

PAN

Rivista di Filologia Latina

14 n.s. (2025)



Istituto Poligrafico Europeo[®]
CASA EDITRICE

PAN. Rivista di Filologia Latina
14 n.s. (2025)

Direttori

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

Comitato scientifico

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)
Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)
Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)
Armando Bisanti (Università degli Studi di Palermo)
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)
Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)
Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)
Tommaso Gazzarri (Union College - New York)
Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)
Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo)
Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)
Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)
Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli - Federico II)
Alfonso Traina † (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

Comitato di redazione

Francesco Berardi (Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara)
Maurizio Massimo Bianco (Università degli Studi di Palermo)
Orazio Portuese (Università degli Studi di Catania)

Segreteria di redazione

Francesco Scozzaro

Editore

Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
redazione / sede legale: via degli Emiri, 57 - 90135 Palermo
tel. 091 7099510
casaeditrice@gipesrl.net - www.gipesrl.net

© 2025 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
Tutti i diritti riservati

This is a double blind peer-reviewed journal

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso
www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Volume pubblicato con il contributo
dell'Associazione Mnemosine

Mnemosine
ENTE ACCREDITATO 

MARCO FERNANDELLI

La μάχη παραποτάμιος nell'epica latina.
Saggio di analisi tematologica

I. PREMESSA

In tempi recenti quattro studi di notevole importanza sono stati dedicati al ricorrere, nella letteratura latina, della μάχη παραποτάμιος omerica (*Il.* 21, 1-382), intesa sia come contenuto che come struttura, con focus particolare sui due poemi epici che ne danno una versione compiuta ed estesa, ovvero i *Punica* di Silio Italico (4, 573-703) e la *Tebaide* di Stazio (9, 225-569).

La prima delle ricerche in questione si deve a Pramit Chaudhuri, che, nella sua monografia sul tema della teomachia nella poesia latina di età imperiale, del 2014, dedica la prima parte di un capitolo intitolato “Paradigms of Theomachy in Flavian Epic: Homer, Intertextuality, and the Struggle for Identity” appunto alle riscritture latine della scena di *Iliade* XXI¹. Queste pagine pongono l'accento sul ritorno nell'epos, dopo Lucano, di divinità che intervengono nell'azione in modo incisivo, dando luogo anche a episodi di teomachia, con ciò intendendo non solo la lotta tra dèi, ma anche tra un dio e un essere umano dotato di una forza oltreumana: Achille che sfida lo Scamandro ne è il prototipo². La lotta di Scipione con il Trebbia e di Ippomedonte con l'Ismeno documenta in modo vistoso l'affiliazione di questi poemi alla tradizione greco-latina dell'epos maggiore³; ma l'evocazione della scena omerica – preliminarmente presentata con una accurata descrizione critica – è anche un mezzo di auto-definizione artistica e ideologica, che viene esercitato, in entrambi i casi, attraverso un sistema di scarti coerenti, affidato a particolari ben scelti. Dalla costellazione di questi scarti Silio ricava una raffinata attualizzazione dei significati, soprattutto di ordine politico-culturale, mentre obiettivo di Stazio è piuttosto la connotazione meta-poetica delle scelte compositive ed espressive. L'emulazione – che potrebbe anche aver avuto luogo tra i due poeti flavi, in una direzione o nell'altra o addirittura biunivocamente, *in the making*⁴ – punta su una superiorità inerente ai contenuti (e.g. Scipione e Ippomedonte sono eroi “più grandi” di Achille), su una nuova inquadratura ideologica del conflitto (negativa la caratterizzazione etica dei due dèi-fiumi), sul modo di valorizzare una prerogativa individuale (Scipione è al contempo un personaggio della storia di Roma e l'antagonista in una teomachia epica; Stazio opera un

¹ P. CHAUDHURI, *The War with God: Theomachy in Roman Imperial Poetry*, Oxford 2014, pp. 195-230.

² CHAUDHURI, *The War with God*, cit., pp. 196-205.

³ CHAUDHURI, *The War with God*, cit., pp. 205-210 e 210-214.

⁴ Sulla questione farà poi bene il punto F. CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade. Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica d'età flaviana*, Firenze 2023, pp. 141-145.

coraggioso gesto di mitopoiesi: inventa la teomachia di Ippomedonte, basandosi sulla vicenda di Achille, che gli è posteriore nella cronologia del mito).

River Battles in Greek and Roman Epic si intitola il contributo di Thomas Biggs, capitolo della monumentale opera collettanea curata da Christiane Reitz e Simone Finkmann sulle strutture della poesia epica antica⁵. In questo suo lavoro, uscito nel 2019, Biggs fa il punto sull'evoluzione di ciò che chiama «the structural element 'river battle' (μάχη παραποτάμιος)», da Omero a Nonno, toccando l'*Ilias Latina* e il *Bellum civile* di Lucano per soffermarsi più ampiamente sui poemi flavi di cui si è parlato sopra. Tutta la trattazione, in cui l'autore fa spesso riferimento al volume di Chaudhuri, beneficia dell'accurata e ben informata analisi che lo studioso dedica al punto di partenza di questa tradizione, la scena di *Il. XXI*. Un punto saliente del suo discorso è che la μάχη παραποτάμιος omerica non può definirsi propriamente una "scena tipica": la sua struttura è anzi un *unicum*, realizzato con il comporsi inedito di una serie di elementi formulari e non⁶.

La "tipicità" della μάχη παραποτάμιος omerica è in realtà un fatto di ricezione, una proiezione retrograda. Silio e Stazio, strutturando in modo affine le loro potamomachie epiche, danno l'impressione di rielaborare un *exemplar* che hanno concettualizzato non come un testo specifico, ma come una matrice: «Later epic authors [...] view the scene as such [i.e. as a type-scene] and concretise its typical pattern retroactively, hence creating a type-scene for imperial Latin epic»⁷. Questo modello presenta sette punti di riferimento⁸:

- (1) movement to river (with landscape *ekphrasis*); (2) mass combat pollutes river;
- (3) the scene occurs during or leads to a hero's *aristeia*(i); (4) series of single combat scenes in the river (supplication, prayer, boasting, and flying occur, almost always, in direct speech); hero often acts as a *contemptor deorum*, he is hybriatic or even impious; (5) river is roused to battle against hero (river is sometimes described in *ekphrasis*); (6) hero stands ground, but is largely overcome; he uses a shield to oppose the river, but ultimately flees and clings to a well-defined tree on the bank; (7) he is saved by divine intervention or perishes.

Biggs non dà alcuno spazio all'epica di età preneroniana dove la memoria della μάχη παραποτάμιος omerica è bensì manifesta e non certo insignificante, ma concentrata in brevi spazi (come nel c. 64 di Catullo e in diversi luoghi dell'*Eneide*). Si tratta di tracce maggiori di quelle che si riscontrano in Lucano, cui però l'autore dedica un paragrafo a parte⁹, probabilmente perché considera il *Bellum civile* coevo all'*Ilias Latina*, il primo epos latino che dà una versione integrale della scena omerica (17 versi in tutto, però) e certamente perché c'è molto Lucano nei 130 e nei 344 versi con cui Silio e Stazio rispettivamente riscrivono i 382 di Omero¹⁰.

⁵ T. BIGGS, *River Battles in Greek and Roman Epic*, in C. REITZ, S. FINKMANN (a cura di), *Structures of Epic Poetry, Vol. III: Configuration*, Berlin-Boston 2019, pp. 355-386.

⁶ BIGGS, *River Battles*, cit., pp. 356, 358, 361-364. La scena non risulta censita come tipica nell'accurata rassegna di M.W. EDWARDS, *Homer and Oral Tradition: The Type-Scene*, in *Oral Tradition* 7, 1992, pp. 284-330.

⁷ BIGGS, *River Battles*, cit., p. 358.

⁸ BIGGS, *River Battles*, cit., p. 358.

⁹ BIGGS, *River Battles*, cit., pp. 367-369.

¹⁰ Sull'argomento cfr. in part. CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade*, cit., p. 142.

Invece la massima attenzione ai luoghi virgiliani rilevanti (meno a Catullo 64 e a Lucano) viene prestata da Francesco Cannizzaro, cui si deve la più importante trattazione della μάχη παραποτάμιος (da lui intesa come topos poetico) nell'epica latina¹¹. Si tratta di un ampio capitolo in una monografia intitolata *Sulle orme dell'Iliade. Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica d'età flavia*, uscita nel 2023. A ciò si affianca un ulteriore contributo di notevole valore, comparso su rivista nello stesso anno, *I Panegyrici Latini e la μάχη παραποτάμιος: la fortuna di un topos epico nell'oratoria del iv sec. d.C.*, dove, in appendice, l'orizzonte dello studio del topos epico si amplia a comprendere anche un piccolo epos di inizi V secolo come il *Panegirico per il sesto consolato di Onorio* di Claudiano. Viene così completata, con questo secondo intervento, la rassegna dei testi epici latini in cui si registra la memoria della potamomachia¹²; al centro del suo interesse si trova naturalmente la coppia delle riscritture di età flavia. Come nei lavori di Chaudhuri e Biggs, un'esposizione critica del testo di partenza precede la lettura da vicino degli episodi di Stazio e di Silio (a ragion veduta in quest'ordine): l'analisi di Cannizzaro è certamente, tra le tre, la più puntuale e la meglio documentata, e può considerarsi come il contributo di riferimento sul tema (per quanto il titolo del volume che la contiene non ne dia indizio).

In apertura del secondo dei suoi lavori, dopo aver fatto riferimento allo schema di Biggs, Cannizzaro fa un'utile specificazione, indicando quali siano i requisiti che «definiscono in modo esclusivo la μάχη [παραποτάμιος] in epica», ossia: «un congruo sviluppo narrativo [...] un ruolo attivo del fiume, personificato e chiamato a battaglia [...] e una stretta interazione tra l'eroe, al culmine dell'aristia, e il (dio-)fiume stesso»¹³. E aggiunge:

Quasi sempre presente, ma non esclusiva dell'epica, è l'enfasi sul colore rosso delle correnti e sul mucchio di cadaveri che le ostruisce.

Il plesso dei contributi qui velocemente presentati ha aggiornato l'imprescindibile monografia di Herbert Juhnke in un modo tutto sommato concordante e certo sempre più articolato¹⁴. Nel mio studio mi muoverò a lato di queste ricerche, di cui do per acquisiti i risultati, concentrando l'attenzione sul «colore rosso delle correnti» e sul «mucchio di cadaveri che le ostruisce».

L'abbinamento di questi due contenuti è una comodità del linguaggio poetico dotto, poiché opera come una specie di “logo”, cioè come l'emblema identificativo di un insieme noto; d'altra parte nei testi epici latini che documentano la memoria della potamomachia omerica, si tratti di riscritture estese o di evocazioni circoscritte, questo

¹¹ CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade*, cit.

¹² Una sintesi preziosa delle presenze del soggetto μάχη παραποτάμιος nell'opera di Claudiano si trova nella nota di M. DEWAR (a cura di), *Panegyricus de Sexto Consulatu Honorii Augusti: Introduction, Translation and Literary Commentary*, Oxford 1996, p. 196, ad vv. 208-209, dove occorrono, nella forma composta propria della tradizione latina, i due motivi omerici insanguinamento/occlusione delle correnti di un fiume ([a] *inimicaque corpora noluens* | [b] *Ionios Athesis mutavit sanguine fluctus*), su cui si concentra l'interesse di questo studio.

¹³ CANNIZZARO, *I Panegyrici Latini e la μάχη παραποτάμιος: la fortuna di un topos epico nell'oratoria del IV sec. d.C.*, in *MD* 90, 2023, pp. 203-230, alla p. 204.

¹⁴ H. JUHNKE, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit: Untersuchungen zu Szenennachbildungen und Strukturentsprechungen in Statius' Thebais und Achilleis und in Silius' Punica*, München 1972, pp. 11-44.

nesso è *sempre* presente. Ciò credo dipenda da due ragioni semplici e da una più profonda, della quale cui dirò nelle conclusioni. Nel testo omerico (a) i due elementi identificano la dinamica dell'azione – non sono cioè solo “caratterizzanti” –, ma già in quel contesto (b) sono presentati in espressioni condensate, e ben distanziate, tranne in un caso, dove tuttavia non compaiono come diade, ma in una serie a tre (v. 325 ἀφρῶ τε καὶ αἵματι καὶ νεκύεσσι). Il primo elemento, l'arrossamento delle acque, misura inizialmente la furia di Achille (e in questo è caratterizzante), al contempo introducendo una prima causa di reazione del fiume (limpido, nutritore/protettore dei Troiani: in questo è un fattore drammatico); il secondo elemento, l'ostruzione delle acque, rappresenta il punto critico raggiunto dall'azione, che verrà superato nel momento in cui Achille, sospinto dalla brama di strage, supererà il limite stesso della propria condizione umana.

L'abbinamento dei due elementi è opera degli imitatori latini: dal primo poeta che ci documenta questa connessione, cioè Accio (vd. *infra*), e in conseguenza di essa, i due “elementi” si mostrano come “motivi”, se vogliamo considerare il motivo come l'elemento concreto pregnante che da una parte rimanda a un tema e dall'altra, come δῶναμις, cioè come fattore di movimento e di cambiamento, media il passaggio dalla διάνοια al μῦθος. Perché ciò accada questa funzionalità deve però essere circolare: di qui, anzitutto, il *ricorrere* dei motivi, selezionati dal poeta per guidare la lettura dal tema al racconto e dal racconto al tema.

L'abbinamento dei due motivi forma, nella tradizione letteraria romana, e nell'epos in particolare, una sorta di “molecola” tematico/drammatica, poeticamente produttiva per quattro ragioni interconnesse: (1) la microstruttura così formata fa da stimolo a una valorizzazione stilistica sia della propria concentrazione, sia della propria composizione binaria; (2) la giustapposizione dei motivi, valorizzati come distinti, come complementari, o per il nesso di queste qualità, rappresenta la più efficace evocazione di un massimo (l'intera scena omerica) per mezzo di un minimo (i due motivi sono appunto compattati); (3) nella giustapposizione, i due motivi, singolarmente iperbolici, possono comporsi o sommarsi al fine di aumentare/esasperare l'energia espressiva; (4) questo abbinamento, mentre è metonimia dell'insieme donde è estratto, è anche l'effetto di una decontestualizzazione: il che implica la possibilità di nuove messe a fuoco e sviluppi del plesso sangue/cadaveri, nel quadro di nuove contestualizzazioni.

Per dare una rapida esemplificazione di quanto appena detto, si possono richiamare due testi verosimilmente coevi, ma estremamente diversi – l'*Ilias Latina* e il *Bel-lum ciuile* di Lucano –, che proprio in ragione della loro radicale diversità rispondono in modo complementare alle sollecitazioni proposte dall'abbinamento dei motivi.

Ilias Lat. 909-910 ben riscontra i punti (1) e (2); con (a) e (b) segnalo la compresenza dei due “elementi” omerici:

Ira dabat uires: (a) stringuntur sanguine ripae
(b) sparsaque per totos uoluntur corpora fluctus.

Certamente, nei 17 versi di cui si compone la riduzione di *Il.* XXI, i vv. 909b e 910 offrono il punto più alto dell'elaborazione stilistica. La natura di compendio propria di questo poemetto motiva la giustapposizione dei momenti decisivi evocati, distanti nell'originale; la giustapposizione dei contenuti è poi stilisticamente valorizzata grazie all'uso sapiente della *compositio*, in primo luogo (distribuzione dei motivi sui due versi,

uso connettivo dell'allitterazione nel passaggio al secondo, arricchimento della non rara *Sperrung* aggettivo-sostantivo per mezzo della struttura intrecciata, che enfatizza espressivamente *uoluntur*, al centro, in corrispondenza verticale con *stringuntur*, e in secondo luogo del *delectus uerborum* (notevole in sé e pregnante *stringuntur*, che apre, fissando un'idea, la prima concentrata misura¹⁵; *sparsaque*, connettendo e opponendo, fa altrettanto nella seconda, distesa)¹⁶. Attraverso la valorizzazione della binarietà e le allitterazioni in – s – questo testo si richiama a quell'arcaico compendio della materia omerica che potrebbe aver realizzato la conversione degli “elementi” in “motivi”, cioè il discorso di Achille nell'*Epinausimache* di Accio di cui parlerò più avanti.

Il testo scelto per l'esemplificazione dei punti (3) e (4) appartiene al racconto della battaglia navale di Marsiglia, uno degli episodi più dinamici e cruenti del *Bellum civile*. La combinazione dei motivi lega questi pochi versi a 2, 209-220, uno squarcio della guerra civile tra Mario e Silla in cui l'arrossamento e l'ingombro riguardano le correnti del Tevere¹⁷. In quanto indice visivo della carneficina appena perpetratasi queste due alterazioni della natura del fiume si offrono come spettacolo alla contemplazione del vincitore: così Silla anticipa Cesare nell'epilogo della battaglia di Farsalo (7, 786), dove la combinazione dei due motivi risalenti a *Il. XXI* concorrerà in modo sostanziale a caratterizzare l'apice dell'aberrazione nel corso “ferreo” della storia di Roma. Questa scena-limite segnerà il punto di arrivo del mio ragionamento.

Preliminarmente sarà interessante osservare come la coppia dei motivi di origine omerica, già coinvolti in relazione a un fiume e a una teomachia, o quasi tale, sia nuovamente adibita in un contesto tipologicamente ancora più distante dall'originale, una naumachia in mare: come a significare che il racconto epico dello scontro “per acqua” non possa prescindere. Qui però appare chiaro che questa marca di epicità è conforme a un concetto del *grande* epico inteso come *sublime* stupefacente-dinamico: potremmo dire che, nella prospettiva di Lucano, l'epicità identificata dalla concentrazione dei due motivi non sia “l'essenzialmente epico”, ma l’“arciepico”. La potamomachia omerica, un *unicum* nell'*Iliade* per il nesso di intensità drammatica e vastità della visione, ma anche per l'osare poetico che questi estremi, e il loro nesso, testimoniano, è per Lucano un precedente, l'archetipo di una poetica che si concreta nella sfida portata a ogni limite, nel contenuto e nella forma organicamente.

L'abbinamento dei due motivi, si è detto, ricorre in Lucano evocativamente, senza che l'originale omerico possa essere rispecchiato – come invece avverrà nei poemi flavi – scena con scena (3, 572-575):

(a) *Cruor altus in unda
spumat, et obducti concreto sanguine fluctus.*
(b) *Et, quas inmissi traxerunt uincula ferri,
has prohibent iungi conferta cadauera puppis.*

¹⁵ Su questa notevole scelta lessicale, che evoca Verg. *Aen.* 8, 62-63 *Ego sum pleno quem flumine cernis | stringentem ripas*, cioè il Tevere per mezzo dello Scamandro, cfr. M. SCAFFAI (a cura di), *Ilias Latina*, Bologna 1982, pp. 399-400, *ad vv.* 909-910 (utile anche la n. *ad vv.* 905-908).

¹⁶ Forse evocando Verg. *Aen.* 1, 100-101 (Simoenta) e traendo partito dal fatto che a 8, 538-540 la descrizione del Simoenta fa da base per la descrizione del Tevere. Cfr. anche *infra*, pp. 39, 41.

¹⁷ Per il testo, vd. *infra*, n. 132. In particolare sull'immagine dell'acqua insanguinata (mare o fiume) in Lucano, utilissima raccolta di riferimenti in N. LANZARONE, *M. Annaei Lucani Belli Civilis Liber VII*, Firenze 2016, pp. 188-189, *ad v.* 116.

Come nel caso dell'*Ilias Latina*, anche in questi versi si osserva la distribuzione simmetrica, o quasi, dei due motivi, ma senza che la valorizzazione stilistica ne risulti come il tratto più vistoso. Piuttosto è evidente la loro funzionalità a fissare in una composita immagine iperbolica il primo picco del dinamismo e del pathos nella battaglia sul mare di Marsiglia. Per ottenere questo risultato Lucano ha attinto e rifuso, in particolare nel segmento (a), immagini trovate in rielaborazioni latine dell'elemento omerico ἐρυθαίνετο δ' αἵματι ὕδωρ (*Il.* 21, 21)¹⁸.

I due elementi omerici sono stati dunque abbinati e applicati a un contesto che ha sì un'affinità con quello di origine, ma solo molto generica; l'opposto, va da sé, di quanto si verifica nell'*Ilias Latina*, dove è il contesto di origine a subire modifiche per l'interferenza di altri testi¹⁹.

Dunque gli elementi omerici una prima volta decontestualizzati e abbinati nella poesia latina si sono resi disponibili al riuso nella forma – come si diceva – di una “molecola” drammatico-tematica, la quale poteva essere ricontestualizzata secondo propositi di coloritura emotiva o rinforzo del significato, ma sempre in un quadro di poesia dotta: il colore e l'intensificazione semantica, cioè, dipendevano, per quanto concerneva la puntualità del loro effetto, dall'evocazione del contesto di origine e talora anche della tradizione latina che aveva riformulato e rifunzionalizzato la coppia omerica. Ne conseguono due osservazioni.

Considerati nel loro costante ricorrere lungo la tradizione dei generi alti latini, e soprattutto dell'epos, i due elementi omerici, sempre abbinati, sono pensati più che come una coppia di motivi come un singolo motivo composto: solo per comodità di esposizione continuerò qui a riferirmi all'uno e all'altro singolarmente con la dicitura “motivo”; adopererò invece la dicitura “Motivo” per riferirmi alla loro composizione.

In secondo luogo: l'avvenuta decontestualizzazione che ha determinato l'abbinamento degli elementi omerici e ne ha reso possibile o stimolato il trasferimento in contesti distanti (come illustrato dalla naumachia lucanea) ha fatto sì che si determinasse, nel tempo, la topicalizzazione del motivo poetico (inteso come composto, cioè come Motivo). Il punto di arrivo di questo processo si riscontra nell'epos di Silio, dove, in una scena che rappresenta – come si è ricordato – la trasposizione integrale della μάχη παραποτάμιος omerica in un contesto della storia romana, il fiume Trebbia si serve della polluzione e dell'occlusione delle sue correnti come di un argomento per giustificare la sua reazione contro Scipione (4, 660-666):

<i>attollit cum uoce caput: «Poenasne superbas</i>	660
<i>insuper et nomen Trebiae delere minaris,</i>	
<i>o regnis inimice meis? (a) Quot corpora porto</i>	
<i>dextra fusa tua! clipeis galeisque uirorum,</i>	
<i>quos mactas, artatus iter cursumque reliqui.</i>	
<i>(b) Caede, uides, stagna alta rubent retroque feruntur.</i>	665
<i>Adde modum dextrae aut campis incumbe propinquis».</i>	

¹⁸ Cfr. Verg. *Aen.* 11, 633 *sanguine in alto*, Acc. fr. XIII, 153 Dangel *Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine* e l'importante nota di V. HUNINK (a cura di), *M. Annaeus Lucanus, Bellum Civile, Book III: A Commentary*, Amsterdam 1992, p. 222, ad vv. 572, 573.

¹⁹ Cfr. *supra*, pp. 8-9.

Come il lettore sa, però, l'argomento è pretestuoso²⁰: esso è stato *trovato* nella tradizione dal poeta e palesemente giocato *ad arte* dal personaggio. Il luogo siliano ha una rilevanza metaletteraria: qui l'esibito uso retorico del Motivo illustra bene il processo della topicalizzazione. Il motivo che si rivela "estraibile" dal contesto cui era organico, subito o presto rientrerà in un repertorio, così rendendosi disponibile per nuovi bisogni dell'*inuentio*, anche lontano dal suo genere di provenienza. La ricerca di Cannizzaro sul topos epico della μάχη παραποτάμιος nei *Panegyrici Latini* ne dà una buona dimostrazione. Lo sfondo scolastico di molti di questi episodi di riuso è una realtà plausibile ma purtroppo flebilmente testimoniata, secondo quanto ci comunica un notevole contributo recente di Luigi Pirovano²¹.

Stante questa premessa, procederò offrendo una sintesi ragionata del testo di partenza, cioè della μάχη παραποτάμιος omerica. Quindi specificherò il mio modo di concettualizzare l'oggetto di studio, poiché la lettura dei testi varia secondo che la μάχη παραποτάμιος venga pensata – per ricordare le etichette in uso – come "scena" (tipica o pseudotipica), "struttura", "topos" o "tema". Infine analizzerò una serie di passi ripartiti su base tipologica per mostrare l'utilità euristica della scelta compiuta nel passaggio precedente.

II. CONTESTO, DINAMICA, SIGNIFICATI DELLA μάχη παραποτάμιος IN *Il.* XXI

Qualche parola di inquadramento "da lontano" mi aiuterà a chiarire meglio la prospettiva in base alla quale impiegherò il lessico dello studio dei temi.

Davanti alla materia della "guerra di Troia" il narratore dell'*Iliade* chiede aiuto alla Musa per cantare "l'ira di Achille". Questa è la sua "tematizzazione" della materia. Come è stato intelligentemente osservato, il tema va "trovato", sia da parte di chi produce il testo sia da parte di chi ne ascolta l'esecuzione o lo legge²². E mentre pensiamo il motivo come un'unità discreta (dell'intreccio, del significato, anche della forma), che circoscriviamo sezionando il testo, il tema piuttosto si delinea come quell'idea, quel significato o quella costellazione di significati messa in forma dall'arte, che «connette insieme elementi che appartengono a domini separati, introduce la continuità nel discontinuo, non serve a suddividere ma a unire»²³. Pensiamo alla nostra esperienza di lettori di romanzi: ciò che sempre spontaneamente cerchiamo, presi nella lettura, è l'idea *unificante*, il centro verso cui convergono tutte le linee di forza, da ogni livello del testo; sull'altro versante, la risposta che la Musa dà alla richiesta del narratore omerico, la quale è in sé un gesto tematizzante, è il racconto

²⁰ Infatti le acque erano state insanguinate e occluse prima del sopravvenire di Scipione: cfr. CHAUDHURI, *The War with God*, cit., p. 209, Cannizzaro, *Sulle orme dell'Iliade*, cit., p. 133-134, con utili osservazioni sui mezzi dell'amplificazione retorica che il Trebbia adotta in confronto con il discorso corrispettivo dello Scamandro nel modello omerico.

²¹ L. PIROVANO, *Achille e Scamandro vanno a scuola: un'etopea 'ritrovata' (Proclo ad Plat. Tim. 19d-e)*, in *Lexis* 36, 2018, pp. 374-383.

²² D. GIGLIOLI, *Tema*, Firenze 2001, pp. 57-58, 89-122; si vedano anche le considerazioni di un romanziere e lettore di romanzi come O. PAHMUK, *The Naive and Sentimental Novelist*, London 2010, trad. ital. *Romanzieri ingenui e sentimentali*, Torino 2012, spec. pp. 105-123 (la lezione intitolata "Il centro", ovvero: il "tema").

²³ GIGLIOLI, *Tema*, cit., p. 57.

mirabilmente, anzi esemplarmente *unitario* dell'*Iliade*, un poema così rappresentativo che può portare questo titolo nonostante quanto, di quella materia, resti fuori dai suoi confini, compresa la sorte di Achille e di Ilio.

La scelta tematizzante ha identificato l'ira di Achille come il principio dinamico che può trovarsi all'inizio di un processo diretto verso l'evento decisivo della guerra: questo processo è l'intreccio dell'*Iliade*, che trae propulsione dal rinnovarsi e anzi dall'aggravarsi dell'ira (prima rivolta contro Agamennone e poi contro Ettore) e che si carica di significato, nel suo progredire, per il modo come la sua necessità interna e la βουλή Διός – cioè il piano del racconto e il piano di Zeus – si rapportano e si illuminano reciprocamente, senza soluzione di continuità²⁴.

Verosimilmente sarà stata l'identificazione della morte di Ettore quale fatto decisivo della guerra di Troia l'idea che generò la tematizzazione così com'è. Identificare il punto di svolta in un corso di fatti e farne il “cuore” del racconto genera di per sé una struttura; e, come è stato ben detto, in un testo letterario «qualsiasi fenomeno della struttura [...] è un fenomeno di senso»²⁵.

La seconda fase dell'ira di Achille, che bruscamente, all'inizio del libro XVIII, converte un prolungato atteggiamento passivo in irrefrenabile brama di vendetta, si traduce in azione nel libro XX. Lungo i libri XIX-XXII si dispiega l'ultima giornata di combattimenti dell'*Iliade*. D'altra parte il poeta che voleva fare della μῆνις Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος l'oggetto del proprio canto concentra l'azione bellica dell'eroe in soli 3 libri su 24, cioè XX-XXI (ἄριστεία) e XXII (duello con Ettore). La struttura del poema fa sì che da questa concentrazione, in cui legamento, progressione, diversificazione sono operazioni molto accurate, emerga quella “unità dei significati presenti nel testo”²⁶ rispondente alla domanda potenziale – non ermeneutica²⁷ – su quale sia il “tema dell'*Iliade*”.

Fin qui dunque ho trattato l'argomento “tema” in due modi, tra loro connessi: la “tematizzazione” del narratore dà luogo a una strutturazione unitaria e tensiva dei contenuti, la cui funzione fondamentale è quella di propiziare, sfruttando il coinvolgimento emotivo, l'accesso del pubblico all’“unità dei significati presenti nel testo”, cioè al “tema” dell'*Iliade*.

Queste accezioni del termine “tema” sono estranee all'uso che ne fa l'omeristica moderna, almeno quella di orientamento oralistico, la quale, a partire da Albert Lord, pur con successive articolazioni e perfezionamenti del concetto, intende con “tema” «un elemento narrativo o descrittivo ricorrente nella poesia orale»²⁸. Quale unità di

²⁴ Lucida descrizione critica di questo intreccio in I. DE JONG, *Homer, Iliad: Book XXII*, Cambridge 2012, pp. 6-11; insiste sull'orizzonte più ampio del “piano di Zeus” W. ALLAN, *Performing the Will of Zeus: The Διὸς βουλή and the Scope of Early Greek Epic*, in M. REVERMANN, P. WILSON (a cura di), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, pp. 204-217.

²⁵ J. LOTMAN, *Struktura budožestvennogo teksta*, Moskva 1970, trad. ital. *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, p. 226.

²⁶ In questo modo si riferisce al tema, in un saggio ben noto, B. TOMAŠEVSKIJ, *Sjuzetnoe postroenie*, in ID., *Teorija literatury*, Moskva-Leningrad 1928, trad. ital. *La costruzione dell'intreccio*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino 1968, pp. 305-350.

²⁷ Una domanda “ermeneutica” è quella cui risponde il famoso saggio di SIMONE WEIL, *L'Iliade ou le poème de la force*, in *Les cahiers du sud*, 1940-1941.

²⁸ A.B. LORD, *Homer and Huso II. Narrative Inconsistencies in Greek and Southslavic Heroic Song*, in *TAPhA* 69, 1938, pp. 439-445, citato e commentato da EDWARDS, *Homer and Oral Traditions*, cit., pp. 285-287;

contenuto, esso si presenta sotto l'aspetto della “scena tipica” (di cui la μάχη παραποτάμιος, come abbiamo visto, non è un esempio), a sua volta costituita da configurazioni più o meno stabili di unità contenutistiche minori, i motivi; la scena tipica è dunque una ricorrenza a livello tematico parallela a quella della formula al livello della dizione. Così concepito, il tema è un dato testuale, al pari del motivo: va rilevato, analizzato, catalogato; non inferito, non costituito per via di interpretazione.

Vediamo ora più da vicino come questo accesso all’“unità dei significati presenti nel testo” si verifichi nella campata di racconto che più ci interessa; e quali siano le caratteristiche interne della μάχη παραποτάμιος in quanto scena.

All'inizio di *Iliade* XX gli Achei si armano presso le navi intorno ad Achille, «mai sazio di lotta»²⁹, mentre i Troiani si preparano sul poggio sopra la pianura che si stende davanti alla città³⁰. Zeus che, in questo frangente della guerra, vuole godersi da spettatore la battaglia tra gli dèi alleati dell'uno e dell'altro schieramento, sospende il divieto di intervento pronunciato nel libro VIII e lascia loro campo libero. Tutto ciò che segue per due libri è una parentesi nell'esecuzione del “piano di Zeus”: in questo intervallo i fatti che sono goduti dal dio oziante in modo diretto, come spettacolo (vv. 22-23), potrebbero essere goduti anche dall'ascoltatore/lettore come sospensione intensificante, come *Retardierung*³¹, se non fosse che, a partire dall'inizio del libro XXI, essi si impongono all'attenzione con il loro significato proprio e la loro atipicità (fenomenica, strutturale, emotiva)³². Tutto il dinamismo interno di questa parentesi si genera dall'esteriormente iperbolica, ma veridica premessa secondo cui – è Zeus stesso a parlare – «se Achille, da solo, combatterà contro i Troiani, | neppure per un momento essi resisteranno al Pelide dal piede veloce» (20, 24-25). Il contesto di partenza, d'altra parte, cioè l'assemblea olimpica in cui Zeus ha lasciato liberi gli dèi perché Achille sia frenato e non distrugga, contro il destino, le mura della città – questo contesto superiore offre la cornice entro la quale i fatti eccezionali che seguiranno, e che metteranno alla prova i limiti delle diverse condizioni di esistenza, si mostreranno nella loro compiuta funzionalità, alla trama e alla conoscenza, o meglio alla combinazione delle due cose, essendo la conoscenza “vissuta”, cioè non dogmatica, derivante da dinamica immedesimazione, la conoscenza direttamente “compresa” dentro di sé e dunque memorizzata. Quando, alla fine della teomachia, l'ordine di partenza sarà ripristinato con la composizione di tutte le crisi, previste e

cfr. anche Id., (a cura di), *The Iliad: A Commentary, Volume V: Books 17-20*, Cambridge 1991, pp. 11-23 (“Composition by theme”).

²⁹ La formulazione allocutiva (v. 2 ἄμφι σέ, Πηλέος υἱέ, μάχης ἄκορετον), mette in notevole risalto l'epiteto in preparazione dei fatti che occuperanno il libro: su questo procedimento e le sue funzioni in Omero, M.W. EDWARDS (a cura di), *Books 17-20*, cit., pp. 3-6.

³⁰ La scena (21, 1-382) va considerata nella più vasta cornice della θεομαχία, il macroepisodio che si estende sul XX e sul XXI libro; esso comprende l'ἄπιστία di Achille ed è travalicato dal suo epilogo: sulla struttura narrativa che collega i due libri, cfr. in part. G. SCHEIBNER, *Der Aufbau des 20 und 21 Buches der Ilias*, Leipzig 1939; sull'articolazione interna del libro XXI, BIGGS, *River Battles*, cit., pp. 358-365, M. CORAY, M. KRIETER-SPIRO (a cura di), *Homer's Iliad: The Basel Commentary: Book XXI*, Engl. transl. by B.W. MILLIS, S. STRACK, Edited by S. Douglas Olson, Berlin 2025, pp. 11-13.

³¹ Così già gli scolii; J.M. BREMER, *The So-Called 'Götterapparat' in Iliad XX-XXII*, in J.M. BREMER, I.J.F. DE JONG, J. KALFF (a cura di), *Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*, Amsterdam 1987, pp. 31-46, spec. 35-36, conta 12 episodi ritardanti tra il dono dello scudo e il duello con Ettore.

³² Vd. *supra*, p. 6.

impreviste, la sua riaffermazione avrà luogo con un rinnovamento e un arricchimento della verità del canto.

Si schierano dunque da una parte Era, Pallade, Posidone, Ermes, Efesto; dall'altra Ares, Apollo, Artemide, Latona, il fiume Xanto, Afrodite. Abbastanza presto il gruppo filoacheo si ritira dalla battaglia e guadagna una posizione atta a osservare il corso degli eventi (vv. 20-30). Il libro è effettivamente occupato dall'ἀριστεία di Achille, che nel finale culmina in una ἀνδροκτασία eccezionalmente sanguinosa: frustrato nella sua ricerca del duello con Ettore (vv. 419-454), l'eroe è ora sospinto da un'indeterminata brama di strage. Colpisce alla testa Echeclo, che con il proprio sangue intiepidisce la spada, mentre sui suoi occhi scende la morte purpurea (vv. 474-477); infuria poi con l'asta, incalzando le sue vittime come una vampa di fuoco che incendia un bosco montano (vv. 490-494a): scorre il sangue sulla terra nera (v. 494b ῥέε δ' αἵματι γαῖα μέλαινα), immagine che realizza in modo ricorrente l'omerica «estetica dell'orrore»³³. Quindi i cavalli del suo cocchio, come buoi che sgranano i chicchi calpestandoli sull'aia, calpestano insieme cadaveri e scudi: tutto il carro è spruzzato di sangue, imbrattate di sangue le mani invincibili dell'eroe (vv. 495-503). Con la sequenza di queste due similitudini si conclude il libro; esse fissano immagini e idee estreme – l'incendio distruttore del bosco, la terra che geme sangue, la moltitudine dei chicchi schiacciati, i corpi e gli scudi calpestati, uguagliati – che stabiliscono un clima preparatorio. La transizione alla seconda fase di questa “mietitura di gloria” (20, 502-503 ὁ δὲ ἔτο κῦδος ἀρέσθαι | Πηλεΐδης), ovvero alla scena che occuperà buona parte del libro XXI, è poi realizzata in modo sofisticato, nel segno della continuità, per mezzo di una evocazione intratestuale. Viene suggerita una analogia tra l'azione di Achille e il comportamento selvaggio di Agamennone nella sua ἀριστεία: il v. 503, che chiude il libro XX, echeggia infatti 11, 169 («... e si imbrattava di sangue le mani invincibili»), mentre il successivo, cioè 21, 1 («Ma quando giunsero al corso del fiume scorrevole»), è molto simile a 11, 170 («Ma quando giunsero alle porte Scee, alla quercia»)³⁴.

Il libro XXI, ancor più del precedente, sarà un libro dell'eccesso³⁵. L'ira e l'espressione della forza che sono già fuori scala nel combattimento tra uomini (in luogo di Ettore un intero esercito è aggredito e volto in fuga da Achille) non trovano un limite né nel rispetto della sacertà del fiume né nel timore del dio che lo abita.

Il libro della μάχη παραποτάμιος si apre con una rappresentazione sintetica della situazione della battaglia (vv. 1-16), risoltasi in un inseguimento che oscilla nelle due direzioni della città e del fiume. Lo Scamandro è fiume epicorico, datore di vita e identità al popolo troiano e, insieme, nell'*Iliade*, uno dei pochissimi elementi che orientano l'intelligenza del paesaggio³⁶. Esso rappresenta l'*illud tempus*, quello della pace prima del-

³³ M. CORAY, M. KRIETER-SPIRO, E. VISSER (a cura di), *Homer's Iliad: The Basel Commentary: Book IV*, Engl. transl. by B.W. MILLIS, S. STRACK, Edited by S. DOUGLAS OLSON, Berlin 2020, p. 200, *ad v.* 451; vd. anche *infra*, p. 18. Per la fortuna latina del motivo *manare sanguine*, TRIMBLE, *Catullus* 64, cit., pp. 615-616, *ad v.* 344.

³⁴ La sottile osservazione si deve a M.W. EDWARDS, *Books 17-20*, cit., p. 344, *ad vv.* 502-503.

³⁵ BIGGS, *River Battles*, cit., pp. 358-365 svolge una buona descrizione critica delle connessioni tra i nuclei che costituiscono la μάχη παραποτάμιος come scena omerica; cfr. anche CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade*, cit., pp. 72-73, con bibliografia ulteriore.

³⁶ Come rileva B. HOLMES, *Situating Scamander: 'Natureculture' in the Iliad*, in *Ramus* 44, 2015, pp. 29-51, spec. pp. 34-35, in un contributo che contiene alcune sovrainterpretazioni ma per lo più osservazioni acute e riferimenti utili.

l'assedio (come verrà messo in luce più avanti, a 22, 156); ma figurerà anche tra le forze naturali che *un giorno* (e ciò è stato reso noto in precedenza, a 12, 13-33), raderanno al suolo il muro degli Achei³⁷. Di questo paesaggio naturale-ancestrale che il fiume definisce e impronta, la furia selvaggia di Achille causa le successive alterazioni, che vanno dal turbamento (frastuono)³⁸ allo sconvolgimento (strage nelle acque) al, pur temporaneo, annientamento (incendio, prosciugamento, asfissia di tutto il mondo del fiume). Questo *maximum* della violenza sull'ambiente fluviale rappresenta il livello dello scontro fra dèi, rimedio a una situazione di squilibrio pericoloso (due dèi, Scamandro e Simoenta, minacciano la vita di Achille, sforzando la tenuta del “piano di Zeus” e dunque anche del piano poetico che con esso è in relazione)³⁹; ma è pure il punto di arrivo di un'escalation avviatasi con l'eroe διογενής (v. 17) che appoggia la sua lancia sui tamarischi della riva e si lancia nel fiume, δαίμονι ἴσος (v. 18), per macellare i Troiani a colpi di spada.

Nel quadro della potamomachia gli epiteti formulari di Achille, attesi in vista della sua ἀριστεία eroica⁴⁰, come appunto διογενής, δαίμονι ἴσος, δῖος ο μάχης ἀκόρετος e πόδας ὠκὺς (o simili), sono sottoposti a una sorta di *stress test*. Partiamo da μάχης ἀκόρετος: la brama di lotta di Achille, che divampa nel libro XX, nel XXI si mostra sotto l'aspetto di una vera insaziabilità: questo impulso si fa così “letterale” da travalicare – paradossalmente – il livello del normale riscontro della formula nell'azione; proprio l'insaziabilità di lotta genera il contesto così nuovo in cui le formule, quali indici di una realtà che sempre si autoconferma, perdono la propria fissità, e nel processo del loro rovesciamento referenziale, nel contraddire la propria motivazione magnificante (ora la velocità serve a fuggire, ora la divinità eroica si rivela condizione di minorità), fanno effettivamente pensare alla fissità che hanno dismesso, una volta divenuti autenticamente semantici (μάχης ἀκόρετος), singolarmente flessibili (πόδας ὠκὺς), ironici (δαίμονι ἴσος). Segno che il sovvertimento ha permeato il linguaggio; ma è proprio la padronanza dello stile a renderlo chiaro.

Dunque l'insaziabilità di battaglia spinge Achille a lanciarsi in un inseguimento, che lo porta a gettarsi, *come un demone*, nelle acque del fiume epicorico, nel dominio del dio-elemento (v. 18): ne contaminerà e bloccherà le correnti, irriterà la sua capacità, come dio, di proteggere i suoi (vv. 184-199); non starà all'impegno, preso con lui in uno scambio verbale, di stornare la propria furia dall'alveo del fiume (vv. 222-226); ma anzi subito, ancora δαίμονι ἴσος (v. 227), si getterà nelle sue acque, per poi mostrarsi di nuovo ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς (v. 247; cfr. anche 255-256, 264). Questa volta, però, in modo straniante, come fuggiasco, come un essere umano atterrito, che un dio in preda all'ira incalza e sovrasta con la sua forza di elemento, volendolo cancellare (vv. 321-323 [*Scamander loq.*] «τόσσην οἱ ἄσιν καθύπερθε καλύψω. | αὐτοῦ οἱ

³⁷ HOLMES, *Situating Scamander*, cit., pp. 35, 47, M. FERNANDELLI, *Monstrator ait. Città invisibili in Luciano e Baudelaire*, in *Pan* 12 n.s., 2023, pp. 385-389.

³⁸ Su questo punto in particolare (*soundscape*), BIGGS, *River Battles*, cit., pp. 360-361.

³⁹ HOLMES, *Situating Scamander*, cit., insistendo sulla complementarità, nell'ira di Scamandro, tra la forza elementare e un movente etico-affettivo, scrive, alla p. 33: «Scamander's intervention in the epic narrative [...] represents not just the unleashing of a river but the unleashing of the force of quasi-parental care that threatens to bury Achilles and, with him, the plotline that leads to Troy destruction». La sua capacità di cancellazione è stata già illustrata nel passo che prefigura la sparizione del muro degli Achei e il ritorno del paesaggio alle sue condizioni naturali, prebelliche: cfr. *ibid.*, p. 35.

⁴⁰ HOLMES, *Situating Scamander*, cit., p. 38, CORAY, KRIETER-SPIRO, *Book XXI*, cit., pp. 13-14.

καὶ σῆμα τετεύχεται, οὐδέ τί μιν χρεὼ | ἔσται τυμβοχόης, ὅτε μιν θάπτωσιν Ἀχαιοί»). Si conferma così una legge inesorabile (v. 264): θεοὶ δέ τε φέρτεροι ἀνδρῶν.

Achille va frenato; non è concesso che la sua avidità di battaglia lo porti fino a distruggere le mura; i Troiani non bastano, solo una forza superiore può averne ragione, ma non al prezzo della vita. Una prima peripezia era stata marcata da un segno forte nel momento in cui Achille, sempre più impari al proprio status di *διογενής*, oppresso dalle correnti in cui era immerso, incapace di contrastarne la spinta con lo scudo e senza più l'appoggio dei piedi sul fondo, aveva afferrato un ramo dell'olmo cresciuto sulla riva (vv. 240-246) dove *all'inizio* aveva appoggiato l'asta (vv. 16-17), nel tentativo di issarsi sull'argine, che però crolla; riesce ugualmente a guadagnare la pianura e si mette a correre (vv. 246-248), ma questo ritorno dell'inizio sottolinea il dislivello tra il δαίμων balzato con ferocia nel fiume e l'uomo che ne esce intimorito fuggendo l'ira di un vero dio (vv. 248-250 οὐδέ τ' ἔλγηε *θεὸς μέγας*, ὄρτο δ' ἐπ' αὐτῷ | ἀκροκελαινιόων, ἵνα μιν παύσειε πόνοιο | *ἴδιον Ἀχιλλῆα*, Τρώεσσι δὲ λοιγὸν ἀλάλκοι). La seconda peripezia è quella che riguarda il dio stesso, di nuovo marcata da un segno forte, il ripresentarsi del paesaggio, con la sua flora e la sua fauna sottoposte alla violenza del fuoco (vv. 350-356). Questi "ritorni" plasmano il pensiero in vista del più macroscopico ritorno, l'evocazione dell'inizio del libro XX, cioè del momento in cui Zeus aveva dato via libera ai due schieramenti. La resa ultima di Scamandro, il suo impegno con Era a ritirarsi dalla difesa dei suoi protetti (vv. 369-376) segna l'avvio delle sconfitte degli dèi di parte troiana: insieme preludio della caduta della città⁴¹ e ripristino dell'ordine in cui trova il suo limite ogni potere, ogni sfera d'azione, e la sua conferma il "piano di Zeus"⁴²:

The divine battles in book 21 [...] [n]ot only [...] give a cosmic dimension to Achilles' own *aristeia*, forming a series of stages leading up to the final confrontation between him and Hector [...], but throughout the book in which Achilles is in action there also run the themes of the imminent threat of Troy's destruction and of its constant postponement.

Riepilogando, dunque: nella μάχη παραποτάμιος, intesa come scena interna all'ἀριστεία di Achille, a sua volta incorniciata nella battaglia degli dèi, tutti i fattori drammatici, del dinamismo e del pathos, hanno una loro rilevanza paradigmatica. Il macroepisodio della teomachia (libri XX e XXI 1-514) abbraccia un'ampia campata di azione in cui si delineano, con alta definizione, i rapporti che strutturano la realtà, configurati sia come rapporti di forza sia come condizioni di ordine. In questa vasta parentesi incontriamo la sovranità di Zeus, la gerarchia tra i due schieramenti divini, la superiorità del dio-fiume su Achille, la superiorità dell'olimpico Efesto sul terrestre Xanto⁴³; ma anche la speciale pregnanza di questo confronto acqua-fuoco, che porta a un sovvertimento dell'assetto naturale (vv. 342 ss. bruciano le specie degli alberi, muoiono i pesci e le anguille, ribollono le acque del fiume) e che quando giunge a soluzione, per volontà di Era, comporta anche la cessazione dell'altro sovvertimento, dovuto all'agire oltre-umano di Achille.

⁴¹ CORAY, KRIETER-SPIRO, *Book XXI*, cit., p. 12.

⁴² RICHARDSON, *Books 21-24*, cit., p. 52.

⁴³ Questo carattere del dio, strettamente legato alla χώρα in cui il fiume nasce e scorre, è prevalente sulla sua pur esplicitata discendenza da Zeus e "olimpicità" (10, 40; 21, 2).

Ma Era stessa, per fermare l'azione di Efesto, gli dice (v. 380): «non è bene colpire così | un dio immortale per far piacere ai mortali!». Nella vera e propria teomachia che segue, il tema del dislivello tra le due condizioni di esistenza è indirettamente ribadito, poiché, come è stato giustamente osservato, «[t]his 'theomachia' is characterized by slapstick-style brawls and humorous scenes, without devolving into a true battle between deities»⁴⁴. Anche questo contrasto concorre a stabilire "l'unità dei significati presenti nel testo", ovvero a delineare il "tema" dell'*Iliade*.

Un'ultima osservazione riguarda la memorabilità di questa scena: essa è l'effetto di una unicità di strutture, contenuti, toni che prende risalto sullo sfondo di una tipicità data o sottintesa. La non tipicità della scena, l'uso straniato degli epiteti formulari ne sono esempi. Il passaggio dalla formula che descrive il fiume di sangue (20, 494b *ῥέε δ' αἵματι γαῖα μέλαινα*) all'espressione inedita che la varia, descrivendo poco dopo il fiume insanguinato (21, 21, vd. *infra*) rappresenta questa caratteristica *in nuce*, cioè in una maniera particolarmente adatta a stimolare l'emulazione poetica.

Sulla scorta di quest'ultimo rilievo veniamo ora a una considerazione ravvicinata delle parti di testo che più interessano questo studio. All'inizio del libro XXI lo Scamandro viene presentato con una disseminazione di tratti apparentemente ornamentali (vv. 1-2 *Ἀλλ' ὅτε δὴ πόρον ἴζον ἑὺρρεῖος ποταμοῖο, | Ξάνθου δινῆεντος, 8 ἔς ποταμόν... βαθύρροον ἀργυροδίνην*) e in realtà funzionali a preparare il contrasto saliente: i Troiani braccati da Achille si gettano, come locuste incalzate da un incendio, nelle acque turbinose (9-10 *ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα, | ... οἱ δ' ἀλαλητῶ | ἔννεον ἔνθα καὶ ἔνθα ἔλισσόμενοι περὶ δίνας*), dove vengono trucidati in massa, arrossando di sangue le correnti (v. 21) e finendo per bloccarne, con il volume dei corpi, il flusso (vv. 218-220). L'epiteto *ἑὺρρεῖος* di v. 1, che vale «fluido» e perciò anche «dimpidio», pone inizialmente le due prerogative naturali che verranno violate dalla valentia iperbolica di Achille: le conseguenze di essa vengono presentate separatamente ai vv. 20-21 (*τῶν δὲ στόνος ὄρνυτ' αἰκῆς | ἄορι θεινομένων, ἐρυθθαίνετο δ' αἵματι ὕδωρ*) e 218-220 (*«πλήθει γὰρ δὴ μοι νεκύων ἐρατεινὰ ῥέεθρα, | οὐδέ τί πη δύναμαι προχέειν ῥόον εἰς ἄλλα διὰν | στείνόμενος νεκύεσσι, σὺ δὲ κτείνεις αἰδήλωρ»*), nel secondo caso all'interno di un discorso del dio-fiume. L'attributo *ἐρατεινὰ* in riferimento alle correnti è un *unicum*; insieme con *εἰς ἄλλα διὰν* il nesso concorre a condannare l'intollerabile polluzione delle acque; in aggiunta a ciò va notato come, poco più avanti, il v. 238 apra la serie nutrita delle occorrenze di *καλὰ ῥέεθρα* (*sexies*), un nesso che non può dirsi però formulare perché occorre *esclusivamente* nel libro XXI⁴⁵. Una giustapposizione delle due offese, polluzione e occlusione, ha luogo solo più avanti, quando lo Xanto, dopo aver chiesto aiuto al Simoenta, *ἐπῶρτ' Ἀχιλλῆϊ κυκώμενος, ὑπόσε θύων | μορμύρων ἀφρῶ τε καὶ αἵματι καὶ νεκύεσσι* (vv. 324-325): «This is really the climax of the episode so far, as the river-god raises himself aloft in a single towering wave, 'seething with foam and blood and corpses'», annota Nicholas Richardson⁴⁶, rimarcando l'effetto straniante di una frase che – anzitutto per questo – sarà riformulata, *cum variatione*, in alcuni testi latini, come Enn. *trag.* 106 Ribbeck² (*maria salso spumant*

⁴⁴ CORAY, M. KRIETER-SPIRO, *Book 21*, cit., p. 12.

⁴⁵ N.J. RICHARDSON, *The Iliad: A Commentary, Vol. vi: Books 21-24*, Cambridge 1993, p. 71, *ad v.* 218, p. 73, *ad v.* 38.

⁴⁶ RICHARDSON, *Books 21-24*, cit., p. 79, *ad vv.* 324-327.

sanguine), Verg. *Aen.* 6, 87 (*Thybrim multo spumantem sanguine cerno*), 9, 456 (*pleno spumantis sanguine riuos*) e il già citato Luc. 3, 572-573 (*Cruor altus in unda | spumat*)⁴⁷.

III. CONCETTI OPERATIVI: TEMA, MOTIVO, TOPOS; ESPRESSIONISMO

Nella descrizione precedente, prima panoramica, poi analitica, ho voluto mettere in evidenza alcuni luoghi e tratti del testo omerico che hanno stimolato o si sono prestati particolarmente a una rielaborazione nell'ambito dei generi alti della poesia latina. A mio modo di vedere essi sono:

- a) il carattere atipico del libro XXI, che accoglie in sé una scena in cui l'azione esce dai confini del naturale, in particolare a causa dei tratti iperbolici, oltreumani dell'eroismo di Achille, ma anche per l'eccezionale grado di partecipazione degli dèi alla contesa degli uomini;
- b) la ricchezza e la coerenza delle connotazioni tematiche dell'azione, i cui snodi e accenti rimandano sempre a sfere di significato più ampie, e in genere totalizzanti;
- c) una certa perfettibilità, che riguarda anzitutto il modo di configurare il rapporto tra i due fattori lesivi della natura del fiume, il sangue e i cadaveri.

A proposito del secondo punto è necessaria una precisazione. Non c'è accordo attualmente, nel discorso teorico-letterario, su ciò che dobbiamo intendere con "tema" e con tutto il lessico critico che a questa parola comunemente si associa ("motivo" e "topos" *in primis*). Il tema è stato definito in modi molto diversi, tra loro anche distanti o incompatibili, a causa delle diverse messe a fuoco del concetto⁴⁸:

[I]l tema sta all'intreccio come il senso alla forma; il tema è ciò di cui l'intreccio costituisce una proiezione temporale; il tema è lo sviluppo di un soggetto; il tema, in un testo dato, è un'idea importante, un filo centrale, una generalizzazione minimale; il tema è una categoria semantica molto astratta che governa un insieme di motivi o di unità tematiche concrete e minimali; il tema è un quadro (*frame*), una macrostruttura, un modello della realtà, un sistema che organizza le nostre conoscenze intorno a un fenomeno nel mondo; un tema è ciò di cui tratta un testo o una delle sue parti; il tema è una proposizione implicata da una sequenza discorsiva.

C'è però accordo sostanziale sul fatto che la ricerca del tema in un'opera o nella produzione di un singolo autore o di una singola autrice, sia il compito della critica tematica, mentre il censimento e lo studio della sua presenza in un quadro epocale o della sua ricorrenza nel tempo pertenga alla tematologia; ovviamente ciascuno di questi due modi di intendere lo studio dei temi non può che beneficiare della reci-

⁴⁷ Cfr. HUNINK (a cura di), *Book III*, cit., p. 222, *ad v.* 572; e *supra*, n. 18.

⁴⁸ G. PRINCE, *Thématiser*, in *Poétique* 16, 1985, pp. 425-433, alle pp. 425-426, opportunamente citato, in apertura del suo saggio, da M. LEFEVRE, *Per un profilo storico della critica tematica*, in C. SPILA (a cura di), *Temi e letture*, Roma 2006, pp. 11-29. Il monumentale *Dizionario dei temi letterari* (Torino 2010), per decisione dei suoi autori R. CESERANI, P. FASANO, M. DOMENICHELLI, non presenta i lemmi "tema" e "motivo". La spiegazione di questa scelta è esposta in R. CESERANI, *Il punto sulla critica tematica*, in *Allegoria* 58, 2008, pp. 25-33, un contributo di notevole interesse.

proca comunicazione tra l'esercizio ermeneutico e il lavoro erudito⁴⁹. In particolare la critica tematica sollecita la ricerca di oggetti seri, impegnativi perché significativi, mentre la miglior tematologia, anche in quanto erede della *Stoffgeschichte*, fa resistenza alle tentazioni psicanalitiche e metafisiche che hanno contraddistinto la critica tematica dal suo inizio. La buona combinazione dei due atteggiamenti riscatta lo studio dei temi dall'indebitamento verso gli studi culturali (e altre correnti critiche accomunate da contenutismo, considerazione documentaria dei testi letterari, metodo della "lettura da lontano", spirito del "writing back").

Resta meritevole della massima attenzione la posizione di chi, come Daniele Giglioli, distingue metodicamente il "tema" dal "motivo" come separati oggetti di studio: il primo ricadente nel campo della critica tematica, perché oggetto astratto di un'inferenza, identificato dalla funzione unificante, «collocato [...] sul versante dell'interpretazione, con funzioni di tramite e interfaccia fra l'argomento e il senso di un'opera»; il secondo oggetto privilegiato, insieme con il topos, della ricerca tematologica, perché elemento concreto, identificato per via di segmentazione, concepito come elemento funzionale a un insieme (in particolare a un intreccio narrativo), ma anche separabile da esso e riadattabile, per ragioni di significatività antropologica o culturale e per le compatibilità tra tipi di testo diversi, che gli consentono di durare nella tradizione⁵⁰. La formulazione che segue e definisce il motivo da una prospettiva folkloristica, in effetti può offrire una buona sintesi di quanto appena detto: «Un "motivo" è il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione»⁵¹.

Credo che critica tematica e tematologia cooperino bene nella prospettiva del filologo classico quando la tradizione di cui si parla è un sistema altamente codificato come un genere letterario, evolventesi sotto le condizioni di due contesti simultaneamente operanti, quello socioculturale e politico e quello letterario, di cui il secondo è la realtà più omogenea, per quanto strutturata diacronicamente, e più nitidamente regolata, anche perché in uno stato di permanente autoregolazione. Questa omogeneità diacronica, costituita dal dialogo, in genere emulativo, tra i testi nel tempo, non raggiunge certo il livello di comparabilità presente in un corpus di testi individuale, ma basta per consentire o per richiedere, in presenza di problemi particolari, una azione interpretativa rivolta alla tradizione.

In un certo senso – ma si tratta di un senso fondamentale – questo è un compito che Ernst Robert Curtius si pose nel suo libro classico, noto a tutti anche per la discussione sollevatasi intorno al modo in cui vi viene costituita la nozione di topos. Egli l'aveva messa a punto come concetto operativo spinto dal suo "tema" interiore, la tutela e poi la restaurazione dell'unità spirituale dell'Europa, messa a dura prova dalla prima guerra mondiale e in pericolo mortale dal nazismo⁵². I topoi retorici, «temi intellettuali» che, nel passaggio dalla Tarda antichità al Medioevo, «si trasformano in clichés ad uso degli scrittori, si estendono ad ogni manifestazione letteraria

⁴⁹ P. PELLINI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in *Allegoria* 58, 2008, pp. 61-83.

⁵⁰ GIGLIOLI, *Tema*, cit., pp. 90, 56-57.

⁵¹ S. THOMSON, *The Folktale*, New York 1946, trad. ital. *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano 1994, p. 562. Citato da GIGLIOLI, *Tema*, cit., p. 61.

⁵² Buona sintesi sulla genesi del libro di Curtius e sulla parte che ha in esso il concetto di topos in F. BERTONI, *Ernst Robert Curtius: Topos*, in P. ASCARI, A. BORSARI (a cura di), *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura*, Bologna 2023, pp. 39-51.

della vita»⁵³, hanno sostanziato e testimoniato la continuità della tradizione letteraria. La topica retorica classica però non aveva fornito tutti gli argomenti; e buona parte di essi proveniva dalla poesia; questa seconda topica divenne una matrice per lo sviluppo di altri topoi, rispondenti a nuovi bisogni intellettuali: si rendeva necessario mettere a punto una disciplina di ricerca, una topica (una topologia?) storica⁵⁴. Così, in vari casi, l'evoluzione di un topos viene seguita dall'epoca antica fino all'attualità. Il topos è, per es., (a) una procedura (topica dell'esordio), (b) un'idea ("Giovane e vecchio", "Vecchia e fanciulla"), (c) un tropo (metafore teatrali), (d) un ideale (il *locus amoenus*)⁵⁵: si tratta di contenuti formalizzati in vario grado (spec. a, e d), sempre dotati di compiutezza (formale: (a); figurativa: (d)), talora di una singolare pregnanza (b, c). Consideriamo due casi particolarmente significativi.

Il *locus amoenus* è un contenuto descrittivo della poesia, a partire da *Od.* 5, 63-74. Esso, per così dire, nasce topico – in quanto è a suo modo una stilizzazione della natura e perché la scena di ammirazione divina cui dà luogo lo idealizza dall'interno –, incorporando la previsione della permanenza e prescrivendo, con il suo ordine interno e la contenuta ricchezza di componenti, i modi e i limiti della variazione (*in primis* una ulteriore, moderata, stilizzazione), pena la compromissione del significato di idealità. Alberi e altre piante, uccelli canori, fonti, prati sono gli originari fattori di amenità che, nell'angolo di natura idealizzato, una volta riconcepito retoricamente come "luogo", diventano i suoi "motivi", scelti e disposti in funzione di un significato. Questo luogo tra i luoghi è dunque anche il "luogo" tra i "luoghi"; esso illustra al meglio la definizione di topos come «configurazione stabile di motivi» che si deve a Gerald Prince⁵⁶ e che offre una precisazione utile rispetto all'idea diffusa secondo la quale quando «il tema-motivo presenta un'elaborazione formale stabile e ricorrente nelle *longues durées* si ha il topos»⁵⁷.

Il topos del "Vecchio e giovane" è un'idea paradossale che – scrive Curtius – riflette il sentimento di sé di una cultura vicina alla propria fine. La *facies* antitetica della formula *puer senex* stimola le variazioni retoriche, fino al concettismo, ma il suo contenuto semantico fa resistenza ai giochi di parole e al logorio del riuso dalla dimensione della profondità. Questo topos attraversa le culture. Qui, nel pieno di questa esposizione sul "che cosa" e sul "come" della tradizione letteraria che ha fatto da tessuto connettivo tra la cultura dell'Antichità e dell'Europa moderna (cioè i topoi e i modi della loro trasmissione), Curtius trova l'occasione per rispondere alla sua domanda fondamentale, interpretativa, un "perché?" che chiama in causa la ragione profonda della durata dei topoi: «ci troviamo di fronte ad un archetipo, cioè ad un'immagine dell'inconscio collettivo, nel senso descritto da C. G. Jung»⁵⁸. L'altezza (dello scopo della ricerca) ha il suo correlativo nella profondità (dell'ipotesi che la fonda).

Dunque anche in questo classico della tematology, profondità di domande e atteggiamento interpretativo sono coinvolti: disposizioni intellettuali lasciate fuori campo,

⁵³ E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, trad. ital. Firenze 1992, p. 82.

⁵⁴ CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., pp. 96-97.

⁵⁵ CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., pp. 100-104, 115-122, 158-164, 219-223.

⁵⁶ G. PRINCE, *Dictionary of Narratology*, Lincoln-London 1987, p. 100; GIGLIOLI, *Tema*, cit., pp. 77-84, spec.

⁵⁷ L. RODLER, *I termini fondamentali della critica letteraria*, Milano 2004, p. 142.

⁵⁸ CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., p. 118.

tutto sommato, ma che si avvertono come immanenti all'esposizione, anche per la scelta dei topoi da trattare e dei testi che ne documentano l'evoluzione.

Ma direi che in genere un bisogno di portata e profondità nel comprendere i testi dell'arte, della letteratura in particolare, sia inerente all'elezione del "tema" quale oggetto di studio. La stessa spontanea "tematizzazione" del lettore o della lettrice di un romanzo, che non di rado sarà alla base di scelte come questa, può essere pensata come azione simmetrica alla "tematizzazione" del romanziere, configurata da Orhan Pamuk in questi termini⁵⁹:

Il centro di un romanzo è un'opinione o un'intuizione intensa sulla vita, un elemento misterioso incastonato in profondità, reale o immaginario. I romanziere scrivono per esplorare tale luogo, per scoprirne le implicazioni, sapendo che i loro libri vengono letti con lo stesso spirito [...] lettori e lettrici [...] sanno che ogni albero, ogni persona, oggetto, avvenimento, aneddoto, immagine, ricordo, brandello di informazione e salto temporale è stato collocato lì per indicare un significato più profondo, il centro segreto sepolto sotto la superficie.

Il tema del romanzo è dunque qui concepito come un'opinione o un'intuizione intensa sulla vita e come centro aggregatore, come il nucleo cui rimandano ogni struttura e ogni particolare del romanzo, a tutti i livelli.

Questa visione d'artista senz'altro riscontra l'osservazione di Cesare Segre secondo la quale «[p]roprio della tematica», cioè dell'interesse per i temi, dello studio dei temi, «è di non staccarsi mai nettamente dall'esperienza vissuta»⁶⁰.

In secondo luogo: dobbiamo aspettarci una relazione significativa tra fattori unificanti dell'opera come il tema e lo stile, attraverso la mediazione della struttura. «"[T]ema" diventa, in pratica, sinonimo di "tema significativo" e soprattutto di "tema strutturante"»⁶¹. Ma soprattutto il tema può – o forse non può non – essere "posto" nello stile. Lucano offre di ciò un caso-limite, poiché nel suo stile «gli strumenti espressivi e i modi della rappresentazione non sono più soltanto mezzo, ma in una certa misura anche scopo; non sono più soltanto forma ma devono essere assunti come vero e proprio contenuto, forse il più significativo contenuto dell'opera»⁶². In particolare quando una materia non si presta più a tematizzazioni vitali, ma un sentimento dell'esistenza autentico cerca espressione nel genere cui quella materia è appropriata, dobbiamo aspettarci che il tema – l'"unità dei significati presenti nel testo" – si annidi nello stile. Federica Bessone ha dato di recente una dimostrazione magistrale di come lo stile paradossale della *Tebaide* da un lato illustri il potere critico e creativo del paradosso, dall'altro offra un accesso filologico al senso più interno del poema⁶³.

⁵⁹ PAHMUK, *Romanziere*, cit., pp. 107-108.

⁶⁰ C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, 1985, p. 355.

⁶¹ C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona 1985, trad. it. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna 1992, p. 272.

⁶² G.B. CONTE, *Mutamento di funzioni e conservazione del genere (Stile e forma della Pharsalia)*, in ID., *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985², pp. 75-108, alla p. 92.

⁶³ F. BESSONE, *Statius' Paradoxical Style*, in P. DAINOTTI, A. PINEIRO HASEGAWA, S. HARRISON (a cura di), *Style in Latin Poetry*, Oxford 2023, pp. 241-262. Giustamente CESERANI, *Il punto*, p. 33, osserva che temi più interessanti sono, in fondo, «quelli che si prestano, più facilmente di altri, a svolgere una funzione costruttiva nel testo anche dal punto di vista formale, divenendo procedimenti testuali, fornendo

Messi a punto alcuni concetti e limiti della concettualizzazione in merito alla “tematica”, ritorniamo ora ai testi. In base a quanto si è visto riconsiderando la scena omerica (contesto, dinamica, significati), rinveniamo nella tradizione latina del tema “potamomachia”, tre orientamenti principali:

- (a) all'interno del contesto tematico “guerra di Troia”: schematizzazione (Accio, Catullo, *Ilias Latina*, Seneca, Stazio);
- (b) con limitata ricontestualizzazione: disseminazione e dissimulazione (Virgilio, Lucano), valorizzazione espressionistica (Virgilio, Lucano);
- (c) con estesa ricontestualizzazione (Silio Italico, Stazio).

Per le ragioni esposte nella Premessa il punto (c) non sarà più che sfiorato.

Va poi specificato già qui che nelle *Metamorfosi* di Ovidio, nonostante vi siano episodi di combattimento eroico con un fiume, il tema della μάχη παραποτάμιος non lascia tracce significative⁶⁴. La medesima assenza si riscontra nell'epos di Valerio Flacco, a fronte delle compiute riscritture della scena omerica negli altri epici flavi maggiori. Anche Virgilio, nonostante il suo aderire quasi perpetuo alla traccia del modello omerico, assume nei confronti di questa materia un atteggiamento molto selettivo che arriva fino alla ripresa dissimulata (*Aen.* 11, 631-635). Il racconto omerico della μάχη παραποτάμιος, allontanandosi in modo atipico dal *credibile*, non poteva certo sollecitare una riscrittura estesa nell'*Eneide* iliadica; altrove il favoloso omerico, come all'inizio di *Aen.* VII, quando la flotta troiana costeggia di notte il promontorio Circeo, si risolve in avventura mancata, e in un ben percepibile, e pregnante, “lasciarsi alle spalle” la dimensione del mito, prima che il sole sorga, illuminando la foce del Tevere, il contesto della Storia. La distanza dal *credibile*, che può mettere sotto sforzo, o addirittura in crisi, l'apparato mimetico del racconto, dipende, in *Il.* XXI, da una tendenza, singolare nell'*Iliade*, a percorrere tutti i gradi della quantità (molto-tutto-troppo), che – come già si è ricordato – ripetutamente si affaccia sul sovrannaturale e sull'oltreu-mano.

La dinamica dei fatti, le immagini e il pathos, la grandiosità di concezione, il linguaggio sono, in questa scena omerica, stimoli potenti per la fantasia espressionistica che, viceversa, è una attitudine creativa diffusa nella poesia latina, nel tempo e attraverso le sue varietà, per quanto si manifesti soprattutto nei generi alti. Ve ne sono manifestazioni anche nell'*Eneide*, dove tuttavia vengono tenuti sotto controllo l'*ardor* e la *concitatio* che altrove smantellano la cura dell'inquadramento cronotopico, la salvaguardia della sostanzialità e dell'interezza naturale di fatti e cose, la tradizionale funzionalità della struttura a predefinire gli spazi di espressione dell'“io” che conduce il racconto, sempre simulatamente estemporaneo nell'epos antico.

Sulla categoria dell'“espressionismo” e la sua circolazione negli studi latini, specialmente in Italia, è bene fare una breve precisazione storico-critica. L'uso del termine “espressionismo” per definire certi aspetti psicologici e certi caratteri dello stile nelle opere della letteratura latina si è notoriamente affermato a partire da un articolo di Antonio La Penna del 1963, intitolato *Tre poesie espressionistiche di Orazio (ed una meno*

un tessuto metaforico alle invenzioni narrative, svolgendo un ruolo attivo nel gioco di tematizzazione dei procedimenti formali e di testualizzazione dei temi».

⁶⁴ Cfr. CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade*, cit., p. 83.

espressionistica)⁶⁵. In questo studio La Penna delineava l'espressionismo di Orazio sia come una «energia espressiva» che si accumula in una particolare esperienza storica, sia come un *modus operandi* (selezione e sapiente combinazione di contenuti che si prestano all'esasperazione espressiva, in particolare nella direzione dell'orrido e del disgustoso); ma questo espressionismo proprio degli *Epodi*, più estrinseco e contenutisticamente delimitato (guerre civili, riti magici, situazioni grottesche), conosce un raffinamento in c. I 25, dove è integralmente assorbito nella trasfigurazione tragica di un contenuto basso. Nel fare un uso metaforico del termine "espressionismo", egli aveva scritto nella sua premessa metodologica⁶⁶,

[n]on mi riferisco alla poetica espressionistica, al richiamo verso la radice e la forza interiore dell'espressione contro l'impressionismo e il verismo, ma solo ad un carattere saliente dell'effettiva letteratura ed arte espressionistica, al più noto, credo, tra il pubblico colto: cioè all'esasperazione violenta dell'espressione, non più frenata da quella misura che impone lo sforzo di rendere adeguatamente una realtà oggettiva, cioè all'accentuazione smisurata di toni e colori.

L'acquisto della parola "espressionismo" al vocabolario descrittivo e la prima screziatura del concetto che ha luogo nell'analisi dei carmi oraziani preparano uno sviluppo che avrà luogo, tre anni dopo, nella prima monografia virgiliana di La Penna. Qui "espressionismo" è parola che non si limita a identificare, descrivere sensibilmente, valorizzare una classe di stilemi, ma assume una valenza più chiaramente ermeneutica nel collegare il fenomeno singolo al centro psicologico dell'opera e alla tecnica che lo traduce in struttura e linguaggio. Ciò che interessa principalmente La Penna è definire la funzione dell'espressionismo nel realizzare la progressiva dissoluzione dell'immagine, a vantaggio della suggestione musicale, lungo tutto l'arco della poesia virgiliana. Il punto d'arrivo di questo discorso, che riguarda ovviamente l'*Eneide*, rappresenta anche il punto d'arrivo di tutto il saggio: qui l'espressionismo si presenta come la possibilità che lo stile epico acquista, rimossi i contorni del visibile in uno stato di intensità psichica, di deformare suggestivamente la realtà. In ciò egli vede una possibilità aperta più che perseguita⁶⁷:

L'espressionismo lavora sempre su quella materia affettiva che è nel sentimento del personaggio o nel commento lirico del narratore: raramente evade nel fantastico fine a se stesso [...] La sua vocazione drammatica, comunque, lo salva, e la sua arte realizza un difficile, rischioso equilibrio tra realismo drammatico e tendenza al sublime, includendo in questa, per semplificare, la sua inclinazione espressionistica.

Possiamo certamente considerare Alessandro Perutelli come lo studioso che più ha messo a frutto la categoria critica introdotta da La Penna, di cui era stato un discepolo⁶⁸.

⁶⁵ Apparso in *Belfagor* 18, pp. 181-193.

⁶⁶ LA PENNA, *Tre poesie espressionistiche*, cit., p. 181.

⁶⁷ A. LA PENNA, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, in E. CETRANGOLO (a cura di), *P. Virgilio Marone. Tutte le Opere*, Firenze, 1966, pp. I-CIV, alla p. XCVI.

⁶⁸ Cfr. A. PERUTELLI, *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma 2000, ID., *Frustula poetarum. Contributi ai poeti latini in frammenti*, Bologna 2002, pp. 59-70, spec. 66 (utile sintesi sulla nozione di "espressionismo latino"), ID., *Prolegomeni a Sisenna*, Pisa 2004, spec. p. 22. Meno significativa E. ZAFFAGNO, *Espressionismo latino tardo-repubblicano*, Genova 1987, l'unica monografia esistente sull'espressionismo latino.

Nella sua storia dell'epica latina, che considera come un genere vitale da Livio Andronico a Silio Italico (e non oltre), Perutelli esemplifica l'esordio dell'espressionismo romano attraverso casi come la traduzione di *Od.* 8, 138-139 e 5, 297 nell'*Odusia* di Livio Andronico (fr. 9 e 30 Mariotti), che attestano la tendenza del *uertere* ad aumentare l'espressività del modello attraverso (a) l'ampliamento quantitativo (ma anche la semplificazione in funzione intensificante), (b) l'aggiunta di colori o la loro intensificazione, (c) l'aggiunta di immagini o la loro intensificazione, (d) il mirato arricchimento della sonorità, (e) la mutazione di lessico, fraseologia, strutture tensive dalla tragedia. Nella prima fase dell'epos latino, cioè, l'*aemulatio* degli originali greci si risolve in una produzione di effetti (in genere pathos, monumentalità, teatralità), che si giova di specifici mezzi (amplificazione, parossismo, visualizzazione), con cui è in accordo il fondo linguistico-espressivo della poesia preletteraria (carmi culturali tramati di allitterazioni e assonanze); l'uso espressivo dell'arcaismo, che gli *Annales* di Ennio ben attestano, è una sofisticata integrazione (o prosecuzione) di questo presupposto⁶⁹. L'espressionismo raggiunge però pienamente l'obiettivo quando, oltre a fare effetto di per sé, opera come un mezzo per attirare l'interesse del lettore educato sul rapporto con il modello, cosicché l'avanzamento dell'ellenizzazione della poesia latina si risolve in romanizzazione di quella greca, *i.e.* in appropriazione e autoaffermazione culturale⁷⁰.

L'esposizione di Perutelli, acuta e limpida come tutto ciò che ha scritto questo studioso, ha forse il solo il difetto di sottovalutare (pur senza negarlo) il ruolo di Catullo 64 nello sviluppo del gusto e dello stile improntati a una sensibilità espressionistica, un ruolo che anche il trattamento del tema omerico in questione rivela nella sua qualità e incidenza⁷¹. Ho cercato di rifare il punto sulla questione in un contributo recente cui rimando per l'impostazione generale e per alcuni dettagli⁷².

IV. ALL'INTERNO DEL CONTESTO TEMATICO "GUERRA DI TROIA": SCHEMATIZZAZIONE (ACCIO, CATULLO, SENECA, STAZIO).

IV.1. ACCIO E CATULLO

Nel fr. XIII, 153-154 Dangel dell'*Epinausimache* di Accio (=Ribbeck² 322-323) – un dramma che ha ricavato la materia dall'epos omerico e il titolo dalla critica omerica⁷³ –, Achille ricorda le proprie gesta nella μάχη παραποτάμιος:

⁶⁹ PERUTELLI, *La poesia epica latina*, cit., pp. 18-19.

⁷⁰ Indipendentemente da Perutelli, questa idea è ben sviluppata da D. FEENEY, *Beyond Greek: The Beginning of Latin Literature*, Harvard 2016, spec. pp. 152-178.

⁷¹ PERUTELLI, *La poesia epica latina*, cit., sembra far sua, pur con significativi aggiustamenti, questa abbastanza sconcertante affermazione di LA PENNA, *Tre poesie espressionistiche*, cit., p. 182: «Di espressionismo si potrebbe parlare a proposito di Ennio, di Accio, di Lucrezio, sotto un altro aspetto a proposito di Plauto e di Varrone menippeo; se poi si pensa a Lucano, Seneca, Giovenale, si potrà persino essere tentati di concludere che il classico nella cultura latina è quasi una grande parentesi nel movimento espressionistico» [corsivo mio].

⁷² M. FERNANDELLI, *Catullus 64 and the Temptation to Expressionism in Latin Epic*, Oxford 2024, p. 73-106.

⁷³ In realtà la tradizione grammaticale aveva attribuito il titolo a *Il.* XIII, ma senza una vera disponibilità di riscontro nel testo: cfr. O. RIBBECK, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875, rist. Hildesheim 1969², p. 356.

*cum Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine
atque acervos alta in amni corpore expleui hostico.*

Il testo evoca almeno tre luoghi di *Iliade* XXI:

- 1) vv. 20-21: τῶν δὲ στόνος ὄρνυτ' αἰκίης | ἄορι θεινομένων, ἐρυθαίνετο δ' αἵματι ὕδωρ;
- 2) vv. 212-213: ποταμὸς βαθυδίνης | ... βαθέης δ' ἐκ φθέγγετο δίνης;
- 3) vv. 218-220: [Xanthus loq.] «πλήθει γάρ δή μοι νεκρῶν ἐρατεινὰ ῥέεθρα, | οὐδὲ τί πη δύναμαι προχέειν ῥόον εἰς ἅλα δῖαν | στεινόμενος νεκύεσσι, σὺ δὲ κτείνεις αἰδὴλῳς».

Nei versi di Accio Achille seleziona e abbina due prove iperboliche del proprio eroismo: le azioni che egli giustappone nella sua battuta (*obtexas sanguine; acervos... expleui*) avevano causato gli effetti descritti nei punti (1) e (3) del testo omerico (acqua arrossata dal sangue; corrente bloccata dai cadaveri), ma a una distanza di duecento versi l'uno dall'altro.

Come sempre in poesia dotta le somiglianze fanno risaltare le differenze. La riscrittura di Accio scarta dal modello evocato per mezzo di poche mosse, tra loro collegate: in primo luogo la perifrasi *Scamandriam undam* (per *Scamandrum* o *Xanthum*), utile ad acquisire, in modo estremamente economico, un dettaglio (l'onda) che ha importanza capitale nel modello e allo stesso tempo crea la possibilità dell'*evidentia*; in secondo luogo l'introduzione di due aggettivi con valore di *epitheton exornans*, l'uno 'aggiunto' (*salso* [*sanguine*]), l'altro 'spostato' in vista di una sostituzione ([*Scamandriam undam*] *sanctam*: cfr. [ἐρατεινὰ ῥέεθρα ... ἅλα] δῖαν).

I mutamenti realizzano, in rapporto a queste due azioni prodigiose narrate nel testo greco, una espressività tutta latina; di essa è parte la testura sonora del primo verso, va da sé (con *S*... *s*... *s*... *s*...), ma anche la struttura a intreccio (*Scamandriam undam salso sanctam ... sanguine*), che ha certamente una valenza iconica: Achille ha "oscurato" (*obtexas*) l'onda del fiume mescolandovi il sangue dei nemici, tanto numerosi, appunto, da produrre l'effetto descritto nel modello: ἐρυθαίνετο δ' αἵματι ὕδωρ.

La qualificazione del sangue come "salato" è vistosa e in sé straniante. Il testo omerico non offre appoggi per questa giuntura. *Sanguine salso* sarebbe clausola esametrica nel gusto di Ennio, ma i resti degli *Annales* non la attestano, né la si ritrova nell'epica successiva, nonostante la ricchissima documentazione di *sanguine* come penultima parola dell'esametro⁷⁴, non di rado seguita da parola allitterante, e nonostante la passione di un poeta filenniano come Lucrezio per l'aggettivo *salsus*, spesso valorizzato espressivamente in nessi allitteranti. In poesia alta *salsus* determina volentieri, ovviamente, sostantivi che notano il mare, in modo proprio o figurato (*mare/maria, pontus, aequor/aequora, uada, lama, lacunae, unda/undae, fluctus, fretus, gurgis*); che l'aggettivo si presti a un descrittivismo sentito come arcaico è testimoniato dalla sua assenza nelle *Metamorfosi*.

Dato questo quadro meritano una particolare attenzione tre frammenti tragici, due dei quali, appartenenti a opere enniane, certamente precedono il testo dell'*Epinausimache*. Li riproduco tutti dalla seconda edizione di Ribbeck:

⁷⁴ A partire dagli stessi *Annales*, fr. 95 Skutsch *Hoc nec tu: nam mi calido dabis sanguine poenas*.

Enn. *trag.* 104-105

alia fluctus differt dissipat

uisceratim membra, maria salso spumant sanguine.

126-127

neque terram inicere neque cruenta conuestire corpora

mibi licuit miserae, neque lauere lacrimae salsae sanguinem.

auct. inc. fab. inc. 74-75

unde animae excitantur obscura umbra opertae ex ostio

altae Acheruntis salso sanguine.

Il primo frammento, appartenente all'*Andromeda*, ci è tramandato da Nonio (p. 183, 18 Lindsay). Jocelyn (fr. L, 117-8) legge nel secondo emistichio del secondo verso *maria salsae spumant sanguine*⁷⁵. Egli si scosta da Ribbeck anche nel secondo frammento, parte di una battuta verosimilmente pronunciata da Merope nel *Cresfonte* (fr. LIX, 139=TrFR, Ennius, fr. 48 Manuwald): *mibi licuit neque miserae lauere lacrimae salsum sanguinem*. In nota lo studioso ricorda varie proposte di emendazione del verso restituitoci in forma ametrica dalla tradizione del suo testimone, Macr. *Sat.* 6, 2, 1: *mibi licuit neque miserae lauere lacrimae salsum sanguinem*. Tra di esse quelle dello stesso Ribbeck e soprattutto di Otto Skutsch, che però non interviene sulla clausola: *liquit neque miserae lauere lacrimae <latice> salsum sanguinem*⁷⁶. Jocelyn lo segue in questo argomentando così: «the epithet *salsum*, from a subjective point of view, would fit *lacrimae* better than *sanguinem*. Ennius and other republican tragedians preferred the effect of alliteration; cfr. Accius, *Trag.* 322, *Trag. inc.* 77 [i.e. 75]»⁷⁷.

Il testo del terzo frammento, riportato da Cic. *Tusc.* 1, 16, è particolarmente problematico, ma i guasti della tradizione non sembrano interessare la giuntura *salso sanguine*. In effetti il mondo dei morti è un contesto – forse l'unico – in cui il sangue può interessare il senso del gusto (cfr. *Od.* 11, 91 ss.), anche se «il punto di vista soggettivo» che viene attivato da *salso sanguine* non rappresenta certo una esperienza universale ed è dunque inadatto a dar luogo a una formula.

Così, fino al testo di Accio, l'epiteto *salsus*, allettante per la sua costituzione fonica e in genere per la sua espressività, oscilla tra l'essere *supernacue positum* (*salsum mare* etc., *salsae lacrimae*, *salsus sudor*) e l'esercitare inevitabilmente un effetto di straniamento (*salsus sanguis*), che l'apparenza dell'uso formulare compensa o viceversa esaspera. Questa diversa percezione è sempre già *iudicium*; non si può non notare che di *salsus sanguis* non c'è più traccia di là dalla poesia arcaica.

È interessante prendere nota del modo come Catullo legge e riscrive il passo di Accio nel c. 64. La pericope rilevante (vv. 357-360) costituisce uno dei quadri che, nel canto delle Parche, annunciano la prodezza di Achille a Troia. Nel primo di questi quadri (vv. 338-341) è annunciata alla coppia la nascita di un figlio, *expers terroris Achilles* | *hostibus haud tergo, sed forti pectore notus* (v. 338), una prefigurazione, da parte del

⁷⁵ Così anche TrFR, Ennius, fr. 40 Manuwald; cfr. inoltre *supra*, p. 18.

⁷⁶ Cfr. G. MANUWALD (a cura di), *Tragicorum Romanorum Fragmenta, Vol. II: Ennius*, Göttingen-Oakville 2012, p. 118 (Conspectus studiorum).

⁷⁷ H.D. JOCELYN, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1969, pp. 280-281.

carme mai in futuro smentito (v. 322), che può ben lasciare perplesso il conoscitore dell'*Iliade*, memore di quanto accade nella μάχη παραποτάμιος.

Segue a questi primi due, una coppia di versi che celebra, come secondo predicato dell'eroismo di Achille, la sua velocità nella corsa (vv. 340-341), mai dimostratasi prodigiosa come nella fuga dell'eroe inseguito dallo Scamandro⁷⁸. Il secondo quadro del *Parzenlied* di nuovo rinvia alla scena omerica, attraverso (vv. 343-344) *Non illi quisquam bello se conferet heros, | cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi>*⁷⁹: l'immagine veicolata da 344b ripropone una formula presente in più luoghi omerici (ῥέε δ' αἵματι γαῖα μέλαινα), di cui nessuno però è più emblematico del qui già citato 20, 494b, preparatorio alle iperboliche alterazioni del paesaggio che avranno luogo nel libro XXI. Qui *Asteropaeus se conferet illi* (vv. 136-199) e dopo che Achille lo avrà lasciato cadavere sulla riva del fiume, lo affronterà il fiume stesso, in uno scontro di cui ben ricordiamo l'esito. Proprio il *deficit* dell'eroismo di Achille, nella seconda parte di questa scena, sarà compensato nelle riscritture di Silio e di Stazio, dove gli eroi che affrontano un fiume, Scipione il Trebbia e Ippomedonte l'Ismeno, superano manifestamente in *uirtus* il non affrontabile eroe di cui le filatrici catulliane preannunciano la gloria⁸⁰.

Nel III e IV quadro la futura prodezza militare di Achille viene misurata dai lutti delle madri troiane e poi configurata non più nei termini del duello eroico, ma della strage di molti perpetrata da uno solo. Nel secondo quadro di questo dittico (vv. 353-355) la carneficina dei giovani troiani viene epicamente illustrata da una similitudine che evidentemente espande la formula metaforica εὔχος/κῦδος ἀρέσθαι, la quale occorre – tra l'altro – nel finale del libro XX e poi di nuovo a 21, 297, nel punto in cui prende avvio la contropirateria del libro, grazie al supporto che Poseidone e Atena offrono ad Achille (δίδομεν δέ τοι εὔχος ἀρέσθαι).

Dunque queste prime quattro stanze in cui le Parche anticipano il κλέος del nascituro ne selezionano alcuni aspetti, per lo più riferibili alla sua futura grande ἀριστεία, ma con due particolarità: il merito eroico, come abbiamo visto, è ambigualmente evocato, come altrove ma con una certa concentrazione e varietà di procedimenti⁸¹; non ci sono riferimenti a imprese specifiche.

Ciò accade solo nel quinto quadro, che rappresenta anche il punto culminante della celebrazione, prima dello sconcertante riferimento alla morte dell'eroe e ai fatti che ne conseguiranno.

È opportuno riportare qui tutto il tratto di testo occupato dai cinque quadri profetici (vv. 338-360), fino alla scena della potamomachia (vv. 357-360); per la comodità del lettore riprodurrò poi in coda il frammento di Accio sopra citato:

⁷⁸ In effetti le due più spettacolari prestazioni come corridore Achille le compie inseguendo Ettore nel libro XXII e fuggendo dal dio-fiume nel libro precedente, in preda al terrore (vv. 246-248 ὃ δ' ἄρ' ἐκ δίνης ἀνορούσας | ἦῖξεν πεδίῳ ποσὶ κραιπνοῖσι πέτεσθαι, | δείσας, 256 φεύγ', ὃ δ' ὀπισθε ῥέον ἔπετο μεγάλῳ δρυμαγδῷ, 269-271 ὃ δ' ὑπόσε ποσσὶν ἐπὶ δα | θυμῷ ἀνιάζων etc.).

⁷⁹ Leggo *campi* (a preferenza di *finas, terrae, tellus, sentes*) con la maggior parte degli editori, tra i quali G. TRIMBLE (a cura di), *Catullus: Poem 64*, Cambridge 2025, pp. 615-616, alla cui ricca nota *ad l.* rimando per la giustificazione della scelta testuale.

⁸⁰ Cfr. in part. CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade*, cit., pp. 111, 122, 125, 137, 141.

⁸¹ Sulla questione, cfr. *infra*, n. 111.

- [I] *Nascetur uobis expers terroris Achilles,
hostibus haud tergo, sed forti pectore notus,
qui persaepe uago uictor certamine cursus* 340
*flammea praeuertet celeris uestigia ceruae.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*
- [II] *Non illi quisquam bello se conferet heros,
cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi>
Troicaque obsidens longinquo moenia bello* 345
*periuri Pelopis uastabit tertius heres.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*
- [III] *Illi egregias uirtutes claraque facta
saepe fatebuntur gnatorum in funere matres,
cum incultum cano soluent a uertice crinem,* 350
*putridaque infirmis uariabunt pectora palmis.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*
- [IV] *Namque uelut densas praecerpens messor aristas
sole sub ardenti flauentia demetit arua,
Troingenum infesto prosternet corpora ferro.* 355
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
- [V] *Testis erit magnis uirtutibus unda Scamandri,
quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
cuius iter caesis angustans corporum acernis* 360
alta tepefaciet permixta flumina caede.

Acc. *Epinausimache*, fr. XIII, 153-154 Dangel
*cum Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine
atque acervos alta in amni corpore expleui hostico.*

In apertura Catullo traccia un segno vistoso (v. 357 *unda Scamandri*, in clausola) che evoca il testo di Accio (*Scamandriam undam*), inconfondibilmente; struttura il suo quadro per mezzo di due proposizioni secondarie (*quae... cuius...*), la seconda delle quali accoglie in sé due azioni (*angustans... tepefaciet*) e si estende per due versi, il primo recante il motivo della corrente bloccata dai corpi, il secondo quello del sangue che si mescola all'acqua: viene così ripresa e variata la struttura acciana, che presentava due subordinate coordinate tra loro (*cum... obtexi... | atque... expleui...*) e distribuite simmetricamente su due versi, il primo occupato dall'immagine del sangue, il secondo da quella dell'occlusione.

L'aderenza di Catullo al testo di Accio documenta anzitutto un apprezzamento del procedimento di selezione lì applicato, senz'altro al centro del suo interesse mentre ideava la struttura epico-lirica del *Parzenlied*.

D'altra parte è possibile riconoscere il criterio da lui seguito nella riscrittura del modello, in base al quale non resta traccia di *salso sanctam*, sono sostituiti i due predicati (*obtexi, expleui*), viene ripensata la netta distinzione che esibiva, proprio con la distribuzione dei due motivi sui due versi, l'accorta selezione operata dal poeta tragico all'interno della scena omerica, vasta e iperdinamica. Il modo come era sviluppata la catena verbale con le allitterazioni in *s(a)-* e in *a-* attive separatamente nei due versi (*Scamandriam... salso sanctam... sanguine | atque acervos alta in amni*) accentuava questa tendenza. Catullo prende le distanze dai tratti monumentali e arcaizzanti del suo (pur

dotto) modello, e trova soluzioni modernizzanti che propiziano la fortuna successiva del Motivo. Vediamole nel dettaglio.

v. 358 [*unda Scamandri*] | *quae passim rapido diffunditur Hellesponto*: la relativa si riferisce allo stato delle cose al momento dell'esecuzione del canto, quando la geografia della Troade non è stata ancora resa nota dalle gesta e dal canto delle gesta. Catullo dà prova, in questo verso, di una certa familiarità con l'argomento. Sfida il quasi-paradosso della "rapidità" del mare in cui il fiume sfocia formando un delta (*passim... diffunditur*), perché conosce il fenomeno autopicamente o per la sua puntuale dottrina omerica (*Il.* 12, 30 *παρ' ἀγάρροον Ἠλλήσποντον*) o per entrambe le ragioni: proprio i fattori della quasi-paradossalità (appunto *rapido... Hellesponto*)⁸² sono indici dello stile epico moderno di Catullo, nel cui gusto rientrano la *Sperrung* aggettivo-sostantivo e lo *σπονδαῖζων*; ma c'è di più, poiché il nesso omerico rimanda a un contesto memorabile e assai pertinente, quello in cui Apollo e Poseidone distruggono il muro degli Achei facendo convergere contro di esso tutti i fiumi che scendono dall'Ida (il «divino Scamandro» e il Simoenta ne chiudono il catalogo, vv. 19-22), per poi ripristinare il paesaggio naturale con il ritorno delle belle correnti nel loro letto⁸³: è questo lo stato di cose naturale cui fa riferimento il verso catulliano prima di descriverne il turbamento per mano di Achille. Certamente ha una valenza suggestiva la stringa *unda* | *quae... diffunditur*⁸⁴, capace di evocare il mescolarsi delle correnti fluviali (dolci) a quelle marine (salate)⁸⁵, qui evocate dall'epiteto *rapido*. Si legge tra le righe il processo critico che ha portato all'esautoramento della giuntura *salsus sanguis*: disciplinatosi l'orecchio latino, ovvero stemperatosi il bisogno di sonorità espressionistiche⁸⁶, *salsus* può e anzi deve essere impiegato in qualificazioni plausibili; il mescolamento prodotto da Achille non «sala» l'acqua del fiume, ma la riscalda (*tepefaciet... flumina... caede*), con incremento dell'iperbole, che risulta insieme meno irrazionale e più impressionante (vd. anche *infra*).

Per bocca di Achille Accio definisce *sancta* l'*unda Scamandri*, a ciò spinto dal gusto dell'allitterazione, ma forse anche dalla sua puntuale conoscenza del testo omerico: lo Xanto è un dio a tutti gli effetti⁸⁷; a *Il.* 20, 73-74 è detto che gli dèi chiamano il fiume «Xanto», gli uomini «Scamandro»; a 21, 223 Achille stesso si rivolge al fiume chiamandolo Σκάμανδρε διοτρεφές. Dunque egli si vanta di aver contaminato con il sangue l'onda del fiume divino; la forte connessione tra le parole (*salso sanctam... sanguine*) è icona del contatto tra il sangue e la proverbiale limpidezza/lucentezza di una corrente (*Il.* 21, 8 ἐς ποταμόν... βαθύρροον ἀργυροδίνην; *Drac. Romul.* 8, 75-76 *crystallina Xanthi* | *fluminis unda rubet*) che il testo latino tratta come «purezza» (*[undam] sanctam*). Rimarcare esplicitamente questa contaminazione non sarebbe conforme

⁸² Una quasi-enallage: l'apparente trasferimento al mare di un epiteto che ci si aspetta riferito al fiume che vi si immette (cfr. e.g. *Ilias Latina* 906 *Xanthi rapidos... fluctus*; lo Xanto, che nell'*Iliade* è «fiume per eccellenza», è lì spesso qualificato dalle sue correnti: in part. ποταμοῖο κατὰ δεινοῖο ῥέεθρα). Notevole il commento ad l. di G. FRIEDRICH (a cura di), *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig-Berlin 1908, pp. 388-389.

⁸³ Cfr. *supra*, n. 37.

⁸⁴ Cfr. anche c. 11, 4 *tunditur unda*.

⁸⁵ W. KROLL (a cura di), *C. Valerius Catullus*, Leipzig-Berlin, 1929², p. 190, ad v. 358.

⁸⁶ Cfr. l'osservazione di JOCELYN, *The Tragedies of Ennius*, cit., pp. 280-281, riportata *supra*, p. 27.

⁸⁷ Appartiene allo schieramento divino di parte troiana e la sua sconfitta nei confronti di Efesto inaugura i duelli individuali tra gli dèi nel XXI: cfr. *supra*, p. 14; e RICHARDSON, *Books 21-24*, cit., ad 20, 502.

alla situazione e all'ethos delle dee che intonano l'inno nuziale nel carme catulliano; in esso le ombre che riguardano il futuro di Achille sono sempre il prodotto di una significazione indiretta, come ricorderò meglio tra poco.

Anche i due predicati del testo di Accio ([*salso sanguine*] *obtexi*, [*aceruos*] *expleui*) sono oggetto di modifica nella riscrittura catulliana. In effetti il primo non è variazione felice dell'omerico ἐρυσθαίνετο (δ' αἵματι ὕδωρ), anzitutto perché, in un modo confuso, coinvolge più sensi (gusto, vista); poteva apparire insoddisfacente anche l'uso di *expleui*, o perché determinato da un oggetto di entità non definita (*aceruos*) o perché richiedente uno scambio mentale impegnativo tra la misura da colmare, definita dalla superficie del profondo fiume (*alta in amni*), e l'accumulazione che la colma⁸⁸. Perciò Catullo introduce il pittorico *angusto* (prima occorrenza nota), cui abbinava *tepefacio* (*bis* nel *liber*, *semel* in Lucrezio, non attestato prima), con un suggerimento di circolarità (le [gelide] correnti si riscaldano, a tal punto il fiume si va colmando di corpi lesi), sostenuto anche dal richiamo di *caesis* (*corporum aceruis*) in (*permixta*) *caede*⁸⁹: la ricerca di effetto perseguita da Accio attraverso il giustapporsi dei tratti iperbolici (v. 1 + v. 2) viene reimpostata, nel testo di Catullo, invertendo l'ordine delle due componenti (corpi, sangue), subordinando la prima alla seconda (l'accumularsi dei corpi sanguinanti è *la causa* del riscaldamento dell'acqua) e complessivamente puntando a una culminazione che si fissa attraverso un'immagine organica, coesa su ogni piano⁹⁰.

Un'ultima osservazione. Come sempre in questo poemetto, Catullo si comporta da poeta *doctus* che risponde puntualmente a scelte sbagliate o soluzioni imperfette del modello evocato, con correzioni o atti di *aemulatio*. Qui l'enallage con *Sperrung*, rinforzata espressivamente dall'allitterazione (*caesis angustans corporum aceruis*), risponde all'espressività del modello, che, come detto, attiva in modo approssimativo il meccanismo della figura di pensiero ("colmare il fiume con alti mucchi" quale implicazione di "colmare mucchi nel profondo fiume"). Catullo inverte l'ordine delle immagini acciane (*undam... obtexi sanguine, aceruos... corpore expleui hostico*), ma mantiene al secondo posto il motivo della profondità delle acque (*alta in amni ~ alta... flumina*). Questa scelta ha una sua precisa ragione: il testo catulliano forma il motivo combinando l'altezza con la fluidità, così intervenendo sulla rigidità formulare del comma acciano (*alta in amni*) e restituendo dinamicamente (cioè con un nesso solo apparentemente formulare: *alta... flumina*) il punto di partenza omerico: lo Xanto è un fiume divino, grande e profondo (Il. 20, 73-74 μέγας ποταμὸς βαθυδίνης, | ὃν Ξάνθον καλέουσι θεοί, ἄνδρες δὲ Σκάμανδρον), che scorre fluido formando gorghi (21, 1-2 ἑὺρρεῖος ποταμοῖο | Ξάνθου δινήεντος, ὃν ἀθάνατος τέκετο Ζεὺς), in sintesi: ποταμὸς βαθύρροος ἀργυροδίνης (21, 8)⁹¹. L'insistenza sulle ca-

⁸⁸ Non pongono problemi simili gli altri due usi acciani di *expleo*: 176 Ribbeck² *quorum crudelitatem numquam ulla explet satias sanguinis* e 297 *nunc pergam ut supplicii placans caelitum aras expleam*.

⁸⁹ Ma proprio a causa di questa ripetizione ravvicinata sono state avanzate proposte di intervenire sul testo trádito (ma cesis *O*), correggendo *caesis* con *celsis* (Baehrens) o *densis* (Nisbet), e così neutralizzando l'enallage prodotta dalla connessione del participio con *aceruis*: riscontri a favore di questa proposta, motivata ma non convincente, sono prodotti da TRIMBLE, *Catullus* 64, cit., pp. 636, ad v. 359, che mette a testo *densis*.

⁹⁰ L'uso dell'allitterazione, in particolare, è funzionale alla coesione di un insieme espressivo strutturato, in cui l'ellissi del soggetto, l'enallage rinforzata dalla *Sperrung*, i verbi immaginifici sono coerente espressione della mente visionaria delle Parche.

⁹¹ Cfr. *supra*, p. 29.

ratteristiche permanenti di questo fiume è preparatoria al racconto dei fatti: già qui si osserva un'occorrenza dell'uso funzionale dell'epiteto formulare, che però non ha la pregnanza metapoetica osservata a proposito degli epiteti riferiti ad Achille nella seconda parte della scena⁹².

Dunque Accio, nell'*Epinausimache*, presenta la prima condensazione del tema μάχη παραποτάμιος a noi nota (due versi in tutto), usando uno schema binario (motivi del sangue che si mescola all'acqua e dei cadaveri che ne impediscono il flusso), uno schema che egli valorizza attraverso una struttura (simmetria, un verso per un motivo) e un linguaggio (in particolare figure di suono) caratteristici dell'espressionismo arcaico latino. Catullo studia e riprende lo schema acciano, congeniale al suo progetto di inserire nel poema un brano epico-lirico, epico nel tema (gloria guerriera di Achille) e lirico nella forma (collana di quadri ben selezionati, in sé concentrati, intensamente patetici, divisi dal *refrain*), motivato nel contesto come canto nuziale intonato dalle dee del destino e centro di un epos che ha per soggetto l'episodio cardinale dell'epoca teossenica, il matrimonio tra la dea e il mortale⁹³. Sempre tenendo conto della tradizione in nostro possesso, questa riscrittura catulliana di Accio, elaborata sullo sfondo sempre presente del testo omerico, documenta la presa di possesso del tema da parte dell'epos latino – il suo adattamento alla misura dell'esametro, anzitutto. Fa parte del modernismo dotto di Catullo, inoltre, l'intervento che razionalizza e raffina la base acciana, rigenerando secondo nuovi criteri (*decorum*: conformità della dizione alle esecutrici del canto) l'immaginario e il linguaggio espressionistici, e trovando nel rapporto sempre più paradossale del contenuto (violenza e morte dell'eroe nascituro) con il contesto (banchetto nuziale) un nuovo modo di valicare ogni limite atteso⁹⁴.

IV.2. SENECA E STAZIO

La battaglia fluviale, come si è detto, è l'unico evento specifico della guerra di Troia che le Parche annunciano, nel quinto quadro del loro carme. Wilhelm Kroll prende atto di questa scelta con un certo stupore⁹⁵. Nell'*Iliade* l'impresa cui Catullo allude è in effetti preparatoria al duello con Ettore⁹⁶; nel c. 64 il quadro che prefigura la μάχη παραποτάμιος è invece seguito dai due che descrivono l'apparizione di Achille sulla propria tomba e la successiva immolazione di Polissena: il nesso tra il quinto e il sesto/settimo quadro, separati sul piano dei contenuti anzitutto dall'intervenuta morte dell'eroe, è assicurato sul piano della tecnica, che sviluppa il particolareggiamento a fini patetici⁹⁷. È stata avanzata l'ipotesi che la singolare omissione nella pre-

⁹² Cfr. *supra*, pp. 15-16.

⁹³ FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita dell'epos*, cit., pp. 4-5, 149-156, ID., *Sulla genesi del canto delle Parche (Catull. 64, 303-383)*, in *Paideia* 74, 2019, pp. 133-152. Il. XXI, come detto, è eccezionale testimonianza della partecipazione degli dèi alle vicende umane nell'età eroica.

⁹⁴ FERNANDELLI, *Catullus 64 and the Temptation to Expressionism*, cit., pp. 87-103.

⁹⁵ KROLL, *C. Valerius Catullus*, cit., p. 190, ad v. 357.

⁹⁶ Cfr. *supra*, pp. 13-14.

⁹⁷ Inoltre nel V quadro viene introdotto il modulo *testis erit*, ricorrente all'inizio della coppia VI-VII; esso, variando il precedente (v. 349 [*matres*] *fatebuntur*), ritma la struttura con effetto insieme distintivo, caratterizzante (perché accentua l'effetto del *refrain* e dunque la qualità lirica del *carmen Parcarum*) e

figurata carriera eroica di Achille dipenda dalla caduta di un verso o, piuttosto, di una intera stanza⁹⁸. Il riaffiorare dell'impresa mancante – la vittoria su Ettore, il contenuto del libro XXII dell'*Iliade* – in testi che sembrano tener presente Catullo, o che certamente lo fanno, può spiegarsi con l'intenzione, non rara presso i poeti dotti che imitano poeti dotti, di inserire nel proprio testo contenuti che, mentre soddisfano un'esigenza interna, correggono un difetto presente nel modello. Questo potrebbe essere il caso di un passo di Stazio che esamineremo tra poco. Intanto consideriamo un testo meno evidentemente collegato con il c. 64, ma lo stesso interessante. Seneca, nelle *Troiane*, affida alla voce di Taltibio il compito di riassumere i fatti che hanno portato al sacrificio di Polissena (vv. 181-187):

*Emicuit ingens umbra Thessalici ducis,
Threicia qualis arma proludens tuis* 180
*iam, Troia, fatis stravit aut Neptunium
cana nitentem perculit iuuenem coma,
aut (a) cum inter acies Marte uiolento furens
corporibus amnes clusit et (b) quaerens iter*
tardus cruento Xanthus erravit uado, 185
*aut cum superbo uictor in curru stetit
egitque habenas Hectorem et Troiam trabens.*

L'Achille vittorioso dell'epifania pubblica (*umbra Thessalici ducis*, |... *qualis*...) è, in un certo qual modo, il rovesciamento dell'Ettore sconfitto dell'epifania privata di *Aen.* II (v. 274 *qualis... quantum mutatus*...), dove era suggerita la coincidenza dell'uccisione di Ettore e della sconfitta di Troia (cfr. Sen. *Tro.* 186-187). Il discorso di Taltibio individua quattro episodi che solo per metà sono narrati da Omero, in *Il.* XXI e XXII rispettivamente, ma fa gravitare su questo epilogo omerico la sua selezione. La vittoria di Achille su Ettore, coincidente con il trionfo degli Achei su Troia (v. 187 *Hectorem et Troiam trabens*), segna l'apice della sua descrizione rievocativa, che però si era estesa al massimo nel quadro precedente (vv. 183-185), dove veniva ricordata la μάχη παραποτάμιος. Se quella su Ettore è la vittoria decisiva di Achille, i patimenti dello Xanto, d'altra parte, documentano nel modo più impressionante la sua *uirtus* guerriera. Nella sequenza, la materia del XXI si presenta sotto l'aspetto dell'ἄριστία, quella del XXII sotto l'aspetto del suo fine raggiunto, in senso personale (vendetta su Ettore) e comunitario (conquista della città). L'idea di questa coincidenza è ribadita poco più avanti nel discorso con cui Pirro rivendica il diritto del padre all'immolazione di Polissena sulla sua tomba: (vv. 204-205) *cuius unius manu | impulsa Troia?*; e (vv. 234-236): *Vt alia sileam merita, non unus satis | Hector fuisset?*⁹⁹ *Ilium uicit pater, | uos diruistis.*

Rispetto al modo latino di epitomare la μάχη παραποτάμιος, il quadro senecano ripresenta la formulazione canonica ([*Achilles*] *corporibus amnes clusit; et quaerens iter | tardus cruento Xanthus erravit uado*), con una elaborazione abbastanza originale del nesso fra i

coesivo. Le origini e la fenomenologia della formula sono esposte e commentate con completezza in TRIMBLE, *Catullus: Poem 64*, cit., pp. 633-634, ad v. 357.

⁹⁸ La questione è ben ricapitolata in TRIMBLE, *Catullus: Poem 64*, cit., p. 638, ad post 361, con ulteriori rimandi interni.

⁹⁹ Dunque proprio il contrario di ciò che fanno le Parche nel c. 64.

due motivi. Il loro ordine è quello che leggiamo in Catull. 64; probabilmente *iter* (Sen. Tro. 186-187 *quaerens iter* | [...] *Xanthus*) è spia della memoria catulliana (64, 359-360 *cuius* [scil. *Xanthi*] *iter caesis angustans corporum acervis* | *alta tepescit permixta flumina caede*).

Diversa la situazione nell'*Agamennone* (vv. 213-214), dove lo schema binario ha conosciuto la seguente variazione, basata sulla “gemellarità” geografica, consacrata dall'epos, dello Xanto e del Simoenta: *non Xanthus armis corpora immixta aggerens* | *fluctusque Simois caede purpureos agens*. Qui ha la parola la Nutrice, che, rispondendo a Clitemestra, pronuncia «a *suasoria* in miniature» per stornare la regina dal suo proposito uxoricida¹⁰⁰. Le ricorda i molti pericoli della guerra di Troia dai quali Agamennone è rimasto immune (al loro catalogo appartiene appunto la furia dei due fiumi) e le prefigura le conseguenze del delitto che sta meditando: in questa concisa fantasia compare anche un'espressione, *Equos et arma classibusque horrens fretum* | *propone et alto sanguine exundans solum* (vv. 221-222), che amplifica il noto motivo *ῥέε δ' αἵματι γαῖα μέλαινα* con il concorso di un suggerimento virgiliano (*Aen.* 11, 633 *sanguine in alto*), di cui si parlerà a breve.

Certamente un riflesso dei versi catulliani si ritrova anche in Stat. *Achill.* 1, 84-89:

[*Neptunus loq.*]

«*Quem tu illic natum in Sigeo in puluere, quanta
aspicies uictrix Phrygiarum funera matrum,
cum (a) tuus Aeacides tepido modo sanguine Teucros
undabit campos, (b) modo crassa exire uetabit
flumina et Hectoreo tardabit funere currus
inpelletque manu nostros, opera inrita, muros!*»

85

La pericope riporta il segmento centrale del discorso profetico con cui Nettuno risponde a Tetide, che gli aveva chiesto di far naufragare la nave di Paride sulla rotta del ritorno con Elena (vv. 61b-76 + 80-94). La richiesta non può essere soddisfatta; ma il dio prefigura (v. 85 *aspicies*) la gloria bellica di Achille e offre altri motivi di risarcimento per il lutto futuro (vv. 90-94). A v. 84 *Sigeo in puluere* è comma ambiguo, che sulla superficie rinvia all'intera regione troiana intesa come campo di battaglia, ma è in grado di evocare, per l'associazione del riferimento topografico al senso funebre di *pulvis*, l'esito ultimo dell'impresa di Achille, la sua morte e sepoltura¹⁰¹. Il motivo paradossale della fine che precede l'inizio, sconcertante nella profezia delle Parche che, celebrando le nozze di Farsalo, incorporano la morte nell'annuncio della nascita, sembra riproporsi qui su piccola scala, poiché nell'incoraggiante profezia di Nettuno la sopradde evocazione della morte di Achille (percepibile dal lettore colto, non dal personaggio in ascolto), *anticipa* la prefigurazione degli episodi gloriosi. Ma Stazio evidentemente fa sua un'intuizione più generale e redditizia sul piano metapoetico: il canto delle Parche genera delle immagini – staccate per mezzo del *refrain* – che, mentre una dopo l'altra si offrono *nuove* al pubblico interno, come contenuti liricamente formati, sono ricodificate all'esterno, dai lettori di questo inno nuziale in esametri, secondo la loro memoria epica, in quanto cioè individualmente e nel loro nesso si

¹⁰⁰ TARRANT, *Agamemnon*, cit., p. 212, n. ad vv. 203-25.

¹⁰¹ G. ROSATI (a cura di), *Stazio, Achilleide*, Milano 1994, p. 83, n. 35 (possibile «tragica ironia»); C. McNELIS (a cura di), *Statius: Achilleid*, Oxford 2024, p. 161, n. ad vv. 84-89.

rendono riconoscibili come momenti dell'*Iliade*. E l'epos, in quanto racconto di azioni divenute κλέος, è per eccellenza racconto del passato. Per eccellenza, d'altra parte, il catulliano canto delle Parche è il luogo letterario in cui viene sperimentato questo cortocircuito, la provocatoria simultaneità del futuro e del passato, che stimola la dissociazione critica della ricezione esterna da quella interna, ovvero l'aucoscienza del lettore¹⁰². Nel suo testo, Stazio assegna alla voce di Nettuno un sintagma, *Sigeo in puluere*, che ha *facies* e pregnanza vatiche, se considerato sul piano della comunicazione interna, ma anche una marcata stilizzazione letteraria, come se il dio usasse un linguaggio già tradizionale per dire i fatti che annuncia a Tetide, o addirittura già variasse un linguaggio invalso¹⁰³.

L'intesa tra autore e lettore qui si rinforza travalicando la dimensione dell'ironia tragica, che pur persegue. Nel primo verso di questa sezione centrale della profezia di Nettuno – non dimentichiamolo: si tratta di parole rivolte a un'interlocutrice angosciata, determinate dunque anzitutto dalla dinamica dei fatti – *Sigeo in puluere* è indizio di letterarietà particolarmente marcato, che stimola la lettura dotta dei versi successivi.

Nell'ideazione e nell'elaborazione di questa notevole pericope sono coinvolti soprattutto tre testi che riprendono e diversamente variano la coppia dei motivi omerici insanguinamento/ostruzione; ma tra i precedenti di questi versi dobbiamo considerare anche la riscrittura "trasposta" della potamomachia omerica nella lotta di Ippomedeonte con l'Ismeno in *Theb.* IX.

Il primo riferimento da considerare è *Aen.* 5, 800-811, la risposta compiacente di Nettuno a una richiesta di Venere, come la Tetide staziana una madre preoccupata per la sorte del figlio: in questa scena virgiliana si riproduce tipologicamente, anche se con orientamento opposto, la situazione che aveva inizialmente attivato il meccanismo epico (1, 34-91), con il monologo di Giunone e la sua successiva richiesta a Eolo (1, 69 *incute uim uentis submersasque obrue puppes*)¹⁰⁴. Nella scena staziana la richiesta di Tetide strutturalmente si sovrappone a quella di Giunone, che così evoca quasi in forma di *Leitξitat* (cioè di citazione che annuncia uno sviluppo guidato dal modello)¹⁰⁵, mentre contemporanea aspetti di contenuto che provengono dalle scene virgiliane affini, e tra loro collegate, del I e del V libro; la risposta di Nettuno alla madre angosciata è così "anticipata" nel testo imitatore e si sovrappone, strutturalmente, a quella di Eolo, ma con una inversione dei rapporti di forza (da divinità maggiore a minore nell'*Eneide*, l'inverso nell'*Achilleide*).

¹⁰² Su queste strutture dissocianti e sul loro funzionamento nel c. 64, cfr. FERNANDELLI, *Chartae laboriosae. Narratore e lettore nei carmi maggiori di Catullo* (cc. 64 e 65), Cesena 2015, pp. 177-188, 203-211.

¹⁰³ L'epos pre-staziano presenta più occorrenze di *in puluere* nella medesima posizione nell'esametro: 3 x nell'*Eneide*, 2 nelle *Metamorfosi*, 2 nel *Bellum civile* di Lucano; ma addirittura 8 le occorrenze nella *Tebaide* (questa alta frequenza è un argomento a favore della lezione trādita e maggioritariamente adottata contro *in Sigeo puluere*). Solo qui in combinazione con *Sigeo*.

¹⁰⁴ Nel discorso del V libro Venere chiederà a Nettuno di preservare i Troiani in viaggio dai pericoli che Giunone va suscitando contro di loro, come *nuper* (v. 789) nel mare di Libia: questo richiamo intratestuale accentua il senso del parallelismo, pur marcatamente variato, tra le due scene.

¹⁰⁵ La citazione è resa percepibile in modo inconfondibile proprio nel punto di avvio dell'azione epica: Tetide prende atto dal mare che la flotta di Paride ha preso il largo (*Achill.* 1, 20 ss.) così come Giunone prende atto dal cielo della partenza dei Troiani da Drepane (*Aen.* 1, 34 ss.). Certamente Stazio era consapevole che lo stesso aveva fatto Virgilio, nel suo testo, citando la partenza di Odisseo da Ogigia e così aprendo una prospettiva profonda sulla continuazione "odissica" del suo racconto.

In questo modo Stazio realizza un effetto notevole: infatti il discorso di *Aen.* 5, 800-815 – che il testo posteriore evoca con la struttura del racconto, la somiglianza nella funzione narrativa e la corrispondenza della *persona loquens* (appunto Nettuno) – aveva usato come argomento per la rassicurazione di Venere la memoria di fatti, narrati nell'*Iliade*, che, in rapporto ad un'impresa in particolare, inverano la profezia enunciata dal dio nell'*Achilleide* (vv. 86-88 *cum tuus Aeacides tepido modo sanguine Tencros | undabit campos, modo crassa exire uetabit | flumina*). Questi i versi virgiliani:

«Fas omne est, Cytherea, meis te fidere regnis, unde genus ducis. Mervi quoque; saepe furores compressi et rabiem tantam caelique marisque. Nec minor in terris, Xanthum Simoëntaque testor, Aeneae mihi cura tui. Cum Troia Achilles	800
exanimata sequens impingeret agmina muris, milia multa daret leto, (b) gementque repleti amnes nec reperire uiam atque euoluere posset in mare se Xanthus, Pelidae tunc ego forti congressum Aenean nec dis nec uiribus aequis nube cana rapui, cuperem cum uertere ab imo structa meis manibus periuræ moenia Troiae etc.»	805 810

Dunque nel passo di Stazio si presenta quel particolare effetto della profezia che parla simultaneamente al futuro (per via denotazione, al destinatario interno) e al passato (per via di connotazione, al destinatario esterno), come avviene “magistralmente” nel *Parzenlied* catulliano. Vanno registrati però anche altri due fatti.

Nel testo di Virgilio, Nettuno si riferisce alla potamomachia in un modo che si scosta dall'assetto comune del Motivo, con ampliamento e selezione giustificati dal suo particolare coinvolgimento rispettivamente nei fatti del XX libro dell'*Iliade* (salvataggio di Enea, su cui si focalizza il suo discorso: vv. 803-804 e 808-810) e, rispettivamente, del XXI (dove egli interviene, con Pallade, in un frangente in cui il secondo dei due motivi omerici ha più forza del primo)¹⁰⁶: *cum... impingeret... muris* indica l'impulso che attraversa i due libri omerici, evocando anche ciò che li seguirà; *multa milia daret leto* è l'espressione che li lega sul piano dell'effetto, cioè l'immane strage di Troiani, esito della forza fuori scala di Achille; *gementque repleti amnes nec... posset... Xanthus* etc. è il terzo segmento, normalmente amplificato, di una serie triadica (*impingeret / daret / gement... nec posset*), nel quale si concentra l'impegno dell'elaborazione espressiva: ma è evidente che Virgilio non ha considerato questo contenuto come una speciale occasione per dare prova di virtuosismo stilistico; egli ha addirittura oscurato, per così dire, il primo motivo omerico, lasciandolo implicito in *daret leto* o in *gement*, probabilmente non sentendo congeniale al suo gusto la topicità dell'abbinamento “correnti insanguinate/impedite” inteso come banco di prova. In questo, come in tutti gli altri casi in cui egli si accosta al tema della μάχη παραποτάμιος, il suo svolgimento è motivatamente atipico, o perché determinato dall'etopea o, in una occasione, per ragioni che vedremo più avanti.

¹⁰⁶ L'impedimento delle correnti è infatti l'argomento che Scamandro adduce nella sua allocuzione ad Achille, primo passo della quasi-teomachia che causerà appunto, nel suo momento critico (per Achille), l'intervento salvifico di Poseidone con Pallade.

Stazio adotta il discorso di Nettuno in Virgilio come modello strutturale-funzionale e dunque come contenitore piuttosto che come contenuto. Il contenuto è evocato genericamente, in vista dell'effetto di simultaneità paradossale, che il poeta vuole realizzare per mezzo di una profezia (di Nettuno) evocatrice di un racconto del passato (di Nettuno), in cui i fatti raccontati dopo (da Stazio) si inverano in quelli raccontati prima (da Virgilio, che cita Omero). Il *ratus ordo deis* (*Achill.* 1, 81), di cui parla Nettuno rivolgendosi a Teti, è l'altra faccia di un fato letterario¹⁰⁷.

Nell'articolazione interna e nell'elaborazione espressiva del suo frammento profetico Stazio si basa invece su due altri testi, Catull. 64, 343-360 e Sen. *Tro.* 186-187, 414-415, 204-206, donde trae apporti che si complementano nel risultato finale.

Va premesso che la presenza del c. 64 nell'*Achilleide* è acclarata da più prelievi certi¹⁰⁸ e che il canto delle Parche, oltre che per le ragioni già dette, anche per la sua sintesi della carriera eroica di Achille doveva essere un testo d'interesse per il poeta dell'*Achilleide*; lo stesso valeva per la rassegna delle imprese dell'eroe nel discorso di Pirro in *Tro.* 203-248. Con certezza si può considerare Catull. 64, 348-351, spec. 349 *saepe fatebuntur natorum funera matres*, come sottotesto dei vv. 84-85 *quanta | aspicias uictrix Phrygiarum funera matrum*. Lo stesso vale per il dettaglio del calore, caratteristico, come si è detto, della formulazione catulliana (cfr. v. 86 *tepidus... sanguine* e 64, 360 *alta tepefaciet... caedē*); ma questa imitazione puntuale va considerata in un quadro più largo, poiché Stazio sembra aver rifiuto, nel suo *cum tuus Aeacides tepido modo sanguine Teucros | undabit campos, modo crassa exire uetabit | flumina* (vv. 86-88a): (a) la versione catulliana del motivo *πέε δ' αἴματι γαῖα*, ovvero v. 344 *cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi>*; (b) forse l'enfasi catulliana sull'idea di *unda*, in 64, 357-358 *unda Scamandri, | quae passim rapido diffunditur Hellesponto*, ideando l'uso transitivo di *undo* [*campus*]¹⁰⁹ che, facendo pensare – in *rejet* – al copioso esondare dell'acqua insanguinata dal fiume intasato, amplifica espressionisticamente, sia *πέε* che *manabit*; (c) il germe di una figurazione presente in 64, 360 *tepefaciet permixta flumina caede*, di cui *crassa... flumina* è verosimile evoluzione, sempre in senso espressionistico; (d) ma può darsi anche che il dettaglio dell'impedito sfociare, v. 87 *exire uetabit*, inedito, abbia tratto spunto dal rilievo che l'immagine del delta dello Scamandro ha in Catullo, dove è premessa al Motivo, nonché dalla sua riconfigurazione senecana (*Tro.* 186-187), decisamente originale ed espressionistica: *corporibus amnes clusit et quaerens iter | tardus cruento Xanthus errauit uado*.

Su *iter* come indizio della memoria catulliana in Seneca si è detto sopra. Stazio adotta un marcatore di simmetria come la correlazione *modo... modo*, ma se ne è servito per dare rilievo a un effetto che – io credo – apprezzava in Seneca, e cioè, a dispetto della nitida distribuzione esteriore dei due motivi, la ricerca di un equilibrio più difficile, tra quantità (espansione del primo motivo, che è l'ostruzione in Seneca, la poluzione in Stazio) e qualità (il modo come il secondo motivo, concentrato in due sole

¹⁰⁷ Cfr. McNELIS, *Achilleid*, cit., p. 15, n. *ad* vv. 80-94: «Events that are related in previous poetry but have not occurred at the temporal moment of the conversation between the two divinities are also alluded to [...] The literary past thus defines St.'s Achilles, as if to illustrate that Thetis cannot change (literary) history and keep her son from Troy. As Vessey [...] put it, "the necessity of the text is asserted"».

¹⁰⁸ M. LAULETTA, *L'imitazione di Catullo e l'ironia nell'Achilleide di Stazio*, in *Latomus* 52, 1993, pp. 84-97, alle pp. 88-89.

¹⁰⁹ McNELIS, *Achilleid*, cit., pp. 160-161, n. *ad* vv. 84-89.

parole, rispettivamente *cruento... uado* e *uetabit exire*, trasforma l'immagine da semplice in composta). Si è osservato che il canto delle Parche non assegna un quadro alla vittoria di Achille su Ettore¹¹⁰; esso sarebbe forse stato ridondante in considerazione di v. 344 *non illi quisquam bello se conferet beros*; la prospettiva della conquista della città è comunque delineata nei tre versi successivi della medesima stanza, ma con un *explicit* notoriamente enigmatico (vv. 344-347 *cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi> | Troicaque obsidens longinquo moenia bello | periuri Pelopis uastabit tertius heres* [i.e. *Agamemnon*]), uno dei luoghi in cui più esplicitamente le *uirtutes heroum* sono messe in un quadro di sospetto¹¹¹. In ogni caso quest'ultimo particolare non ha alcuna pertinenza con l'interesse della Tetide staziana, cui Nettuno sta rivolgendo il suo discorso insieme profetico e consolatorio. Nei vv. 88-89 coincidono la fine della sua prefigurazione e l'impresa più importante: nell'identificare la vittoria su Ettore con la presa della città, e nel modo in cui elabora espressivamente l'idea (vv. 88-89 *et Hectoreo tardabit funere currus | inpelletque manu nostros, opera inrita, muros!*) manifestamente Stazio emula Seneca (*Tro.* 188-189 *aut cum superbo uictor in curru stetit | egitque habenas Hectorem et Troiam trahens* e 204-205 [*Phyrrus loq.*] *cuius unius manu | impulsu Troia?*, 235-236), come ben visto a suo tempo da Elaine Fantham¹¹².

Come si è ricordato, poi, l'elaborazione del Motivo nei versi dell'*Achilleide* (86-88a *cum tuus Aeacides tepido modo sanguine Teucros | undabit campos, modo crassa exire uetabit | flumina*) è preceduta dalla sua versione drammatizzata nella teomachia della *Tebaide* (9, 225-569), dove i motivi omerici sono rifusi, con attenta distinzione e distribuzione, nel grande discorso del fiume offeso da Ippomedonte, in preparazione della sua risposta con la forza (vv. 429-439):

[*Ismenus loq.*]

«*Aspice quas fluuiio caedes, quae funera portem
continuus telis alioque adoportus aceruo.* 430

(a) *Omne uadum belli series tenet, omnis anbelat
unda nefas, subterque animae supraque recentes
errant et geminas iungunt caligine ripas.*

(b) *Ille ego clamatus sacris ululatibus amnis,
qui molles thyrsos Baccheaque cornua puro 435
fonte lanare feror, stipatus caedibus artas
in freta quaero uias; non Strymonos impia tanto
stagna cruore natant, non spumifer altius Hebrus
Gradiuo bellante rubet [...].»*

Il Motivo è introdotto da una sorta di *summa* (vv. 429-430), la cui interna segmentazione (*quas... quae...*) accoglie le singole idee che formano la giuntura catulliana *cae-*

¹¹⁰ Cfr. *supra*, n. 98.

¹¹¹ TRIMBLE, *Catullus: Poem 64*, cit., in vari luoghi: spec. p. 206, *ad v.* 51, pp. 618-619, *ad v.* 346, pp. 619-622, n. *ad vv.* 348-351, *ad v.* 348, p. 634, *ad v.* 357.

¹¹² E. FANTHAM, *Statius' Achilles and His Trojan Model*, in *CQ* 29, 1979, pp. 457-462, alle pp. 458-459, la quale tuttavia sottovaluta gli apporti del c. 64 ai versi staziani in questione; LAULETTA, *L'imitazione*, cit., pp. 90-91 lo segnala, facendo però lo stesso con il testo di Seneca. Ulteriori riferimenti utili in McNELIS, *Achilleid*, cit., p. 160, n. *ad vv.* 84-89.

sis... *aceruis* (64, 359)¹¹³. Nel complesso, tenendo conto del seguito (vv. 431-439), i due motivi omerici sembrano essere stati arrangiati secondo un ordine chiastico (*abba*), ma soprattutto conta notare: (a) che la memoria catulliana era già operante in questa rielaborazione trasposta della scena omerica; (b) che la preoccupazione della *uariatio*, con conseguente progressivo affinamento delle formulazioni, riguarda, ovviamente il rapporto *Tebaide*/*Iliade*, ma anche *Achilleide* (dove il soggetto resta nel suo contesto)/*Tebaide* (dove il soggetto è ricontestualizzato).

Dunque Stazio è il poeta latino che ha ritrattato la scena omerica della μάχη παραποτάμιος con la più avvertita consapevolezza della tradizione di questo ritrattare, una tradizione originata da due generi (tragedia e epos), sviluppatasi secondo due orientamenti (conservazione del contesto di origine – la guerra di Troia – e ricontestualizzazione), per approdare a espressioni diverse (rielaborazione/rifunzionalizzazione del Motivo e riscrittura organica della scena, con ricontestualizzazione). Nei pochi versi della profezia di Nettuno, dove si ripresenta, sotto l'aspetto dell'ennesima variazione, l'agone *in nuce* iniziato da Catullo con Accio, incontriamo una sorta di ricapitolazione concentrata di questo ritrattare.

V. CON RICONTESTUALIZZAZIONE LIMITATA: DISSEMINAZIONE E DISSIMULAZIONE (VIRGILIO, LUCANO), VALORIZZAZIONE ESPRESSIONISTICA (VIRGILIO, LUCANO).

V.1. DISSEMINAZIONE E DISSIMULAZIONE (VIRGILIO, LUCANO)

Virgilio, nell'*Eneide*, non dà spazio a una rielaborazione della μάχη παραποτάμιος omerica. L'episodio era molto celebre, ma, per le ragioni già viste¹¹⁴, inadatto a una riscrittura continua nel suo poema. Egli perciò ne frammenta e dissemina la memoria¹¹⁵; in un caso, di cui parlerò qui di seguito, la potamomachia è un sottotesto dissimulato. Anche Lucano dissemina i riferimenti alla scena omerica, a partire dal II libro¹¹⁶.

Ad *Aen.* 11, 597-647 una situazione che chiaramente rimanda ai rovesciamenti di fronte narrati nell'*Iliade* fa da preludio all'ἄριστεία di Camilla, che sbilancerà a favore dei Latini, per un momento, le sorti incerte della battaglia. Dapprima viene descritto l'approssimarsi alla città della fanteria e della cavalleria di parte troiana: è un quadro che si chiude con un'immagine ardita, collocata nel secondo momento del procedimento noto come “tema e variazione” (vv. 601-602)¹¹⁷: *tum late ferreus hastis | borret ager campique armis sublimibus ardent*. Fanteria-cavalleria/cavalleria-fanteria: questo l'ordine chiastico che struttura la descrizione in un brano complessivamente caratterizzato dal binarismo. Nel secondo quadro l'immagine viene ripresa e variata in un modo che ne accresce l'arditezza: il v. 607, che chiude questa seconda pericope, recita *aduentusque uirum fremitusque ardescit equorum*. L'incoativo *ardescit*, con soggetto *aduentus uirum fremitusque equorum*, riprende *ardent*, che aveva per soggetto *campi* (v. 601); è in rapporto

¹¹³ E v. 360 *caede*. cfr. *supra*, p. 36.

¹¹⁴ Vd. *supra*, p. 22.

¹¹⁵ I passi rilevanti sono attentamente esaminati da CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade*, cit., pp. 76-83.

¹¹⁶ Vd. *supra*, p. 9; e C. WALDE, *Per un'idrologia poetica: fiumi e acque nella Pharsalia di Lucano*, in L. LANDOLFI, P. MONELLA (curr.), *Doctus Lucanus. Aspetti dell'erudizione nella Pharsalia di Lucano. Seminari sulla poesia latina di età imperiale*, Bologna 2007, pp. 13-47, alle pp. 30 ss.

¹¹⁷ Su cui cfr. in part L. PIAZZI, *Un marchio di stile virgiliano: il dicolon abundans*, in *MD* 81, 2018, pp. 9-62.

di enallage con il primo dei due soggetti (*aduentus uirum*) e forma con entrambi, ma più vistosamente nel sintagma *fremitus ardescit equorum*, una metafora capace di stimolare più sensi. Le due immagini (*horret ager campique... ardent e aduentus... fremitusque ardescit...*) svolgono una funzione preparatoria in due modi: in primo luogo predisponendo la percezione irrazionale, impressionistica, della scena culminante, quella dello scontro corpo a corpo (vv. 631-635, con 634-635 *uirorum |... equi*); secondariamente valorizzando la disposizione allineata, su uno stesso verso, dei soggetti coinvolti nell'azione (v. 607 *...uirum... equorum*).

Dunque le due schiere si fronteggiano (vv. 597-607); si incalzano in modo alternato, come il flusso e riflusso del mare (vv. 608-630). Infine ha luogo la lotta senza quartiere, di tutti e di ognuno (vv. 631-635):

*Tertia sed postquam congressi in proelia totas
implicuere inter se acies legitque uirum uir,
tum uero et gemitus morientum et sanguine in alto
armaque corporaque et permixti caede uirorum
semianimes uoluuntur equi, pugna aspera surgit.* 635

Questi versi che descrivono uno scontro collettivo fanno da sfondo ai duelli individuali narrati subito dopo (vv. 636-645). La scena è sigillata da due versi (646-647) di cui è interessante in particolare la prima frase:

*Funditur ater ubique cruor; dant funera ferro
certantes pulchramque petunt per uulnera mortem.*

Notiamo due cose:

- a) la pericope è formata da una struttura periodica (in senso retorico), cui si aggiunge un'appendice complessiva-conclusiva (*pugna aspera surgit*). La protasi del periodo, che si apre con *tertia sed postquam* (cfr. *Il. 4, 446 οἱ δ' ὄτε*), è formata da due frasi, la prima con soggetto plurale e funzionale a presentare l'avvio dello scontro come scena di massa (*totas | implicuere inter se acies*), la seconda con soggetto singolare e funzionale a riconfigurarla come serie di duelli (*legitque uirum uir*);
- b) i vv. 631-635, e in particolare 633-635, sono tra i più immaginifici dell'*Eneide*. Il periodo mette in evidenza, nella sua doppia protasi, la battaglia degli uomini, nell'apodosi invece (*tum uero...*) la sorte dei cavalli, mischiati agli uomini nella strage in cui si risolve la terza battaglia (*permixti caede uirorum |... equi*): così trova attuazione il motivo introdotto al v. 607 (*uirorum... equorum*), in realtà anche sul piano formale, poiché la disposizione di *uir* ed *equi* sulla medesima linea preludeva a *armaque corporaque et permixti... uoluuntur equi*, a sua volta evocativo di 1, 101 (*scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit*; cfr. anche 8, 539-540)¹¹⁸, dove l'allineamento sembra iconico delle cose emergenti, a intermittenza, sulla superficie dell'acqua. Nella sequenza interna, in effetti, questo verso è evocato poco dopo (1, 119) in *arma uirum tabulaeque et Troia gaza per undas*, che fissa la connessione di questo ritmo con questa immagine, facendone un motivo. Sullo sfondo particolare di 11, 631-635 si trova evidentemente *Il. 21, 15-16 ὥς ὑπ' Ἀχιλλῆος Ἐάνθου βαθυδιήεντος*

¹¹⁸ Un'autoimitazione che prolifera all'esterno: cfr. *Sil. 1, 53 per clipeos galeasque uirum caesosque per artus* (su cui vd. anche *infra*, p. 47).

| πλῆτο ρόος κελάδων ἐπιμῖξ ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν¹¹⁹: qui compare un'immagine di "profondità" (delle acque del fiume), un volume in cui si mescolano, generando un frastuono, le voci degli uomini e i nitriti dei cavalli. Il motivo del frastuono¹²⁰ offre, alla memoria poetica, il *trait d'union* tra la potamomachia e il modello primario del testo virgiliano, *Il. 4*, 446-465, che richiamerò in causa tra un momento.

Torniamo all'analisi interna del brano di Virgilio. La connessione dei vv. 633-635 al loro contesto immediato, preparata nel modo descritto, sarebbe naturalmente un fattore di chiarezza; in realtà questo medesimo rapporto fa risaltare, per contrasto, la qualità irrazionale, suggestiva, della pericope. All'intendimento razionale fa ostacolo la sintassi (se *sanguine in alto* offre la circostanza spaziale di *noluuntur*, predicato di tutti i termini al nominativo, a partire da *gemitus*, allora c'è un *et* in più nel polisindeto); e così pure la difficile formazione dell'immagine (per l'eterogeneità delle sostanze che fanno da soggetto: *gemitus... et... noluuntur equi*); quel *sanguine in alto* di v. 633 ha il compito di fissare l'intonazione, l'atmosfera di sublimità espressionistica, in modo che l'insieme sia recepito come unità stilistico-emotiva e colto in modo intuitivo, non come organismo posto in essere dalla somma dei suoi particolari.

Il sintagma apre una sorta di periodo nel periodo: è sospeso alla fine del v. 633, dove – lasciandosi alle spalle *gemitus morientum* – predispone un'immagine che si forma compiutamente solo alla metà del v. 635 (... *noluuntur equi*), con concomitante chiusura del ciclo sintattico e del ciclo iconico. A ben guardare questo comma, *sanguine in alto*, è l'espressione chiave di tutta la pericope e anzi di tutto il brano che prepara l'ἀπιστεία di Camilla.

David West, in un suo articolo giustamente famoso, riconduce la genesi di questo dettaglio alla presenza, poco prima, di una illustrazione della battaglia per mezzo di un'immagine acquatica, tratta dal movimento del mare. Si avrebbe qui un caso del fenomeno che egli definisce *Transfusion of metaphor*¹²¹:

after the third Tuscan attack *sanguine in alto noluuntur equi, pugna aspera surgit*. Here the bodies rolling in deep blood and the rough battle rising are both the metaphorical application of the world of the simile to the world of the narrative.

I commenti maggiori accolgono questa spiegazione¹²². Personalmente sono perplesso relativamente al fatto che *sanguine in alto* sia da riportare al mondo naturale evocato dalla similitudine, cioè al mondo del mare, poiché il contesto evocato a 11, 633-635 è certamente letterario e fluviale, come ora cercherò di mostrare.

¹¹⁹ La corrispondenza non è registrata da G.N. KNAUER, *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964, forse perché il "mescolamento" rappresentato nel testo di Omero non riguarda, come in Virgilio, le due forze in campo, ma solo i Troiani: affine, in una certa misura, *Il. 21*, 520-521 αὐτὰρ Ἀχιλλεύς | Τρώας ὁμῶς αὐτοῦς τ' ὄλεκεν καὶ μώνυχας ἵππους, di nuovo con abbinamento, sul medesimo verso e con *ordo uerborum* notevole, di uomini e cavalli, entrambi di parte troiana.

¹²⁰ Vd. *supra*, p. 15.

¹²¹ D.A. WEST, *Multiple-Correspondence Similes in the Aeneid*, in *JRS* 59, 1969, pp. 40-49, poi in S.J. HARRISON (a cura di), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford-New York 1990, pp. 429-444, alla p. 442.

¹²² N. HORSFALL (a cura di), *Virgil, Aeneid 11: A Commentary*, Leiden-Boston 2003, p. 360, *ad v. 635*, S. MCGILL (a cura di), *Virgil, Aeneid: Book 11*, Cambridge 2020, p. 217, *ad v. 635*.

La pericope virgiliana prende sviluppo, come anticipato, a partire da *Il.* 4, 446-451 (=8, 60-65), un tratto di testo che, dopo la descrizione dei due schieramenti affrontati, introduce il momento della mischia:

Οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἐς χῶρον ἓνα ξυνιόντες ἵκοντο,
 σύν ῥ' ἔβαλον ῥινούς, σὺν δ' ἔγχεα καὶ μένε' ἀνδρῶν
 χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι
 ἔπληντ' ἀλλήλησι, πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει.
 ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγὴ τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν
 ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ' αἵματι γαῖα.

450

Si è detto sopra che la situazione della potamomachia omerica prevede, nel giro di pochissimi versi, il passaggio dalla strage compiuta sulla terra a quella compiuta nell'acqua, cioè da ῥέε δ' αἵματι γαῖα (20, 451) a ἐρυθαίνετο δ' αἵματι ὕδωρ (21, 21); e che l'alternativa tra la terra che geme sangue e il fiume che esonda insanguinato è ben attestata nella tradizione poetica latina¹²³.

Inoltre il lettore arriva a questo punto del racconto virgiliano avendo in mente 1, 100-101 ([*Aeneas* *log.*] «*ubi tot Simois correpta sub undis | scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit*»), 6, 87-89 ([*Sibylla* *log.*] «*et Thybrim multo spumantem sanguine cerno. | Non Simois tibi nec Xanthus nec Dorica castra | defuerint*»), 8, 538-540 ([*Aeneas* *log.*] «*quam multa sub undas | scuta uirum galeasque et fortia corpora uolues, | Thybri pater!*»), 9, 454-456 ([dopo la strage seminata da Eurialo e Niso e la loro stessa morte] *Ingens concursus ad ipsa | corpora seminecisque uiros, tepidaque recentem | caede locum et pleno spumantis sanguine riuos*), 11 393-394 [nella risposta di Turno a Drance] *Iliaco tumidum... crescere Thybrim | sanguine* cioè cinque luoghi particolarmente memorabili per il pathos, la densità allusiva e l'espressività.

D'altra parte il tratto figurativamente più impressionante, l'agonia dei cavalli mescolati agli uomini (*sanguine in alto... permixti caede uirorum | semianimes uoluuntur equi*), non appartiene alla scena omerica, così come il motivo dell'altezza del sangue, che unitamente all'uso di *uoluere* fa pensare all'acqua fluviale (cfr. *fortia corpora* [*Simois*] *uoluit/uolues* [*Thybrī*]). Alle spalle del testo virgiliano si trovano due passi di Lucrezio, 3, 642-643 *falciferos memorant currus abscidere membra | saepe ita de subito permixta caede calentis*), parte di un catalogo di orrori che sembra fatto apposta per l'epico espressionista del futuro, e 5, 1313-1314 ([i leoni usati per combattere in guerra] *permixta caede calentes | turbabant saeni nullo discrimine turmas*), un'immagine di impressionante ibridazione (i leoni aggrediscono combattenti di ambo le parti), all'interno di un paragrafo che potrebbe definirsi «the most astonishing... in the poem»¹²⁴. A questi riferimenti della memoria poetica – e sempre ricordando che la memoria poetica funziona come uno schedario, i cui contenuti sono collegati non secondo rapporti genetici ma di affinità – va però aggiunto quello più importante, ossia Catull. 64, 360 *alta tepefaciet permixta flumina caede*, di cui si è già abbondantemente parlato. *Aen.* 9, 454-456 (*ad... seminecisque uiros, tepidaque recentem | caede locum et pleno spumantis sanguine riuos*), richiamato sopra, certifica questa risonanza del luogo catulliano nell'*Eneide* iliadica.

¹²³ Vd. *supra*, n. 18.

¹²⁴ C. BAILEY (a cura di), *Titi Lucreti Cari, De rerum natura libri sex*, Vol. III, p. 1529, *ad vv.* 1308-1349.

Dunque nel regime narrativo quasi estatico dei vv. 633-635 *sanguine in alto* fonde in sé i due motivi che si ritrovano leggermente variati in Omero e ben distinti nel *Culex*; a v. 646a *funditur ater ubique cruor* è la riformulazione generica¹²⁵ che marca il ritorno a un assetto razionale, distanziato, del racconto prima che si apra il nuovo episodio.

C'è una conferma indiretta di quanto qui sostenuto. Nella sua nota ai vv. 632-635, Scott McGill ricorda che «Valerius Flaccus closely imitates V. at 6.182-8»¹²⁶. Il rimando è presente anche in altri commenti. Tuttavia, a ben guardare, il passo degli *Argonautica*, che aderisce piuttosto strettamente all'originale omerico sopra riportato, è interessante soprattutto per ciò che *non* imita del suo modello latino. Vi mancano, infatti, proprio quei tratti non mimetici, ultradinamici, impressionistico-espressionistici che connotano come “argenteo” *ante litteram* questo tratto del testo virgiliano. Esso esercita un suo magnetismo, evidentemente; ma va a finire che Valerio riscrive Virgilio stemperandone gli eccessi (6, 182-188):

*Illi ubi consertis iunxere frementia telis
agmina uirque uirum galeis adflauit adactis
continuo hinc obitus perfractaque caedibus arma
corporaque, alternus cruor alternaeque ruinae. 185
Voluit ager galeas et thorax exigit imbres
sanguineos. Hinc barbarici glomerantur ouatus,
hinc gemitus mixtaeque uirum cum puluere uitae.*

A v. 186 Valerio scrive *uoluit ager galeas*, con ciò, io credo, intendendo commentare il testo di Virgilio in un punto difficile (tale è rimasto per l'esegesi moderna, come abbiamo visto) e in un certo qual modo “correggerlo” attraverso una almeno parziale razionalizzazione:

Egli “corregge” *sanguine in alto... uoluuntur equi*, di concerto con la frase finale, dove c'è una certa tensione figurativa, bensì, ma *glomerantur*, posto inizialmente come predicato di *ouatus*, *gemitus* e *uitae*, richiede alla mente di chi legge molta meno elasticità e disponibilità al salto metaforico del virgiliano, fortemente posposto, *uoluuntur*.

Forse Valerio non vede il carattere speciale dei versi virgiliani, in cui trova espressione un ricordo, quello della potamomachia omerica, studiatamente frazionato e disseminato, ma indispensabile perché l'epos di guerra sia quel che deve essere, così come l'epos di viaggio non può prescindere dal ricordo del mondo magico, divenuto incredibile, di Circe¹²⁷.

In ogni caso il poeta flavio, nel cui epos – come già ricordato – non si segnalano echi della μάχη παραποτάμιος, si mostra critico nei confronti di un passo dove lo stile di Virgilio presenta delle anomalie ovvero si presenta – per così dire – come singolarmente “argenteo”, cioè suggestivo invece che mimetico, espressionistico invece che suggestivo, iperdinamico invece che intenso, e in genere estatico in una campata di racconto ausiliaria.

¹²⁵ Cfr. *supra*, p. 39.

¹²⁶ MCGILL, *Book 11*, cit., p. 216. Per una analisi più approfondita del modo in cui Valerio rielabora il passo di Virgilio, cfr. M. FERNANDELLI, *Un caso notevole di imitatio Vergilii nelle Argonautiche di Valerio Flacco (6, 182-8)*, in E.M. ARIEMMA, V. D'URSO, N. LANZARONE (a cura di), *Studi sull'epica latina in onore di Paolo Esposito*, Pisa 2023, pp. 365-382.

¹²⁷ Vd. *supra*, p. 22.

V.2. VALORIZZAZIONE ESPRESSIONISTICA (VIRGILIO, LUCANO).

Un caso diverso è rappresentato da *Aen.* 12, 35-36 e dal suo riuso in Lucano. Nel suo libro virgiliano del 2005 Antonio La Penna scriveva¹²⁸:

Al realismo noi uniamo di solito l'atteggiamento [...] di adeguazione a una realtà oggettiva, adeguazione che segna un limite ed esige una misura. Questa tendenza è debole in Virgilio, perché fortemente contrastata da una tendenza diffusa per la quale ho usato la qualifica di espressionismo: Virgilio tende ad esasperare sensazioni e sentimenti e ad accentuarli o amplificarli nelle immagini o con altri mezzi espressivi; non è molto diversa [...] una tendenza che si potrebbe anche considerare di accentuato realismo, cioè la tendenza a scegliere nella realtà gli aspetti più abnormi.

Questa tendenza all'espressionismo è esemplificata al meglio in un verso e mezzo del XII libro (vv. 35-36):

«... *recalent nostro Thybrina fluent
sanguine adhuc campique ingentes ossibus al bent*».

Con queste parole il re Latino descrive gli effetti della precedente giornata di guerra, narrata nel libro XI. La Penna colloca questo concentrato passaggio tra le immagini di strage più sensazionali, è anzi quella che per lui descrive «lo spettacolo più allucinante»¹²⁹.

Il fraseggio virgiliano è volto a marcare la simmetria complementare tra le due informazioni, la prima aperta da *recalent*, la seconda chiusa da *al bent*, in modo anche da incorniciare il v. 36 tra due colori, il rosso (*sanguine*) e il bianco (*al bent*). Un altro accento espressivo è la collocazione in cesura, a fine *rejet*, di *adhuc*, non necessario e perciò tanto più enfatico. Questa enfasi è ribadita, con incremento, nel secondo colon sintattico: le correnti del Tevere sono ancora calde del nostro sangue (tanto ne è stato versato); a perdita d'occhio le campagne biancheggiano di ossa (tanti sono i nostri caduti). Nel primo colon incontriamo l'adozione, quale strumento dell'espressionismo epico, dell'*amplificatio ex insequentibus*, realizzata attraverso un'idea di tempo (*recalent... adhuc*); lo stesso avviene nel secondo colon, dove però l'iperbolico si fa paradossale: l'alterazione del paesaggio, ricoperto dalle ossa bianche dei caduti, implica una assurda accelerazione del tempo (la battaglia si è combattuta ieri). Dobbiamo tenere conto di due fattori.

(a) Il primo colon richiama evidentemente la potamomachia omerica, trasposta sulle rive del Tevere e ripresentata in un modo (*recalent... sanguine... adhuc*) che ricorda la sintesi catulliana (64, 360 *alta tepefaciet permixta flumina caede*)¹³⁰; il secondo colon varia questa immagine evocata e trasposta, e in particolare ne ripresenta il secondo contenuto (i cadaveri occludono il corso del fiume) adattando l'iperbole all'immagi-

¹²⁸ A. LA PENNA, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari 2005, p. 435.

¹²⁹ LA PENNA, *L'impossibile giustificazione*, cit., p. 439.

¹³⁰ Ma *fluenta*, nella clausola del v. 35, poteva direttamente evocare l'originale omerico: cfr. R. TARRANT, *Virgil: Aeneid, Book XII*, Cambridge 2012, p. 36, n. 35; tutte le note ai vv. 35-36 sono di grande interesse.

nario delle guerre civili (ossa dei caduti sul suolo/nella terra)¹³¹ e operando una amplificazione tipicamente virgiliana, con la massa (*caesis... aceruis* in Catull. 64, 359) convertita in vastità (*campi... ingentes*).

(b) La combinazione dei motivi (sangue-corpi), così “romanizzata”, costituisce uno «spettacolo... allucinante», ma non delineato dalla voce del narratore, bensì da quella di un personaggio, Latino, intento a pronunciare un discorso dissuasivo. Egli è l'unico esponente della parte latina immune dal *furor*; e le iperboli di cui si serve sono strumenti retorici al servizio della sua *sanitas*.

L'esempio virgiliano presenta, nella sua formulazione compendiosa, lo spunto per il possibile sviluppo espressionistico del materiale omerico (struttura, colori, linguaggio) nel racconto della più angosciante e orrorosa situazione di guerra, quella del *bellum civile*. Ma si tratta proprio di uno spunto, di un potenziale: lo «spettacolo più allucinante» è esemplarmente sotto controllo nel testo virgiliano, fungendo da argomento in un discorso lucido e lungimirante, ovvero da strumento dell'etopea (di Latino), in definitiva da fattore di mimesi.

Un tale potenziale viene pienamente, anzi parossisticamente attualizzato, in cose e parole, nell'epos di Lucano. Il rapporto preparazione-attuazione, unitamente all'ascesa nella scala della quantità (molto-tutto-troppo), si dà d'altra parte all'interno di questo stesso epos, dove un primo episodio di guerra civile, in sé atroce¹³², non è che l'annuncio di un secondo molto più grave¹³³, così come nella stessa battaglia di Farsalo, *funus mundi*, ci sono due fasi, di cui la seconda, ineffabile (7, 552-556) è evocata *ex insequentibus*.

A 7, 535-543, subito dopo il primo rovescio, quello degli alleati barbari di Pompeo, si legge:

<i>Vtinam, Pharsalia, campis</i>	535
<i>sufficiat cruor iste tuis, quem barbara fundunt</i>	
<i>pectora: non alio mutantur sanguine fontes,</i>	
<i>hic numerus totos tibi uestiat ossibus agros.</i>	
<i>Aut, si Romano conpleri sanguine manus,</i>	
<i>istis parce precor: ninant Galataeque Syrique,</i>	540
<i>Cappadoces Gallicque extremique orbis Hiberi,</i>	
<i>Armenii, Cilices; nam post civilia bella</i>	
<i>hic populus Romanus erit.</i>	

I due motivi del fiume insanguinato e delle ossa che ricoprono i campi appartengono ora al discorso del narratore, fortemente commosso: «Quest'apostrofe a Far-

¹³¹ Cfr. TARRANT, *Book XII*, cit., pp. 96-97, ad v. 36, LANZARONE, *Liber VII*, cit., p. 401, ad v. 528.

¹³² Si tratta della scena di *Silla spectator sceleris* a 2, 209, cui si è già fatto accenno *supra*, p. 9. Dalla citazione che segue (vv. 209-218) apparirà che il brano lucaneo è mediato dall'immagine poco fa analizzata e da altri ricordi virgiliani: *Congesta recepit* | 210 *omnia Tyrrhenus Sullana cadauera gurgis:* | *in fluvium primi cecidere, in corpora summi.* | *Praecipites haesere rates et strage cruenta* | *interruptus aquae fluxit prior amnis in aequor,* | *ad molem stetit unda sequens. Iam sanguinis alti* | 215 *uis sibi fecit iter campumque effusa per omnem* | *praecipitique ruens Tiberina in flumina riuo* | *baerentis adiunxit aquas nec iam alienus annem* | *nec retinent ripae, redditque cadauera campo.*

¹³³ Gli stessi motivi ricompaiono nei primi episodi della guerra civile tra Cesare e Pompeo, ovvero, con formulazione parziale, nel primo scontro per mare, presso il porto di Brindisi (2, 713 *hic primum rubuit civili sanguine Nereus*) e poi, ancora mediati dalla memoria virgiliana, nella battaglia di Marsiglia, di cui già si è parlato (3, 572-576 *Cruor altus in unda* | *spumat etc.*: vd. *supra*, pp. 9, 18).

salo non è un mero artificio retorico... [ma] manifestazione di fortissimo pathos, suscitato dall'enormità dell'eccidio»¹³⁴. In questi versi chi racconta è preso dall'intensità dell'emozione a un punto tale da dimenticare l'esito dei fatti. Sul piano narratologico siamo alla distanza massima dalla situazione virgiliana, in cui lo «spettacolo più allucinante» è un argomento retorico di cui accortamente si avvale un personaggio, in uno stato di lucidità razionale, per un fine pratico preciso.

Il fiume insanguinato, ostruito dai corpi che ne arrossano le correnti, può esondare, spargendo sangue e cadaveri nelle terre circostanti; un'ondata di sangue nuovo può smuovere l'ostacolo, formato dai corpi o dal sangue stesso che si va rapprendendo, e far scorrere di nuovo la corrente (2, 214ss.¹³⁵; 7, 789-90 *propulsa cruore | flumina*); poco oltre il passo sopra citato si incontra una variante ulteriore, un'iperbole nuova che si inserisce in un quadro di ingrandimento complessivo (vv. 632-640):

*Non istas habuit pugnae Pharsalia partes,
quas aliae clades: illic per fata uirorum,
per populos hic Roma perit; quod militis illic,
mors hic gentis erat: sanguis ibi fluxit Achaeus, 635
Ponticus, Assyrius: cunctos haerere cruores
Romanus campisque uetat consistere torrens.
maius ab hac acie quam quod sua saecula ferrent
uolnus habent populi; plus est quam uita salusque
quod perit: in totum mundi prosternimur aeuum.*

Il trattamento lucaneo del tema omerico, mediato da Virgilio, tocca però il culmine dell'espressionismo ai vv. 787-795. Qui una sconcertante *aftermath narrative*¹³⁶ inscena Cesare che si gode la contemplazione di uno *scelus* ben altrimenti grandioso e rovinoso rispetto a quello osservato da Silla presso le sponde romane del Tevere¹³⁷:

*postquam clara dies Pharsalica damna retexit,
nulla loci facies renocat feralibus aruis
haerentes oculos. cernit propulsa cruore
flumina, et excelsos cumulis aequantia colles 790
corpora, sidentis in tabem spectat aceruos
et Magni numerat populos, epulisque paratur
ille locus, uoltus ex quo faciesque iacentum
agnoscat. Inuat Emathiam non cernere terram
et lustrare oculis campos sub clade latentes: 795
Fortunam superosque suos in sanguine cernit.*

La valorizzazione espressionistica del Motivo con cui i poeti hanno schematizzato e topicalizzato la μάχη παραποτάμιος iliadica mostra in questi versi di Lucano il suo *non plus ultra*. L'alterazione e contaminazione della natura – anche questo un contenuto tematico della scena omerica, come detto – vi si presenta in un modo che ri-

¹³⁴ LANZARONE, *Liber VII*, cit., p. 400, ad vv. 535-540.

¹³⁵ Citato *supra*, n. 132.

¹³⁶ P. ROCHE, *Lucan, De bello ciuili, Book VII*, Cambridge 2019, ad vv. 786-795.

¹³⁷ Cfr. *supra*, n. 132.

propone su scala iperbolica il già grandioso e raccapricciante scenario dello scontro civile sulle rive del Tevere (2, 209-220). Una nuova apostrofe, mossa dall'*indignatio* e rivolta questa volta alla Tessaglia tutta, chiude il libro (vv. 847-872), portando alle estreme conseguenze il motivo virgiliano dei *campi ingentes* ricoperti di ossa. Si può ben dire che non solo la resa espressionistica del tema omerico raggiunge qui il suo limite, ma che tale tema, anomalo per l'epos canonico, fondato sulla mimesi del *credibile*, ha propiziato l'esplorazione dello stile espressionistico nell'epos in tutte le sue possibilità e ha concorso in modo decisivo a rendere visibili, per la poesia a venire, i nuovi confini del genere. Nessun altro luogo esaminato, quanto questo di Lucano, fa pensare a come già all'origine della propria tradizione, nell'eccezionale scena di *Il. XXI*, l'epos prefigurasse la sua *ultima linea*.

VI. CONCLUSIONI

Abbiamo inizialmente constatato come gli elementi “insanguinamento” e “occlusione” delle correnti dello Scamandro nella μάχη παραποτάμιος omerica diventino “motivi”: un'operazione critica di segmentazione, per la prima volta attestata da un poeta-grammatico, Accio, ha isolato e collegato tra loro due unità di contenuto del racconto omerico, minime nell'estensione, ma dotate di una fisionomia sufficientemente compiuta, così da poter essere estrapolate, ma anche di una funzionalità nella dinamica del racconto – specie nel secondo caso – tale da poter “stare per” l'intreccio tutto e la sua tonalità dominante.

L'“elemento” diventa “motivo” una volta estrapolato e reimpiegato in un testo successivo, capace di influire su altri, da parte di un imitatore. Una ragione del prelievo può essere la rifunzionalizzazione dell'elemento originale: a questo fine esso viene schematizzato (cioè analizzato nelle sue componenti essenziali e così valutato per la sua utilità come struttura o meccanismo trasferibile); ma la schematizzazione porta ad approfondire la comprensione della pregnanza, sul piano semantico ed emotivo, dell'“elemento” isolato, con la conseguenza che la sua trasformazione in “motivo” veicolerà, o quantomeno potrà veicolare, una *vis* creativa, uno stimolo per nuovi svolgimenti. Questo è quel che si è constatato nel modo in cui Catullo ha riformulato il “Motivo”, successivamente alla schematizzazione artistica operata da Accio. L'adozione di esso nel contesto del Canto delle Parche, dove ogni contenuto si presenta, con motivazione mimetica, come il risultato di una severa selezione e come l'espressione di una divina conoscenza, ha propiziato il ri-acquisto degli “elementi”, fissatisi come “motivi”, al loro genere di origine, l'epos, ma anche la continuità vitale del Motivo fino ai versi di Nettuno nell'*Achilleide*, allo stesso tempo profetici e ricapitolativi.

Gli “elementi”, dunque, diventano “motivi” nel momento in cui sono estratti e acquisiti dall'autore di un'opera successiva; per quel che ne sappiamo, come si è detto, ciò avviene di concerto con il loro abbinamento; in questa combinazione, quali componenti di un Motivo, gli “elementi” omerici si ripropongono nei generi alti della poesia latina e in particolar modo nell'epos. La ricorrenza di un motivo nel quadro di un genere letterario antico ne genera l'attesa: questo automatismo può portare molto presto alla sua topicalizzazione.

Questo passaggio può essere interpretato in modi diversi. Il topos, si è detto accogliendo la definizione di Gerald Prince, è «una stabile configurazione di motivi»¹³⁸. Il Motivo nasce dunque con una predisposizione a diventare topos. Certamente la topicalizzazione comprende la possibilità della devitalizzazione di un motivo – o di una costellazione di motivi –, la sua riduzione a stereotipo contenutistico o formale, a marca di tradizionalità o a elemento decorativo.

Il caso-limite della topicalizzazione del Motivo mi sembra attestato da Sil. 1, 42-55:

[Iuno Hannibal]
*«Intulerit Latio, spreta me, Troius» inquit
 «exul Dardaniam et, bis numina capta, penates
 sceptraque fundarit uictor Lauinia Teucris,
 dum Romana tuae, Ticine, cadauera ripae 45
 non capiant, (b) Simoisque mihi per Celtica rura
 sanguine Pergameo Trebia et stipantibus armis
 corporibusque uirum retro fluat (c) ac sua largo
 stagna reformidet Thrasimennus turbida tabo,
 (d) dum Cannas, tumulum Hesperiae, campumque cruore 50
 Ausonio mersum sublimis Iapyga cernam
 teque uadi dubium coeuntibus, Aufide, ripis
 per clipeos galeasque uirum caesosque per artus
 uix iter Hadriaci rumpentem ad litora ponti». 55
 Haec ait ac iuuenem facta ad Mauortia flammis.*

Tutte le battaglie più importanti che si combatteranno in Italia sono qui presentate con riferimento alle componenti del Motivo, ma all'interno di una struttura che paradossalmente, in questo discorso dettato dall'ira, attrae l'attenzione per se stessa, a causa del risultato architettonico cui perviene l'arrangiamento elegante dei motivi: (a) *occlusione* / (b) *insanguinamento e occlusione* / (c) *insanguinamento* / (d) *insanguinamento e occlusione*. Nell'ultimo segmento (v. 53), poi, Silio evoca un luogo virgiliano (*Aen.* 1, 101)¹³⁹, esibendo la propria capacità di intravedere nel grande modello il suo sotto-testo omerico, divenuto, appunto, topico attraverso i suoi ritorni nella tradizione dell'epos latino.

La topicalizzazione del Motivo è qui esibita, così come avverrà anche nel discorso del Trebbia a Scipione (Sil. 4, 660-665), dove l'occlusione e l'insanguinamento delle correnti (in quest'ordine) figurano palesemente come argomenti "trovati", per propugnare la sua causa, dall'autore di un discorso di parte¹⁴⁰.

Credo tuttavia che nella prospettiva degli epici latini che hanno dato luogo a questa tradizionalità del Motivo, la μάχη παραποτάμιος si configurasse con la valenza del "tema" piuttosto che con quella del "topos".

Qui posso argomentare solo in modo generico questa affermazione. Thomas Biggs, riprendendo e aggiornando una tesi influente di Juhnke, ha sottolineato l'effetto autodistintivo che le riscritture organiche della μάχη παραποτάμιος da parte degli

¹³⁸ Vd. *supra*, p. 20.

¹³⁹ Vd. *supra*, n. 118.

¹⁴⁰ Vd. *supra*, p. 11.

epici flavi hanno perseguito, con questa scelta, nei confronti di precedenti modalità poetiche del rapportarsi ai poemi omerici: «The river battle... emerges not only as a core element of epic battle narratives, but also as a benchmark scene for poetic engagement with one's predecessors»¹⁴¹.

Ma perché proprio *con questa* scelta, visto che, come egli stesso osserva, per nove secoli non c'è traccia di riscritture epiche integrali della scena omerica e dunque conferma del fatto che la potamomachia sia «a core element of epic battle narratives»?

A monte dell'osservazione di Biggs rileverei ciò che segue. Si resta colpiti dalla presenza ubiqua (o quasi) del Motivo negli epici latini maggiori. Notevole che sia proprio Catullo, un poeta portato a tematizzare la difficoltà, se non proprio l'impraticabilità moderna della narrazione mimetica¹⁴², colui che ha trovato la soluzione migliore per dare stabilità al Motivo nell'epos latino. È poi interessante osservare come, in Virgilio, da un lato la memoria della μάχη παραποτάμιος sia frammentata e disseminata, dall'altro sia concentrata in un punto e dissimulata, quando se ne dispiega nel testo la carica emotiva, generatrice di immagini che esprimono e non descrivono; oppure sia circoscritta con mezzi mimetici, là dove si trova alla base di un impulso antimimetico, che esaspera e deforma rapporti e oggetti. Egli conosce bene ciò che, nel suo poema, vuole tenere sotto controllo; in Lucano, il Motivo diviene la formula dell'"estetica dell'orrore" nell'epos latino, mettendosi al servizio delle scene più impressionanti della guerra civile (Silla spettatore, Cesare spettatore): in questi contesti la memoria della potamomachia, lo stile espressionistico portato all'estremo, il sovvertimento drammatizzante-teatralizzante della forma epica esibiscono il loro nesso in modo esemplare. Ma è molto notevole anche il fatto che Stazio, alla fine della sua carriera, dia segno, allusivamente, che nella sua variazione del Motivo si rinnova una profonda tradizione.

Mi sembra insomma che il soggetto μάχη παραποτάμιος stimoli, negli epici romani, una sorta di coscienza identitaria, con una valenza artistica, certo, ma anche antropologico-culturale. Se è vero, come afferma Cesare Segre e come già si è visto¹⁴³, che la tematica sempre riflette gli interessi vitali di una persona o di una cultura, allora "tema", certo accanto a "topos", ma spesso a preferenza di "topos", appare come la parola appropriata per definire ciò che questo argomento – la μάχη παραποτάμιος – ha rappresentato per questi poeti.

¹⁴¹ BIGGS, *River Battles*, cit., p. 357.

¹⁴² FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita dell'epos*, cit., pp. L-LIX.

¹⁴³ Cfr. *supra*, p. 21.

ABSTRACT

In questo studio vengono definiti alcuni concetti operativi (tema, motivo, topos e espressionismo) indispensabili per definire i fenomeni e interpretare la continuità del soggetto μάχη παραποτάμιος (Il. 21, 1-382) nella storia dell'epica latina. Punto di partenza dell'indagine è la conversione e fissazione, in un singolo motivo composto (qui: il Motivo), dei separati elementi omerici "arrossamento/occlusione" delle correnti del fiume Xanto. Gli elementi originari, selezionati e abbinati per dar luogo a un emblema del soggetto omerico, finiscono per esserlo del modo latino di interpretare l'epos. Il Motivo, la cui messa a punto si deve probabilmente ad Accio, ricorre da Catullo a Claudiano, con variazioni che documentano un ininterrotto agone poetico *in nuce*, cioè nello spazio sempre ristretto in cui il Motivo viene trattato. I fenomeni sono osservati e analizzati secondo la loro occorrenza in contesti che ripropongono la situazione originaria (la guerra di Troia) oppure in contesti diversi, dove si trovano trasposti. Documentano questa trasposizione l'*Eneide* e la *Pharsalia* (minimamente le *Metamorfosi*) attraverso disseminazioni del Motivo che offrono spunti per le riscritture estese della scena omerica in Silio e nella *Tebaide* di Stazio, riscritture chiamate spesso in causa in questa ricerca ma non oggetto di analisi, perché trattate in modo esauriente in contributi recenti.

This study defines some operational concepts (theme, motif, topos, and expressionism) essential for defining the phenomena and interpreting the continuity of the subject μάχη παραποτάμιος (Il. 21, 1-382) in the history of Latin epic. The starting point of the investigation is the conversion and fixation, into a single composite motif (here: the Motif), of the separate Homeric "elements"—the "redness/occlusion" of the river Xanthus's currents. The original elements, selected and combined to create an emblem of the Homeric subject, ultimately become emblems of the Latin way of interpreting the epic. The Motif, probably developed by Accius, recurs from Catullus to Claudian, with variations that document an uninterrupted poetic contest *in nuce*, that is, in the always restricted space in which the Motif is treated. The phenomena are observed and analyzed according to their occurrence in contexts that reproduce the original situation (the Trojan War) or in different contexts. This transposition is documented in the *Aeneid* and the *Pharsalia* (and to a lesser extent in the *Metamorphoses*), through disseminations of the Motif that offer insights into the extensive rewritings of the Homeric scene in Silius and Statius's *Thebaid*. These rewritings are often cited in this research but are not the subject of analysis, as they have been exhaustively addressed in recent contributions.

KEYWORDS: μάχη παραποτάμιος, tema, motivo, espressionismo, epos.

Marco Fernandelli
Università degli Studi di Trieste
mfernandelli@units.it

