Teseo, invece, sfrutta la propria immagine sullo scudo come uno strumento attraverso il quale *farsi riconoscere* e allo stesso tempo come uno specchio nel quale *rivedersi*. L'osservazione produce reminiscenza: le immagini svolgono una funzione mnestica, aiutano colui che le guarda a ricordare in modo vivido il passato che esse raffigurano (*Theb.* 12, 674-5 *veteres reminiscitur actus / ipse tuens*)<sup>49</sup> e, in questo caso, a ripetere quel passato nel presente. Gli *exordia laudis* vanno dunque ricordati e rivissuti attraverso le immagini perché, con la loro forza paradigmatica e propulsiva, essi possono ispirare nuove imprese altrettanto gloriose. Tuttavia attribuire l'azione del *reminisci* a un personaggio interno al racconto è un'operazione tutt'altro che neutra; nel caso di Teseo, poi, il verbo di memoria – che porta spesso con sé implicazioni metaletterarie<sup>50</sup> – rischia di creare un contrasto stridente con l'*ethos* del Teseo catulliano, l'eroe smemorato per eccellenza (l'aggettivo accusatorio *immemor* torna più volte come un *refrain* ossessivo nel lamento di Arianna)<sup>51</sup>. Se il *reminiscitur* segnala lo scollamento del personaggio staziano dai suoi precedenti più noti, è proprio attraverso il ricordo di un passato inevitabilmente selezionato e corretto che Teseo si mostra ora artefice del rimodellamento della sua stessa coscienza letteraria. Attraverso la sapiente rimozione dell'abbandono di Arianna dalla descrizione ecfraistica, la riedizione staziana dell'avventura cretese mira dunque a togliere la pesante ipoteca *elegiaca* di seduttore e di amante infedele che gravava sull'eroe ateniese, e a riallinearlo così

<sup>48</sup> Cfr. VERG. *Aen.* 1, 459 *lacrimans*; 465 *multa gemens, largoque umectat flumine vultum*; 470 *agnoscit lacrimans*; 485 *tum vero ingentem gemitum dat pectore ab imo*. Non mancano segni di stupore e di ammirazione: cfr. VERG. *Aen.* 1, 494-5 *haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno*. Su questa *ekphrasis* vista attraverso gli occhi di Enea, cfr. le fini osservazioni di BARCHIESI 1994a, pp. 114-24.

<sup>49</sup> L'emistichio *veteres reminiscitur actus* ricorda nella formulazione *Theb.* 12, 391 *longius Argia miseris reminiscitur actus*, in cui il verbo di memoria è riferito ad Argia, l'eroina 'reminiscente' della *Tebaide*. L'immagine di Teseo, che ricorda i suoi successi osservandoli raffigurati sullo scudo, richiama il gesto di Tideo, che dopo la vittoria contro i cinquanta Tebani raccoglie le spoglie dei nemici e ripensa all'impresa appena compiuta: *Theb.* 2, 705-6 *praedamque iacentem / comportat gaudens ingentiaque acta recenset*.

<sup>50</sup> In questo senso anche l'aggettivo *vetus* (*veteres... actus*) sembra fungere da nota alessandrina: le imprese di Teseo sono *veteres* non solo perché cronologicamente lontane rispetto al presente mitico, ma anche perché sono già state raccontate altrove, nella tradizione letteraria precedente alla quale Stazio qui sembra voler rimandare. Per alcuni esempi di questo uso allusivo di *vetus* (spesso riferito all'oggetto di verbi del racconto), cfr. OV. *Her.* 16, 257 *et modo cantabam veteres resupinus amores*; MET. 5, 576 *fluminis Elei veteres narravit amores*, con ROSATI 2009a *ad loc.*; 6, 69 *et vetus in tela deducitur argumentum*; 10, 28-9 *famaque si veteris non est mentita rapinae, / vos quoque iunxit Amor*. Cfr. anche STAT. *Silv.* 1, 2. 90 *tu veteres, iuvenis, transgressus amores*: in questo caso è Amore che si rivolge a Stella, giovane innamorato, dichiarando che il suo amore per Violentilla ha superato gli amori del mito (Ippomene e Leandro, citati nei vv. 85-90); ma Stella, destinatario del componimento, è anche un poeta elegiaco: nella vita, come nel canto, l'amore del giovane poeta-amante supererà anche gli amori cantati dai poeti del passato (su questi aspetti di poetica, cfr. MERLI 2013, pp. 74-7).

<sup>51</sup> Il motivo della memoria labile di Teseo (che sembra non voler proprio ricordare) si trova variamente declinato nel lamento della *relicta*: cfr. CATULL. 64, 58; 135 *immemor*; 207-9 *ipse autem caeca mentem caligine Theseus / consitus oblito dimisit pectore cuncta / quae mandata prius constanti mente tenebat*; 238-40 *haec mandata prius constanti mente tenentem / Thesea ceu pulsae ventorum flamine nubes / aerium nivei montis liquere cacumen*; 248 *mente immemori*. Alla smemoratezza di Teseo si oppone la 'memoria' (anche letterariamente connotata) di Arianna: cfr. OV. *Fast.* 3, 473 *dicebam, memini, 'Periure et perfide, Theseu!'* Su questo punto, cfr. CONTE 1985<sup>2</sup>, pp. 38-40; HINDS 1998, pp. 3-4; sull'autocoscienza letteraria antagonista dell'Arianna abbandonata, cfr. BESSONE 2011, p. 139.

a quel profilo *epico* di guerriero e sovrano ideale che, dopo Catullo e Ovidio, sarebbe apparso altrimenti screditato e difficilmente proponibile. Quello che il Teseo staziano rivede e *ricorda* attraverso lo scudo è solo il passato eroico e vittorioso di cui è fautore e protagonista assoluto<sup>52</sup>. E proprio di questo bagaglio identitario, simbolicamente esibito sullo scudo, Teseo ha bisogno per la missione che lo attende ora nel presente della *Tebaide*.

L'*ekphrasis* dello scudo, come si è visto, è tutta proiettata sul passato ma al tempo stesso contribuisce a valorizzare i tratti innovativi della figura di Teseo alla luce del presente e in vista del finale della *Tebaide*. L'*ingens clipeus* dell'eroe, in virtù delle caratteristiche peculiari che gli sono proprie, pone l'accento sulla centralità umana di Teseo e sull'affermazione del nuovo statuto eroico che egli incarna. In questo senso, un elemento di cui tenere conto è la rimozione della componente divina<sup>53</sup>. A differenza infatti dello scudo di Achille o dello scudo di Enea, forgiati da Vulcano su richiesta rispettivamente di Teti e Venere, lo scudo di Teseo non ha un'origine celeste nota: non si fa riferimento all'intervento di un dio e l'artefice resta innominato. Allo stesso modo, tutta umana è anche la dimensione del tema ecfrastrico impresso sul clipeo: anche da questo punto di vista, lo scudo di Teseo risulta ormai molto distante dalla tradizione dei grandi scudi epici. Lo scudo omerico di Achille contiene una rappresentazione universale, un'*imago mundi*, che include il cielo, il mare, la terra con le due città in pace e in guerra; lo scudo virgiliano di Enea, con il suo ampio scorcio sulla storia futura di Roma, propone un ideale di ordine superiore che è destinato a trovare una sua realizzazione nel principato augusteo<sup>54</sup>. In Stazio invece si passa – con un rovesciamento di prospettiva – dalla storia globale di una collettività alla storia individuale di un singolo personaggio<sup>55</sup>. In questo senso, l'elemento che si impone è il carattere spiccatamente antropocentrico dell'oggetto che, rinunciando a una visione universalistica, promuove l'esaltazione dei caratteri individuali dell'eroe nella sua eccezionale singolarità<sup>56</sup>. Da un lato, la corrispondenza tra il primo Teseo, soggetto reale che indossa l'arma, e il secondo Teseo, soggetto iconico riprodotto su di essa, 'ingigantisce' la figura del sovrano isolandolo nello spazio e affermandone così il ruolo preminente: in questo senso, la centralità del personaggio sullo scudo è un correlativo della sua centralità nel racconto in relazione agli eventi che si svolgono nel finale dell'opera. Dall'altro, le immagini incise sul clipeo rappresentano un'impresa tutta umana, in cui si esaltano le qualità dell'eroe che, solo con le proprie forze, sconfigge un nemico di natura mostruosa superando con l'*ingenium*, lo stratagemma del filo di Arianna, gli ostacoli dell'impresa. Come a Creta Teseo ha combattuto in piena autonomia, così anche ora nel più ampio orizzonte della guerra tebana, segnato dal problematico ritiro delle divinità dalla scena e dall'imperversare delle potenze

---

<sup>52</sup> Sul rimodellamento della figura di Teseo e sul processo di «memoria selettiva» che si ingenera nella rappresentazione staziana del personaggio rispetto alla sua complessa biografia letteraria, cfr. BESSONE 2011, in part. pp. 136-44 (ripreso, in sintesi, in BESSONE 2013a, p. 100). Oltre alla fama di seduttore, su Teseo tradizionalmente grava anche la responsabilità della morte del padre Egeo e quella del figlio Ippolito (a questi episodi luttuosi alluderebbero indirettamente anche gli epiteti di *Neptunius* e *Aegides* riferiti all'eroe: così POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 588; cfr. anche AHL 1986, p. 2896); tuttavia, come ha mostrato BESSONE 2001, p. 138, rispetto a queste colpe, peraltro cronologicamente lontane dal presente di Teseo nella *Tebaide*, Stazio attiva una sottile strategia di ridimensionamento volta a scagionare l'eroe da ogni possibile accusa (cfr. *e.g. Theb.* 12, 624-6).

<sup>53</sup> Per questo aspetto, cfr. PONTIGGIA 2016, pp. 126-8.

<sup>54</sup> Sullo scudo di Enea e sulla corrispondenza che in esso si attua tra *cosmos* e *imperium*, cfr. HARDIE 1986, pp. 336-76, utile anche per un inquadramento globale sullo scudo omerico di Achille (in part. pp. 340-6). Sullo scudo di Achille e la sua dimensione cosmica a cui si è accennato *supra*, cfr. soprattutto HARDIE 1985.

<sup>55</sup> Sullo scarto tra Enea, che porta raffigurate sullo scudo le immagini dei suoi futuri discendenti, e Teseo, che mostra invece un'immagine di se stesso, cfr. HARDIE 1993, pp. 47-8. Sulle implicazioni di questa scelta nella definizione del Teseo staziano, cfr. anche BRAUND 1996, p. 14: «The implication is that Theseus need look nowhere else for his model. He is his own model, just as, in the very opening sentence of the *De clementia*, Seneca urges Nero to look at the mirror that he, Seneca, is holding up for him, because this provides Nero's only necessary example for the role of the good emperor». In questo senso anche la lettura dello scudo, nella più ampia visione 'ottimistica' della figura di Teseo e del finale della *Tebaide* suggerite dalla Braund, prepara all'immagine di Teseo come «'good king' or 'good emperor', virtually with the status of deity» (p. 15).

<sup>56</sup> Cfr. anche HARDIE 1993, pp. 47-8. Ulteriori considerazioni su questo aspetto, alla luce soprattutto della teologia della *Tebaide*, in PONTIGGIA 2016, pp. 126-36.

infere, il sovrano ateniese non può che affidarsi alle risorse della sua *humanitas* per restaurare, sostituendosi in un certo senso alla provvidenza divina assente, un ordine cosmico profondamente sovvertito<sup>57</sup>.

### 3. Mostri del passato, mostri del presente

La fatica cretese raffigurata sullo scudo si trasforma nel manifesto identitario di Teseo: l'eroe si presenta in contrapposizione rispetto al suo nemico, un essere ibrido e bestiale che sovverte i valori civili condivisi, e con la sua vittoria riafferma un ritorno all'ordine e alla giustizia<sup>58</sup>. Con questa precisa valenza etico-ideologica, l'uccisione del Minotauro si afferma dunque nella memoria culturale come l'impresa 'teseica' per antonomasia e consolida il ruolo che l'eroe ha rivestito (e che tuttora riveste) di civilizzatore e difensore della collettività ateniese e dei valori di cui essa è rappresentante<sup>59</sup>. Ora, la veste di eroe civilizzatore è un tratto tradizionalmente associato a Eracle<sup>60</sup>. In particolare, Teseo che uccide il Minotauro con la sua stretta possente potrebbe ricordare l'Eracle virgiliano che uccide Caco, un altro mostro semiferino<sup>61</sup>, sconfitto anch'esso dalla presa infallibile del suo avversario<sup>62</sup>. La caratterizzazione 'erculea' di Teseo che emerge dall'*ekphrasis*<sup>63</sup> rafforza, dunque, in prima battuta, il legame tra il presente e il passato dell'eroe ateniese, sia rispetto alla recente Amazzonomachia (*Theb.* 12, 519-33), sia soprattutto rispetto alle sue gesta giovanili ricordate da Evadne nella sua supplica (*Theb.* 12, 543-86). Come Eracle, infatti, aveva sconfitto le Amazzoni<sup>64</sup>, così Teseo ora ripete con successo l'impresa e porta con sé ad Atene le guerriere sconfitte che sfilano nella cerimonia trionfale davanti al carro del vincitore. Se nell'atteggiamento sprezzante della natura femminile loro propria si conserva un tratto selvaggio ancora da smussare, Teseo è però riuscito a blandire la loro regina, Ippolita, che appare 'addomesticata' nell'atteggiamento e ingentilita nei costumi<sup>65</sup>. L'elemento problematico (e potenzialmente sovversivo) dato dall'assunzione di caratteri maschili da parte delle Amazzoni, viene riassorbito dall'intervento dell'eroe ateniese che in questo caso ristabilisce la tradizionale suddivisione dei ruoli relegando Ippolita, tramite il

---

<sup>57</sup> Su questo aspetto, vd. *infra*, § 3.

<sup>58</sup> Cfr. e.g. OV. *Met.* 8, 170 *et Actaeo bis pastum sanguine monstrum*. La spedizione contro il Minotauro, che ha luogo dopo che Teseo è stato riconosciuto dal padre Egeo, re di Atene, ha un significato politico, in quanto si colloca nell'orizzonte della guerra promossa da Minosse, sovrano di Creta, che minaccia Atene e l'Attica per vendicare Androgeo (cfr. le parole dell'ambasciatore ateniese Cefalo inviato da Egeo in OV. *Met.* 7, 504 *imperiumque peti totius Achaidos addit*). La vittoria stessa di Teseo è vista come un vantaggio che giova a tutta la città di Atene (OV. *Met.* 8, 262-3 *iam lamentabile Athenae / pendere desiderant Thesea laude tributum*). Cfr. anche ISOC. *Hel.* 28.

<sup>59</sup> Cfr. MILLS 1997 pp. 13-8.

<sup>60</sup> Così anche nell'inno delle truppe di Tirinto in *Theb.* 4, 157-8 *Herculeum paeana canunt vastataque monstria / omnia*, con MICOZZI 2007a *ad loc.* per i rimandi alle *laudes Herculeae* virgiliane di *Aen.* 8. Per questa funzione di Eracle che pacifica il mondo dalle fiere, mi limito a segnalare solo pochi esempi: SOPH. *Tr.* 1060-1; EURIP. *Her.* 19-20; 851-2; SEN. *HO* 1989-90; *Ben.* 1, 13. 3.

<sup>61</sup> Per la natura bestiale di Caco, cfr. VERG. *Aen.* 8, 194 *semihominis Caci*; 266-7 *villosaque saetis / pectora semiferi*; un altro tratto bestiale accomunante rispetto al Minotauro è il piacere per il sangue umano: cfr. VERG. *Aen.* 8, 195-7 *semperque recenti / caede tepebat humus, foribusque adfixa superbis / ora virum tristi pendebant pallida tabo*.

<sup>62</sup> Cfr. VERG. *Aen.* 8, 259-61 *Hic Cacum in tenebris incendia vana vomentem / corripit in nodum complexus et angit inhaerens / elisos oculos et siccum sanguine guttur* (qui l'eroe finisce il nemico dopo averlo prima colpito con vari oggetti contundenti: cfr. VERG. *Aen.* 8, 247-50). In questo caso, tuttavia, Eracle stesso non è privo di tratti bestiali: cfr. HARDIE 1986, pp. 110-8 e HARDIE 1993 pp. 65-71; FEENEY 1991, pp. 158-62; LABATE 2010, pp. 46-50.

<sup>63</sup> Come è noto, nella tradizione Teseo è un emulo di Eracle: cfr. ISOC. *Hel.* 23; DIOD. 4, 59. 1; PLU. *Thes.* 6, 8-9; cfr. anche MILLS 1997, in part. pp. 136-7; SCARDIGLI, MANFREDINI 2018<sup>7</sup>, pp. 109-11. Su Teseo ed Eracle nella *Tebaide*, cfr. VESSEY 1973, p. 313; RIPOLL 1998, pp. 155-8; e soprattutto BESSONE 2011, pp. 156-63; REBEGGIANI 2018, in part. pp. 147-52.

<sup>64</sup> Cfr. e.g. DIOD. 4, 16. 1-4; APOLLOD. 2, 5. 9; per l'Amazzonomachia di Teseo, cfr. DIOD. 4, 28. 1-4; APOLLOD. *Epit.* 1, 16; PLU. *Thes.* 26-8. Sull'Amazzonomachia e i due distinti filoni di tradizione (il primo che accomuna Eracle e Teseo nell'impresa; il secondo che distingue invece le loro due spedizioni), cfr. AMPOLO, MANFREDINI 1988 *ad Thes.* 26, 1.

<sup>65</sup> Per questo Ippolita suscita lo stupore delle stesse Ateniesi: cfr. *Theb.* 12, 535-9 *Hanc patriae ritus fregisse severos / Athides oblique secum mirantur aperto / murmure, quod nitidi crines, quod pectora palla / tota latent, magnis quod barbara semet Athenis / misceat*.

*coniugium*, al ruolo di moglie e madre<sup>66</sup>. In questo modo, Teseo, regimentando l'universo rovesciato delle vergini guerriere, si presenta come restauratore e garante di un ordine sociale-antropologico ricostituito in seno alla cultura e ai valori di cui il sovrano ateniese è rappresentante. Come si è accennato prima, inoltre, al profilo 'ercoleo' di Teseo civilizzatore si rifà soprattutto Evadne nel discorso di supplica che gli rivolge nei pressi dell'altare della *Clementia*. La donna ricorda la fama dell'eroe (*Theb.* 12, 575 *ut egregios fama cognovimus actus*)<sup>67</sup> e cita tre delle imprese giovanili che egli ha affrontato durante il viaggio da Trezene ad Atene: l'uccisione di Sini, Cercione e Scirone (*Theb.* 12, 576-8 *Non trucibus monstris Sinin infandumque dedisti / Cercyona, et saevum velles Scirona crematum. / Credo et Amazoniis Tanain fumasse sepulcris*)<sup>68</sup>. Evadne – che cerca un argomento di forza per ottenere l'appoggio di Teseo contro Creonte nella lotta per la sepoltura – sottopone i tre episodi a una rilettura interessata e li piega, insieme all'Amazzonomachia, a paradigmi della *clementia* di Teseo. L'eroe che, secondo la versione della supplice, non ha negato (o non avrebbe voluto negare) la sepoltura nemmeno a briganti e ladroni, ora non può certo rifiutare il suo appoggio alla giusta causa delle Argive<sup>69</sup>. Di queste gesta si conserva memoria anche nella geografia del paesaggio: i luoghi attraversati da Polinice nel viaggio da Tebe ad Argo e poi da Tideo nel viaggio da Argo a Tebe portano i segni dell'avvenuta pacificazione realizzata in precedenza da Teseo. Polinice passa accanto alle rocce di Scirone e attraversa Corinto un tempo abitata da Sini (*Theb.* 1, 332-5 *hinc arte scopuloso in limite pendens / infames Scirone petras Scyllaeaque rura / purpureo regnata seni mitemque Corinthon / linquit*)<sup>70</sup>; Tideo, superati i territori di Niso, procede alla volta di Eleusi, ora 'pacificata' e liberata dal flagello di Cercione (*Theb.* 2, 382-

<sup>66</sup> Su Teseo che riafferma «the 'natural' hierarchy of gender», cfr. KEITH 2000, p. 99; BRAUND 1996, pp. 12-3. Sulla figura di Ippolita nella *Tebaide*, cfr. FUCECCHI 2007. Per i riferimenti al matrimonio di Teseo e Ippolita e al fatto che quest'ultima aspetta un figlio dall'eroe, cfr. *Theb.* 12, 534-5 *patiensque mariti / foederis; 539 hosti veniat paritura marito; in più, proprio perché è incinta, Ippolita rinuncia alla guerra (Theb. 12, 635-8 *Isset et Arctoas Cadmea ad moenia ducens / Hippolyte turmas: retinet iam certa tumentis / spes uteri, coniunxque rogat dimittere curas / Martis et emeritas thalamo sacrare pharetras*), negando così la sua caratterizzazione letteraria di donna-guerriera per eccellenza (cfr. e.g. PROP. 4, 3. 43-4 *felix Hippolyte! nuda tulit arma papilla / et texit galea barbara molle caput*). Ancora una volta Stazio segue la variante mitica favorevole a Teseo, che fa della relazione con Ippolita un'unione ufficiale e legittima (cfr. ISOC. *Panath.* 193); di contro, si ricordi il filone ostile, ben esemplificato dalle accuse della Fedra ovidiana in OV. *Her.* 4, 117-22.*

<sup>67</sup> Questa fama di uccisore di briganti è ben rappresentata dall'immagine euripidea di Teseo quale *κολαστής τῶν κακῶν* (EURIP. *Supp.* 341); cfr. anche ISOC. *Hel.* 25; 29. Il richiamo di Evadne alla fama di Teseo liberatore funge da nota Alessandrina: quelle stesse gesta erano state ricordate, tra le altre fonti, proprio nella chiusa dell'inno ovidiano che gli Ateniesi intonano per celebrare il ritorno del figlio di Egeo in OV. *Met.* 7, 433-50 (cfr. in part. vv. 439-40 *Cercyonis letum vidit Cerealis Eleusin. / Occidit ille Sinis magnis male viribus usus; 443-4 *tutus ad Alcatheon, Lelegeia moenia, limes / composito Scirone patet...*); per il riferimento alla fama di Teseo, cfr. anche OV. *Met.* 8, 267-8 *sparserat Argolicas nomen vaga fama per urbes / Theseos*. Ma, come si vedrà, quella *fama* viene ora opportunamente manipolata (vd. *infra, passim*).*

<sup>68</sup> Il brigante Sini straziava i viandanti di passaggio sull'Istmo lanciandoli a mo' di catapulta dopo averli legati a un albero; Cercione costringeva i viaggiatori sulla strada tra Eleusi e Megara a una lotta impari e mortale; Scirone, lungo la costa megarese, obbligava i malcapitati a lavargli i piedi per poi spingerli in acqua tra le fauci di un'enorme tartaruga. La lista canonica dei mostri e dei predoni sconfitti da Teseo nelle sue imprese giovanili è la seguente: Sini sull'Istmo; la scrofa di Crommione; Scirone a Megara; Cercione a Eleusi; Procruste a Erineo o Coridallo; a questa serie si aggiunge, in una fase più tarda, la lotta con Perifete. Per le fatiche di Teseo, modellate sulle fatiche di Eracle, e le loro fonti, cfr. MILLS 1997, pp. 19-25; SCARDIGLI, MANFREDINI 2018<sup>7</sup>, pp. 115-7. Nella *Tebaide* Teseo ed Eracle si trovano associati anche per l'impresa del viaggio negli Inferi, come ricorda Plutone in *Theb.* 8, 53-6 *me Pirithoi temerarius ardor / temptat et audaci Theseus iuratus amico, / me ferus Alcides tum cum custode remoto / ferrea Cerberae tacuerunt limina portae*.

<sup>69</sup> Teseo, in realtà, aveva agito in modo tutt'altro che clemente riservando ai suoi avversari la stessa fine a cui costoro destinavano le loro vittime: cfr. il caso di Scirone, le cui ossa gettate in mare (e dunque non sepolte) hanno dato origine alle rocce Scironidi, come attesta OV. *Met.* 7, 443-7 (cfr. anche STR. 9, 1. 4; PLU. *Thes.* 10, 1); questo *aition* è inserito nel paesaggio della *Tebaide* stessa: vd. *infra*, nota 70. In più, secondo la versione dell'*Ecale*, Teseo avrebbe addirittura dato il ladrone in pasto alla tartaruga: cfr. BESSONE 2011, p. 149 e nota 1.

<sup>70</sup> Le *infames Scirone petras* rimandano alla pietrificazione di Scirone che, dopo essere stato sconfitto da Teseo, viene trasformato in scoglio (vd. *supra*, nota 69); per l'accostamento con i 'campi di Scilla', cfr. HILL 1989, p. 107. Il riferimento alla *mitis* Corinto – come ha mostrato MANCINI 2017 – va inteso come un rimando al fatto che l'Istmo, dopo l'uccisione di Sini, appare 'pacificato' (*mitis* ha qui lo stesso significato del greco ἡμερος): cfr. anche OV. *Met.* 7, 405 [scil. *Theseus*] *et virtute sua bimarem pacaverat Isthmon*.

3 *hinc praetervectus Nisum et te, mitis Eleusin, / laevus abit*)<sup>71</sup>. Il richiamo a queste imprese mitiche – sul modello del benefico intervento di Eracle, anch'esso vivo nella memoria dei luoghi<sup>72</sup> – fissa il ricordo delle prime imprese civilizzatrici di Teseo<sup>73</sup> e sembra quasi prefigurare la necessità di un suo nuovo intervento, di un nuovo viaggio che proprio da Atene, il luogo in cui si erano concluse le prove giovanili, lo porti a liberare Tebe dal mostruoso spettro della tirannide. Ma torniamo ora al discorso di Evadne, alla perorazione finale della sua supplica<sup>74</sup>. Qui la moglie di Capaneo afferma che se Teseo ha sconfitto il Minotauro e il toro di Creta allora può affrontare anche Creonte:

‘Da terris unum caeloque Ereboque laborem,  
si patrium Marathonam metu, si tecta levasti  
Cresia, nec fudit vanos anus hospita fletus.  
Sic tibi non ullae socia sine Pallade pugnae,  
nec sacer invidet paribus Tirynthius actis,  
semper et in curru, semper te mater ovantem  
cernat, et invictae nil tale precentur Athenae.’

585

(*Theb.* 12, 580-6)

Evadne sembra chiedere a Teseo di ripetere una ‘fatica’ erculea (v. 580 *laborem*): lo ribadisce anche nella chiusa, prima invocando la benevola protezione di Pallade, la divinità tutelare di Eracle (v. 583 *sic tibi non ullae socia sine Pallade pugnae*)<sup>75</sup> e poi associando le azioni di Teseo a quelle di Eracle stesso (v. 584 *nec sacer invidet paribus Tirynthius actis*). La vittoria sul Minotauro è richiamata obliquamente attraverso l’immagine dei *tecta*... *Cresia* (vv. 581-2): un’espressione, questa, in cui l’aggettivo *Cresia* rievoca l’impresa erculea contro il toro di Creta ricordata nell’inno dei Sali in VERG. *Aen.* 8, 294-5 *tu Cresia mactas / prodigia*<sup>76</sup>. Alla missione contro il toro di Maratona, invece, si fa riferimento prima attraverso il toponimo *patrium Marathonam* (v. 581)<sup>77</sup>; poi attraverso un’allusione preziosa all’*Hecale* di Callimaco, *nec fudit vanos anus hospita fletus* (v. 582), un riferimento alle lacrime versate dalla vecchia ospite, Ecate appunto, mentre supplica

<sup>71</sup> Eleusi è definita *mitis* non solo per le caratteristiche ambientali, ma anche perché è stata ‘pacificata’ dal feroce Cercione: cfr. sempre MANCINI 2017. Sul paesaggio staziano reminiscenze che porta i segni del suo passato, cfr. PARKES 2014, pp. 421-6; cfr. anche BRIGUGLIO 2017a, pp. 34-7.

<sup>72</sup> Nei loro viaggi, Polinice e Tideo attraversano anche luoghi di chiara memoria erculea, in particolare Nemea e Lerna: cfr. *Theb.* 1, 355-6; 359-60; 384-5; 2, 376-8. Sul paesaggio ‘erculeo’ nella *Tebaide*, cfr. PARKES 2014, pp. 423-6.

<sup>73</sup> La memoria di questi eventi sembra suggerita anche dal fatto che nel catalogo delle forze argive compare, tra gli altri, un contingente di Trezene, località esplicitamente associata a Teseo (*Theb.* 4, 81 *Theseia Troezen*), in quanto è proprio da lì che l’eroe inizia il suo *iter* alla volta di Atene. Sul valore prolettico di queste spie rispetto alla futura impresa di Teseo, cfr. VESSEY 1973, p. 197; PARKES 2014, pp. 423-4.

<sup>74</sup> Sulla preghiera di Evadne, cfr. VESSEY 1973, pp. 312-3; MARKUS 2004, p. 116; BESSONE 2011, p. 74; BESSONE 2013b, p. 161; SACERDOTI 2012, pp. 131-2; e soprattutto ROSATI 2019, pp. 296-303. Evadne rispecchia in generale i caratteri alteri del marito Capaneo: cfr. *Theb.* 12, 126 *gravis Evadne*; 127-8 *magni memor illa mariti / it torvum lacrimans summisque irascitur astris*; lei stessa, stesa sul rogo funebre del marito, chiederà a sua volta di ricevere il fulmine nel petto (*Theb.* 12, 800-2). Non sorprende, dunque, che sia proprio lei quella che per prima tra le Argive ‘osa’ rivolgersi a Teseo (*Theb.* 12, 545 *ausa ante alias Capaneia coniunx*).

<sup>75</sup> Quando Teseo accetta di partire alla volta di Tebe, Minerva, come in segno di approvazione, scuote la *parma* (*Theb.* 12, 606-10) e i serpenti della Gorgone si drizzano tutti insieme volgendosi verso la città di Creonte. Su questa immagine, cfr. BESSONE 2011, p. 188, nota 2.

<sup>76</sup> Del resto anche per questa impresa non mancano interferenze erculee: il toro di Maratona, che in origine doveva comparire in un antico nucleo della saga di Teseo (cfr. AMPOLO, MANFREDINI 1988 *ad Thes.* 14, 1-2), più tardi viene identificato con il toro di Creta, lo stesso che Eracle cattura durante la sua settima fatica (cfr. e.g. DIOD. 4, 59. 6; VERG. *Aen.* 8, 294-5; OV. *Met.* 9, 186; PAUS. 1, 27. 10; APOLLOD. 2, 5. 7; cfr. PARKES 2009, p. 480): la bestia, risparmiata e rimessa in libertà, avrebbe poi raggiunto la piana di Maratona (da cui il nuovo nome), devastando incontrastata i territori vicini fino all’intervento di Teseo. Di questa sovrapposizione si conserva traccia nell’inno a Teseo in OV. *Met.* 7, 434 *Mirata est Marathon Cretaei sanguine tauri*, con KENNEY 2011 *ad loc.*

<sup>77</sup> Anche nel racconto di Ipsipile il toponimo ‘Maratona’ qualificava il successo di Teseo nella regione (*Theb.* 5, 431-2 *Hic et ab adserto nuper Marathonae superbum / Thesea*...). Stazio colloca dunque la missione contro il toro di Maratona poco prima (*nuper*) dell’impresa argonautica; su questo riferimento nel discorso di Ipsipile, cfr. HESLIN 2016, pp. 104-5. Nella battaglia contro i Tebani, poi, Teseo scaglia una *quercus Marathonis* (*Theb.* 12, 730); cfr. anche *Theb.* 12, 196 *Marathoniaque arma*.

Teseo di liberare la pianura dalla bestia (CALL. *Hec.* fr. 313 Pfeiffer = 57 Hollis<sup>2</sup> ἀλυκὸν δὲ οἱ ἔκπεσε δάκρυ)<sup>78</sup>. Il rimando al *fletus* di Ecale, che con le sue lacrime aveva sollecitato l'azione dell'eroe, è funzionale al contesto della supplica e trasforma il motivo del lamento femminile in un *exemplum* rassicurante, in virtù del quale le Argive, come Ecale prima, possono a loro volta ben sperare nella *clementia* di Teseo<sup>79</sup>. Ma il riferimento all'incontro tra Teseo ed Ecale, esempio di ospitalità umile, rievoca un altro episodio callimacheo, ad esso specularmente per temi e struttura, ovvero il soggiorno di Eracle presso Molorco, attivando ancora una volta una possibile sovrapposizione erculea. Le due missioni contro il toro di Maratona e contro il Minotauro sono richiamate qui per il loro valore di *exempla*: non si tratta di scontri estemporanei contro predoni e briganti incontrati sul cammino, ma di spedizioni mirate, esattamente come dovrà essere l'intervento contro Creonte. Il toro di Maratona e il Minotauro, inoltre, rispetto ai nemici 'umani' contro cui Teseo si è scontrato, appaiono come dei rivali propriamente bestiali e mostruosi<sup>80</sup>. Un aspetto, questo, non secondario nell'ottica di una supplica che cerca di promuovere – non a caso tramite la moglie dell'eroe che più di tutti aveva sfidato il limite umano oscillando tra il bestiale e il divino – un ideale di nuova, superiore umanità: *sed non Siculis exorta sub antris / monstra nec Ossaei bello cecidere bimembres. / ... Hominum, inclute Theseu, / sanguis erant, homines, eademque in sidera, eosdem / sortitus animarum alimentaque vestra creati* (*Theb.* 12, 553-7)<sup>81</sup>. I veri mostri non sono Capaneo e gli altri Argivi caduti a Tebe, ma Creonte che, negando la sepoltura, nega un diritto umano universale. Se Teseo – come Eracle prima di lui – ha sconfitto i mostri propriamente detti, il toro e il Minotauro, qui sfruttati come prove *a fortiori* nella logica serrata dell'argomentazione, allo stesso modo – come un nuovo Eracle – avrà il dovere morale di sconfiggere il vero mostro, Creonte. La lotta contro il Minotauro costituisce gli *exordia laudis*: la lotta contro il tiranno per il diritto alla sepoltura, invece, per dirla con Evadne, i *maxima laudis semina* (*Theb.* 12, 546-7 *subitae... maxima laudis / semina*). Così, esibendo sul clipeo proprio lo scontro con il Minotauro, è come se Teseo dimostrasse di essere già destinato, quasi per una sua vocazione naturale, a esaudire la richiesta della supplice. Allo scudo è affidato infatti un messaggio chiaro: i mostri vanno sconfitti, e il prossimo sarà Creonte. Da un lato, infatti, l'*episema* esalta la vittoria di Teseo sul Minotauro, simbolo della lotta tra un eroe civilizzatore di impronta erculea e un mostro bestiale; dall'altro, però, esso annuncia anche il superamento di questo modello, o meglio la sua 'attualizzazione' in vista di un conflitto di ordine superiore tra due diversi sistemi di potere e di valori, in un finale problematico che, dopo l'orrore della guerra fratricida, appare ancora più denso di implicazioni politiche e teologiche. Nel duello finale, Teseo, re clemente e difensore di quella *humanitas* che Atene stessa aveva ricevuto dai *superi* (*Theb.* 12, 501 *leges hominemque novum*), deve assumere il ruolo di uomo della provvidenza, o del dio lui stesso, in uno scenario ormai senza dei<sup>82</sup>. Solo così potrà sconfiggere Creonte, ultimo

<sup>78</sup> Su questa allusione callimachea, cfr. DELARUE 2000, pp. 136-8; POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 581-5; MCNELIS 2007, pp. 168-70; BESSONE 2011, p. 146. Per la lotta contro il toro di Maratona nell'*Hecale*, cfr. CALL. *Dieg. Hec.* 10, 23-33-11, 1 Pfeiffer = Hollis<sup>2</sup>.

<sup>79</sup> Il riferimento al *fletus* di Ecale neutralizza inoltre il ricordo del pianto inascoltato di Arianna (figura che può tornare alla mente attraverso l'accenno ai *tecta... Cresia*): su questo punto, cfr. BESSONE 2011, p. 146. Il pianto di Ecale, che con le sue umili suppliche viene esaudita da Teseo, potrebbe richiamare le lacrime di coloro che si accostano all'*Ara Clementiae* (*Theb.* 12, 488 *lacrimis altaria sudant*). Più in generale, sull'affiliazione callimachea del Teseo staziano che da nemico diventa *hospes* dei Tebani, cfr. sempre BESSONE 2011, pp. 144-50; BESSONE 2013a, pp. 103-5; cfr. anche FUCECCHI 2015, pp. 249-50.

<sup>80</sup> Se si tiene conto dell'identificazione che certe fonti istituiscono tra il toro di Creta e il toro di Maratona (vd. *supra*, nota 76), il legame tra l'impresa del Minotauro e quella del toro di Maratona risulterebbe rafforzato anche in base a un vincolo parentale: il toro di Maratona (ovvero l'originario toro di Creta) sarebbe infatti lo stesso con cui si è unita Pasifae, e quindi il padre del Minotauro; cfr. e.g. DIOD. 4, 13. 4; HYG. *Fab.* 30, 8.

<sup>81</sup> Cfr. DELARUE 2000, pp. 363-4. Ai Ciclopi e ai Centauri, qui paradigmi di bestialità, veniva riconosciuta un'umanità maggiore di quella dimostrata da Tideo e Polinice nello scontro in cui i due si contendono il comune riparo dalla tempesta (*Theb.* 1, 457-60 *pariter stabulare bimembres / Centauros unaque ferunt Cyclopos in Aetna / compositos. Sunt et rabidis iura insita monstis / fasque suum: nobis sociare cubilia terrae*).

<sup>82</sup> L'assenza di Giove è denunciata anche da Evadne nella sua supplica: cfr. *Theb.* 12, 561-2 *heu princeps Natura! Ubi numina, ubi illest / fulminis iniusti iaculator?* Su Teseo che appare qui come sostituto di Giove, come «uomo della provvidenza», cfr. BESSONE 2011, pp. 66-8 e 188-9; BESSONE 2013b, p. 152 e pp. 156-61; sul ruolo-guida di Teseo come «surrogate for divine intervention», cfr. FUCECCHI 2013, p. 118.

male di Tebe, tiranno inclemente che ha ormai perso la propria umanità<sup>83</sup> e che risulta sinistramente ossessionato dal sangue dei nemici ai quali nega, con una regressione allo stadio bestiale, la sepoltura<sup>84</sup>.

Non più dunque solo un Teseo ‘ercoleo’, uccisore di mostri, ma anche un Teseo ‘gioviano’ che si appropria di prerogative divine e combatte un *bellum iustum*. Dapprima, quando intraprende la marcia per Tebe e scaglia la sua lancia per indire la guerra, l’eroe è paragonato a Giove che incombe tempestoso sul cielo degli Iperborei<sup>85</sup>. Poi, quando si rivolge a Creonte prima di colpirlo, Teseo propriamente ‘tuona’ contro di lui (*Theb.* 12, 771 *intonat*)<sup>86</sup> e, come esercitando un controllo sulle forze cosmiche, invita i mani di Argo a spalancare il caos del Tartaro per rispedirvi Creonte (*Theb.* 12, 772 *pandite Tartareum chaos*). L’ultimo scontro si trasforma così in una missione universale in nome dei diritti degli uomini e delle leggi universali (*Theb.* 12, 642 *terrarum leges et mundi foedera*)<sup>87</sup>: una missione volta cioè a ricomporre i confini violati e a cancellare simbolicamente quel limbo innaturale voluto dal tiranno, quello spazio sospeso tra cielo ed Erebo a cui sono condannate le anime dei caduti<sup>88</sup>, simbolo della confusione tra mondo supero e infero che domina la *Tebaide*<sup>89</sup>. La lotta

---

<sup>83</sup> Come aveva affermato Ornito, Creonte va sconfitto in armi e riportato alla sua umanità: cfr. *Theb.* 12, 165-6 *bello cogendus et armis / in mores hominemque Creon*.

<sup>84</sup> La rappresentazione di Creonte, anche se non ci sono indicazioni troppo esplicite in questo senso, riprende alcuni tratti del tiranno sanguinario e bestiale che si traducono soprattutto nel desiderio ossessivo di negare ai corpi la sepoltura (su questo aspetto, particolarmente esasperato, cfr. FEENEY 1991, p. 360; BESSONE 2011, p. 151). Il ‘piacere’ del sangue umano e dei cadaveri esposti affiora obliquamente nelle parole di Creonte che vorrebbe seguire lui stesso le fiere e gli uccelli in modo da mostrare loro le membra dei re sconfitti per lacerarle: *Theb.* 12, 97-8 *ipsumque feras, ipsum unca volucrum / ora sequi atque artus regum monstrare nefandos!*, con BRIGUGLIO 2018 per i modelli del passo, in particolare per la memoria della Eritto lucanea (LUCAN. 6, 550-3). Il tema del sangue umano ritorna nella similitudine in cui Creonte è messo a confronto con personaggi notoriamente feroci e sanguinari: cfr. *Theb.* 12, 154-7 *Vestrisne Creon dabit aequus honorem / luctibus? Inmites citius Busiridos aras / Odrystique famem stabuli Siculosque licebit / exorare deos* (per questi referenti, cfr. POLLMANN 2004 *ad Theb.* 12, 155 sgg.). Quando poi Creonte sceglie per il combattimento una zona libera dai resti dello scontro precedente, il narratore insinua che, proprio per non perdere nulla della nuova strage, il tiranno abbia scelto una terra vergine destinata a ‘bere’ il sangue della battaglia (*Theb.* 12, 719-20 *eligitur saevos potura cruores / terra rudis*). Sull’interferenza con il Cesare lucaneo, cfr. BESSONE 2011, p. 152; FUCECCHI 2015, p. 249. Sulla fascinazione dei tiranni per il sangue, cfr. e.g. PL. *R.* 565d-566a; SEN. *Clem.* 1, 11. 4; 12. 2; cfr. anche BELLINCIONI 1984, pp. 37-44.

<sup>85</sup> *Theb.* 12, 650-5 *qualis Hyperboreos ubi nubilus institit axes / Iuppiter et prima tremefecit sidera bruma, / rumpitur Aeolia et longam indignata quietem / tollit hiems animos ventosaeque sibilat Arctos; / tunc montes undaeque fremunt, tunc proelia caecis / nubibus et tonitrus insanaeque fulmina gaudent*. Per questa similitudine, cfr. BESSONE 2011, pp. 188-9; cfr. inoltre FEENEY 1991, p. 357 e p. 362. Lo scontro delle nubi e il tripudio di tuoni e fulmini, che in realtà appartengono allo spazio della similitudine, sembrano diventare parte integrante della narrazione: l’impressione è che sia Teseo (e non più Giove) a scatenarli al suo passaggio; come ha mostrato bene PONTIGGIA 2018, p. 184, «sin dall’inizio della missione contro Creonte, dunque, Stazio affida al monarca ateniese il potere cosmico del *nubilus Iuppiter* (in qualche modo una variante di *Iuppiter Tonans*)»; cfr. anche p. 185.

<sup>86</sup> Cfr. BESSONE 2011, p. 191, che sottolinea l’assimilazione di Teseo a Giove tenendo conto del precedente virgiliano di Enea nel duello contro Turno; e PONTIGGIA 2018, p. 185, che individua una serie di altri tratti ‘gioviani’ ora trasferiti su Teseo: in particolare, la natura ‘fulminea’ del dardo che l’eroe scaglia contro Creonte realizzando quasi una sorta di folgorazione.

<sup>87</sup> Sulla rifunzionalizzazione del lessico lucaneo del passo (in part. l’espressione *foedera mundi*), cfr. BESSONE 2011, p. 153. Dal discorso di Teseo emerge altrettanto chiaramente un’opposizione tra Atene, simbolo del *cosmos*, sostenuta dal favore degli dei e degli uomini, dalla Natura e dal popolo dell’Averno, e Tebe, simbolo del caos, guidata dalle *Poetae* e dalle *Furiae* (*Theb.* 12, 644-7).

<sup>88</sup> Cfr. le parole di Evadne in *Theb.* 12, 558-61 *quos vetat igne Creon Stygiaeque a limine portae, / ceu sator Eumenidum aut Lethaei portitor amnis, / summovet ac dubio caelique Erebi sub axe / detinet*; non a caso, la supplice chiede a Teseo di consacrare la sua impresa alla terra, al cielo e all’Erebo: cfr. *Theb.* 12, 580. Cfr. anche il desiderio di Creonte in *Theb.* 12, 95-7 *longos utinam addere sensus / corporibus caeloque animas Ereboque nocentes / pellere fas. Plutone aveva indicato Creonte come colui che avrebbe contaminato il cielo con i cadaveri insepolti* (*Theb.* 8, 72-4 *quique igne supremo / arceat exanimis et manibus aethera nudis / commaculet*). Per questa confusione imperante tra la terra, il cielo e gli inferi, cfr. FEENEY 1991, in part. p. 345, p. 350 e pp. 358-62; cfr. anche HARDIE 1993, pp. 76-80.

<sup>89</sup> Su questo punto cfr. FEENEY 1991, p. 359: «Burial is a human duty, owed by humans to humans, but a duty which also involves responsibility to the powers above and the powers below, so that a resolution of this crisis is capable of being treated as a resolution of the discord among the poem’s three realms of action». L’azione ordinatrice di Teseo porta a uno scioglimento finale positivo in cui permangono tuttavia tensioni non pienamente ricomponibili: cfr. FEENEY 1991, pp. 362-3; BESSONE 2011, pp. 177-82.

contro i nuovi mostri generati da un'insana lotta per il potere riattiva, in una forma estrema e universale, la memoria degli scontri combattuti dal sovrano ateniese contro creature bestiali, compendiate nella attenta riscrittura ecfrastica della vittoria sul Minotauro; e aggiunge un nuovo, denso capitolo alla biografia dell'eroe che, sul suolo straniero di Tebe, è chiamato a restaurare un mondo ancora profondamente lacerato dal *nefas* della guerra civile per affermare in esso un ordine superiore.

## Conclusioni

### 1. Una galleria di ekphraseis: temi, caratteri e stile

Le *ekphraseis* della *Tebaide*, pur nella loro varietà, presentano dei caratteri comuni e ricorsivi che permettono di individuare alcune tendenze generali in materia di modalità descrittive, temi figurativi, funzioni. Di seguito, quindi, verranno ripercorsi in una prospettiva d'insieme i dati più significativi emersi dall'analisi dei singoli passi ecfraistici condotta all'interno di questo lavoro.

Consideriamo in primo luogo i caratteri generali dell'*ekphrasis* a partire dai suoi livelli di rappresentazione<sup>1</sup>. Per quanto riguarda la tipologia, gli oggetti ecfraistici descritti da Stazio sono in genere supporti tradizionali (coppe, bassorilievi, crateri, mantelli, pepli e scudi), immediatamente riconoscibili quindi come potenziali 'contenitori' di *ekphraseis*. Con la sola eccezione della collana di Armonia, presentata mentre è ancora in fase di lavorazione, scomposta cioè nei suoi elementi costitutivi, tutti gli altri oggetti sono descritti nella loro compiutezza di prodotti artistici. La scelta del tema ecfraistico, poi, ricade sempre su miti noti, familiari all'occhio del lettore anche per la loro diffusione in ambito artistico. In questo, la poesia staziana riflette la cultura del suo tempo: il pubblico a cui si rivolge – come emerge chiaramente dalla coeva produzione encomiastica d'occasione – ama rappresentarsi in una dimensione raffinata, in cui il mito e le immagini nelle loro svariate espressioni artistico-letterarie convivono ormai con la realtà stessa<sup>2</sup>. In ogni caso, però, le *ekphraseis* epiche staziane – anche in presenza di possibili modelli artistici di riferimento per i loro argomenti figurativi – rivelano sempre, in ultima istanza, una fortissima ascendenza letteraria che tradisce la loro natura più autentica: i modelli a cui esse guardano, come è confermato anche dall'analisi della lingua poetica, sono principalmente Virgilio e Ovidio, anche se la trama di richiami intertestuali, all'esame specifico, si rivela di volta in volta molto più articolata e varia.

Per quanto riguarda la dinamica visuale, la descrizione ecfraistica, che di norma procede dal generale al particolare, dalla veste esteriore del prodotto ai dettagli iconografici, non è mai condotta dal punto di vista di un personaggio interno, ma dal punto di vista di un osservatore esterno che corrisponde in questo caso alla voce narrante. L'obiettivo è comunicare direttamente al lettore la bellezza degli oggetti e l'illusione di vita trasmessa dalle immagini che compaiono sulla loro superficie. Da qui, l'uso di espressioni che introducono motivi topici come la verosimiglianza dell'immagine artistica<sup>3</sup> e la perfezione della fattura<sup>4</sup>; o il ricorso a movenze tradizionali della comunicazione ecfraistica, come le espressioni di meraviglia<sup>5</sup> e i congiuntivi potenziali alla seconda persona che interpretano, con verbi di pensiero, l'ipotetica reazione del lettore-osservatore di fronte al capolavoro descritto<sup>6</sup>. A livello di tecnica e di stile, poi, si rileva la tendenza ad accentuare le antitesi paradossali, ora tra la vita e la morte, come nella rappresentazione della Gorgone sulla patera di Adrasto e dell'Idra sullo scudo di Capaneo; ora tra la natura e l'arte, come nel caso di Leandro sulla clamide di Admeto e di Europa sullo scudo di Creneo, entrambi ritratti in ambienti acquatici che paiono reali. A ciò si aggiunge la ricerca delle opposizioni cromatiche e degli effetti luministici, che talvolta raggiungono

---

<sup>1</sup> Per i livelli di rappresentazione dell'*ekphrasis*, mi attengo nelle linee essenziali allo schema proposto da BECKER 1995, pp. 42-3 (vd. Introduzione, § 1, nota 21), che prende in considerazione quattro aspetti: l'oggetto ecfraistico; il soggetto ecfraistico, cioè il tema figurativo vero e proprio; il punto di vista degli osservatori; infine, la figura dell'artista e il processo creativo.

<sup>2</sup> Su questi aspetti visuali di matrice ovidiana (formazione di un «occhio ecfraistico», coesistenza di realtà e mito) ripresi nella poesia flavia d'occasione (Marziale e Stazio, nello specifico), cfr. soprattutto ROSATI 2014; ROSATI 2017; cfr. anche ROSATI 2006b.

<sup>3</sup> *Theb.* 1, 545-6 *iam iamque vagas (ita visus) in auras / exilit; 547 paene movet; 2, 216 vivis certantia vultibus aera; 6, 544-5 in latus ire manu mutaturusque videtur / bracchia; 7, 59 paene etiam gemitus.*

<sup>4</sup> *Theb.* 1, 540-1 *signis perfectam auroque nitentem / ... pateram; 4, 132-3 perfecta que vivit in auro / nox Danai.*

<sup>5</sup> *Theb.* 6, 242 *mirum opus accelerasse manus!*

<sup>6</sup> *Theb.* 6, 247-8 *expectes morientis ab ore cruenta / sibila; 545 nec siccum speres in stamine crinem; 9, 337 ire putes clipeo fluctusque secare iuvenum.* Cfr. GEORGACOPOULOU 2005, pp. 102-5.

effetti di condensazione quasi epigrammatica<sup>7</sup>: tra i casi più rappresentativi, la *nox Danaï* sullo scudo di Ippomedonte e, ancora una volta, l'Idra cauterizzata sullo scudo di Capaneo. L'illusione prodotta dal gioco di contrasti risulta amplificata anche perché cerca di estendersi, attraverso una sovrapposizione dei registri di lettura, dal piano puramente descrittivo a quello narrativo. In questo senso, infatti, la descrizione delle immagini ecfrastriche sembra voler vincere la fissità intrinseca di un qualsiasi soggetto scolpito, dipinto o cesellato: così l'andamento del discorso tende a farsi dinamico, ad arricchirsi di forme verbali che suggeriscono l'idea di un'azione *in fieri* e che quindi invitano a figurarsi una sequenza viva di arte animata. Un altro aspetto interessante della tecnica compositiva riguarda i confini ecfrastrici, le aree di raccordo tra testo principale e digressione: soprattutto nella chiusa, le 'soglie' che delimitano lo spazio descrittivo tendono a diventare più labili, a non essere segnalate in modo chiaro<sup>8</sup>. In certi casi, la non immediata riconoscibilità del passaggio dalla cornice ecfrastrica al racconto principale (e viceversa) produce un effetto di sovrapposizione tra i due piani del testo che suggerisce quasi la ricerca di un più alto grado di coesione e fluidità tra le parti, come se anche l'*ekphrasis* aspirasse a integrarsi sempre di più nella narrazione vera e propria<sup>9</sup>. A questa tendenza originale si può forse ricondurre anche un'altra particolarità delle *ekphraseis* staziane, l'assenza del nome dell'artista. Diversamente da quanto accade per esempio in Virgilio o in Ovidio<sup>10</sup>, Stazio elimina (con l'eccezione degli *artifices* del monile di Armonia e delle donne che hanno ricamato il peplo per Giunone) i riferimenti all'identità di colui che ha realizzato l'oggetto descritto. Togliendo la firma d'artista, che nella finzione del racconto accresce l'impressione di concretezza del manufatto stesso, Stazio sembra voler confermare ancora una volta la natura prevalentemente letteraria e 'intellettuale' delle sue *ekphraseis*. Il poeta diventa così l'artefice ultimo dei prodotti d'arte che descrive, affidando la tecnica artistica al dominio della parola poetica.

In relazione invece all'aspetto tematico, cioè alla scelta del soggetto figurativo, le *ekphraseis* esaminate in questo lavoro si possono suddividere con qualche approssimazione in due categorie principali: alcune si ispirano a un argomento 'storico', proprio del passato di Argo o di Tebe; altre traggono spunto dalle vicende personali dei personaggi a cui l'oggetto ecfrastrico è dedicato o a cui appartiene. Nel primo gruppo rientra a pieno titolo l'*ekphrasis* dello scudo di Creneo, che raffigura il rapimento di Europa da parte di Giove trasformato in toro, motivo iconografico che viene esplicitamente identificato con l'*origo* del popolo tebano (*Theb.* 9, 333 *Aoniae caelatur origine gentis*). Ma gli *epidemata* spesso tendono ad assumere anche un valore identitario per l'intero popolo di appartenenza dell'eroe che li porta effigiati sullo scudo. Soggetti quali il crimine delle Danaidi sul clipeo di Ippomedonte e l'Idra di Lerna sullo scudo di Capaneo possono essere intesi come 'frammenti' di storia argiva inseriti in finestre descrittive affacciate sul passato. Alla stessa funzione risponde anche il ritratto di Perseo vincitore della Gorgone sulla patera di Adrasto. Questo processo di miniaturizzazione di filoni mitici che in vario modo si riconnettono all'oggetto principale del poema si può considerare come un effetto dell'enunciato programmatico *sontesque evolvere Thebas* (*Theb.* 1, 2), cioè 'svolgere' ed esaurire la materia del ciclo tebano (con incursioni anche nella storia argiva), dilatando in ramificazioni secondarie il confine tematico che Stazio ufficialmente si impone di seguire nel proemio<sup>11</sup>. Così, se da un lato l'*ekphrasis* permette, insieme ad altri espedienti del racconto, di dare risalto a episodi del passato che non possono essere trattati estesamente nell'opera, dall'altro l'intrusione ossessiva nel presente di fatti

<sup>7</sup> Su questo aspetto, cfr. RAVENNA 1974, p. 49.

<sup>8</sup> I due casi più eclatanti sono l'*ekphrasis* dello scudo di Ippomedonte (vd. cap. III, § 1) e l'*ekphrasis* dello scudo di Teseo (vd. cap. IX, § 1).

<sup>9</sup> Una sperimentazione per certi versi analoga è stata riscontrata anche in relazione alle similitudini staziane. Nelle cosiddette similitudini ellittiche (cioè prive del loro termine di riferimento) il confine tra similitudine e narrazione principale tende a sfumare, quasi confondendosi: le similitudini ellittiche, infatti, divengono parte della narrazione, integrandosi ad essa sia dal punto di vista sintattico sia dal punto di vista concettuale. Sulla similitudine ellittica e i suoi caratteri specifici, cfr. CORTI 1987, pp. 19-23. Su *ekphrasis* e similitudine, vd. *infra*, nota 22.

<sup>10</sup> Cfr. e.g. VERG. *Aen.* 5, 359 *et clipeum efferris iussit, Didymaonis artes*; 6, 32-3 *bis conatus erat* [scil. *Daedalus*] *casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus*; 10, 499 *quae Clonus Eurytides multo caelaverat auro*; cfr. anche VERG. *Ecl.* 3, 36-7 *pocula ponam / fagina, caelatum divini opus Alcimedontis*; OV. *Met.* 13, 683 *miserat hunc illi Therses, fabricaverat Alcon*.

<sup>11</sup> Sulle implicazioni del verbo *evolvere*, cfr. CARRARA 1986, p. 147, nota 6; cfr. anche BRAUND 2006, pp. 262-3; MAURI 1998.

della storia antica non è che un modo per dare concretezza all'idea del *nefas* ricorsivo e della trasmissione della colpa da una generazione all'altra. Questo principio si rispecchia peraltro nel meccanismo d'azione dell'oggetto ecfrastico a cui viene dato il maggiore rilievo nella *Tebaide*, la collana di Armonia, che proprio attraverso i suoi continui passaggi di proprietà diffonde la maledizione di Vulcano sulla stirpe tebana e poi, tramite il matrimonio di Polinice e Argia, su quella argiva. Al secondo gruppo tematico appartengono invece quelle *ekphraseis* che descrivono episodi personali legati ai personaggi ai quali l'oggetto appartiene (o è appartenuto), come nel caso dello scudo di Teseo, che porta incisa la celebre lotta contro il Minotauro, e del cratere di Eracle, con immagini della Centauromachia; o ai quali l'oggetto viene dedicato, come accade con il monumento funebre di Ofelte, che ripercorre attraverso i suoi fregi la tragedia del piccolo, e con il peplo di Giunone, che mostra gli amori giovanili della dea per Giove. L'*ekphrasis*, nella maggior parte di questi casi, funge da collettore 'per immagini' della storia dei destinatari coinvolti, offre cioè una sintesi del loro passato che, attivando memorie testuali esterne o interne all'opera stessa, aiuta a (ri)definire la caratterizzazione del soggetto alla luce del suo nuovo presente letterario nella *Tebaide*.

Dal punto di vista dei temi mitici, le *ekphraseis* del poema hanno una natura retrospettiva: i loro contenuti figurativi, come si è accennato prima, tendono a essere rivolti al passato, a rievocare episodi personali o collettivi di un mito che, nella prospettiva interna del racconto, si fa storia e forma l'identità culturale dei personaggi stessi. Le *ekphraseis* diventano così depositi della memoria e *monumenta* poetici<sup>12</sup>. Anche la lettura in chiave ecfrastica del poema mostra dunque come la *Tebaide* tenda a concentrarsi sull'esperienza mitico-letteraria che la precede. Da una parte, sul piano dei contenuti e delle strutture, questo insistente ritorno al passato riflette l'essenza più profonda dell'oggetto del canto, Tebe, la città dell'eterno ritorno, degli schemi che si ripetono, della colpa che si trasmette in modo ciclico<sup>13</sup>. Dall'altra, però, nella tendenza a 'guardare indietro' entrano in gioco più complessi fattori storico-culturali che ben si esprimono in quel senso di 'epigonismo' degli autori imperiali rispetto alla stagione augustea<sup>14</sup>. Consapevole dunque del proprio statuto di opera che 'viene dopo' i grandi autori del passato, l'*epos* staziano afferma la propria originalità variando in forme sempre nuove materiali già depositati nel vastissimo bacino poetico della tradizione, miti noti rivisti qui con rinnovata consapevolezza critica, e insieme rinuncia alla diretta celebrazione del suo presente storico<sup>15</sup>. Non sono contemplati infatti i grandiosi pannelli che offrono scorci prospettici su quel futuro che di fatto è già storia, come accade nell'*Eneide* con la galleria delle anime illustri nei Campi Elisi<sup>16</sup> o le immagini ecfrastiche delle *res Italae* e dei *Romani triumphi* incisi sullo scudo forgiato da Vulcano<sup>17</sup> per celebrare la grandezza di

<sup>12</sup> Così anche nel caso delle statue degli antenati argivi e delle loro *imagines*: vd. Introduzione, § 3.

<sup>13</sup> ZEITLIN 1990, pp. 152-3: «In Thebes the linear advance of the narrative events turns out in the end to be circular, as closed back upon itself as the circular walls that are the city's most distinctive architectural feature in space. Time in Thebes returns always and again to its point of departure, since it can never generate new structures and new progeny that can escape the paradigmatic patterns of the beginning. What this means is that Thebes is a place where the past inevitably rules, continually repeating and renewing itself so that each new generation, each new episode in the story, looks backward to its ruin even as it offers a new variation on the theme. [...] From this perspective, we may say that Thebes is a world that obeys the law of the Eternal Return».

<sup>14</sup> Sul senso di epigonismo che, nel quadro della mutata situazione politico-culturale del I sec. d.C., va affermandosi negli autori post-augustei di fronte alla grandezza di Virgilio, modello tanto venerato quanto irraggiungibile, e sul generale senso di esaurimento degli spazi letterari, cfr. CITRONI 1998, per Stazio in part. pp. 11-3.

<sup>15</sup> Sulla *recusatio* degli epici flavii rispetto ai temi dell'attualità storico-politica e quindi rispetto a un *epos* storico e celebrativo delle imprese del sovrano, cfr. CITRONI 1992, pp. 443-4; sulla promessa, nel proemio della *Tebaide*, di un'opera dedicata alle imprese di Domiziano, che il poeta tuttavia destina a un tempo futuro, cfr. ROSATI 2002a, in part. pp. 233-7 e 249-51. Sul rapporto tra mito e storia nella *Tebaide* rispetto all'*Eneide* e al modello politico augusteo, cfr. BESSONE 2011, in part. pp. 15-9.

<sup>16</sup> VERG. *Aen.* 6, 756-9 *Nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur / gloria, qui maneant Itala de gente nepotes, / inlustri animas nostrumque in nomen ituras, / expediam dictis et te tua fata docebo*. Funzione analoga rivestono le profezie sulla grandezza futura di Roma e sulla fama dei suoi discendenti: cfr. e.g. VERG. *Aen.* 1, 257-96; 3, 94-8; 4, 227-31; 622-9; 7, 98-101; 9, 641-4; 12, 834-40.

<sup>17</sup> VERG. *Aen.* 8, 626-9 *Illic res Italas Romanorumque triumphos / haud vatium ignarus venturique inscius aevi / fecerat ignipotens, illic genus omne futurae / stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*. L'*ekphrasis* dello scudo, con l'esposizione della storia di Roma, prosegue in VERG. *Aen.* 8, 630-728.

una città che con Augusto realizza l'ideale dell'*imperium* universale<sup>18</sup>. Anche nella sua *ekphrasis* più ambiziosa e originale, quella dedicata al monile di Armonia, Stazio si allontana ancora una volta nello spazio e nel tempo: guarda alle origini della città più antica, Tebe<sup>19</sup>, e ripercorre le cause ultime che hanno suscitato, nell'età ormai remota degli amori di Venere e Marte, la vendetta implacabile del dio fabbro contro il popolo tebano, il nucleo propulsivo del *nefas* che in un processo di ciclica rigenerazione continua a corrompere la stirpe.

## 2. 'Guardare' attraverso l'*ekphrasis*: prospettive di lettura

Definiti i caratteri formali delle *ekphraseis* epiche staziane, è opportuno valutare il loro meccanismo di funzionamento all'interno dell'opera, considerando almeno due livelli tra loro distinti: l'incidenza drammatica dell'oggetto efrastico e del suo contenuto rispetto alla trama interna degli eventi; il significato delle *ekphraseis* come forme del racconto e strumenti di interpretazione, ora nell'orizzonte circoscritto del passo efrastico, ora nella prospettiva estesa della narrazione continua.

L'incidenza drammatica interessa la percezione dell'oggetto e delle immagini su di esso raffigurate da parte di un personaggio dell'opera. Quest'ultimo può *descrivere* l'oggetto, diventando quindi narratore interno; oppure può semplicemente *vedere* l'oggetto: in questo caso sarà la voce narrante a specificare che il personaggio ha visto l'oggetto efrastico, o che in qualche modo, più o meno direttamente, ne è entrato in contatto. Le conseguenze di questa azione possono essere limitate al piano emotivo: si pensi all'esempio di Enea che osservando il ciclo di affreschi nel tempio di Giunone a Cartagine si commuove e prova stupore (VERG. *Aen.* 1, 465 *multa gemens, largoque umectat flumine vultum*; 494-5 *haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno*). In modo analogo, nella *Tebaide* si assiste alla reazione spaventata degli Argivi alla vista dell'immagine di Eracle in lotta con il leone nemeo (*Theb.* 6, 272-3 *haud illum impavidi quamvis et in aere suumque / Inachidae videre decus*). Ma il caso più interessante è senz'altro rappresentato dallo scudo di Teseo, punto di convergenza di due distinti canali visivi: con il suo scudo, l'eroe si mostra agli eserciti e diffonde il terrore tra i *populi*; ma lo scudo funge anche da *memento* didascalico per colui che lo indossa, in quanto suscita con le sue raffigurazioni il ricordo delle glorie passate. In altri casi, invece, gli effetti si ripercuotono sulla trama del racconto, determinandone sviluppi ulteriori. Un esempio classico, sempre tratto dall'*Eneide*, è rappresentato dal balteo di Pallante, esibito da Turno come trofeo: alla vista dell'oggetto sulla spalla del nemico, Enea riconosce le *notae bullae* e, mosso dall'ira, decide di sferrare il colpo fatale vendicando così la morte di Pallante stesso (VERG. *Aen.* 12, 945-6 *ille, oculis postquam saevi monumenta doloris / exuviasque hausit, furiis accensus et ira / terribilis*). Tra le *ekphraseis* della *Tebaide*, due mostrano un'effettiva incidenza sul corso delle azioni: la collana di Armonia e il peplo di Giunone<sup>20</sup>. La collana ha la funzione specifica di trasmettere a ogni nuova unione matrimoniale il *nefas* della stirpe tebana dalle origini alle generazioni successive: una volta che il monile giunge ad Argo e attrae fatalmente Erifile, la maledizione di cui esso è veicolo si propaga combinandosi alle molteplici cause umane e divine che scatenano la guerra fratricida. Nel caso del peplo, poi, il ritratto verginale della dea sortisce il suo effetto sulla destinataria insieme alla preghiera che le Argive le rivolgono: la reazione di Giunone alla vista del dono non viene descritta, ma il suo intervento è determinato proprio dall'azione congiunta delle immagini ricamate e della supplica verbale. Le altre *ekphraseis*, invece, non hanno una vera e propria ricaduta drammatica nell'azione<sup>21</sup>: il narratore non specifica quali possibili reazioni esse suscitino nei personaggi o

<sup>18</sup> Sul rapporto tra mito e storia nell'*Eneide* mi limito a richiamare LA PENNA 2005, in part. pp. 115-20 e 136-40. Sulla corrispondenza che si realizza nello scudo di Enea tra *cosmos* e *imperium*, fondamentale HARDIE 1986, pp. 336-76.

<sup>19</sup> BRAUND 2006, p. 262: «For Statius, as for earlier Roman authors, Thebes is an emblem of antiquity. [...] To begin with Thebes is, then, to begin at the beginning». A BRAUND 2006 rimando anche per l'analisi del significato politico-culturale che il mito di Tebe riveste nell'immaginario romano; su questo punto, cfr. anche BESSONE 2011, pp. 15-9.

<sup>20</sup> A queste si può aggiungere anche lo scudo di Creneo: l'oggetto non modifica certo il corso degli eventi, ma in ogni caso segnala alla madre Ismenide la posizione del cadavere del figlio in una scena di grande *pathos*. Vd. cap. VII, § 4.

<sup>21</sup> In alcuni casi l'oggetto viene citato per la sua funzione materiale, senza riferimento alle immagini efrastiche. Dello scudo di Ippomedonte, ad esempio, si ricorda che l'eroe lo usa per respingere le onde sempre più violente dell'Ismeno

quali effetti esse esercitino nella sequenza degli eventi. La loro funzione si apprezza a pieno se si considera il secondo livello di interpretazione, che naturalmente interessa anche le *ekphraseis* con incidenza drammatica, e che riguarda l'apporto dell'*ekphrasis* nella ricezione esterna del testo, come strumento di interpretazione. In questa luce, le *ekphraseis* integrano il racconto con un'immagine (o meglio una 'storia', il tema ecfrastrico appunto) che può arricchire la caratterizzazione del personaggio a cui l'oggetto appartiene o, ancora, mettere in risalto consonanze e differenze rispetto alla situazione contingente in vista degli avvenimenti futuri. In questo senso, l'*ekphrasis*, in modo analogo alla similitudine ma con meccanismi suoi propri<sup>22</sup>, è una finestra che si inserisce nella narrazione principale e che permette di guardare al racconto da una prospettiva privilegiata. In alcuni casi, la rappresentazione ecfrastrica offre l'occasione per fissare in una sorta di ritratto simbolico certi caratteri del personaggio a cui l'oggetto è associato, oscurandone altri. Così, l'*ekphrasis* integra quel più ampio processo di correzione e rimodellamento che interessa quei personaggi mitici dalle biografie letterarie complesse e sovrabbondanti, rispetto alle quali Stazio attiva un principio di memoria selettiva. L'esempio più chiaro a questo proposito è la rappresentazione dell'avventura cretese sul clipeo di Teseo: al centro della scena si trova l'eroe impegnato nella lotta con il Minotauro, uno scontro che riassume le glorie passate e che simbolicamente anticipa il ruolo salvifico del sovrano nel duello finale con Creonte. In tutto questo, però, Arianna viene menzionata di sfuggita e relegata a dettaglio marginale della composizione figurativa; gli aspetti amorosi della vicenda vengono passati sotto silenzio, così come i successivi sviluppi che portano all'abbandono della donna a Nasso. Nell'*ekphrasis* non c'è spazio per gli imbarazzi elegiaci del passato: a imporsi deve essere il nuovo profilo spiccatamente epico ed eroico che Teseo assume in conformità con la funzione che lo attende nel panorama attuale della *Tebaide*. Un'operazione analoga interessa anche la figura di Ipsipile nell'*ekphrasis* del tempio di Ofelte. Come per allontanare da lei eventuali accuse circa la morte del bambino (di cui in ultima istanza è responsabile), la donna non viene raffigurata nei panni di una balia o di una narratrice – è l'atto del raccontare infatti che la induce alla dimenticanza fatale – ma come una benevola ninfa delle acque che indica agli Argivi la sorgente a cui dissetarsi. La caratterizzazione iconografica del personaggio stempera dunque gli aspetti problematici della vicenda nemea, aggravati dal passato lemnio e argonautico di Ipsipile – un passato che lei stessa espone nel suo resoconto di *Theb.* 5 e che affiora nel suo statuto pregresso di eroide ovidiana. In più, il ritratto ecfrastrico privilegia, secondo un taglio filoargivo, la funzione benefica dell'Ipsipile staziana, quale salvatrice delle truppe di Adrasto, consegnando al marmo un'immagine 'senza ombre'<sup>23</sup>. In altri casi, il rapporto tra il tema ecfrastrico e il personaggio o la situazione di riferimento si articola secondo un meccanismo di tipo 'riflessivo'. Questo vale soprattutto per le *ekphraseis* degli scudi: almeno a partire dalla tradizione tragica, infatti, gli *episemata* mostrano in genere un legame con il carattere o il destino dell'eroe che indossa lo scudo. Stazio, tuttavia, evita associazioni troppo scontate e non abusa del meccanismo prolettico, o meglio, non piega l'occasione ecfrastrica a un'anticipazione troppo ovvia della sorte del guerriero, ma propone dinamiche di volta in volta varie. Due casi rappresentativi e abbinati tra loro in un gioco di risposdenze interne sono lo scudo di Ippomedonte e lo scudo di Creneo. L'*episema* dell'eroe argivo, il mito delle Danaidi, che nel modello virgiliano del balteo di Pallante ritraeva le vittime, i cinquanta sposi, viene qui riproposto con un capovolgimento ominoso dalla prospettiva di Danao. La situazione di

---

(*Theb.* 9, 463-4 *semperque umbone sinistro / tollitur et clipeum nigrante supervenit aestu*; 472 *obiecta dispellit flumina parma*), fino a che gli sfugge di mano (*Theb.* 9, 486 *excussumque manu tegimen*); lo scudo di Capaneo, infine, viene menzionato nel corso dello scontro con Giove, quando cade a terra incenerito (*Theb.* 10, 929 *et clipei niger umbo cadit*).

<sup>22</sup> CORTI 1987, p. 13: «Nella *Tebaide*, uno dei principi che regola il rapporto fra similitudine e referente narrativo è che fra i due termini del confronto deve esistere una relazione di motivi tale da conferire alla similitudine, pur nella sua totale indipendenza dal contesto narrativo, una certa specularità, corrispondenza con gli elementi che lo costituiscono: la similitudine deve costituire, cioè, una sorta di sinonimo dell'oggetto narrato». Su similitudine ed *ekphrasis*, richiamo l'attenzione su contributi già menzionati nel corso di questo lavoro: cfr. LONSDALE 1990; BECKER 1995, pp. 49-50; PUTNAM 1998, pp. 11-2. Sulla funzione 'retorica' dell'*ekphrasis*, cfr. PERUTELLI 1978, p. 92.

<sup>23</sup> In altri casi, l'*ekphrasis* non corregge, ma integra la descrizione del destinatario dell'oggetto: nel caso dell'*ekphrasis* del cratere un tempo appartenuto a Eracle, l'immagine dell'eroe impegnato nel corpo a corpo con il centauro Ileo contrasta con la posa mite, simile a quella dell'*Epitrapezios*, in cui è raffigurato nella cornice introduttiva dell'*ekphrasis*; nel caso del peplo, il ritratto pudico di Giunone nei panni di *puella* e *soror* offre un'immagine insolita della dea, in antitesi rispetto al ruolo consueto di *noverca* e moglie tradita.

partenza è giocata sull'opposizione tra Ippomedonte e Danao, i quali incarnano un modello antitetico di *dux*: difensore della virtù militare il primo, campione di empietà il secondo. Solo nel corso dell'opera il lettore scopre che il *nefas* rappresentato sul clipeo, apparentemente in contrasto con l'*ethos* dell'eroe argivo, trova una corrispondenza nel crimine di cui Ippomedonte si macchia quando, sotto la spinta di un furore incontrollato, uccide il giovane Creneo in uno scontro brutale e impari. Alla luce di questo episodio, quindi, l'*ekphrasis* dello scudo mette in luce le tensioni e i risvolti problematici connessi allo zelo eroico di Ippomedonte, al suo iniziale amore per la *virtus* destinato tuttavia a degenerare nell'eccesso contro un fanciullo che, come il Pallante virgiliano e le vittime delle Danaidi sullo scudo, è destinato a una morte prematura. Nel caso dello scudo di Creneo, poi, l'immagine di Europa e il toro ritratti durante la traversata in mare crea un'iniziale consonanza con la cornice acquatica, apparentemente sicura e idilliaca, in cui il giovane fa la sua entrata in scena. La simmetria, però, viene presto rovesciata: alla futura salvezza di Europa, che – come è noto – riuscirà ad approdare viva sulla terraferma, si oppone la morte di Creneo, che viene soffocato da Ippomedonte in quelle stesse acque in cui si sentiva al riparo dai pericoli. Il capovolgimento della sorte del soggetto agente rispetto al destino del soggetto efrastico, in questo caso, risulta immediatamente chiaro anche perché l'episodio di Creneo è in sé compatto e circoscritto: la descrizione dello scudo e la morte del fanciullo si succedono tra loro nel giro di pochi versi, senza anticipazioni o riprese a distanza che possono complicare la dinamica del confronto. A questi casi si aggiunge l'esempio di Capaneo. Il soggetto inciso sul clipeo, l'Idra, riflette fin da subito i tratti mostruosi propri del proprietario sia sul piano fisico sia, soprattutto, sul piano della sua caratterizzazione psicologica e delinea i primi sintomi di una tensione gigantomachica destinata a svilupparsi nel corso dell'opera. Il mostro, descritto nella sua agonia, rimanda alla vicenda mitica della lotta con Eracle, che riesce ad avere la meglio grazie allo stratagemma della cauterizzazione. L'Idra combusta, dunque, si presenta in prima battuta come un chiaro simbolo erculeo: si potrebbe pensare allora che Capaneo si candidi a diventare l'ideale 'erede' di Eracle. Al contrario, in realtà, appropriandosi dell'Idra come *epistema*, Capaneo si mostra piuttosto nelle vesti del nemico vittorioso che esibisce le spoglie del primo rivale sconfitto, Eracle appunto, e che si prepara a un'impresa teomachica contro un secondo rivale ancora più grande, Giove stesso, per neutralizzare il potere del suo fulmine. In questa luce, l'Idra cauterizzata da Eracle anticipa in scala ridotta la sorte di Capaneo, folgorato da Giove, padre di Eracle. Al tema erculeo si aggancia anche l'*ekphrasis* del cratere consegnato ad Anfiarao, vincitore della gara con le quadrighe. Il cratere non solo reca inciso un soggetto erculeo, la Centauromachia con il dettaglio di Eracle in lotta contro il centauro Ileo, ma è appartenuto esso stesso a Eracle. Ancora una volta ci si attende che l'oggetto fisico comporti, per chi lo riceverà, una simbolica investitura alla successione erculea. In questo caso, tuttavia, non vale il principio dell'associazione diretta o riflessiva, ma quello dello scarto. In altre parole, il significato dell'*ekphrasis* emerge non tanto in riferimento al vincitore effettivo, Anfiarao, ma al vincitore inizialmente favorito, Polinice. L'*ekphrasis* del cratere, che poco si adatta al profilo apollineo del vate, rimarca il peso della sconfitta dell'esule tebano e pone in rilievo soprattutto il conseguente fallimento della sua candidatura a ideale Eracle della *Tebaide*. A questa *ekphrasis*, seguita poi dalla descrizione della clamide con il mito di Ero e Leandro, può essere affiancata l'*ekphrasis* della patera di Adrasto. Anche qui il significato del tema iconografico si attiva in base a un principio non immediatamente evidente, che procede per negazione. I soggetti cesellati sulla coppa, Perseo e Ganimede, sono rappresentati entrambi come creature alate, sospese in uno spazio aereo: come mostra il confronto con la versione virgiliana del mito di Ganimede raffigurato sulla clamide di Cloanto nel quinto libro dell'*Eneide*, i due personaggi sembrano evocare il motivo dell'apoteosi. Da questo punto di vista, allora, l'*ekphrasis* della patera propone la celebrazione di un eroismo di altri tempi, coronato dall'ascesa alle sedi divine. Ma il modello di virtù qui promosso – non a caso proprio nella prima *ekphrasis* dell'opera – finisce per assumere un valore anti-paradigmatico e non trovare un'effettiva realizzazione nel seguito del racconto: non solo da parte di Tideo e Polinice, i due personaggi più direttamente coinvolti in quanto ideali 'destinatari' della coppa, ma nemmeno da parte degli altri eroi chiamati a combattere a Tebe.

Come appare chiaro, dunque, le *ekphraseis* della *Tebaide* non sono unità testuali isolate in se stesse: le suggestioni che esse racchiudono si chiariscono e acquistano pieno significato alla luce dell'intera opera; e viceversa, la lettura complessiva della *Tebaide* può arricchirsi a sua volta proprio tramite l'apporto delle sue

singole *ekphraseis*. In certi casi, è il tema efrastico a riannodarsi agli altri nuclei di quello stesso tema disseminati in altri punti dell'opera, in un gioco di risonanze che stimolano la memoria interna del testo<sup>24</sup>. L'*ekphrasis* si trasforma così in uno dei possibili modi del racconto: ora come strumento retorico capace di assecondare il carattere ricorsivo degli spunti staziani e la ripetizione variata ma costante di immagini che ritornano circolarmente nel testo; ora come nuova riscrittura di quanto è già stato scritto all'interno del poema stesso, come nel caso della riedizione efrastica del dramma di Ofelte<sup>25</sup>. In questo senso, le *ekphraseis* rappresentano davvero uno specchio in miniatura dell'arte poetica di Stazio in una prospettiva non solo intratestuale, ma anche intertestuale: attraverso il gesto ovidiano della continuazione dei testi e delle storie<sup>26</sup>, Stazio miniaturizza nelle sue *ekphraseis* episodi già narrati altrove, riadattandoli al nuovo contesto. Lo dimostrano i temi virgiliani di Ganimede e delle Danaidi, o i racconti ovidiani della Centauromachia, di Ero e Leandro e di Europa e il toro. Ma le *ekphraseis*, con la loro grande varietà di argomenti, atmosfere e colori espressivi, rispecchiano anche lo sperimentalismo dei generi in atto nella *Tebaide*. Chiaro simbolo di questa tensione è senza dubbio l'*ekphrasis* della collana di Armonia, in cui callimachismo ed epicismo si fondono tra loro in una forma originale: il risultato è un oggetto efrastico mai visto nella tradizione delle grandi *ekphraseis* epiche, ideale manifesto delle tendenze contrastanti da cui è permeato il poema. E ancora: il gioco di scarti è visualizzato in modo esemplare anche nella giustapposizione tra il cratere di Anfiarao con la lotta 'super-epica' tra Centauri e Lapiti e la clamide di Admeto con gli amori elegiaci di Ero e Leandro. Al tema amoroso e alla prospettiva femminile dà spazio anche il peplo di Giunone, in cui la dea, ritratta nei tempi felici della prima unione con Giove, si rivede come una fanciulla sedotta dal suo amante. L'*ekphrasis* non manca poi di far risaltare la tragedia degli *immaturi*: il monumento di Ofelte, troppo grande per le ceneri umili di un fanciullo, esalta attraverso i suoi fregi ciò che per definizione non appartiene alla sfera dell'epica militare, il sacrificio di un bambino innocente e il dramma tutto femminile della donna che avrebbe dovuto proteggerlo. Allo stesso modo, lo scudo di Creneo con l'immagine delicata di Europa preannuncia il rovesciamento tragico del destino dell'efebo, nel momento in cui la guerra irrompe nell'amenno ambiente acquatico in cui egli si sentiva al riparo. Anche l'*ekphrasis*, quindi, diviene una delle possibili occasioni 'inclusive' in cui situazioni proprie di generi letterari altri vengono inglobate nel tessuto dell'*epos* marziale.

Come si vede anche da questa rassegna conclusiva, lo studio dell'*ekphrasis* dischiude un universo molto sfaccettato. L'indagine degli aspetti tecnici e formali della composizione efrastica, che ha permesso di sondare (seppur in forma solo parziale) anche certi aspetti dello stile visuale della *Tebaide*, ha messo in luce la versatilità della lingua staziana e le sperimentazioni a cui essa ricorre per evocare, quasi riconvertendola in parola scritta, la forza delle immagini. Lo studio della rappresentazione efrastica dei soggetti figurativi, che prima di tutto sono soggetti letterari, conferma – anche nell'ambito di ricerca specifico dell'*ekphrasis* – la *doctrina* di Stazio e la sua costante ricerca di un confronto con i grandi modelli della tradizione, non solo epica, ma anche tragica ed elegiaca. Infine, l'analisi dei meccanismi che, a vario livello, regolano l'interazione tra l'*ekphrasis* e il racconto ha permesso di valorizzare la ricchezza e la complessità dell'*ekphrasis* stessa come

---

<sup>24</sup> A questo tipo di *ekphraseis*, che si ricollegano per il loro contenuto ad altri nuclei narrativi caratterizzati dallo stesso tema, si può applicare quanto MICOZZI 2007a, p. 104, rileva a proposito delle similitudini che sviluppano un medesimo argomento tematico: «Le varie similitudini [...] diventano come le 'vignette' di una narrazione *in fieri*. Ogni similitudine varia e integra le altre, interpretando la stessa situazione da una prospettiva particolare, quasi un racconto disperso che si snoda attraverso la narrazione principale».

<sup>25</sup> L'*ekphrasis* diviene dunque uno strumento di ripetizione, a livello tematico, di contenuti spesso già variamente trattati nella *Tebaide* stessa: si pensi alla figura di Perseo, che oltre a essere raffigurato con la Gorgone sulla patera, viene ricordato anche nel *pantheon* delle divinità di parte argiva; al mito delle Danaidi sullo scudo di Ippomedonte e ai vari riferimenti all'empia figura di Danao contenuti nel resto dell'opera; all'Idra sullo scudo di Capaneo, che si ricollega non solo agli altri richiami a questa stessa impresa, ma più in generale alla trama di rinvii ai *labores* di Eracle; tra questi compare anche la Centauromachia raffigurata sul cratere di Anfiarao, che a sua volta poi si intreccia al più ampio immaginario centauromachico della *Tebaide* (richiamato spesso proprio attraverso le similitudini); e, ancora, si pensi all'immagine di Europa e il toro sulla *parma* di Creneo, mito fondativo della stirpe aonia più volte ricordato negli *excursus* sul passato di Tebe. Su questo sperimentalismo di matrice ovidiana messo in atto da Stazio con espedienti narratologici di volta in volta diversi, cfr. MICOZZI 2002, in part. p. 60 e nota 33.

<sup>26</sup> Su questo punto, vd. cap. VII, § 2 e nota 37.

figura del discorso poetico: essa si intreccia con la narrazione principale e la integra con apporti nuovi, trasversali, che spesso catturano l'attenzione su dettagli apparentemente marginali e invitano a ripensare il testo da punti di vista inattesi. L'*ekphrasis*, luogo di immagini che prendono vita raccontando altre immagini, di storie che evocano memorie mitiche e poetiche, offre una prospettiva di indagine privilegiata attraverso la quale la lettura dell'opera può guadagnare una diversa profondità di visione.

## Bibliografia

### *Edizioni e commenti della Tebaide*

- AUGOUSTAKIS 2016a = *Staius, Thebaid 8*, ed. with an Intr., Trans. and Comm. by A. Augoustakis, Oxford 2016
- BARTH 1664 = *Publii Papinii Statii Opera quae exstant*, Casparus Barthius recensuit et animadversionibus locupletissimis illustravit, Cygnaeae 1664
- BENNARDO 2010 = L. BENNARDO, *Gli inferi e la prima notte di guerra. Saggio di commento a Stazio, Tebaide 8, 1-270*, Diss., Pisa 2010
- BRIGUGLIO 2017a = S. BRIGUGLIO, *Fraternas acies. Saggio di commento a Stazio, Tebaide, 1, 1-389*, Alessandria 2017
- CAVIGLIA 1973 = *P. Papinio Stazio, La Tebaide. Libro I*, intr., testo, trad. e note a cura di F. Caviglia, Roma 1973
- DEWAR 1991 = *Staius, Thebaid IX*, ed. with an Eng. Trans. and Comm. by M. Dewar, Oxford 1991
- FORTGENS 1934 = *P. Papinii Statii de Opheltis funere carmen epicum, Theb. Liber VI 1-295*, interpretatus est H.W. Fortgens, Zutphaniae 1934
- GERVAIS 2017 = *Staius, Thebaid 2*, ed. with an Intr., Trans., and Comm. by K. Gervais, Oxford 2017
- HALL 2007 = *P. Papinius Staius, Thebaid and Achilleid*, ed. by J.B. Hall, in collab. with A.L. Ritchie and M.J. Edwards, 3 vols., Newcastle 2007
- HEUVEL 1932 = *Publii Papinii Statii Thebaidos liber primus*, versione Batava commentarioque exegetico instructus, edidit H. Heuvel, Zutphaniae 1932
- HILL 1996<sup>2</sup> = *P. Papini Stati Thebaidos libri XII*, recensuit et cum apparatu critico et exegetico instruxit D.E. Hill, editio secunda emendata, Leiden-New York-Köln 1996<sup>2</sup>
- KLOTZ 1973 = *Publii Papini Stati Thebais*, edidit A. Klotz, editionem correctiorem curavit T.C. Klinnert, Lipsiae 1973
- LESUEUR 1990-94 = *Stace, Thébaïde*, texte ét. et trad. par R. Lesueur, 3 vols., Paris 1990-94
- MICOZZI 2007a = L. MICOZZI, *Il catalogo degli eroi. Saggio di commento a Stazio, Tebaide 4, 1-344*, Pisa 2007
- MICOZZI 2010 = *Stazio, Tebaide*, a cura di L. Micozzi, Milano 2010
- MICOZZI 2019 = *P. Papinius Staius Thebaidos liber IV*, a cura di L. Micozzi, Firenze 2019
- MOZLEY 1928 = *Staius*, with an Eng. Trans. by J.H. Mozley, 2 vols., London 1928
- MULDER 1954 = *Publii Papinii Statii Thebaidos liber secundus*, commentario exegetico aestheticoque instructus, edidit H.M. Mulder, Groningen 1954
- MÜLLER 1870 = *P. Papinii Statii Thebais et Achilleis cum scholiis*, recensuit O. Müller, Lipsiae 1870
- PARKES 2012 = *Staius, Thebaid 4*, ed. with an Intr., Trans., and Comm. by R. Parkes, Oxford 2012
- PAVAN 2009 = A. PAVAN, *La gara delle quadrighe e il gioco della guerra. Saggio di commento a P. Papinii Statii Thebaidos Liber VI 238-549*, Alessandria 2009
- POLLMANN 2004 = *Staius, Thebaid XII*, Intr., Text and Comm. by K.F.L. Pollmann, Paderborn-München-Wien-Zürich 2004
- SHACKLETON BAILEY 2003 = *Staius, Thebaid, II, Books 1-7; III, Books 8-12*, ed. and trans. by D.R. Shackleton Bailey, Cambridge (MA)-London 2003
- SMOLENAARS 1994 = *Staius, Thebaid VII. A Commentary*, by J.J.L. Smolenaars, Leiden-New York-Köln 1994
- SNIJDER 1968 = *P. Papinius Staius, Thebaid. A Commentary on Book III*, with Text and Intr. by H. Snijder, Amsterdam 1968
- SOERINK 2014a = *Beginning of Doom: Staius Thebaid 5, 499-753*, Intr., Text, Comm. by J. Soerink, Diss., Groningen 2014
- TRAGLIA, ARICÒ 1980 = *P. Papinio Stazio, Opere*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino 1980

VENINI 1970 = *P. Papini Stati Thebaidos liber XI*, intr., testo crit., comm. e trad. a cura di P. Venini, Firenze 1970

WILLIAMS 1972 = *P. Papini Stati Thebaidos liber decimus*, ed. with a Comm. by R.D. Williams, Leiden 1972

#### *Edizioni e commenti di altre opere*

AMPOLO, MANFREDINI 1988 = *Plutarco, Le vite di Teseo e Romolo*, a cura di C. Ampolo e M. Manfredini, Milano 1988

ASSO 2010 = *A Commentary on Lucan, De bello civili IV*, Intr., Ed. and Trans. by P. Asso, Berlin-New York 2010

AUSTIN 1971 = *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, with a Comm. by R.G. Austin, Oxford 1971

AUSTIN 1979<sup>2</sup> = *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*, with a Comm. by R.G. Austin, Oxford 1979<sup>2</sup>

BAILEY 1947 = *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, ed. with Proleg., Crit. App., Trans. and Comm. by C. Bailey, Oxford 1947

BARCHIESI 1992 = *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, a cura di A. Barchiesi, Firenze 1992

BARCHIESI 2005a = *Ovidio, Metamorfosi, I, Libri 1-2*, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Milano 2005

BARCHIESI, ROSATI 2007 = *Ovidio, Metamorfosi, II, Libri 3-4*, a cura di A. Barchiesi e G. Rosati, trad. di L. Koch, Milano 2007

BATTISTELLA 2010 = *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo*, intr., testo e comm. di C. Battistella, Berlin-New York 2010

BESSONE 1997 = *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni*, a cura di F. Bessone, Firenze 1997

BÖMER 1969 = *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Komm. von F. Bömer, Buch I-III, Heidelberg 1969

BÖMER 1976 = *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Komm. von F. Bömer, Buch IV-V, Heidelberg 1976

BÖMER 1977 = *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Komm. von F. Bömer, Buch VIII-IX, Heidelberg 1977

BÖMER 1982 = *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Komm. von F. Bömer, Buch XII-XIII, Heidelberg 1982

BONADEO 2010 = A. BONADEO, *L'Hercules Epitrapezios Novi Vindicis. Introduzione e commento a Stat. silv. 4, 6*, Napoli 2010

BOYLE 2011 = *Seneca, Oedipus*, ed. with Intr., Trans. and Comm. by A.J. Boyle, Oxford 2011

BRINK 1971 = *Horace on Poetry. The Ars Poetica*, by C.O. Brink, Cambridge 1971

CASALI 1995 = *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula IX. Deianira Herculi*, a cura di S. Casali, Firenze 1995

CASALI 2017 = *Virgilio, Eneide 2*, intr., trad. e comm. a cura di S. Casali, Pisa 2017

COLLARD 1975 = *Euripides, Supplices*, ed. with Intr. and Comm. by C. Collard, Groningen 1975

CONINGTON 1883<sup>3</sup> = *The Works of Virgil*, with a Comm. by J. Conington, rev. by H. Nettleship, 3 vols., London 1883<sup>3</sup>

CONTE 1974 = G.B. CONTE, *Saggio di commento a Lucano, Pharsalia VI 118-260: l'Aristia di Sceva*, Pisa 1974 (rist. in G.B. CONTE, *La 'Guerra Civile' di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino 1988, pp. 43-112)

DAVIES, FINGLASS 2014 = *Stesichorus, The Poems*, ed. with Intr., Trans. and Comm. by M. Davies and P.J. Finglass, Cambridge 2014

DODDS 1944 = *Euripides, Bacchae*, ed. with Intr. and Comm. by E.R. Dodds, Oxford 1944

FANTHAM 1992 = *Lucan, De bello civili, Book II*, ed. by E. Fantham, Cambridge 1992

FEDELI 1980 = *Sesto Properzio, Il primo libro delle Elegie*, intr., testo critico e comm. a cura di P. Fedeli, Firenze 1980

FEDELI 1985 = *Properzio, Il libro terzo delle Elegie*, intr., testo e comm. a cura di P. Fedeli, Bari 1985

FEDELI 2005 = *Properzio, Elegie, Libro II*, intr., testo e comm. di P. Fedeli, Cambridge 2005

FUCECCHI 1997 = M. FUCECCHI, *La teichoskopía e l'innamoramento di Medea. Saggio di commento a Valerio Flacco, Argonautiche 6, 427-760*, Pisa 1997

GIBSON 2006 = *Statius, Silvae 5*, ed. with Intr., Trans., and Comm. by B. Gibson, Oxford 2006

- GIGLI PICCARDI 2003 = *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache (Canti I-XII)*, intr., trad. e comm. a cura di D. Gigli Piccardi, Milano 2003
- GRAZIOSI, HAUBOLD 2010 = *Homer, Iliad, Book VI*, ed. by B. Graziosi and J. Haubold, Cambridge 2010
- HARDIE 2015 = *Ovidio, Metamorfosi, VI, Libri 13-5*, a cura di P. Hardie, trad. di G. Chiarini, Milano 2015
- HARRISON 1991 = *Vergil, Aeneid 10*, with Intr., Trans. and Comm. by S.J. Harrison, Oxford 1991
- HOLLIS 2009<sup>2</sup> = *Callimachus, Hecale*, 2<sup>nd</sup> Ed. with Intr., Text, Trans., and Enl. Comm. by A.S. Hollis, Oxford 2009<sup>2</sup>
- HORSFALL 2000 = *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, by N. Horsfall, Leiden-Boston-Köln 2000
- HORSFALL 2003 = *Virgil, Aeneid 11. A Commentary*, by N. Horsfall, Leiden-Boston 2003
- HUTCHINSON 1985 = *Aeschylus, Septem contra Thebas*, ed. with Intr. and Comm. by G.O. Hutchinson, Oxford 1985
- JANKA 1997 = M. JANKA, *Ovid, Ars Amatoria Buch 2, Kommentar*, Heidelberg 1997
- KENNEY 1971 = *Lucretius, De Rerum Natura Book III*, ed. by E.J. Kenney, Cambridge 1971
- KENNEY 1996 = *Ovid, Heroides XVI-XXI*, ed. by E.J. Kenney, Cambridge 1996
- KENNEY 2011 = *Ovidio, Metamorfosi, IV, Libri 8-9*, a cura di E.J. Kenney, trad. di G. Chiarini, Milano 2011
- KNOX 1995 = *Ovid's Heroides: Select Epistles*, ed. by P.E. Knox, Cambridge 1995
- LYNE 1978 = *Ciris. A Poem attributed to Vergil*, ed. with an Intr. and Comm. by R.O.A.M. Lyne, Cambridge 1978
- MAFFEI 1994 = *Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994
- MALTBY 2002 = *Tibullus, Elegies*, Text, Intr. and Comm. by R. Maltby, Cambridge 2002
- MASSIMILLA 1996 = *Callimaco, Aitia, libri primo e secondo*, intr., testo crit., trad. e comm. a cura di G. Massimilla, Pisa 1996
- MASSIMILLA 2010 = *Callimaco, Aitia, libri terzo e quarto*, intr., testo crit., trad. e comm. a cura di G. Massimilla, Pisa-Roma 2010
- MASTRONARDE 1994 = *Euripides, Phoenissae*, ed. by D.J. Mastronarde, Cambridge 1994
- MATTHEWS 1996 = *Antimachus of Colophon*, Text and Comm. by V.J. Matthews, Leiden-New York-Köln 1996
- MCKEOWN 1998 = *Ovid, Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, ed. by J.C. McKeown, 4 vols., Liverpool 1987-89, Leeds 1998, III, *A Commentary on Book Two*, Leeds 1998
- MEDDA 2006 = *Euripide, Fenicie*, a cura di E. Medda, Milano 2006
- NISBET, HUBBARD 1970 = *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, by R.G.M. Nisbet and M. Hubbard, Oxford 1970
- NORDEN 1957<sup>4</sup> = *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, erkl. von E. Norden, Stuttgart 1957<sup>4</sup>
- PATILLON 1997 = *Aelius Théon, Progymnasmata*, texte ét. et trad. par M. Patillon avec l'assistance pour l'Arménien de G. Bolognesi, Paris 1997
- PEASE 1935 = *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, ed. by A.S. Pease, Cambridge (MA) 1935 (Darmstadt 1967)
- PEASE 1958 = *M. Tulli Ciceronis De Natura Deorum libri secundus et tertius*, ed. by A.S. Pease, Cambridge (MA) 1958 (New York 1979)
- PFEIFFER 1949 = *Callimachus, I, Fragmenta*, edidit R. Pfeiffer, Oxford 1949
- PITTÀ 2016 = A. PITTÀ, *Il Prefetto risanato e i Saturnali. Stazio, Silvae I, 4 e I, 6*, testo, trad. e comm., Diss., Pisa 2016
- RAVENNA 1990 = *Le nozze di Polemio e Araneola, Sidonio Apollinare, Carmina XIV-XV*, intr., testo, trad. e comm. a cura di G. Ravenna, Bologna 1990
- REED 2013 = *Ovidio, Metamorfosi, V, Libri X-XII*, a cura di J.D. Reed, trad. di G. Chiarini, Milano 2013
- REESON 2001 = *Ovid Heroides 11, 13 and 14. A Commentary*, by J. Reeson, Leiden-Boston-Köln 2001
- ROGGIA 2011 = *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XIII. Laodamia Protesilao*, a cura di A. Roggia, Firenze 2011
- ROSATI 1985a = *Ovidio. I cosmetici delle donne*, a cura di G. Rosati, Venezia 1985

- ROSATI 1996 = P. Ovidii Nasonis *Heroidum Epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni-Hero Leandro*, a cura di G. Rosati, Firenze 1996
- ROSATI 2009a = *Ovidio, Metamorfosi*, III, *Libri 5-6*, a cura di G. Rosati, trad. di G. Chiarini, Milano 2009
- SCARDIGLI, MANFREDINI 2018<sup>7</sup> = *Plutarco. Teseo e Romolo, Vite Parallele*, a cura di B. Scardigli e M. Manfredini, Milano 2018<sup>7</sup>
- SCARPI 1998<sup>4</sup> = *Apollodoro, I Miti Greci (Biblioteca)*, a cura di P. Scarpi, trad. di M.G. Ciani, Milano 1998<sup>4</sup>
- SWEENEY 1997 = *Lactantius Placidus, In Statii Thebaida commentum. Anonymi in Statii Achilleida commentum. Fulgentii ut fingitur Planciadis super Thebaiden commentariolum*, recensuit R.D. Sweeney, Stuttgart-Leipzig 1997
- TARRANT 2004 = P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxonii 2004
- TRAINA 2004<sup>2</sup> = A. TRAINA, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino 2004<sup>2</sup> (Bologna 2017)
- UCCELLINI 2012 = R. UCCELLINI, *L'arrivo di Achille a Sciro. Saggio di commento a Stazio, Achilleide I, 1-396*, Pisa 2012
- VAN DAM 1984 = P. Papinius Statius, *Silvae Book II. A Commentary*, by H.-J. van Dam, Leiden 1984
- WEST 1966 = *Hesiod, Theogony*, ed. with Proleg. and Comm. by M.L. West, Oxford 1966
- WEST 1978 = *Hesiod, Works and Days*, ed. with Proleg. and Comm. by M.L. West, Oxford 1978
- WEST 2013 = M.L. WEST, *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford-New York 2013
- ZISSOS 2008 = *Valerius Flaccus' Argonautica, Book I*, ed. with Intr., Trans. and Comm. by A. Zissos, Oxford 2008

#### Articoli e studi

- AGOSTI 1994 = G. AGOSTI, *Illa nella caverna (su Arg. Orph. 643-8)*, «MD», 32, 1994, pp. 175-92
- AGOSTI 2004-05 = G. AGOSTI, *Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C.*, «Incontri triestini di filologia classica», 4, 2004-05, pp. 351-74 <<https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/949/1/21.pdf>> (settembre 2020)
- AHL 1986 = F.M. AHL, *Statius' Thebaid: A Reconsideration*, in *ANRW*, II 32, 5, Berlin-New York 1986, pp. 2803-912
- ALTON 1923 = E.H. ALTON, *Notes on the Thebaid of Statius*, «CQ», 17/3-4, 1923, pp. 175-87
- ARICÒ 1960 = G. ARICÒ, *Sul mito di Lino e Corebo in Stat. Theb. I, 557-668*, «RFIC», n.s., 38, 1960, pp. 277-85
- ARIEMMA 2004 = E.M. ARIEMMA, *Lo spettro della fame, l'arsura della sete (Sil. II 461-74)*, in *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, a cura di P. Esposito e E.M. Ariemma, Napoli 2004, pp. 153-91
- ASH 2015 = R. ASH, *'War Came in Disarray...' (Thebaid 7, 616): Statius and the Depiction of Battle*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 207-20
- AUGOUSTAKIS 2010 = A. AUGOUSTAKIS, *Motherhood and the Other: Fashioning Female Power in Flavian Epic*, Oxford-New York 2010
- AUGOUSTAKIS 2015 = A. AUGOUSTAKIS, *Statius and Senecan Drama*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 377-92
- AUGOUSTAKIS 2016b = A. AUGOUSTAKIS, *Burial and Lament in Flavian Epic: Mothers, Fathers, Children, in Family in Flavian Epic*, ed. by N. Maniotti, Leiden-Boston 2016, pp. 276-300
- BAIER 2007 = T. BAIER, *L'ara Clementiae nella Tebaida di Stazio (XII 481-518)*, «Aevum», 81/1, 2007, pp. 159-70
- BARCHIESI 1984 = A. BARCHIESI, *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984

- BARCHIESI 1986 = A. BARCHIESI, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, «MD», 16, 1986, pp. 77-107
- BARCHIESI 1994a = A. BARCHIESI, *Rappresentazione del dolore e interpretazione nell'Eneide*, «A&A», 40, 1994, pp. 109-24
- BARCHIESI 1994b = A. BARCHIESI, *Il Poeta e il Principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994
- BARCHIESI 1995 = A. BARCHIESI, *Figure dell'intertestualità nell'epica romana*, «Lexis», 13, 1995, pp. 49-67
- BARCHIESI 1996 = A. BARCHIESI, *La guerra di Troia non avrà luogo: il proemio dell'Achilleide di Stazio*, «AION(filol)», 18, 1996, pp. 45-62
- BARCHIESI 1997 = A. BARCHIESI, *Virgilian Narrative: Ekphrasis*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. by A. Martindale, Cambridge 1997, pp. 271-81
- BARCHIESI 1998 = A. BARCHIESI, *The Statue of Athena at Troy and Carthage*, in *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, ed. by P. Knox and C. Foss, Stuttgart-Leipzig 1998, pp. 130-40
- BARCHIESI 2001a = A. BARCHIESI, *Genealogie letterarie nell'epica imperiale. Fondamentalismo e ironia*, in *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, ed. by E.A. Schmidt, Vandœuvres-Genève 2001 (Entretiens sur l'antiquité classique, 47), pp. 315-54
- BARCHIESI 2001b = A. BARCHIESI, *Occhi eruditi*, in *Maecenas. Il collezionismo nel mondo romano dall'età degli Scipioni a Cicerone*, Atti della giornata di studio (Arezzo, 11 maggio 1998), a cura di F. Fabbrini, Arezzo 2001, pp. 59-66
- BARCHIESI 2004 = A. BARCHIESI, *Quel che resta dell'ekphrasis*, in *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, a cura di R. Ascarelli, Roma 2004, pp. 11-9
- BARCHIESI 2005b = A. BARCHIESI, *Learned Eyes: Poets, Viewers, Image Makers*, in *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, ed. by K. Galinsky, Cambridge 2005, pp. 281-305
- BARCHIESI 2008 = A. BARCHIESI, *Senatus Consultum de Lycaone: concili degli dèi e immaginazione politica nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD», 61, 2008, pp. 117-45
- BARDON 1962 = H. BARDON, *Le goût à l'époque des Flaviens*, «Latomus», 21, 1962, pp. 732-48
- BARTALUCCI 1988 = A. BARTALUCCI, s.v. *Sto, EV, IV*, Roma 1988, pp. 1026-9
- BARTSCH 1989 = S. BARTSCH, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989
- BARTSCH 2006 = S. BARTSCH, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago 2006
- BARTSCH, ELSNER 2007 = S. BARTSCH, J. ELSNER, *Ekphrasis. Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*, «CPh», 102, 2007, pp. I-VI
- BECKER 1995 = A.S. BECKER, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham (MD) 1995
- BELLANDI 1985 = F. BELLANDI, s.v. *Ganimede, EV, II*, Roma 1985, pp. 632-5
- BELLANDI 1991 = F. BELLANDI, *Ganimede, Ascanio e la gioventù Troiana*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, 4 voll., Palermo 1991, II, pp. 919-30
- BELLINCIONI 1984 = M. BELLINCIONI, *Potere ed etica in Seneca*, Brescia 1984
- BENNAUDO c.d.s. = L. BENNAUDO, *Colour Terms and the Creation of Statius' Ekphrastic Style*, «CQ», c.d.s.
- BERNO 2016 = F.R. BERNO, *Lo scettro cruento di Edipo. Sen. Oed. 642 e dintorni*, «Pan», 5, 2016, pp. 61-73
- BERNSTEIN 2003 = N.W. BERNSTEIN, *Ancestors, Status and Self-Presentation in Statius' Thebaid*, «TAPhA», 133, 2003, pp. 353-79
- BERNSTEIN 2004 = N.W. BERNSTEIN, *Auferte oculos. Modes of Spectatorship in Statius Thebaid 11*, «Phoenix», 58/1-2, 2004, pp. 62-85 (repr. in *Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford-New York 2016, pp. 234-61)
- BERNSTEIN 2007 = N.W. BERNSTEIN, *Fashioning Crispinus through his Ancestors: Epic Models in Statius Silvae 5. 2*, «Arethusa», 40/2, 2007, pp. 183-96
- BERNSTEIN 2008 = N.W. BERNSTEIN, *In the Image of the Ancestors: Narratives of Kinship in Flavian Epic*, Toronto-Buffalo-London 2008

- BERNSTEIN 2013 = N.W. BERNSTEIN, *Ritual Murder and Suicide in the Thebaid*, in *Ritual and Religion in Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford 2013, pp. 233-48
- BERNSTEIN 2015 = N.W. BERNSTEIN, *Family and Kinship in the Works of Statius*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 139-54
- BESSONE 2002 = F. BESSONE, *Voce femminile e tradizione elegiaca nella Tebaide di Stazio*, in *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario internazionale (Torino, 21-22 febbraio 2001), a cura di A. Aloni et al., Bologna 2002, pp. 185-217
- BESSONE 2005 = F. BESSONE, *Doppie verità, doppi mitici, duetti epistolari: Ipsipile in Ovidio*, in *Vicende di Ipsipile. Da Erodoto a Metastasio*, Colloquio di Urbino (Urbino, 5-6 maggio 2003), a cura di R. Raffaelli et al., Urbino 2005, pp. 99-122
- BESSONE 2010 = F. BESSONE, *Feminine Roles in Statius' Thebaid. The Heroic Wife of the Unfortunate Hero*, in *Gender Studies in den Altertumwissenschaften. Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur*, hrsg. von M. Formisano und T. Fuhrer, Trier 2010, pp. 65-93
- BESSONE 2011 = F. BESSONE, *La Tebaide di Stazio. Epica e potere*, Pisa-Roma 2011
- BESSONE 2013a = F. BESSONE, *Critical Interactions. Constructing Heroic Models and Imperial Ideology in Flavian Epic*, in *Flavian Epic Interactions*, ed. by G. Manuwald and A. Voigt, Berlin-Boston 2013, pp. 87-105
- BESSONE 2013b = F. BESSONE, *Religion and Power in the Thebaid*, in *Ritual and Religion in Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford 2013, pp. 145-61
- BESSONE 2014 = F. BESSONE, *Polis, Court, Empire: Greek Culture, Roman Society and the System of Genres in Statius' Poetry*, in *Flavian Poetry and its Greek Past*, ed. by A. Augoustakis, Leiden-Boston 2014, pp. 215-33
- BESSONE 2015a = F. BESSONE, *Love and War. Feminine Models, Epic Roles, and Gender Identity in Statius' Thebaid*, in *Women and War in Antiquity*, ed. by J. Fabre-Serris and A. Keith, Baltimore 2015, pp. 119-37
- BESSONE 2015b = F. BESSONE, *Sondaggi di stile. A proposito di uno studio sulla Tebaide di Stazio*, «RFIC», 143/1, 2015, pp. 183-92
- BESSONE 2016 = F. BESSONE, *The Hero's Extended Family: Familial Narrative Tensions in Statius' Achilleid*, in *Family in Flavian Epic*, ed. by N. Manioti, Leiden-Boston 2016, pp. 174-208
- BESSONE 2018a = F. BESSONE, *La ricezione dell'elegia properziana nell'opera di Stazio*, in *Properzio fra Repubblica e Principato*, Proceedings of the Twenty-First International Conference on Propertius (Assisi-Cannara, 30 May-1 June 2016), ed. by G. Bonamente, R. Cristofoli and C. Santini, Turnhout 2018, pp. 13-50
- BESSONE 2018b = F. BESSONE, *Signs of Discord: Statius's Style and the Traditions on Civil War*, in *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome*, ed. by L. Donovan Ginsberg and D.A. Krasne, Berlin-Boston 2018, pp. 89-107
- BESSONE 2018c = F. BESSONE, *Stili di potere. Linguaggio politico, genere ed eros nella poesia imperiale romana*, «Eugesta», 8, 2018, pp. 145-83
- BESSONE 2018d = F. BESSONE, *Effetti ovidiani nella scrittura di Stazio*, «Aevum(ant)», n.s., 18, 2018, pp. 31-55
- BESSONE 2019 = F. BESSONE, *Allusive (Im-)Pertinence in Statius' Epic*, in *Intertextuality in Flavian Epic Poetry*, ed. by N. Coffee, C. Forstall, L. Galli Milić and D. Nelis, Berlin-Boston 2019, pp. 133-68
- BIGGS 2019 = T. BIGGS, *River Battles in Greek and Roman Epic*, in *Structures of Epic Poetry*, ed. by C. Reitz and S. Finkmann, 4 vols., Berlin-Boston 2019, II.1, *Configuration*, pp. 355-90
- BOCCIOLINI PALAGI 1990 = L. BOCCIOLINI PALAGI, *Enea come Orfeo*, «Maia», n.s., 42, 1990, pp. 133-50
- BOCCIOLINI PALAGI 2007 = L. BOCCIOLINI PALAGI, *La trottola di Dioniso. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna 2007
- BONANNO 1989 = M.G. BONANNO, *Candido Ila (Theocr. XIII 49)*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 51-3

- BONER 2006 = C. BONER, *Hypsipyle et le crime des Lemniennes. Des premières attestations à Valerius Flaccus*, «Euphrosyne», 34, 2006, pp. 149-62
- BRAUND 1996 = S. BRAUND, *Ending Epic: Statius, Theseus and a Merciful Release*, «PCPhS», s. II, 42, 1996, pp. 1-23
- BRAUND 2006 = S. BRAUND, *A Tale of Two Cities: Statius, Thebes, and Rome*, «Phoenix», 60/3-4, 2006, pp. 259-73
- BREEN 1986 = C.C. BREEN, *The Shield of Turnus, the Swordbelt of Pallas, and the Wolf: Aen. 7. 789-92, 9. 59-66, 10. 497-99*, «Vergilius», 32, 1986, pp. 63-71
- BRIGUGLIO 2014 = S. BRIGUGLIO, *Perversa vota. Edipo, Tisifone e la poetica della Tebaide*, «SIFC», 12/2, 2014, pp. 235-50
- BRIGUGLIO 2017b = S. BRIGUGLIO, «*O voluttà del soglio*»: *Eros e potere nella Tebaide di Stazio*, Atti del III seminario CUSL (Roma, 20 novembre 2015), «Biblioteca di ClassicoContemporaneo», 5, 2017, pp. 310-26
- BRIGUGLIO 2018 = S. BRIGUGLIO, *Rex genitor: Creonte, Edipo e la tragedia del potere nella Tebaide di Stazio*, «Dictynna», 15, 2018 <<https://journals.openedition.org/dictynna/1641>> (settembre 2020)
- BRIGUGLIO 2019a = S. BRIGUGLIO, *In margine a un nuovo commento staziano: note di lettura*, «RCCM», 61/1, 2019, pp. 243-59
- BRIGUGLIO 2019b = S. BRIGUGLIO, *Ipsipile tra Ovidio e l'epica flavia: ritratti di signora*, in *Lettori Latini e Italiani di Ovidio*, Atti del Convegno (Torino, 9-10 novembre 2017), a cura di F. Bessone e S. Stroppa, Pisa-Roma 2019, pp. 41-49
- BRIGUGLIO 2019c = S. BRIGUGLIO, *Mira loquor: lo spettacolo (ovidiano) della guerra e l'estetica della morte nella Tebaide di Stazio*, in *Dopo Ovidio. Aspetti dell'evoluzione del sistema letterario nella Roma imperiale (e oltre)*, a cura di C. Battistella e M. Fucecchi, Milano-Udine 2019, pp. 115-31
- BRILLANTE 1993 = C. BRILLANTE, *L'invidia dei Telchini e l'origine delle arti*, «Aufidus», 19, 1993, pp. 7-42
- BRILLANTE 2004 = C. BRILLANTE, *Genealogie argive: dall'asty Phoronikon alla città di Perseus*, in *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002), a cura di P. Angeli Bernardini, Roma 2004, pp. 35-56
- BROWN 2016 = J. BROWN, *Lacrimabile nomen Archemorus. The Babe in the Woods in Statius' Thebaid 4-6*, in *Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford-New York 2016, pp. 195-233 (or. ch. in J. BROWN, *Into the Woods: Narrative Studies in the Thebaid of Statius with Special References to Books IV-VI*, Diss., Cambridge 1994)
- BURCK 1971 = E. BURCK, *Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der früher römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1971 (trad. it. *Intorno al manierismo romano. A proposito della poesia della prima età imperiale*, a cura di L. Cristante, con una prem. di L. Galasso, Trieste 2012)
- BURGESS 1972 = J.F. BURGESS, *Statius' Altar of Mercy*, «CQ», n.s., 22/2, 1972, pp. 339-49
- CAIANI 1990 = L. CAIANI, *La pietas nella Tebaide di Stazio. Mezenzio modello di Ippomedonte e Capaneo*, «Orpheus», n.s., 11, 1990, pp. 260-76
- CANCIK 1965 = H. CANCIK, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Hildesheim 1965
- CANNIZZARO 2017 = F. CANNIZZARO, *Elementi argonautici nel monile di Armonia (Stat. Theb. II 269-305)*, «Maia», n.s., 69/3, 2017, pp. 524-36
- CARDERI 2008 = F. CARDERI, *Le ekphraseis di Valerio Flacco tra novità e tradizione*, «Hermes», 136/2, pp. 214-26
- CARDERI 2010 = F. CARDERI, *L'inno a Minerva (Stat. Theb. 2, 715-742): ekphrasis del tempio e ekphrasis votiva*, «Paideia», 65, 2010, pp. 103-15
- CARRARA 1986 = P. CARRARA, *Stazio e i primordia di Tebe: poetica e polemica nel prologo della Tebaide*, «Prometheus», 12, 1986, pp. 146-58
- CASALI 2003 = S. CASALI, *Impius Aeneas, Impia Hypsipyle: narrazioni menzognere dall'Eneide alla Tebaide di Stazio*, «Scholia», 12/1, 2003, pp. 60-8

- CASSOLA 1998 = F. CASSOLA, *Il nome e il concetto di Europa*, in *Convegno per Santo Mazzarino* (Roma, 9-11 maggio 1991), Roma 1998, pp. 9-54
- CASTELLANI 1980 = V. CASTELLANI, *Two Divine Scandals: Ovid Met. 2, 680 ff. and 4, 171 ff. and His Sources*, «TAPhA», 110, 1980, pp. 37-50
- CATENACCI 2004 = C. CATENACCI, *Realtà e immaginario negli scudi dei Sette contro Tebe di Eschilo*, in *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002), a cura di P. Angeli Bernardini, Roma 2004, pp. 163-76
- CHASE 1902 = G.H. CHASE, *The Shield Devices of the Greeks*, «HSPh», 13, 1902, pp. 61-127
- CHAUDHURI 2014 = P. CHAUDHURI, *The War with God. Theomachy in Roman Imperial Poetry*, Oxford-New York 2014
- CHAUDHURI 2015 = P. CHAUDHURI, *The Thebaid in Italian Renaissance Epic: The Case of Capaneus*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 527-42
- CHINN 2002 = C. CHINN, *Statius and the Discourse of Ekphrasis*, Diss., Washington 2002
- CHINN 2005 = C. CHINN, *Statius Silv. 4, 6 and the Epigrammatic Origins of Ekphrasis*, «CJ», 100/3, 2005, pp. 247-63
- CHINN 2007 = C. CHINN, *Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5, 6 and the Ancient Theory of Ekphrasis*, «CPh», 102/3, 2007, pp. 265-80
- CHINN 2010 = C. CHINN, *Nec discolor amnis: Intertext and Aesthetics in Statius' Shield of Crenaeus (Theb. 9, 332-8)*, «Phoenix», 64/1-2, 2010, pp. 148-69
- CHINN 2011 = C. CHINN, *Statius, Orpheus, and Callimachus. Thebaid 2, 269-96*, «Helios», 38/1, 2011, pp. 79-101
- CHINN 2013a = C. CHINN, *Orphic Ritual and Myth in the Thebaid*, in *Ritual and Religion in Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford 2013, pp. 319-34
- CHINN 2013b = C. CHINN, *Statius' Ovidian Achilles*, «Phoenix», 67/3-4, 2013, pp. 320-42
- CHINN 2015 = C. CHINN, *Intertext, Metapoetry, and Visuality in the Achilleid*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 173-88
- CINGANO 2005 = E. CINGANO, *Il cavallo 'aiutante magico' nella Grecia eroica*, in *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale*, Atti del convegno (Venezia, 22-23 maggio 2002), a cura di E. Cingano, A. Ghersetti e L. Milano, Padova 2005, pp. 139-54
- CITRONI 1992 = M. CITRONI, *Produzione letteraria e forme del potere. Gli scrittori latini nel I secolo dell'impero*, in *Storia di Roma*, prog. e dir. da A. Momigliano e A. Schiavone, 4 voll. in 9 tt., II, *L'impero mediterraneo*, 3, *La cultura e l'impero*, a cura di E. Gabba e A. Schiavone, Torino 1992, pp. 383-490
- CITRONI 1998 = M. CITRONI, *Percezioni di classicità nella letteratura latina*, in *Che cos'è il classicismo?*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma 1998, pp. 1-34
- COFFEE 2009 = N. COFFEE, *Statius' Theseus: Martial or Merciful?*, «CPh», 104/2, 2009, pp. 221-8
- CONTE 1984 = G.B. CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini. Modelli del senso, modelli della forma in una poesia colta e 'sentimentale'*, Milano 1984
- CONTE 1985<sup>2</sup> = G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino 1985<sup>2</sup>
- CONTE 2007<sup>2</sup> = G.B. CONTE, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2007<sup>2</sup>
- CORTI 1987 = R. CORTI, *Due funzioni della similitudine nella Tebaide di Stazio*, «Maia», n.s., 39, 1987, pp. 3-23
- COWAN 2007 = B. COWAN, Review of K.F.L. Pollmann, *Statius, Thebaid XII*, Intr., Text and Comm., Paderborn 2004, «BMCR», 4, 2007 <<https://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007.04.54/>> (settembre 2020)
- CRiado 2000a = C. CRIADO, *A Reflection upon the Application of Mannerism and Historical Baroque Concepts in Roman Literature*, «GRM», 50, 2000, pp. 299-332
- CRiado 2000b = C. CRIADO, *La teología de la Tebaida Estaciana: el anti-virgilianismo de un clasicista*, Zürich-New York, 2000

- CROISILLE 1982 = J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Bruxelles 1982
- CUCCHIARELLI 2001 = A. CUCCHIARELLI, *Vergil on Killing Parthenius* (Aen. 10, 748), «CJ», 97/1, 2001, pp. 51-4
- CURTIUS 1948 = E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze 1992)
- DAINOTTI 2015 = P. DAINOTTI, *Word Order and Expressiveness in the Aeneid*, Berlin-Boston 2015
- DAVIS 1994 = P.J. DAVIS, *The Fabric of History in Statius' Thebaid*, in *Studies in Latin Literature and Roman History VII*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 1994, pp. 464-83
- DELARUE 1968 = F. DELARUE, *Sur deux passages de Stace*, «Orpheus», s. I, 15, 1968, pp. 13-31
- DELARUE 2000 = F. DELARUE, *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain-Paris 2000
- DELARUE 2011 = F. DELARUE, *Hypsipyle et Lemnos dans la Thébaïde de Stace*, in *Stylus: la parole dans ses forms. Mélanges en l'honneur du Professeur Jacqueline Dangel*, éd. par M. Baratin et al., Paris 2011, pp. 775-88
- DEWAR 2019 = M. DEWAR, *The Flavian Epics and the Neoterics*, in *Intertextuality in Flavian Epic Poetry*, ed. by N. Coffee, C. Forstall, L. Galli Milić and D. Nelis, Berlin-Boston 2019, pp. 107-31
- DIETRICH 1999 = J.S. DIETRICH, *Thebaid's Feminine Ending*, «Ramus», 28/1, 1999, pp. 40-53
- DIETRICH 2015 = J.S. DIETRICH, *Dead Woman Walking: Jocasta in the Thebaid*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 307-21
- DILKE 1963 = O.A.W. DILKE, «Magnus Achilles» and *Statian Baroque*, «Latomus», 22/3, 1963, pp. 498-503
- DOBBIN 1995 = R.F. DOBBIN, *Julius Caesar in Jupiter's Prophecy*, *Aeneid, Book 1*, «ClAnt», 14/1, 1995, pp. 5-40
- DOFFEY 1992 = M.-C. DOFFEY, *Les mythes de fondation des concours Néméens*, in *Polydipsion Argos. Argos de la fin des palais mycéniens à la constitution de l'État classique*, éd. par M. Piérart, «BCH», Suppl. 22, Paris 1992, pp. 185-93
- DOMINIK 1994a = W.J. DOMINIK, *The Mythic Voice of Statius: Power and Politics in the Thebaid*, Leiden-New York-Köln 1994
- DOMINIK 1994b = W.J. DOMINIK, *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*, Hildesheim-Zürich-New York 1994
- DOMINIK 2015 = W.J. DOMINIK, *Similes and Their Programmatic Role in the Thebaid*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 266-90
- DOWNEY 1959 = G. DOWNEY, *Ekphrasis*, in *RAC*, IV, Stuttgart 1959, pp. 921-44
- DUFALLO 2013 = B. DUFALLO, *The Captor's Image. Greek Culture in Roman Ekphrasis*, Oxford-New York 2013
- DUNCAN 1914 = T.S. DUNCAN, *The Influence of Art on Description in the Poetry of P. Papinius Statius*, Baltimore 1914
- ECONIMO 2020 = F. ECONIMO, *L'Ipsipyle di Stazio e la rilettura di Ov. Her. 6: un gioco di triangolazione*, in *Présences ovidiennes*, textes réunis par R. Poignault et H. Vial, Clermont-Ferrand 2020 (Caesarodunum LII-LIII bis), pp. 171-91
- EDWARDS 2015 = R.R. EDWARDS, *Medieval Statius: Belatedness and Authority*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 497-511
- ELSNER 1996 = J. ELSNER, *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996
- ELSNER 2002 = J. ELSNER, *Introduction: The Genres of Ekphrasis*, «Ramus», 31/1-2, 2002, pp. 1-18
- ELSNER 2005 = J. ELSNER, *Art and Text*, in *A Companion to Latin Literature*, ed. by S. Harrison, Oxford 2005, pp. 300-18
- ELSNER 2007 = J. ELSNER, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007
- ESPOSITO 1987 = P. ESPOSITO, *Il racconto della strage: le battaglie nella Pharsalia*, Napoli 1987
- FABBRINI 2007 = D. FABBRINI, *Il migliore dei mondi possibili. Epigrammi ecfrastici di Marziale per amici e protettori*, Firenze 2007

- FABER 2006 = R.A. FABER, *The Description of Crenaeus' Shield in Thebaid IX, 332-8 and the Theme of Divine Deception*, «Latomus», 65/1, 2006, pp. 108-14
- FALCONE 2011 = M.J. FALCONE, *Nostrae fatum excusabile culpa. Dal modello elegiaco ovidiano all'Ipsipile di Stazio*, «Athenaeum», 99/2, 2011, pp. 491-8
- FANTHAM 1995 = E. FANTHAM, *The Ambiguity of Virtus in Lucan's Civil War and Statius' Thebaid*, «Arachnion», 1/3, 1995, pp. 1-16 <<https://www.telemachos.hu-berlin.de/arachne/num3/fantham.html>> (settembre 2020)
- FANTHAM 2006 = E. FANTHAM, *The Perils of Prophecy: Statius' Amphiaraus and His Literary Antecedents*, in *Flavian Poetry*, ed. by R. Nauta, H.-J. van Dam and J.J.L. Smolenaars, Leiden 2006, pp. 147-62
- FEENEY 1991 = D. FEENEY, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991
- FERNANDELLI 1996 = M. FERNANDELLI, *Stat. Theb. 4, 116-44 e l'imitatio Vergiliana*, «Sileno», 22, 1996, pp. 81-97
- FERNANDELLI 1999a = M. FERNANDELLI, *Due note all'Eneide: 3, 19-46 e 7, 286-92*, «Prometheus», 25, 1999, pp. 166-76
- FERNANDELLI 1999b = M. FERNANDELLI, *Sic pater Aeneas... fata renarrabat divom: esperienza del racconto e esperienza nel racconto in Eneide II e III*, «MD», 42, 1999, pp. 95-112
- FERNANDELLI 2000 = M. FERNANDELLI, *Statius' Thebaid 4, 165-72 and Euripides' Phoenissae 1113-18*, «SO», 75, 2000, pp. 89-98
- FINKMANN 2015 = S. FINKMANN, *Polyxo and the Lemnian Episode – An Inter- and Intratextual Study of Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, and Statius*, «Dictynna», 12, 2015 <<https://journals.openedition.org/dictynna/1135>> (settembre 2020)
- FLETCHER 2005 = R. FLETCHER, *Or such as Ovid's Metamorphoses...*, in *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, ed. by R. Hunter, Cambridge 2005, pp. 299-319
- FOWLER 1987 = D.P. FOWLER, *Vergil on Killing Virgins*, in *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, ed. by M. Whitby, P. Hardie and M. Whitby, Bristol 1987, pp. 185-98
- FOWLER 1990 = D.P. FOWLER, *Deviant Focalisation in Virgil's Aeneid*, «PCPhS», s. II, 36, 1990, pp. 42-63 (repr. in D.P. FOWLER, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford 2000, pp. 40-63)
- FOWLER 1991 = D.P. FOWLER, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, «JRS», 81, 1991, pp. 25-35 (repr. in D.P. FOWLER, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford 2000, pp. 64-85)
- FOWLER 1996 = D.P. FOWLER, *Even Better Than the Real Thing: A Tale of Two Cities*, in *Art and Text in Roman Culture*, ed. by J. Elsner, Cambridge 1996, pp. 57-74 (repr. in D.P. FOWLER, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford 2000, pp. 86-107)
- FOWLER 2000 = D.P. FOWLER, *The Ruin of Time: Monuments and Survival at Rome*, in D.P. FOWLER, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford 2000, pp. 193-217
- FRANCHET D'ESPÈREY 1999 = S. FRANCHET D'ESPÈREY, *Conflit, violence et non-violence dans la Thébaïde de Stace*, Paris 1999
- FREDRICK 2002 = *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*, ed. by D. Fredrick, Baltimore-London 2002
- FRIEDLÄNDER 1912 = P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912
- FRINGS 1996 = I. FRINGS, *Hypsipyle und Aeneas. Zur Vergilimitation in Thebais V*, in *Epicedion. Hommage à Statius 96-1996*, éd. par F. Delarue et al., Poitiers 1996, pp. 145-60
- FUCECCHI 2007 = M. FUCECCHI, *Camilla e Ippolita, ovvero un paradosso e il suo rovescio*, «CentoPagine», 1, 2007, pp. 8-17 <<https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/2795/1/FUCECCHI.2.pdf>> (settembre 2020)
- FUCECCHI 2013 = M. FUCECCHI, *Looking for the Giants. Mythological Imagery and Discourse on Power in Flavian Epic*, in *Flavian Epic Interactions*, ed. by G. Manuwald and A. Voigt, Berlin-Boston 2013, pp. 107-22

- FUCECCHI 2015 = M. FUCECCHI, *Passato da rimuovere e passato da rivivere: l'incubo della guerra civile (e la sua 'metabolizzazione') nell'epica flavia*, in *Lecture e lettori di Lucano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fisciano, 27-29 marzo 2012), a cura di P. Esposito e C. Walde, Pisa 2015, pp. 231-53
- FUSILLO 1983 = M. FUSILLO, *Descrizione e racconto: sulla retorica dell'oggetto in Apollonio Rodio*, «MD», 10-11, 1983, pp. 65-103
- FUSILLO 1989 = M. FUSILLO, *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia 1989
- GALASSO 2005 = L. GALASSO, *Ovidio, Metamorfosi 13, 679-701: le figlie di Orione*, in *Scrivere Leggere Interpretare: studi di antichità in onore di Sergio Daris*, a cura di F. Crevatin e G. Tedeschi, Trieste 2005, pp. 217-24 <[https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/5399/1/Galasso\\_ScrivereLeggereInterpretare.pdf](https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/5399/1/Galasso_ScrivereLeggereInterpretare.pdf)> (settembre 2020)
- GALINSKY 1975 = G.K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975
- GANIBAN 2007 = R.T. GANIBAN, *Staius and Virgil. The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge 2007
- GANIBAN 2011 = R.T. GANIBAN, *Crime in Lucan and Staius*, in *Brill's Companion to Lucan*, ed. by P. Asso, Leiden-Boston 2011, pp. 327-44
- GANIBAN 2013 = R.T. GANIBAN, *The Death and Funeral Rites of Opheltes in the Thebaid*, in *Ritual and Religion in Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford 2013, pp. 249-65
- GANTZ 1993 = T. GANTZ, *Early Greek Myth*, Baltimore-London 1993
- GARVIE 2006<sup>2</sup> = A.F. GARVIE, *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*, Bristol 2006<sup>2</sup>
- GEORGACOPOULOU 1996a = S. GEORGACOPOULOU, *Argia e il monile di Armonia secondo Stazio*, «PP», 51, 1996, pp. 345-50
- GEORGACOPOULOU 1996b = S. GEORGACOPOULOU, *Clio dans la Thébaïde de Stace: à la recherche du kléos perdu*, «MD», 37, 1996, pp. 167-91
- GEORGACOPOULOU 1996c = S. GEORGACOPOULOU, *Ranger / déranger: catalogues et listes de personnages dans la Thébaïde*, in *Epicedion. Hommage à P. Papinius Staius 96-1996*, éd. par F. Delarue et al., Poitiers 1996, pp. 93-129
- GEORGACOPOULOU 2005 = S. GEORGACOPOULOU, *Aux frontières du récit épique: l'emploi de l'apostrophe du narrateur dans la Thébaïde de Stace*, Bruxelles 2005
- GERVAIS 2013 = K. GERVAIS, *Viewing Violence in Staius' Thebaid and the Films of Quentin Tarantino*, in *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, ed. by H. Lovatt and C. Vout, Cambridge 2013, pp. 139-67
- GERVAIS 2015 = K. GERVAIS, *Tydeus the Hero? Intertextual Confusion in Staius, Thebaid 2*, «Phoenix» 69/1-2, 2015, pp. 56-78
- GHEDINI, COLPO, NOVELLO 2004 = F. GHEDINI, I. COLPO, M. NOVELLO, con la collab. di E. AVEZZÙ, *Le Immagini di Filostrato Minore: la prospettiva dello storico dell'arte*, Roma 2004
- GIBSON 2004 = B. GIBSON, *The Repetitions of Hypsipyle*, in *Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality*, ed. by M.R. Gale, Swansea 2004, pp. 149-80
- GIBSON 2008 = B. GIBSON, *Battle Narrative in Staius, Thebaid*, in *The Poetry of Staius*, ed. by J.J.L. Smolenaars, H.-J. van Dam and R.R. Nauta, Leiden-Boston 2008, pp. 85-109
- GODEL 1967 = R. GODEL, *Dorica Castra: sur une figure sonore de la poésie latine*, in *To Honor Roman Jakobson I*, The Hague-Paris 1967, pp. 760-9 (réimp. in «CFS», 38, 1984, pp. 225-34)
- GOLDHILL 1994 = S. GOLDHILL, *The Naïve and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in *Art and Text in Ancient Greek Culture*, ed. by S. Goldhill and R. Osborne, Cambridge 1994, pp. 197-223
- GOLDHILL 2007 = S. GOLDHILL, *What is Ekphrasis for?*, «CPh», 102/1, 2007, pp. 1-19
- GRUZELIER 1994 = C. GRUZELIER, *The Influence of Virgil's Dido on Staius' Portrayal of Hypsipyle*, «Prudentia», 26/1, 1994, pp. 153-65

- GURVAL 1995 = R.A. GURVAL, *Actium and Augustus: The Politics and Emotions of Civil War*, Ann Arbor 1995
- HAGSTRUM 1958 = J.H. HAGSTRUM, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958
- HÅKANSON 1973 = L. HÅKANSON, *Statius' Thebaid. Critical and Exegetical Remarks*, Lund 1973
- HARDIE 1983 = A. HARDIE, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool 1983
- HARDIE 1985 = P. HARDIE, *Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, «JHS», 105, 1985, pp. 11-31
- HARDIE 1986 = P. HARDIE, *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford 1986
- HARDIE 1989 = P. HARDIE, *Flavian Epicists on Virgil's Epic Technique*, «Ramus», 18/1-2, 1989, pp. 3-20 (repr. in *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire. Flavian Epicist to Claudian*, ed. by A.J. Boyle, Bendigo 1990, pp. 3-20)
- HARDIE 1990 = P. HARDIE, *Ovid's Theban History: The First 'Anti-Aeneid'?*, «CQ», n.s., 40/1, 1990, pp. 224-35
- HARDIE 1993 = P. HARDIE, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993
- HARDIE 1997 = P. HARDIE, *Closure in Latin Epic*, in *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, ed. by D.H. Roberts, F.M. Dunn and D. Fowler, Princeton 1997, pp. 139-62
- HARDIE 2002a = P. HARDIE, *Another Look at Virgil's Ganymede*, in *Classics in Progress. Essay on Ancient Greece and Rome*, ed. by T.P. Wiseman, Oxford 2002, pp. 332-61
- HARDIE 2002b = P. HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002
- HARDIE 2005 = P. HARDIE, *The Hesiodic Catalogue of Women and Latin Poetry*, in *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, ed. by R. Hunter, Cambridge 2005, pp. 287-98
- HARDIE 2012 = P. HARDIE, *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012
- HARDIE 2013 = P. HARDIE, *Flavian Epic and the Sublime*, in *Flavian Epic Interactions*, ed. by G. Manuwald and A. Voigt, Berlin-Boston 2013, pp. 125-38
- HARRIES 1990 = B. HARRIES, *The Spinner and The Poet: Arachne in Ovid's Metamorphoses*, «PCPhS», s. II, 36, 1990, pp. 64-82
- HARRISON 1992 = S. HARRISON, *The Arms of Capaneus: Statius, Thebaid 4, 165-77*, «CQ», n.s., 42/1, 1992, pp. 247-52
- HARRISON 2001 = S. HARRISON, *Picturing the Future: The Proleptic Ekphrasis from Homer to Vergil*, in *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and the Classical Literature*, ed. by S. Harrison, Oxford 2001, pp. 70-92
- HARRISON 2010 = S. HARRISON, *Picturing the Future Again: Proleptic Ekphrasis in Silius' Punica*, in *Brill's Companion to Silius Italicus*, ed. by A. Augoustakis, Leiden-Boston 2010, pp. 277-92
- HARRISON 2013 = S. HARRISON, *Proleptic Ekphrasis in Flavian Epic: Valerius Flaccus and Statius*, in *Flavian Epic Interactions*, ed. by G. Manuwald and A. Voigt, Berlin-Boston 2013, pp. 215-27
- HARRISON 2019 = S. HARRISON, *Artefact Ekphrasis and Narrative in Epic Poetry from Homer to Silius*, in *Structures of Epic Poetry*, ed. by C. Reitz and S. Finkmann, 3 vols., Berlin-Boston 2019, I, *Foundations*, pp. 773-806
- HEERINK 2014 = M. HEERINK, *Valerius Flaccus, Virgil and the Poetics of Ekphrasis*, in *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, ed. by M. Heerink and G. Manuwald, Leiden-Boston 2014, pp. 72-95
- HEFFERNAN 1993 = J.A.W. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London 1993
- HEINRICH 1999 = A. HEINRICH, *Longa retro series: Sacrifice and Repetition in Statius' Menoeceus Episode*, «Arethusa», 32, 1992, pp. 165-95

- HENDERSON 1993 = J. HENDERSON, *Form Remade / Statius' Thebaid*, in *Roman Epic*, ed. by A.J. Boyle, London-New York 1993, pp. 162-91
- HERSHKOWITZ 1994 = D. HERSHKOWITZ, *Sexuality and Madness in Statius' Thebaid*, «MD», 33, 1994, pp. 123-47
- HERSHKOWITZ 1995 = D. HERSHKOWITZ, *Patterns of Madness in Statius' Thebaid*, «JRS», 85, 1995, pp. 52-64
- HERSHKOWITZ 1997 = D. HERSHKOWITZ, *Parce metu, Cytherea: 'Failed' Intertext Repetition in Statius' Thebaid, or, Don't Stop Me If You've Heard This One Before*, «MD», 39, 1997, pp. 35-52 (repr. in *Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford-New York 2016, pp. 129-48)
- HERSHKOWITZ 1998 = D. HERSHKOWITZ, *The Madness of Epic: Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford 1998
- HERTER 1934 = H. HERTER, *Telchinen, RE*, V A1, pp. 197-224, Stuttgart 1934
- HERZOG-HAUSER 1922 = G. HERZOG-HAUSER, *Harmonias Halsband*, «WS», 43, 1922, pp. 7-35
- HESLIN 1996 = P.J. HESLIN, *Review of A.D. Melville (trans.) Statius, Thebaid*, *Oxford 1992*, «Hermathena», 161, 1996, pp. 98-101
- HESLIN 2005 = P.J. HESLIN, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge 2005
- HESLIN 2015 = P.J. HESLIN, *Statius in Dante's Commedia*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 512-26
- HESLIN 2016 = P.J. HESLIN, *A Perfect Murder: The Hypsipyle Epyllion*, in *Family in Flavian Epic*, ed. by N. Maniotti, Leiden-Boston 2016, pp. 89-121
- HILL 1989 = D.E. HILL, *Statius' Thebaid: A Glimmer of Light in a Sea of Darkness*, «Ramus», 18/1-2, 1989, pp. 98-118 (repr. in *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire. Flavian Epicist to Claudian*, ed. by A.J. Boyle, Bendigo 1990, pp. 98-118)
- HINDS 1993 = S. HINDS, *Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine*, «MD», 30, 1993, pp. 9-47
- HINDS 1998 = S. HINDS, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998
- HINDS 2002 = S. HINDS, *Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the Metamorphoses and its Tradition*, in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by P. Hardie, Cambridge 2002, pp. 122-49
- HOLLANDER 1988 = J. HOLLANDER, *The Poetics of Ekphrasis*, «Word&Image», 4/1, 1988, pp. 209-17
- HOUSMAN 1933 = A.E. HOUSMAN, *Notes on the Thebais of Statius*, «CQ», s. I, 27/3-4, 1933, pp. 1-16; 65-73 (repr. in *The Classical Papers of A.E. Housman*, ed. by J. Diggle and F.R.D. Goodyear, 3 vols., Cambridge 1972, III, pp. 1197-213; 1214-22)
- HUNTER 1993 = R. HUNTER, *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge 1993
- JAMSET 2004 = C. JAMSET, *Death-Loration: The Eroticization of Death in the Thebaid*, «G&R», 51/1, 2004, pp. 95-104
- JUHNKE 1972 = H. JUHNKE, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit. Untersuchungen zu Szenennachbildungen und Strukturentsprechungen in Statius' Thebais und Achilleis und in Silius' Punica*, München 1972
- KAMPAKOGLU, NOVOKHATKO 2018 = *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, ed. by A. Kampakoglou and A. Novokhatko, Berlin-Boston 2018
- KAUFMANN 2015 = H. KAUFMANN, *Papinius Noster: Statius in Roman Late Antiquity*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 481-96
- KEITH 2000 = A.M. KEITH, *Engendering Rome. Women in Latin Epic*, Cambridge 2000
- KEITH 2002 = A.M. KEITH, *Ovidian Personae in Statius' Thebaid*, «Arethusa», 35/3, 2002, pp. 381-402
- KEITH 2004-05 = A.M. KEITH, *Ovid's Theban Narrative in Statius' Thebaid*, «Hermathena», 177-8, 2004-05, pp. 181-207 (repr. in *Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford-New York 2016, pp. 149-69)
- KEITH 2007 = A.M. KEITH, *Imperial Building Projects and Architectural Ecphrases in Ovid's Metamorphoses and Statius' Thebaid*, «Mouseion», s. III, 7/1, 2007, pp. 1-26

- KEITH 2014a = A.M. KEITH, *Poetae Ovidiani. Ovid's Metamorphoses in Imperial Roman Epic*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. by J.F. Miller and C.E. Newlands, Malden (MA)-Oxford-Chichester 2014, pp. 70-85
- KEITH 2014b = A.M. KEITH, *Ovidian Geographies in Flavian Mythological Epic*, in *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic*, ed. by M. Skempis and I. Ziogas, Berlin-Boston 2014, pp. 349-72
- KELLUM 1997 = B. KELLUM, *Concealing/Revealing: Gender and the Play of Meaning in the Monuments of Augustan Rome*, in *The Roman Cultural Revolution*, ed. by T. Habinek and A. Schiesaro, Cambridge 1997, pp. 158-81
- KENNEY 2007 = E.J. KENNEY, *Lucretian Texture: Style, Metre and Rhetoric in De Rerum Natura*, in *The Cambridge Companion to Lucretius*, ed. by S. Gillespie and P.R. Hardie, Cambridge 2007, pp. 92-110
- KERSHAW 1997 = A. KERSHAW, *Martial 9, 44 and Statius*, «CPh», 92/3, 1997, pp. 269-72
- KLINNERT 1970 = T.C. KLINNERT, *Capaneus-Hippomedon. Interpretationen zur Heldendarstellung in der Thebais des P. Papinius Statius*, Diss., Heidelberg 1970
- KORNEEVA 2011 = T. KORNEEVA, *Alter et ipse. Identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*, Pisa 2011
- KRIEGER 1992 = M. KRIEGER, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1992
- KRUMBHOLZ 1955 = G. KRUMBHOLZ, *Der Erzählungsstil in der Thebais des Statius*, «Glotta», 34, 1955, pp. 231-60
- KYTZLER 1962 = B. KYTZLER, *Gleichnisgruppen in der Thebais des Statius*, «WS», 75, 1962, pp. 141-60
- KYTZLER 1968 = B. KYTZLER, *Der Bittgang der argivischen Frauen (Statius, Thebais 10, 49-83)*, «AU», 11/1, 1968, pp. 50-61
- LABATE 1977-78 = M. LABATE, *Le ambiguità di Otone*, «Maia», n.s., 29-30, 1977-78, pp. 27-60
- LABATE 2010 = M. LABATE, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa-Roma 2010
- LAGIÈRE 2017 = A. LAGIÈRE, *La Thébaïde de Stace et le sublime*, Bruxelles 2017
- LAIRD 1993 = A. LAIRD, *Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64*, «JRS», 83, 1993, pp. 18-30
- LAIRD 1996 = A. LAIRD, *Ut Figura Poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry*, in *Art and Text in Roman Culture*, ed. by J. Elsner, Cambridge 1996, pp. 75-102
- LA PENNA 1979 = A. LA PENNA, *Sibila torquet (Prop. IV 8, 8). Storia (tentata) di una callida iunctura*, «Maia», n.s., 31, 1979, pp. 135-7
- LA PENNA 1980 = A. LA PENNA, *Mezenzio: una tragedia della tirannia e del titanismo antico*, «Maia», n.s., 32, 1980, pp. 3-30
- LA PENNA 1981 = A. LA PENNA, *Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco)*, Atti del Convegno internazionale di studi vespasiani (Rieti, settembre 1979), Rieti 1981, pp. 223-51 (rist. in A. LA PENNA, *Eros dai cento volti. Modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Venezia 2000, pp. 37-65)
- LA PENNA 1987 = A. LA PENNA, *Le atre faci delle Erinni. Nota a Ovidio, Her. 11, 103 [105]*, «Maia», n.s., 39, 1987, pp. 97-9 (rist. in A. LA PENNA, *Da Lucrezio a Persio. Saggi, studi, note. Con una bibliografia degli scritti dell'autore*, a cura di M. Citroni, E. Narducci, A. Perutelli, Milano 1995, pp. 231-5)
- LA PENNA 1996 = A. LA PENNA, *Modelli efebici nella poesia di Stazio*, in *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius 96-1996*, éd. par F. Delarue et al., Poitiers 1996, pp. 161-84 (rist. in A. LA PENNA, *Eros dai cento volti. Modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Venezia 2000, pp. 135-68)
- LA PENNA 2002 = A. LA PENNA, *La collana di Armonia e il balteo di Pallante. Una nota su Virgilio e Accio*, «Maia», 54, 2002, pp. 259-62
- LA PENNA 2005 = A. LA PENNA, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Bari-Roma 2005
- LARMOUR 1990 = D.H.J. LARMOUR, *Tragic Contaminatio in Ovid's Metamorphoses: Procne and Medea; Philomela and Iphigeneia (6, 424-674); Scylla and Phaedra (8, 19-151)*, «ICS», 15/1, 1990, pp. 131-41

- LEACH 1974 = E.W. LEACH, *Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses*, «Ramus», 3/2, 1974, pp. 102-42
- LEACH 1988 = E.W. LEACH, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988
- LEFÈVRE 1989 = E. LEFÈVRE, *Das Bild-Programm des Apollo-Tempels auf dem Palatin*, Konstanz 1989
- LEFÈVRE 2008 = E. LEFÈVRE, *Sinn und Sinnlosigkeit menschlichen Handelns in Statius' Thebais*, in *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, a cura di L. Castagna e C. Riboldi, 2 voll., Milano 2008, II, pp. 885-905
- LEGRAS 1905 = L. LEGRAS, *Étude sur la Thebaïde de Stace*, Paris 1905
- LEIGH 2006 = M. LEIGH, *Statius and the Sublimity of Capaneus*, in *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils*, ed. by M.J. Clarke, B.G.F. Currie and R.O.A.M. Lyne, Oxford 2006, pp. 217-41
- LEWIS 1969 = C.S. LEWIS, *L'allegoria d'amore: saggio sulla tradizione medievale*, trad. di G. Stefancich, pref. di S. Perosa, Torino 1969 (or. ed. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford 1936)
- LONSDALE 1990 = S.H. LONSDALE, *Simile and Ecphrasis in Homer and Virgil: The Poet as Craftsman and Choreographer*, «Vergilius», 36, 1990, pp. 7-30
- LORENZ 2003 = S. LORENZ, *Martial, Hercules und Domitian: Büsten, Statuetten und Statuen im Epigrammaton Liber Nonus*, «Mnemosyne», s. IV, 56/5, 2003, pp. 566-84
- LOVATT 1999 = H. LOVATT, *Competing Endings: Re-Reading the End of the Thebaid Through Lucan*, «Ramus», 28/2, 1999, pp. 126-51
- LOVATT 2001 = H. LOVATT, *Mad about Winning. Epic, War and Madness in the Games of Statius' Thebaid*, «MD», 46, 2001, pp. 103-20
- LOVATT 2002 = H. LOVATT, *Statius' Ekphrastic Games: Thebaid 6, 531-47*, «Ramus», 31/1-2, 2002, pp. 73-90
- LOVATT 2005 = H. LOVATT, *Statius and Epic Games: Sport, Politics and Poetics in the Thebaid*, Cambridge 2005
- LOVATT 2007 = H. LOVATT, *Statius on Parade: Performing Argive Identity in Thebaid 6, 268-95*, «CCJ», 53, 2007, pp. 72-95
- LOVATT 2013 = H. LOVATT, *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge 2013
- LOVATT 2015 = H. LOVATT, *Death on the Margins. Statius and the Spectacle of the Dying Epic Hero*, in *War as Spectacle. Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*, ed. by A. Bakogianni and V.M. Hope, London-New York 2015, pp. 73-89
- LOVATT 2017 = H. LOVATT, *The Beautiful Face of War: Refreshing Epic and Reworking Homer in Flavian Poetry*, in *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception*, ed. by F. Bessone and M. Fucecchi, Berlin-Boston 2017, pp. 231-52
- LOVATT, VOUT 2013 = *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, ed. by H. Lovatt and C. Vout, Cambridge 2013
- MACKIE 1991 = C.J. MACKIE, *Turnus and His Ancestors*, «CQ», n.s., 41/1, 1991, pp. 261-5
- MACKIE 1993 = C.J. MACKIE, *A Note on Dido's Ancestry in the Aeneid*, «CJ», 88/3, 1993, pp. 231-3
- MANCINI 2017 = A. MANCINI, *Sul significato di mitis in due passi della Tebaide di Stazio (I 334; II 382)*, «Maia», n.s., 69, 2017, pp. 537-42
- MANIERI 1995 = A. MANIERI, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, «QUCC», n.s., 50/2, 1995, pp. 133-40
- MANIERI 1998 = A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998
- MARI 2008 = M. MARI, *Festa mobile. Nemea e i suoi giochi nella tradizione letteraria e nell'evidenza materiale*, «IncidAntico», 6, 2008, pp. 91-132
- MARINIS 2015 = A. MARINIS, *Statius' Thebaid and Greek Tragedy: The Legacy of Thebes*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 343-61

- MARKUS 2004 = D.D. MARKUS, *Grim Pleasures: Statius's Poetic Consolationes*, «Arethusa», 37/1, pp. 105-35
- MATTIACCI 2013 = S. MATTIACCI, *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino*, «Prometheus», 39, 2013, pp. 207-26
- MAURI 1998 = R. MAURI, *Ricerca di modelli ellenistici nel proemio della Tebaide di Stazio*, «Acme», 51/1, 1998, pp. 221-5
- MCNELIS 2007 = C. MCNELIS, *Statius' Thebaid and the Politics of Civil War*, Cambridge 2007
- MCNELIS 2008 = C. MCNELIS, *Ut sculptura poesis: Statius, Martial and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex*, «AJPh», 129/2, 2008, pp. 255-76
- MENCACCI 1994 = F. MENCACCI, *Felices leti: i guerrieri gemelli nell'epica latina*, «AFLS», 15, 1994, pp. 15-30
- MERLI 2013 = E. MERLI, *Il fons di Stella tra mitizzazione e realismo (Mart. VI 47; VII 15 e 50; XII 2)*, «Dictynna», 10, 2013 <<https://journals.openedition.org/dictynna/1000>> (settembre 2020)
- MICHALOPOULOS 2017 = A.N. MICHALOPOULOS, *Hesiodic Traces in Ovid's Heroides*, in *Poetry in Fragments. Studies on the Hesiodic Corpus and its Afterlife*, ed. by C. Tsagalis, Berlin-Boston 2017, pp. 219-43
- MICOZZI 1995 = L. MICOZZI, *Alcuni nuovi contributi allo studio dell'imitazione virgiliana nella Tebaide*, «Orpheus», n.s., 16/2, 1995, pp. 417-33
- MICOZZI 1998 = L. MICOZZI, *Pathos e figure materne nella Tebaide di Stazio*, «Maia», n.s., 50, 1998, pp. 95-121
- MICOZZI 1999 = L. MICOZZI, *Aspetti dell'influenza di Lucano nella Tebaide*, in *Interpretare Lucano*, a cura di P. Esposito e L. Nicastrì, Napoli 1999, pp. 343-87
- MICOZZI 2001-02 = L. MICOZZI, *Eros e pudor nella Tebaide di Stazio: lettura dell'episodio di Atys e Ismene (Theb. VIII 554-565)*, «Incontri triestini di filologia classica» 1, 2001-02, pp. 259-82 <<https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/967/1/12-Micozzi.pdf>> (settembre 2020)
- MICOZZI 2002 = L. MICOZZI, *Il tema dell'addio: ripetizione, sperimentalismo, strategie di continuità e altri aspetti della tecnica poetica di Stazio*, «Maia», n.s., 54, 2002, pp. 51-70
- MICOZZI 2007b = L. MICOZZI, *A lezione di ars amatoria nell'Achilleide*, «MD», 59, 2007, pp. 127-44
- MICOZZI 2008 = L. MICOZZI, *Ille referre aliter saepe solebat idem: ripetizione e sperimentalismo narrativo nella Tebaide in Stazio*, «MD», 61, 2008, pp. 211-27
- MICOZZI 2011 = L. MICOZZI, *Elogio dell'esegesi. Note testuali alla Tebaide di Stazio*, «MD», 67, 2011, pp. 151-82
- MICOZZI 2015 = L. MICOZZI, *Statius' Epic Poetry: A Challenge to the Literary Past*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 325-42
- MIGUÉLEZ-CAVERO 2017 = L. MIGUÉLEZ-CAVERO, *Harmonia's Necklace (Nonn. D. 5, 135-189): A Set of Jewellery, Ekphrasis and a Narrative Node*, in *Rhetorical Strategies in Late Antique Literature. Images, Metatexts and Interpretation*, ed. by A.J. Quiroga Puertas, Leiden-Boston 2017, pp. 165-97
- MILLER 2009 = J.F. MILLER, *Apollo, Augustus, and the Poets*, Cambridge-New York 2009
- MILLS 1997 = S. MILLS, *Theseus, Tragedy and Athenian Empire*, Oxford 1997
- MITCHELL 1994 = W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994
- MONTANARI 1984 = F. MONTANARI, *Ekphrasis e verità storica nella critica di Luciano*, in *Ricerche di filologia classica*, 7 voll., Pisa 1981-2006 e Pisa-Roma 2011-16, II, *Filologia e critica letteraria della grecità*, a cura di G. Arrighetti, Pisa 1984, pp. 111-23
- MONTIGLIO 2018 = S. MONTIGLIO, *The Myth of Hero and Leander: The History and Reception of an Enduring Greek Legend*, London-New York 2018
- MORZADEC 1999 = F. MORZADEC, *Ars et natura dans les Silvae de Stace*, in *La nature et ses représentations dans l'Antiquité*, Actes du colloque (École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 24-25 octobre 1996), éd. par C. Cusset, Paris 1999, pp. 187-97

- MUSGROVE 1998 = M.W. MUSGROVE, *Nestor's Centauromachy and the Deceptive Voice of Poetic Memory* (*Ov. Met. 12. 182-535*), «CPh», 93, 1998, pp. 223-31
- MYERS 2000 = K.S. MYERS, *Miranda Fides: Poet and Patrons in Paradoxographical Landscapes in Statius' Silvae*, «MD», 44, 2000, pp. 103-38
- MYERS 2005 = K.S. MYERS, *Docta otia: Garden Ownership and Configurations of Leisure in Statius and Pliny the Younger*, «Arethusa», 38/1, 2005, pp. 103-29
- MYERS 2015 = K.S. MYERS, *Statius on Invocation and Inspiration*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 31-53
- NARDUCCI 1979 = E. NARDUCCI, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979
- NARDUCCI 2002 = E. NARDUCCI, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002
- NEWBY 2009 = Z. NEWBY, *Absorption and Erudition in Philostratus' Imagines*, in *Philostratus*, ed. by E. Bowie and J. Elsner, Cambridge 2009, pp. 322-42
- NEWLANDS 1991 = C. NEWLANDS, *Silvae 3.1 and Statius' Poetic Temple*, «CQ», 41/2, 1991, pp. 438-52
- NEWLANDS 2002 = C. NEWLANDS, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge 2002
- NEWLANDS 2004 = C. NEWLANDS, *Statius and Ovid: Transforming the Landscape*, «TAPhA» 134/1, 2004, pp. 133-55
- NEWLANDS 2006 = C. NEWLANDS, *Mothers in Statius' Poetry: Sorrows and Surrogates*, «Helios» 33/2, 2006, pp. 203-26
- NEWLANDS 2012 = C. NEWLANDS, *Statius, Poet between Rome and Naples*, London 2012
- NEWLANDS 2013a = C. NEWLANDS, *Architectural Ecphrasis in Roman Poetry*, in *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, ed. by T.D. Papanghelis, S.J. Harrison and S. Frangoulidis, Berlin-Boston 2013, pp. 55-78
- NEWLANDS 2013b = C. NEWLANDS, *Impersonating Hypsipyle: Statius' Thebaid and Medieval Lament*, «Dictynna», 10, 2013 <<https://journals.openedition.org/dictynna/976#ftn2>> (settembre 2020)
- NEWLANDS 2015 = C.E. NEWLANDS, *Statius in an Ideological Climate*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 600-11
- NEWLANDS 2016 = C. NEWLANDS, *Fatal Unions: Marriage at Thebes*, in *Family in Flavian Epic*, ed. by N. Maniotti, Leiden-Boston 2016, pp. 143-73
- NEWLANDS, GERVAIS, DOMINIK 2015 = C.E. NEWLANDS, K. GERVAIS and W.J. DOMINIK, *Reading Statius*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 3-27
- NUGENT 1996 = S.G. NUGENT, *Statius' Hypsipyle: Following in the Footsteps of the Aeneid*, «Scholia», 5/1, 1996, pp. 46-71 (repr. in *Flavian Epic*, ed. by A. Augoustakis, Oxford-New York 2016, pp. 170-94)
- O'HARA 1996 = J.J. O'HARA, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Worldplay*, Ann Arbor 1996
- O'HARA 2007 = J.J. O'HARA, *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge 2007
- PACHE 2004 = C.O. PACHE, *Baby and Child Heroes in Ancient Greece*, Urbana-Chicago 2004
- PAGÁN 2000 = V.E. PAGÁN, *The Mourning After: Statius Thebaid 12*, «AJPh», 121/3, 2000, pp. 423-52
- PARKES 2009 = R. PARKES, *Hercules and the Centaurs: Reading Statius with Vergil and Ovid*, «CPh», 104/4, 2009, pp. 476-94
- PARKES 2010 = R. PARKES, *Dealing with Ghosts: Literary Assertion in Statius' Thebaid*, «Ramus», 39/1, 2010, pp. 14-23
- PARKES 2011 = R. PARKES, *Tantalus' Crime, Argive Guilt and Desecration of the Flesh in Statius' Thebaid*, «Scholia», 20/1, 2011, pp. 80-92
- PARKES 2014 = R. PARKES, *The Long Road to Thebes. The Geography of Journeys in Statius' Thebaid*, in *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic*, ed. by M. Skempis and I. Ziogas, Berlin-Boston 2014, pp. 405-26

- PATTONI 1988 = M.P. PATTONI, *L'exemplum mitico consolatorio: variazioni di un topos nella tragedia greca*, «SCO», 38, 1988, pp. 229-62
- PAVLOVSKIS 1973 = Z. PAVLOVSKIS, *Man in an Artificial Landscape: The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature*, Leiden 1973
- PERILLI 2018 = M.M. PERILLI, *Le armi improprie di Sceva. Suggestioni dalla Centauromachia ovidiana in Lucano (VI 169-179)*, «Maia», n.s., 70/2, 2018, pp. 300-11
- PERILLI 2019a = M.M. PERILLI, *Giovenale 15: il primitivismo degli Egiziani e Lucrezio*, «MD», 82, 2019, pp. 217-44
- PERILLI 2019b = M.M. PERILLI, *Le armi e la morte: elementi ovidiani nella Battaglia di Marsiglia (Lucan. 3, 509 ss.)*, in *Dopo Ovidio. Aspetti dell'evoluzione del sistema letterario nella Roma imperiale (e oltre)*, a cura di C. Battistella e M. Fucecchi, Milano-Udine 2019, pp. 95-113
- PERUTELLI 1978 = A. PERUTELLI, *L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis*, «MD», 1, 1978, pp. 87-98
- PERUTELLI 1985 = A. PERUTELLI, *I braccia degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica*, «MD», 15, 1985, pp. 9-48
- PERUTELLI 2007 = A. PERUTELLI, *Forme dell'immaginario nell'età dei Flavi*, «Maia», n.s., 59, 2007, pp. 315-26
- PFAU 2002 = O. PFAU, *Le double doublé. Une ἔκφρασις comme miroir (Stace, La Thébaidé I, 544-51)*, «LEC», 70/3, 2002, pp. 277-87
- PIAZZI 2018 = L. PIAZZI, *Un marchio di stile virgiliano: il dicolon abundans*, «MD», 81, 2018, pp. 9-62
- POLLMANN 2008 = K. POLLMANN, *Ambivalence and Moral Virtus in Roman Epic*, in *Vergil und das antike Epos. Festschrift Hans Jürgen Tschiedel*, hrsg. von S. Freund und M. Vielberg, Stuttgart 2008, pp. 355-66
- PONTIGGIA 2016 = L. PONTIGGIA, *Il crepuscolo degli dei. La teologia della Tebaide di Stazio*, tesi di laurea magistrale in Filologia e storia dell'antichità, Università di Pisa, 2016
- PONTIGGIA 2018 = L. PONTIGGIA, *La folgore di Giove e la teomachia di Capaneo nella Tebaide di Stazio*, «MD», 80, 2018, pp. 165-92
- POYNTON 1940 = J.B. POYNTON, *Two Notes on the Thebaid of Statius*, «CR», 54/1, 1940, p. 13
- PUTNAM 1994 = M.C.J. PUTNAM, *Virgil's Danaid Ekphrasis*, «ICS», 19, 1994, pp. 171-89
- PUTNAM 1995 = M.C.J. PUTNAM, *Ganymede and Virgilian Ekphrasis*, «AJPh», 116/3, 1995, pp. 419-40
- PUTNAM 1998 = M.C.J. PUTNAM, *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Heaven-London 1998
- QUARTARONE 2011 = L. QUARTARONE, *Quantity, Quality, Tension, and Transition: the Dimensions of Vergil's Ingens*, «Vergilius», 57, 2011, pp. 3-34
- RAVENNA 1974 = G. RAVENNA, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina di Padova», 3, 1974, pp. 1-52
- RAVENNA 2004-05 = G. RAVENNA, *Per l'identità di ekphrasis*, «Incontri triestini di filologia classica», 4, 2004-05, pp. 21-30 <<https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/931/1/3.pdf>> (settembre 2020)
- REBEGGIANI 2013 = S. REBEGGIANI, *The Chariot Race and the Destiny of the Empire in Statius' Thebaid*, «ICS», 38, 2013, pp. 187-206
- REBEGGIANI 2018 = S. REBEGGIANI, *The Fragility of Power. Statius, Domitian, and the Politics of the Thebaid*, Oxford 2018
- REHM 1994 = R. REHM, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994
- REITZ 2017 = C. REITZ, *Is Capaneus an Epicurean? A Case Study in Epic and Philosophy*, in *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception*, a cura di F. Bessone e M. Fucecchi, Berlin-Boston 2017, pp. 317-31
- RIPOLL 1998 = F. RIPOLL, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne: tradition et innovation*, Louvain-Paris 1998

- RIPOLL 2000 = F. RIPOLL, *Variations épiques sur un motif d'ecphrasis: l'enlèvement de Ganymède*, «REA», 102/3-4, 2000, pp. 479-500
- RIVERO GARCÍA 2008 = L. RIVERO GARCÍA, *Virgil Aeneid 6, 445-6: A Critical Note*, «HSP», 104, 2008, pp. 273-87
- RIVOLTELLA 1996 = M. RIVOLTELLA, *Il mito degli Sparti nel coro III dell'Oedipus (vv. 731-50): una rilettura*, in *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, a cura di L. Castagna, Milano 1996, pp. 125-30
- ROCCHI 1989 = M. ROCCHI, *Kadmos e Harmonia. Un matrimonio problematico*, Roma 1989
- ROCHE 2015 = P. ROCHE, *Lucan's De Bello Civili in the Thebaid*, in *Brill's Companion to Statius*, ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands and K. Gervais, Leiden-Boston 2015, pp. 393-407
- ROSATI 1983 = G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983 (Pisa 2016)
- ROSATI 1985b = G. ROSATI, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino, 7-9 maggio 1984), a cura di R. Uglione, Torino 1985, pp. 113-31
- ROSATI 1992 = G. ROSATI, *L'Achilleide di Stazio, un'epica dell'ambiguità*, «Maia», n.s., 44, 1992, pp. 233-66
- ROSATI 1999 = G. ROSATI, *Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses*, in *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, ed. by P. Hardie, A. Barchiesi and S. Hinds, Cambridge 1999, pp. 240-53 (repr. in *Oxford Readings in Ovid*, ed. by P.E. Knox, Oxford 2006, pp. 334-50)
- ROSATI 2002a = G. ROSATI, *Muse and Power in the Poetry of Statius*, in *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, ed. by E. Spentzou and D. Fowler, Oxford 2002, pp. 229-51
- ROSATI 2002b = G. ROSATI, *Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses*, in *Brill's Companion to Ovid*, ed. by B.W. Boyd, Leiden 2002, pp. 271-304
- ROSATI 2003 = G. ROSATI, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, «Dictynna», 1, 2004 <<https://journals.openedition.org/dictynna/174>> (settembre 2020)
- ROSATI 2005 = G. ROSATI, *Il 'dolce delitto' di Lemno. Lucrezio e l'amore-guerra nell'Ipsipile di Stazio*, in *Vicende di Ipsipile. Da Erodoto a Metastasio*, Colloquio di Urbino (Urbino, 5-6 maggio 2003), a cura di R. Raffaelli et al., Urbino 2005, pp. 141-67
- ROSATI 2006a = G. ROSATI, *Libido amandi e libido regnandi, ovvero elegia e potere nel teatro senecano*, «Dioniso», 5, 2006, pp. 94-105
- ROSATI 2006b = G. ROSATI, *Luxury and Love: The Encomium as Aestheticisation of Power in Flavian Poetry*, in *Flavian Poetry*, ed. by R.R. Nauta, H.-J. van Dam and J.J.L. Smolenaars, Leiden 2006, pp. 41-58
- ROSATI 2008 = G. ROSATI, *Statius, Domitian and Acknowledging Paternity: Rituals of Succession in the Thebaid*, in *The Poetry of Statius*, ed. by J.J.L. Smolenaars, H.-J. van Dam and R.R. Nauta, Leiden-Boston 2008, pp. 175-93
- ROSATI 2009b = G. ROSATI, *The Latin Reception of Hesiod*, in *Brill's Companion to Hesiod*, ed. by F. Montanari, A. Rengakos and C. Tsagalis, Leiden-Boston 2009, pp. 343-74
- ROSATI 2014 = G. ROSATI, *Ovid in Flavian Occasional Poetry (Martial and Statius)*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. by J.F. Miller and C.E. Newlands, Malden (MA)-Oxford-Chichester 2014, pp. 55-69
- ROSATI 2017 = G. ROSATI, *Et latet et lucet: Ovidian Intertextuality and the Aesthetics of Luxury in Martial's Poetry*, «Arethusa», 50/1, 2017, pp. 117-42
- ROSATI 2019 = G. ROSATI, *The Redemption of the Monster, or: The 'Evil Hero' in Ancient Epic*, in *Intertextuality in Flavian Epic Poetry*, ed. by N. Coffee, C. Forstall, L. Galli Milić and D. Nelis, Berlin-Boston 2019, pp. 259-304
- SACERDOTI 2007 = A. SACERDOTI, *L'area semantica di squaleo nell'epica latina imperiale*, «InvLuc», 29, 2007, pp. 229-40
- SACERDOTI 2012 = A. SACERDOTI, *Novus unde furor. Una lettura del dodicesimo libro della Tebaide di Stazio*, Pisa-Roma 2012

- SALANITRO 2000 = M. SALANITRO, *L'enfasi ingannevole di Marziale (X 89, 1-2; IX 44, 6)*, «Maia», n.s., 52, 2000, pp. 271-3
- SANNA 2004 = L. SANNA, *Partenopeo e Podeto: due pueri dell'epica flavia e l'ossimoro arma-puer*, «Prometheus», 30, 2004, pp. 261-8
- SANNA 2007 = L. SANNA, *Achilles, the Wise Lover and His Seductive Strategies (Statius, Achilleid I, 560-92)*, «CQ», n.s., 57/1, 2007, pp. 207-15
- SANNA 2008 = L. SANNA, *Dust, Water and Sweat: The Statian Puer between Charm and Weakness, Play and War*, in *The Poetry of Statius*, ed. by J.J.L. Smolenaars, H.-J. van Dam and R.R. Nauta, Leiden-Boston 2008, pp. 195-214
- SCAFFAI 2001 = M. SCAFFAI, *Testo ed esegesi nella Tebaide di Stazio (l. V)*, «Eikasmos», 12, 2001, pp. 267-73
- SCAFFAI 2002 = M. SCAFFAI, *L'Ipsipile di Stazio, ovvero le sventure della virtù*, «Prometheus», 28, 2002, pp. 151-70; 233-52
- SCHEID, SVENBRO 2003<sup>2</sup> = J. SCHEID, J. SVENBRO, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris 2003<sup>2</sup>
- SCHETTER 1960 = W. SCHETTER, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden 1960
- SCHIESARO 2020 = A. SCHIESARO, *Alius furor. Statius' Thebaid and the Metamorphoses of Bacchus, in Dionysus and Rome. Religion and Literature*, ed. by F. Mac Góráin, Berlin-Boston 2020, pp. 193-217
- SCHNEIDER 2001 = W.J. SCHNEIDER, *Phidiae putavi: Martial und der Hercules Epitrapezios des Novius Vindex*, «Mnemosyne», s. IV, 54/6, 2001, pp. 697-720
- SCHOLZ 1998 = B.F. SCHOLZ, *Sub oculos subiectio: Quintilian on Ekphrasis and Enargeia*, in *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, ed. by V. Robillard and E. Jongeneel, Amsterdam 1998, pp. 73-99
- SCIOLI 2010 = E. SCIOLI, *Incohat Ismene: The Dream Narrative as a Mode of Female Discourse in Epic Poetry*, «TAPhA», 140/1, 2010, pp. 195-238
- SCOTT 1994 = G.F. SCOTT, *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover (NH) 1994
- SCOTTO DI CLEMENTE 1992 = L. SCOTTO DI CLEMENTE, *Le similitudini con il toro nella Tebaide e nell'Achilleide di Papinio Stazio, nei loro rapporti con Virgilio*, «Vichiana», s. III, 3, 1992, pp. 117-38
- SEAFORD 1987 = R. SEAFORD, *The Tragic Wedding*, «JHS», 107, 1987, pp. 106-30
- SEGAL 1969 = C. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969
- SHELFER 2011 = L. SHELFER, *Crime and Punishment in the Aeneid: The Danaids and the Legal Context of Turnus' Death*, «CW», 106/3, 2011, pp. 295-319
- SMOLENAARS 2008 = J.J.L. SMOLENAARS, *Statius Thebaid I, 72: Is Jocasta Dead or Alive? The Tradition of Jocasta's Suicide in Greek and Roman Drama and in Statius' Thebaid*, in *The Poetry of Statius*, ed. by R.R. Nauta, H.-J. van Dam and J.J.L. Smolenaars, Leiden-Boston 2008, pp. 215-37
- SOERINK 2014b = J. SOERINK, *Tragic / Epic: Statius' Thebaid and Euripides' Hypsipyle*, in *Flavian Poetry and Its Greek Past*, ed. by A. Augoustakis, Leiden-Boston 2014, pp. 171-91
- SOERINK 2015 = J. SOERINK, *Statius' Nemea / Paradise Lost*, «Dictynna», 12, 2015 <<https://journals.openedition.org/dictynna/1125>> (settembre 2020)
- SOLIMANO 1966 = G. SOLIMANO, *Ero e Leandro. Considerazioni sull'origine del mito*, in *Tetraonyma. Miscellanea graeco-romana*, Genova 1966, pp. 251-64
- SOLIMANO 1970 = G. SOLIMANO, *Il mito di Apollo e Admeto negli elegiaci latini*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova 1970, pp. 255-68
- SOLODOW 1988 = J.B. SOLODOW, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill-London 1988
- SPENCE 1991 = S. SPENCE, *Cinching the Text: The Danaids and the End of the Aeneid*, «Vergilius», 37, 1991, pp. 11-9
- SQUIRE 2013 = M. SQUIRE, *Ekphrasis at the Forge and the Forging of Ekphrasis: The Shield of Achilles in Graeco-Roman Word and Image*, «Word&Image», 29/2, 2013, pp. 157-91

- SQUIRE 2016 = M. SQUIRE, *Introductory Reflections: Making Sense of Ancient Sight*, in *Sight and the Ancient Senses*, ed. by M. Squire, London-New York 2016, pp. 1-35
- SQUIRE 2018 = M. SQUIRE, *A Picture of Ekphrasis: The Younger Philostratus and the Homeric Shield of Achilles*, in *Gaze, Vision, and Visuality*, ed. by A. Kampakoglou and A. Novokhatko, Berlin-Boston 2018, pp. 357-417
- STOVER 2018 = T. STOVER, *Civil War and the Argonautic Program of Statius's Thebaid*, in *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome*, ed. by L. Donovan Ginsberg and D.A. Krasne, Berlin-Boston 2018, pp. 109-22
- SVENBRO 1976 = J. SVENBRO, *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund 1976
- TAISNE 1994 = A.-M. TAISNE, *L'esthétique de Stace. La peinture des correspondances*, Paris 1994
- TARRANT 2005 = R. TARRANT, *Roads Not Taken: Untold Stories in Ovid's Metamorphoses*, «MD», 54, 2005, pp. 65-89
- TEN KATE 1955 = R. TEN KATE, *Quomodo heroes in Statii Thebaide describantur quaeritur*, Groningen 1955
- THOMAS 1983 = R.F. THOMAS, *Virgil's Ekphrastic Centerpieces*, «HSP», 87, 1983, pp. 175-84
- TIMPANARO 1978 = S. TIMPANARO, *Contributi di filologia e storia della lingua latina*, Roma 1978
- TORRANCE 2013 = I. TORRANCE, *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013
- TOSI 2018<sup>3</sup> = *Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura di R. Tosi, ed. aggiornata BUR, Milano 2018<sup>3</sup>
- TRAINA 1969 = A. TRAINA, *Laboranti similis. Storia di un omerismo virgiliano*, «Maia», n.s., 21, 1969, pp. 71-8 (rist. in A. TRAINA, *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici*, 5 voll., Bologna 1975-1998, II, 1981, pp. 91-103)
- TRAINA 1987 = A. TRAINA, *Sposa del gran Giove e suora. Una formula omerica in Latino*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, II, Urbino 1987, pp. 399-409 (rist. in A. TRAINA, *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici*, 5 voll., Bologna 1975-1998, III, 1989, pp. 153-65)
- TRAINA 1990 = A. TRAINA, *Turnus, EV*, V, Roma 1990, pp. 324-36,
- TRAINA 1998 = A. TRAINA, *Turno. Costruzione di un personaggio*, in *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici*, 5 voll., Bologna 1975-1998, V, 1998, pp. 91-120
- VENINI 1965 = P. VENINI, *Echi lucanei nel l. XI della Tebaide*, «RIL» 99, 1965, pp. 149-56 (rist. in P. VENINI, *Studi Staziani*, Pavia 1971, pp. 45-54)
- VENINI 1969 = P. VENINI, *Stazio poeta doctus?*, «RIL», 103, 1969, pp. 461-76 (rist. in P. VENINI, *Studi Staziani*, Pavia 1971, pp. 9-28)
- VENINI 1973 = P. VENINI, *Su alcuni passi del l. X della Tebaide Staziana: in margine a un recente commentario*, «Athenaeum», 61, 1973, pp. 384-8
- VESSEY 1970a = D.W.T.C. VESSEY, *Lucan, Statius and the Baroque Epic*, «CW», 63/7, 1970, pp. 232-4
- VESSEY 1970b = D.W.T.C. VESSEY, *The significance of the Myth of Linus and Coroebus in Statius' Thebaid I*, 557-672, «AJPh», 91/3, 1970, pp. 315-31
- VESSEY 1971 = D.W.T.C. VESSEY, *Menoceus in the Thebaid of Statius*, «CPh», 66/4, 1971, pp. 236-43
- VESSEY 1973 = D.W.T.C. VESSEY, *Statius and the Thebaid*, Cambridge 1973
- VESSEY 1985 = D.W.T.C. VESSEY, *Lemnos Revisited: Some Aspects of Valerius Flaccus*, *Argonautica II* 77-305, «CJ», 80/4, 1985, pp. 326-39
- VIAN 1952 = F. VIAN, *La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952
- VOIGT 2016 = A. VOIGT, *The Power of the Grieving Mind: Female Lament in Statius's Thebaid*, «ICS», 41, 2016, pp. 59-84
- WAGNER 1996 = *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. by P. Wagner, Berlin-New York 1996
- WALKER 1993 = A.D. WALKER, *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, «TAPhA», 123, 1993, pp. 353-77
- WALTER 2014 = A. WALTER, *Erzählen und Gesang im flavischen Epos*, Berlin-Boston 2014

- WEBB 1999 = R. WEBB, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, «Word&Image», 15/1, 1999, pp. 7-18
- WEBB 2009 = R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Surrey 2009
- WHEELER 1999 = S.M. WHEELER, *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999
- WHEELER 2000 = S.M. WHEELER, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000
- ZANKER 1981 = G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «RhM», n.s., 124/3-4, 1981, pp. 297-311
- ZANKER 1983 = P. ZANKER, *Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium*, «ARID», Suppl. 10, 1983, pp. 21-40
- ZANKER 1989 = P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989 (OrigAusg. *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987)
- ZEITLIN 1982 = F.I. ZEITLIN, *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Roma 1982
- ZEITLIN 1990 = F.I. ZEITLIN, *Thebes: Theater of the Self and Society in Athenian Drama*, in *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, ed. by J.J. Winkler and F.I. Zeitlin, Princeton 1990, pp. 130-67
- ZEITLIN 2013 = F.I. ZEITLIN, *Figure: Ekphrasis*, «G&R» 60, 2013, pp. 17-31
- ZIOGAS 2013 = I. ZIOGAS, *Ovid and Hesiod. The Metamorphosis of the Catalogue of Women*, Cambridge 2013
- ZISSOS 2017 = A. ZISSOS, *Generic Attire: Hypsipyle's Cloaks in Valerius Flaccus and Apollonius Rhodius*, in *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception*, ed. by F. Bessone and M. Fucecchi, Berlin-Boston 2017, pp. 201-28
- ZUCCHELLI 1989 = B. ZUCCHELLI, *Discolor-Concolor*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 557-61

#### *Opere di consultazione*

- ANRW = *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, hrsg. von W. Haase und H. Temporini, Berlin-New York 1972-
- CPG = *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, ediderunt E.L. Leutsch et F.G. Schneidewin, 2 voll., Gottingae 1839-51
- EAA = *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, 12 voll., Roma 1958-66
- EV = *Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll. in 6 tt., Roma 1984-91
- FGrH = *Die Fragmente der griechischen Historiker*, hrsg. von F. Jacoby, 3 T. in 14 Bde., Berlin-Leiden 1923-58
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 20 voll., Zürich-München-Düsseldorf 1981-99
- LSJ<sup>9</sup> = *A Greek-English Lexicon*, compiled by H. Liddell, R. Scott and H. Jones, Oxford 1940<sup>9</sup>
- OLD<sup>2</sup> = *Oxford Latin Dictionary*, ed. by P.G.W. Glare, 2 vols., Oxford 2012<sup>2</sup>
- RAC = *Reallexikon für Antike und Christentum*, I-XIII, hrsg. von T. Klauser *et al.*; XIV-, hrsg. von E. Dassman *et al.*, Stuttgart 1941-
- RE = *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von G. Wissowa *et al.*, 2 R., 69 Bde. + Suppl. und Register, Stuttgart 1893-1972, München 1973-1980
- SH = *Supplementum Hellenisticum*, ed. by H. Lloyd-Jones and P. Parson, Berlin-New York 1983
- ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig 1900-