



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Luxurient gemmata monilia

Ekphrasis e mirabilia nei Carmina minora di Claudio
Claudio (carm. min. 2, 4, 5, 18, 24, 42, 45-48)

Relatore
Prof. Francesco Lubian

Laureanda
Marta Peruzzo
n° matr. 1241708 / LMFIM

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	3
Capitolo I. Ekphrasis: la riflessione teorica dagli antichi ai giorni nostri	
1.1. <i>Introduzione al capitolo</i>	7
1.2. <i>Cenni alla teoria dell'immagine: phantasia ed enargeia</i>	8
1.3. <i>Ekphrasis retorica ed ekphrasis poetica: il rapporto tra descrizione e narrazione</i>	13
1.4. <i>L'indagine teorica contemporanea e la frattura tra antico e moderno</i>	16
Capitolo II. Ekphrasis in età tardoantica	
2.1. <i>Introduzione al capitolo</i>	21
2.2. <i>Modi e finalità della descrizione nella poesia celebrativa tardoantica</i>	23
2.2.1. <i>L'epitalamio in versi</i>	23
2.2.2. <i>Il panegirico</i>	27
2.3. <i>Tra descrizione e narrazione, tra movimento e staticità</i>	29
2.4. <i>Ekphrasis e natura: la poetica del mirabile</i>	32
2.5. <i>Rappresentare visivamente le realtà immateriali: procedimenti di allegorizzazione</i>	35
2.6. <i>Il predominio della lexis e la potenza evocativa della parola nuda</i>	38
2.7. <i>Intermedialità dell'ekphrasis: i titoli iconologici e la parola materica</i>	41
Capitolo III. Claudio Claudiano	
3.1. <i>Introduzione al capitolo</i>	45
3.2. <i>Cenni di biografia e rassegna delle opere</i>	48
3.2.1. <i>Il primo Claudiano</i>	49
3.2.2. <i>Claudiano a Roma: gli anni della propaganda</i>	53
3.2.3. <i>I carmina d'occasione</i>	55
3.2.3.1. <i>I poemetti epico-storici</i>	55
3.2.3.2. <i>I panegirici</i>	56
3.2.3.3. <i>Le invettive</i>	59
3.2.3.4. <i>Gli epitalami</i>	60

3.2.4. <i>I poemetti epico-mitologici: il De raptu Proserpinae e la Gigantomachia</i>	61
3.3. <i>Tecnica compositiva a mosaico e intertestualità</i>	64
Capitolo IV. I Carmina minora	
4.1. <i>Introduzione al capitolo</i>	69
4.2. <i>I Carmina minora claudiane</i>	70
4.2.1. <i>La tradizione manoscritta</i>	72
Analisi e commento di <i>carm. min. 2, 4, 5, 18, 24, 42, 45-48</i>	77
1. <i>L'acqua mirabile: i luoghi dei Carmina minora</i>	79
<i>Carm. min. 2. Descriptio portus Smyrnensis</i>	83
<i>Carm. min. 5. Est in conspectu longe locus</i>	89
1. 2. <i>Topothesiae e aquarum mirabilia: l'Aponus e il Nilus</i>	96
2. <i>Il bestiario claudiano: gli animali dei Carmina minora</i>	103
<i>Carm. min. 4. Descriptio armenti</i>	106
<i>Carm. min. 18. De mulabus Gallicis</i>	117
<i>Carm. min. 24. De locusta</i>	131
<i>Carm. min. 42. De apro et leone</i>	139
3. <i>I doni di Serena: gli oggetti dei Carmina minora</i>	147
<i>Carm. min. 45. De concha Serenae</i>	151
<i>Carm. min. 46. De chlamyde</i>	157
<i>Carm. min. 47. De phaleris</i>	169
<i>Carm. min. 48. De zona equi Honorio Augusto a Serena missa</i>	181
Conclusioni	191
Bibliografia	195

Introduzione

È emblematica l'espressione coniata da Michael Roberts nel suo volume del 1989, in cui egli definisce «jeweled style»¹ la sensibilità estetica del Tardoantico, caratterizzata, sia in poesia che nel più ampio campo artistico, da un gusto per il prezioso, il policromo, la sovrapposizione di parole e frasi e di colori e forme, la frammentazione e la miniaturizzazione, l'abbandono di una narrazione lineare e la propensione all'estasi descrittiva e alla rappresentazione vivida e materica di ogni aspetto del reale, teorizzata nel concetto retorico di *ekphrasis*. È soprattutto intorno a quest'ultima che la nostra analisi avrà modo di dispiegarsi, in particolare nel contesto dell'opera di Claudio Claudiano, poeta di origine egiziana attivo presso la corte di Onorio nella seconda metà del IV secolo, che farà dell'*ekphrasis* una delle sue più paradigmatiche peculiarità. Il titolo scelto per questo lavoro è tratto da uno dei componimenti che costituiscono la raccolta dei carmi cosiddetti “minori” attribuiti a Claudiano, al centro del nostro studio; troviamo che rappresenti un'eloquente metafora di quel preziosismo stilistico di cui anche il poeta alessandrino si avvale con una certa maestria: *Luxurient gemmata monilia*, brillino ornamenti di gemme e adornino la parola poetica di gioielli splendidi, di sfolgorante luce e di vibrante cromatismo, realizzando anche tramite l'*ekphrasis* una manifestazione lampante del «jeweled style» della tarda antichità.

La presente analisi è articolata in quattro capitoli, di cui i primi tre di natura introduttiva, mentre il quarto, più corposo, è specificamente dedicato alla raccolta dei *Carmina minora* claudiane e al commento lemmatico di una selezione di componimenti che meglio esemplificano la tendenza dell'autore, anche nella sua produzione minore, alla descrizione vivida. Nel primo capitolo si tenteranno di delineare alcuni dei concetti chiave indispensabili per comprendere la definizione di *ekphrasis* così come teorizzata negli antichi manuali di retorica, partendo da alcuni sintetici cenni alle categorie di *phantasia* ed *enargeia* e al loro ruolo all'interno della teoria dell'immagine e del procedimento efrastico. Si cercherà inoltre di rendere conto della sterminata selva terminologica che, in ambito latino, si è costruita intorno ad *ekphrasis*, rendendone problematica una definizione univoca e completamente libera da ambiguità. Si passerà poi dalle origini retoriche di *ekphrasis* al suo riuso nel più ampio contesto letterario,

¹ ROBERTS, 1989a.

considerando alcuni degli aspetti più interessanti intorno al rapporto tra descrizione e narrazione e provando, attraverso i principali contributi teorici, a restituire all'*ekphrasis* un ruolo funzionale al processo narrativo. Un ultimo paragrafo approfondirà il restringimento semantico subito da *ekphrasis* nella modernità e la definizione di “descrizione di opera d’arte” che oggi si è consolidata e che, pur generando stimolanti riflessioni sull’intermedialità tra parola e immagine, tra letteratura e arte, è certamente limitata rispetto alla vastità di significati che il termine *ekphrasis* ammetteva in origine.

Nel secondo capitolo si analizzeranno le manifestazioni di *ekphrasis* nel più specifico contesto della letteratura latina tardoantica, restringendo il campo intorno al nostro autore, ma trattando ancora generalmente della tendenza di tutta un’epoca alla descrizione particolareggiata e sfarzosa, ad uno stile prezioso e ad un’attenzione per la potenzialità visiva della parola poetica. La principale argomentazione del capitolo punterà a dimostrare che l’accusa ai poeti tardoantichi di servirsi della descrizione per colmare un’incapacità di narrare non tiene in realtà conto di un mutamento di esigenze e di una diversa visione del mondo, per cui, anche in letteratura, sono necessari nuovi strumenti e nuove strategie. Si approfondiranno alcuni aspetti di *ekphrasis* in età tardoantica, specialmente nell’ambito della poesia celebrativa ma con delle riflessioni più ampie riguardanti di nuovo il rapporto tra movimento e stasi. Verranno poi messi in luce alcuni degli oggetti che maggiormente si prediligono nella raffigurazione efrastica: da un lato, emerge un forte interesse per il dato curioso e insolito, i cosiddetti *mirabilia* naturali, che tendono tuttavia ad estendersi ad ogni aspetto del reale; dall’altro, specialmente nella letteratura cristiana, la descrizione deve cercare di rappresentare visivamente l’immaterialità del divino e di coinvolgere il lettore in un atteggiamento di estatica contemplazione. Infine, si svolgerà una riflessione sull’importanza della parola nell’ambito della poesia tardoantica, e sulle strategie messe in atto per caricare il testo letterario di una potenza visiva ed evocativa in grado per se stessa di realizzare un processo efrastico, valida sia in assenza di un referente, sia, come nel caso dei *tituli* iconologici, quando testo e immagine coesistono e l’*ekphrasis* si fa strumento mediatore tra arte e letteratura.

Il terzo capitolo è dedicato a Claudio Claudiano, autore della cui vita si conosce molto poco, rivalutato dalla critica, che tendeva a trattarlo con un approccio semplicistico, solo dal 1970 in poi, anno in cui i rivoluzionari studi di Alan Cameron hanno permesso

una sostanziale riconsiderazione dell'opera claudiana, analizzata sotto prospettive fino ad allora inedite. Studi più recenti hanno a loro volta evidenziato alcune criticità della visione cameroniana, accusata di aver anch'essa privilegiato un approccio classicistico nel confronto tra la tecnica poetica di Claudiano, dominata dall'*ekphrasis* e da una struttura narrativa quasi inesistente, e i grandi modelli dell'epica, a cui l'Alessandrino ha certamente guardato con attenzione, ma rielaborandone i moduli e la *dictio* piuttosto che realizzare una pedissequa imitazione. Nel corso del capitolo si tratterà sinteticamente della biografia e delle opere di Claudiano, sottolineando la necessità di abbandonare le categorie e i criteri tradizionali per trattare un autore che deve molto ai suoi modelli classici, ma che allo stesso tempo si fa portavoce delle istanze e dei valori dell'età tardoantica, che non possono essere ignorati nell'ottica di un'interpretazione più consapevole.

Nel quarto capitolo, dopo una sommaria presentazione della raccolta dei *Carmina minora*, con qualche accenno anche al problematico enigma rappresentato dalla sua tradizione manoscritta, si entrerà nel vivo dell'analisi dei componimenti più significativi per il nostro discorso sull'*ekphrasis* in Claudiano e l'interesse dell'autore per i *mirabilia*. All'interno della raccolta sono stati identificati tre blocchi tematici, sui quali si articola anche il nostro commento: le descrizioni di luoghi, di animali, e infine di oggetti. L'ordinamento dei *carmina* studiati seguirà dunque questa tripartizione: in un primo momento si esamineranno le descrizioni dei porti di *carm. min. 2* e *5*, seguiti da una riflessione più generale sull'*Aponus* (*carm. min. 26*) e sul *Nilus* (*carm. min. 28*); poi, i *carm. min. 4, 18, 24* e *42* presenteranno qualche esemplare del bestiario claudiano, e rispettivamente un armento, le mule galliche, l'aragosta e il combattimento tra un cinghiale e un leone; infine, il ciclo sui doni di Serena (*carm. min. 45-48*) chiuderà l'analisi con la descrizione dei preziosi oggetti destinati ad Onorio e al suo cavallo. Si cercherà di dimostrare come anche in questi brevi epigrammi, distanti dai monumentali *tableaux* descrittivi che caratterizzano invece la produzione panegiristica e i poemetti epico-mitologici, emergano ugualmente, in diverse declinazioni, tutti quegli aspetti a cui abbiamo finora solamente accennato, ma che avremo modo di approfondire e discutere nelle pagine che seguono.

Capitolo I

Ekphrasis: la riflessione teorica dagli antichi ai giorni nostri

1. Introduzione al capitolo

Prima di entrare nel vivo del tema principe di questo lavoro, sembrano opportune alcune premesse di carattere più tecnico, che tentino *in primis* di fornire una definizione esauriente, seppur necessariamente sintetica, del concetto di *ekphrasis* in ambito retorico e delle sue sfaccettate declinazioni. Aiuta in questo senso partire dalla preliminare tripartizione di Frank J. D'Angelo, il quale distingue nella storia del termine tre usi diversi, a seconda che *ekphrasis* si riferisca ad una strategia retorica, alla descrizione di un'opera d'arte, o a un genere letterario².

Per quanto riguarda la teoria retorica antica, procederemo per accenni, poiché un'analisi approfondita dell'estesa bibliografia di cui disponiamo richiederebbe più spazio di quello che ci siamo concessi in questa sede. È tuttavia indispensabile partire dalle origini retoriche di un termine che presso gli antichi designava uno tra i più complessi esercizi preparatori dei *Progymnasmata*, cioè manuali di formazione per i futuri oratori utilizzati originariamente in ambito greco ma, dai primi secoli dell'impero, largamente diffusi anche nel mondo romano. L'insegnamento della retorica era impostato da un lato sulla memorizzazione di uno specifico vocabolario tecnico, dall'altro sulla preparazione pratica, supportata dallo svolgimento di esercizi propedeutici, sistemati nei manuali in una scala crescente di difficoltà³. È in questi manuali, quattro dei quali sono giunti fino a noi⁴, che si trovano definizioni molto simili di *ekphrasis*, tra cui la più antica, quella di Elio Teone, recita:

ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον⁵.

² D'ANGELO, 1998, p. 440.

³ MANIERI, 1998, p. 149.

⁴ Ci riferiamo qui ai *Progymnasmata* di Elio Teone (I-II sec. d.C.), di Ermogene di Tarso (II sec. d.C.), di Aftonio di Antiochia (IV-V sec. d.C.) e di Nicola di Mira (V sec. d.C.).

⁵ Ael. Theon *prog.* 118.7 = PATILLON, 1997, p. 66.

Ekphrasis, che è uno tra gli ultimi esercizi elencati nei *Progymnasmata* e doveva perciò apparire agli antichi come caratterizzato da una difficoltà elevata, è dunque, secondo la traduzione proposta da Michael Squire, «a descriptive speech which brings the subject shown before the eyes with *visual vividness*»⁶. Essa è caratterizzata dalle stesse virtù di un esercizio più semplice come la *diēgēma* (narrazione), tra cui la *saphēneia* (chiarezza espressiva) o *perspicuitas*; tuttavia, differisce da essa per un carattere che funge da discriminare tra le due, l'*enargeia*, la quale assicura all'*ekphrasis* una potenzialità visiva e un'attenzione alla riproduzione dei minimi dettagli che, invece, la narrazione non possiede⁷. Le definizioni nei *Progymnasmata*, seppur non perfettamente identiche, fanno tutte uso dell'avverbio *enargos* per descrivere questo processo, reso da Squire con «with visual vividness»⁸ e generalmente ritenuto alla base dell'antica teoria su *ekphrasis*. Fra gli altri, anche Giovanni Ravenna ha messo in luce come la visualizzazione rappresenti un carattere fondamentale dell'antica descrizione vivida⁹: essa costituisce infatti una caratteristica comune a *phantasia* ed *ekphrasis*, «la quale, se perseguita a regola d'arte, consegue l'obiettivo e il fine della descrizione, cioè l'*enargeia*»¹⁰.

Pare opportuno, prima di procedere oltre, soffermarsi brevemente sui concetti appena citati, per chiarire alcuni degli aspetti chiave nel processo efrastico. Ancora una volta, approcciare la teoria di immagine poetica attraverso i termini *phantasia* ed *enargeia*, ci costringe ad una obbligata sintesi¹¹, che cerchi tuttavia di essere il più possibile eloquente. Sulle definizioni di *ekphrasis* dei *Progymnasmata* ritorneremo più avanti, come sulle difficoltà teoriche che le diverse sfaccettature del termine hanno inevitabilmente sollevato.

2. Cenni alla teoria dell'immagine: *phantasia* ed *enargeia*

In ambito retorico, si intende con *enargeia* la descrizione dettagliata e la precisa resa visiva di un oggetto o di una persona, di un'azione o di un avvenimento. L'etimologia

⁶ SQUIRE, 2015, p. 3.

⁷ MANIERI, 1998, pp. 151-152.

⁸ In altri autori, più semplicemente, l'avverbio è tradotto «*vividly*»: cfr. WEBB, 1999; ZEITLIN, 2013.

⁹ RAVENNA, 2004-2005, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Si rimanda, per un'analisi più approfondita, agli esemplari contribuiti di ZANKER, 1981 e di MANIERI, 1998.

del termine suggerisce già diversi indizi su alcune sue connotazioni: *in primis* l'idea di bianchezza e di brillantezza, strettamente connessa all'idea di movimento. Infatti, ἐνάργεια deriva dal prefisso ἐν + l'aggettivo ἀργός, che significa appunto “chiaro, bianco, brillante”¹². Inoltre, continua Alessandra Manieri:

Il termine ἀργός associa all'idea di lucentezza quella di movimento, come attesta l'uso omerico ἀργίποδες (ο πόδας ἀργοί) come attributo dei cani, che vuole suggerire, più che la bianchezza dei piedi, la loro velocità. In tal senso, secondo alcuni, è detta Ἀργώ la veloce nave di Giasone, Zeus è chiamato talvolta ἀργκέρανος, ed una specie particolare di aquila è detta μύγαργος¹³.

Per la studiosa, ciò sarebbe decisivo per l'antica definizione di *ekphrasis*: «Questo duplice riferimento alla bianchezza e alla rapidità è significativo per intuire le sfumature di ἐνάργεια, che significa dunque *illustratio, euidencia*, ma con in più una qualità di animazione ed evidenza visiva, quasi di immagine in movimento, che la distingue dalla semplice σαφήνεια»¹⁴.

Spostandosi dal piano etimologico a un piano più generale, si può dunque parlare di *enargeia* come dello strumento espressivo che consente a colui che scrive di conferire all'immagine prodotta una concretezza ed efficacia visiva, tali che questa sembra quasi compiersi in presa diretta davanti agli occhi del pubblico¹⁵. Emerge da questa definizione una superiorità del senso della vista, per gli antichi criterio di veridicità della conoscenza¹⁶. Ma se si considera, invece, quella che secondo Graham Zanker è la più accurata definizione di *enargeia*¹⁷, ovvero quella che ci offre Dionigi di Alicarnasso nel *De Lysia*, si nota una differenza, in quanto essa, considerata la prima delle virtù accessorie dello stile, viene descritta «come la virtù capace di porre i fatti narrati sotto i sensi, e non semplicemente davanti agli occhi, come vuole la maggior parte della tradizione retorica»¹⁸. Essa permette dunque un'espressione linguistica capace di far rivivere la scena agli ascoltatori, rendendoli spettatori attivi, capaci di dialogare con i personaggi,

¹² MANIERI, 1998, p. 97.

¹³ *Ivi*, p. 98.

¹⁴ *Ivi*, pp. 98-99.

¹⁵ BERARDI, 2010, p. 179.

¹⁶ BERARDI, 2012, p. 5.

¹⁷ ZANKER, 1981, p. 297.

¹⁸ BERARDI, 2010, p. 182.

quasi come fossero a teatro. Effetto che è reso possibile, secondo Dionigi, dalla descrizione dettagliata e minuziosa delle circostanze che accompagnano lo svolgimento dei fatti, per ricreare quella immediatezza visiva e, in generale, sensoriale, che permette una completa immersione dell'ascoltatore nella scena¹⁹.

Non è facile accordarsi su una definizione univoca di *enargeia* in ambito retorico, a causa delle diverse funzioni e classificazioni che ad essa si attribuiscono, e anche di quella che Francesco Berardi chiama la «selva terminologica»²⁰ di cui essa si connota. Se guardiamo ad esempio al mondo della trattatistica retorica latina, questa fluidità di significato si traduce in un nugolo di termini, tra cui *demonstratio*, *euidentia*, *illustratio*, *repraesentatio* e *sub oculos subiectio*²¹. Nella pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium*, ad esempio, si parla di *demonstratio*:

*Demonstratio est cum ita uerbis res exprimitur ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur. Id fieri poterit si quae ante et post et in ipsa re facta erunt comprehendemus, aut arebus consequentibus aut circum instantibus non recedemus*²².

Dunque, il metodo per produrre l'evidenza è la descrizione dettagliata degli eventi prima, durante e dopo l'azione, le sue conseguenze e le sue circostanze. Anche questo passo sembrerebbe esaltare il predominio del senso della vista, per la prerogativa della *demonstratio* di portare l'oggetto descritto *ante oculos*. In altre opere, tuttavia, come ad esempio nelle *Partitiones oratoriae* di Cicerone, si precisa che l'evidenza, qualità ottenuta dall'uso di un linguaggio elegante, fatto di metafore, di figure retoriche, e di vocaboli che imitano il reale, non stimola solo la vista, ma anche tutti gli altri sensi²³: questa definizione si avvicina molto, con queste specificazioni, a quella di Dionigi riportata poco fa. Ancora Cicerone, nel *De oratore*, sottolinea come il coinvolgimento emotivo dell'uditorio si possa creare attraverso specifici mezzi stilistici, tra cui, appunto, una descrizione dei fatti come se stessero accadendo in quel momento:

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 179.

²¹ ZANKER, 1981, p. 298.

²² *Rhet. Her.* 4, 55, 68.

²³ BERARDI, 2010, p. 187.

Nam et commoratio una in re permultum mouet et inlustris explanatio rerumque, quasi geruntur, sub aspectum paene subiectio; quae et in exponenda re plurimum ualent et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum [...]²⁴.

Sull'*enargeia* si sofferma anche Quintiliano, in diversi punti della sua *Institutio oratoria*, e in particolare nei libri ottavo e nono²⁵, in cui essa viene descritta come ornamento di un'orazione, e come ciò che contribuisce in larga misura a rendere efficace quest'ultima. Citiamo alcuni passi, non solo per precisare il concetto, ma anche per rendere ragione di quella vastità terminologica di cui si è parlato:

Itaque ἐνάργεια, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est euidentia uel, aut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna uirtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni uideantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures ualet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi²⁶.

Nel libro seguente, Quintiliano riprende e commenta il pensiero di Cicerone espresso nel passo del *De oratore* citato poco fa, specificando la necessità, per realizzare la figura dell'*euidentia* (o come la chiamano altri, *hypotyposis*) di descrivere un evento non nel suo complesso, ma mostrando come esso sia avvenuto *per partes*, nei suoi più minimi dettagli:

Illa uero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur, nec uniuersa, sed per partis: quem locum proximo libro subieciimus euidentiae. Et Celsus hoc nomen isti figurae dedit: ab aliis hypotyposis dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa uerbis ut cerni potius uideantur quam audiri [...]²⁷.

Abbiamo cercato di fornire, in pillole, una spiegazione adeguata del concetto di *enargeia*, ma esso non può prescindere da quello di *phantasia*, in quanto la prima è dote essenziale affinché la seconda possa esistere con sufficiente aderenza al reale. *Phantasia*,

²⁴ Cic. *de orat.* 3, 202.

²⁵ In realtà Quintiliano affronta il concetto di *enargeia* anche in altri momenti, come ad esempio in 4.2 e in 6.2. Si citeranno qui, per ragioni di sintesi, solo alcuni passi.

²⁶ Quint. *inst.* 8, 3, 61-62.

²⁷ Quint. *inst.* 9, 2, 40-41.

che si potrebbe tradurre in italiano con “apparenza”, “visione”, “immagine”, è un termine connotato da estrema ambiguità, la stessa che caratterizza il suo ruolo: «φαντασία possiede uno *status* semantico intermedio che la connette sia all’oggetto esterno dotato di qualità obbiettive (p. es. di colore, sonorità, movimento) sia al soggetto che percepisce queste qualità tramite le sue capacità sensoriali, principalmente uditive e visive»²⁸. Soggetto e oggetto sono entrambi attori in questo processo: un oggetto, per essere percepito, deve necessariamente implicare un soggetto esperiente, il quale acquisisce un’immagine di quell’oggetto che non corrisponde al reale, ma alla sua apparenza. Il termine *phantasia* passa dunque dal designare l’oggetto al rappresentare l’immagine acquisita dal soggetto, il quale dovrà a questo punto “restituire” mediante il linguaggio, retorico, poetico o figurativo, tale immagine all’esterno, nel modo più possibile evocativo e mimetico del reale (nonostante risulti comunque falsata rispetto ad esso, perché già filtrata dalla mente del soggetto). Ciò che ci assicura la veridicità di questo processo è l’*enargeia*, l’evidenza visiva, cioè “il criterio di verità delle cose”, che garantisce la conformità al reale di una *phantasia*, la sua corrispondenza con un oggetto esistente. L’*enargeia*, dunque, è la qualità caratterizzante di una *phantasia* e – saldata alla chiarezza – è la *conditio sine qua non* per un processo efrastico di soddisfacente efficacia, capace di dar vita a una descrizione vivida e dettagliata in grado di materializzare la scena di fronte al lettore, o all’ascoltatore, e fargliela vivere come se la percepisse con i suoi sensi.

È importante sottolineare, al di là della sfera prettamente retorica, che presso gli antichi quella dell’evidenza visiva è qualità costitutiva essenziale, oltre che di qualsiasi produzione artistica, anche della composizione poetica. Infatti, l’*enargeia* è lo strumento che rende oggetto dell’arte, e dunque materia della poesia, non solo argomenti reali, restituiti mediante mimesi, ma anche elementi fantastici, mitici e favolosi²⁹. È solo in funzione di essa che un’immagine, pur non esistente in natura, assume caratteristiche tali da acquisire una sua peculiare realtà, sussistente nella mente del poeta e in quella del suo pubblico.

Un poeta deve essere in grado, mediante la forza della sua immaginazione, di realizzare quasi una diretta trasmissione di immagini dalla sua facoltà immaginativa a quella dell’ascoltatore [...] Egli deve produrre le sue φαντασίαι in modo tale che le sue parole riescano ad evocare

²⁸ MANIERI, 1998, p. 10.

²⁹ *Ivi*, p. 177.

sensazioni sonore, tattili, visive, quasi proponendosi di imitare il processo mediante cui l'immagine di una cosa reale, tramite le sensazioni, si concretizza nella mente dell'uomo³⁰.

Se, allora, l'*enargeia* retorica ha come scopo principale quello di convincere l'uditorio della validità di un determinato argomento, attraverso una rappresentazione che sia il più possibile aderente alla realtà, l'*enargeia* in poesia non è intesa come strumento di persuasione; serve, invece, al fine di conferire veridicità narrativa anche agli argomenti più incredibili, e nello stile, accostata all'*emphasis*, a coinvolgere, emozionare, soggiogare, esercitare attrazione immediata su tutti gli organi di senso, mediante un linguaggio allusivo e metaforico che lasci spazio anche alle facoltà immaginative dell'uditorio³¹. Perché non basta, sottolinea Manieri rielaborando il pensiero di Elizabeth Asmis³², che il poeta tratti la sua materia con un linguaggio vivido, ma «tocca all'uditorio completare, mediante la propria immaginazione, la visione che il poeta con evidenza rappresenta, intuendo tutto ciò che egli lascia inespresso: i sentimenti, i caratteri, i pensieri che vi sono alla base»³³.

Sebbene il contenuto del presente paragrafo non si avvicini neppure lontanamente ad esaurire la totalità degli studi intorno a questi temi, è forse sufficiente a consentirci di riprendere il concetto di *ekphrasis* con maggiore agilità, nonostante le problematicità di definizione che anch'esso, come quelli appena visti, certamente presenta.

3. *Ekphrasis retorica ed ekphrasis poetica: il rapporto tra descrizione e narrazione*

La stessa ambiguità terminologica che caratterizza i concetti di *phantasia* ed *enargeia* rende scivoloso anche il terreno attorno all'oggetto cardine della nostra questione. La definizione di *ekphrasis* si fissa con relativa lentezza³⁴, e bisognerà appunto aspettare il I secolo d.C., con la seconda sofistica e i *Progymnasmata*, affinché venga utilizzato per trattare di descrizione il termine che prima, spesso impropriamente, era sostituito con il più generico *enargeia*. Si arriva dunque a quella definizione di Elio Teone, già riportata, di *ekphrasis* come *lògos periegematikòs*, che già nella traduzione di

³⁰ *Ivi*, p. 9.

³¹ *Ivi*, pp. 178-179.

³² ASMIS, 1992, pp. 402-403 in MANIERI, 1998, p. 179.

³³ MANIERI, 1998, p. 179.

³⁴ GUALANDRI, 1994, p. 304.

questo primo segmento si è diramata in una serie di soluzioni, seppur non opposte, certamente diverse, e non sempre esaurienti sotto l'aspetto semantico ed etimologico³⁵. Oggi si tende a concordare sul fatto che «discorso descrittivo» sia la più adeguata traduzione possibile di *lògos perieghmatikòs*³⁶, e che *ekphrasis* sia dunque definibile nei termini di «un discorso descrittivo, che rende per così dire visibile ciò di cui parla, presentandolo agli occhi dell'ascoltatore; ha per oggetto una grande varietà di temi (persone, azioni, situazioni, luoghi, tempi: solo tardi si parla specificamente di opere d'arte); ha come principali virtù la chiarezza e l'*enargeia*; e la *lexis* che vi si usa deve adattarsi al tipo di argomento trattato»³⁷.

È quindi l'unità di chiarezza ed evidenza visiva che garantisce l'efficacia della descrizione; e in effetti dai *Progymnasmata* emerge un'attenzione per la completezza dei particolari, la cura degli antefatti, degli eventi concomitanti, delle conseguenze: un invito, insomma, nel processo descrittivo, a non tralasciare nulla³⁸. L'*enargeia*, abbiamo visto, è anche ciò che distingue l'*ekphrasis* dalla narrazione, la quale è, invece, un semplice resoconto di quanto è accaduto. Se, dunque, il fine della narrazione è quello di raccontare, il concetto di *ekphrasis* implica l'azione di “raccontare pienamente”, come suggerisce l'etimologia che unisce al verbo φράζω (“raccontare”, “parlare”, “esporre”) il prefisso ἐκ, che tradotto letteralmente è “fuori”, ma a cui è possibile dare un significato che veicola un'idea di pienezza e completezza³⁹. Qualche precisazione merita anche il verbo *phrazo*, che abbiamo tradotto, forse impropriamente, con “narrare”, quando in realtà «*phrazein* non denota l'atto enunciativo nella sua sonorità»⁴⁰; non si estende, cioè, alla manifestazione acustica del dire. Sarebbe più appropriata dunque una traduzione che si avvicini a “significare”, o “mostrare”, escludendo il carattere, per così dire, sonoro del verbo: mostrare con i gesti, ad esempio, o tramite parola scritta.

È da chiarire se la definizione, così come è teorizzata nei manuali di retorica, possa adeguatamente riferirsi non solo, appunto, all'*ekphrasis* retorica e alla sua dimensione

³⁵ RAVENNA, 2004-2005, p. 22. Ravenna, tra queste insoddisfacenti soluzioni riporta le traduzioni di Manieri 1998: «passo narrativo»; di Keuls, 1981: «passo descrittivo»; di Kennedy, 2003: «descriptive language».

³⁶ Cfr. RAVENNA, 2004-2005, per una più approfondita analisi dell'etimologia dei termini.

³⁷ GUALANDRI, 1994, p. 305.

³⁸ RAVENNA, 2004-2005, p. 25.

³⁹ WEBB, 2009, p. 13.

⁴⁰ SVENBRO, 1991, p. 16.

tecnica, ma anche all'*ekphrasis* poetica⁴¹. La differenza sostanziale tra le due, suggerisce Giovanni Ravenna, è da ricercarsi nel criterio selettivo di quest'ultima, che si distingue da quello generalizzante che invece caratterizza la prima, e dalla consuetudine dell'*ekphrasis* poetica di introdurre il ruolo del "personaggio che vede" le rappresentazioni. L'*ekphrasis* come strategia retorica non costituisce un genere letterario autonomo, ma è piuttosto una tecnica di persuasione incastonata all'interno di un discorso più ampio⁴², una digressione descrittiva che deve essere in grado attraverso il completo coinvolgimento immaginativo del pubblico a convincerlo più del solo argomento logico⁴³. Oggi, e lo vedremo nel dettaglio, c'è la tendenza a considerare *ekphrasis* quasi esclusivamente come descrizione di opere d'arte, quando in realtà le definizioni dei *Progymnasmata* mettono in luce un ventaglio molto più ampio di oggetti possibili, in genere elementi standard della narrativa⁴⁴ come persone (*prosōpa*), eventi o azioni (*pragmata*), luoghi (*topoi*), tempi (*chronoi*); e anche, nei manuali più tardi, piante (*phyta*), animali (*zōa*) e feste (*panegyreis*)⁴⁵. I *Progymnasmata* contemplano anche la possibilità di un'*ekphrasis* "mista", che intersechi due o più elementi tra quelli visti. Un esempio compare in Ermogene, che spiega tale *ekphrasis* mista con la descrizione della battaglia notturna in Tucidide, che concilia l'elemento temporale (la notte) con un'azione, o evento (la battaglia).

Capiamo da questi aspetti che è difficile, anche solo in ambito retorico, considerare l'*ekphrasis* come una pura descrizione, slegata dall'aspetto narrativo. Ciò è ancora più evidente quando l'*ekphrasis* esce dalla retorica per riversarsi nella poesia, avvicinandosi ad un genere letterario in cui narrazione e descrizione sono connesse così strettamente, da risultare quasi indistinguibili, collocando l'*ekphrasis* in una zona liminare tra le due. Pensare alla descrizione come ad una pausa narrativa non porta sempre nella giusta direzione, se la si intende come completamente estranea al contesto narrativo e allo stesso tempo depurata da ogni elemento narrativo. Di *ekphrasis* come pausa narrativa parla Jaś Elsner quando distingue due tipologie, l'*interventive ekphrasis*⁴⁶ e la *self-standing ekphrasis*⁴⁷ (quella, ad esempio, degli epigrammi). Con la prima definizione

⁴¹ RAVENNA, 2004-2005, p. 25.

⁴² D'ANGELO, 1998, p. 440.

⁴³ WEBB e WELLER, 1993, p. 332 in D'ANGELO, 1998, p. 440.

⁴⁴ JAMES e WEBB, 1991, p. 7 in D'ANGELO, 1998, p. 441.

⁴⁵ ELSNER, 2002, p. 1.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 3-9.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 9-13.

si intende un'*ekphrasis* inserita in un contesto narrativo, che quindi costituisce un episodio all'interno un'opera letteraria più ampia. È chiaro che in questo caso, più o meno evidentemente, ci saranno delle importanti contaminazioni tra descrizione e narrazione.

Un esempio emblematico è quello della descrizione omerica dello scudo di Achille in *Il.* 18, 369-608, che Alessandro Perutelli afferma a ragione essere «l'*ekphrasis* più famosa della letteratura antica che sia dedicata ad un'opera d'arte figurativa»⁴⁸ ma che, tuttavia «non rappresenta una netta pausa descrittiva nel racconto, in quanto Omero propriamente non descrive le raffigurazioni dello scudo, ma ne narra la creazione da parte di Efesto»⁴⁹. Perutelli, avvalendosi anche degli studi di Ernesto de Martino, insiste sulla validità di questa rappresentazione non come una digressione descrittiva superflua nel procedere narrativo, ma come parte integrante di esso, e addirittura ad esso funzionale, perché necessario a spiegare degli sviluppi che senza la raffigurazione dello scudo risulterebbero incompiuti. L'*ekphrasis*, dunque, non è una sezione slegata dal racconto, ma interferisce con esso e anzi, lo completa⁵⁰. Questo è sicuramente il caso che nel modo più lampante mostra questa attenzione a connettere le varie parti dell'opera, in accordo con una tendenza che non è stata sempre recepita dalla tradizione successiva e dall'epica minore. Tuttavia, ci dà degli spunti interessanti sulla complessità del rapporto tra l'*interventive ekphrasis* e il contesto narrativo all'interno del quale essa è inserita, su cui spesso si è interrogata la critica moderna e post-moderna⁵¹, sollevando questioni su cui non ci soffermeremo ma che mostrano come non tutti i casi di *ekphrasis* siano da esaminare con gli stessi strumenti e le stesse definizioni, ma che necessitino ciascuno di trattamenti specifici.

4. *L'indagine teorica contemporanea e la frattura tra antico e moderno*

L'analisi, seppur stringata, di alcuni aspetti problematici del concetto di *ekphrasis*, ha voluto mettere in luce una certa difficoltà nel definire il termine con significati univoci, per il suo *status* intermedio tra rappresentazione verbale e visiva, per le implicazioni retoriche contrapposte all'uso letterario, e anche per il rapporto tra descrizione e

⁴⁸ PERUTELLI, 1978, p. 87.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 88.

⁵¹ Cfr. FOWLER, 1991.

narrazione. Tuttavia, nessun altro termine retorico ha conosciuto la stessa fortuna che, nella critica degli anni recenti, è toccata a *ekphrasis*, al centro di numerosi studi e di altrettante discussioni che hanno implicato anche considerazioni di natura estetica, teorie della visione, analisi del rapporto tra parola e immagine e tra letteratura e arte⁵².

Dalle premesse su come *ekphrasis* veniva intesa dagli antichi emerge la profonda frattura che oggi si è venuta a creare rispetto al concetto originario. La definizione moderna del termine ne contempla solo uno tra i molteplici aspetti, in quanto considera *ekphrasis* come «verbal mediation of a visual work of art alone»⁵³. La critica contemporanea, dunque, concepisce come essenziale nel concetto la stretta associazione tra parola e immagine, legando letteratura e arti figurative in una morsa che affonda le sue radici, è vero, nel mondo antico, ma che risulta oggi risulta limitante rispetto alla vastità di significati che *ekphrasis* ammetteva in origine. Il restringimento semantico di *ekphrasis* alla descrizione retorica di un'opera d'arte si sviluppa in tempi e modi diversi rispetto a quello di *ekphrasis* come esercizio nei manuali di retorica⁵⁴. Certamente gli autori dei *Progymnasmata* fanno menzione di *ekphraseis* dedicate a opere artistiche: Teone annovera fra gli esempi di quest'esercizio la descrizione omerica dello scudo di Achille, Aftonio menziona la descrizione di un tempio dell'acropoli di Alessandria, e Nicola di Mira – ormai tra IV e V secolo d.C. – comprende esplicitamente tra i possibili temi dell'*ekphrasis* anche statue e dipinti⁵⁵. Ma esempi di descrizioni di opere d'arte risalgono già alla seconda sofistica: nelle opere di Luciano di Samosata (II sec. d.C.), e in particolare in quella descrizione del dipinto allegorico di Apelle nel suo trattato sulla calunnia⁵⁶; nelle *Immagini*, dialogo di Filostrato il Vecchio, sofista greco collocabile tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C., interamente sviluppato su una serie di dettagliate descrizioni dei dipinti esposti in una galleria d'arte a Napoli; nelle *Immagini* di Filostrato il Giovane e nelle *Descrizioni* di Callistrato.

Christopher Chinn, citando un'intuizione di Ruth Webb⁵⁷, addita la possibilità che proprio l'esempio dello scudo di Achille riportato da Teone possa avere in qualche modo generato e alimentato la tendenza moderna a considerare questa descrizione omerica

⁵² ZEITLIN, 2013, p. 17.

⁵³ SQUIRE, 2015, p. 4.

⁵⁴ D'ANGELO, 1998, p. 442.

⁵⁵ ELSNER, 2002, p. 2.

⁵⁶ Luc. *Cal.*

⁵⁷ WEBB, 1999, pp. 7-9.

come il primo esempio di *ekphrasis* nella letteratura occidentale⁵⁸, con un intrinseco fraintendimento sulla natura del suo oggetto. Questa lettura, infatti, trascura il significato che Teone dava a questo esempio, inteso non come descrizione di opera d'arte, ma citato all'interno della descrizione della preparazione dell'equipaggiamento militare. In questo caso, Omero non sta descrivendo un oggetto, ma un processo, il modo in cui qualcosa viene fatto: forse è il caso di parlare, allora, di *ekphrasis* del *tropos*, più che di un oggetto d'arte, che invece è l'interpretazione che ha avuto più successo⁵⁹. Anche Jaś Elsner ha identificato nel celebre episodio dell'*Iliade* la principale ragione dello sviluppo, già nell'antichità, della descrizione di opere d'arte come più paradigmatico esempio di *ekphrasis*, anticipatorio, in un certo senso, dell'accezione moderna del termine⁶⁰. La tradizione epica pullula di prove che tale valore dato ad *ekphrasis* si stava in qualche modo consolidando nel mondo greco e romano: lo dimostrano Apollonio Rodio, il *liber* catulliano, l'*Eneide* di Virgilio, le *Metamorfosi* di Ovidio⁶¹.

Il legame agonistico tra letteratura e arti figurative, tra parola e immagine, indubbiamente ha dei riferimenti forti, e molteplici, nel mondo antico, come suggeriscono le due più emblematiche formule ad esso rivolte: quella attribuita da Plutarco a Simonide di Ceo, *poema pictura loquens, pictura poema silens*⁶², e quella oraziana *ut pictura pöesis*⁶³. Sicuramente la concezione di *ekphrasis* nel suo rapporto di intermedialità tra arte e letteratura ha delle ragioni d'essere che sono evidenti, e la sua definizione come descrizione di opera d'arte è diventata paradigmatica già dai tempi antichi. Ma questo non toglie il fatto che rimane una discrepanza visibile tra il significato antico di *ekphrasis* e quello moderno, che alcuni studiosi contemporanei spesso tendono a ignorare, o cercano di giustificare in nome di una presunta eccessiva indeterminatezza delle definizioni degli antichi retori, troppo vaghe e generiche per essere utili, e per questo legittimate ad essere sostituite⁶⁴. L'origine di questa frattura, e l'uso del termine nel suo ristretto significato di descrizione di oggetti d'arte, non è da ricercarsi nell'antichità, e nemmeno nel Rinascimento; non si trovano occorrenze di *ekphrasis* inteso in tale significato nemmeno

⁵⁸ CHINN, 2007, p. 276.

⁵⁹ WEBB, 1999, p. 11.

⁶⁰ ELSNER, 2002, p. 2.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Plu. *De glor. Ath.* 3.346f.

⁶³ Hor. *ars* 364.

⁶⁴ Sono accusati di tale trattamento nei confronti delle definizioni antiche N. Land, R. Barthes e G. Kennedy. Cfr. WEBB, 1999 per una più completa analisi della questione.

nella prima metà del Novecento: non lo usa il Lessing, nel suo *Laokoön*⁶⁵ e nella discussione intorno al rapporto tra poesia e pittura che vede centrale il ruolo dello scudo di Achille, e nemmeno Paul Friedländer⁶⁶, nella sua pionieristica indagine sull'*ekphrasis* nella letteratura antica e bizantina⁶⁷. Bisognerà aspettare fino alla metà del ventesimo secolo, in particolare Leo Spitzer e il suo saggio su “*Ode on a Grecian Urn*” di Keats per vedere coniata la definizione di *ekphrasis* come «poetic description of a pictorial or sculptural work of art»⁶⁸, cioè quella che si è poi irrimediabilmente infiltrata nel pensiero contemporaneo. L’idea di considerare unico argomento dell’*ekphrasis* un oggetto, non solo un’opera d’arte ma in generale un oggetto statico, ha contribuito alla convinzione che la descrizione non possa essere altro che una pausa narrativa, opposta alla narrazione e necessariamente separato da essa. Una distinzione che non dà le dovute ragioni ad una definizione antica che, abbiamo visto, considera gli eventi e le azioni, i *pragmata*, argomenti tanto della narrazione quanto della descrizione, e che perciò non separa le due sfere in modo netto, ma al contrario le interseca. Limitare il *subject-matter* dell’*ekphrasis* agli oggetti statici, e, di riflesso, all’opera d’arte, ne compromette la natura originaria, che non è determinata tanto dall’argomento della descrizione, di secondaria importanza, quanto piuttosto dall’effetto che tale descrizione poteva suscitare nel pubblico. Tutto può diventare oggetto dell’*ekphrasis* perché non è ciò che si descrive che importa, ma è il fatto di riuscire a descriverlo in maniera tale che esso si materializzi davanti agli occhi del lettore, o dell’ascoltatore, con quella vividezza di cui abbiamo già trattato.

Ciò che indubbiamente emerge da quanto detto è che sicuramente *ekphrasis*, nell’indagine teorica contemporanea, non è una categoria facile da sbrogliare, ma anzi, è tanto più problematica quanto più estende il suo raggio di azione in discipline contigue alla letteratura⁶⁹. Questo accostamento di letteratura e arti figurative ha reso la discussione intorno all’identità di *ekphrasis* difficoltosa, ma allo stesso tempo, sottolinea Ravenna in conclusione del suo studio, stimolante per gli studi sull’intermedialità che da essa sono derivati, che aprono il discorso a prospettive inedite e certamente valide.

⁶⁵ LESSING, 2007.

⁶⁶ FRIEDLÄNDER, 1912.

⁶⁷ WEBB, 1999, p. 10.

⁶⁸ SPITZER, 1955, p. 207.

⁶⁹ RAVENNA, 2004-2005, p. 27.

L'identità che si è fatta complessa, dotata di potenzialità generative per più di un discorso critico (storico-artistico; teorico-letterario), si direbbe più ricca dopo l'affrancamento dal suo campo di origine, rideterminata e riqualificata nel confronto con alcune domande della (post-) modernità⁷⁰.

Su alcuni specifici aspetti riguardanti l'intermedialità di *ekphrasis* avremo modo di ritornare nel prossimo capitolo, in particolare relativamente al contesto della tarda antichità cristiana. Il capitolo che qui volge al termine ha voluto fissare alcuni dei concetti chiave per delineare un discorso generale ma sufficientemente esaustivo su *ekphrasis*, e funge da introduzione propedeutica per analizzarne le manifestazioni nel più ristretto contesto della letteratura latina tardoantica, con qualche accenno anche ai suoi modelli precedenti.

⁷⁰ *Ibidem*.

Capitolo II

Ekphrasis in età tardoantica

1. Introduzione al capitolo

Il capitolo precedente ha delineato alcuni degli aspetti fondamentali di *ekphrasis*, accennando a come, una volta emancipata dai manuali di retorica, essa abbia conosciuto esiti diversi e interpretazioni altrettanto sfaccettate. Gli esempi di *ekphrasis* tratti dalla tradizione letteraria mostrano come talvolta la descrizione risenta dei residui dell'impostazione retorica, con caratteristiche simili a quelle del *progymnasma* anche in contesti poetici; altre volte, invece, è articolata in brani lunghi, che si fondono con la narrazione in certi casi, ma che possono anche segnare una pausa più marcata nel flusso narrativo; altre volte ancora è esaurita in «semplici e rapidi tocchi descrittivi»⁷¹ che la condensano in pochi versi, se non in un unico verso. Quello che ne emerge è il fatto che *ekphrasis* si possa presentare in vesti talvolta inattese, ma che debba essere riconosciuta anche nelle sue forme più esigue e nelle sue più fugaci manifestazioni⁷². È in quest'ottica che guarderemo alla tradizione letteraria latina, dall'epica di Virgilio, di Ovidio e di Stazio all'epigramma di Marziale e di Ausonio, dalla lirica di Catullo alla poesia celebrativa tardoantica, per comprendere in quali termini la descrizione si sia declinata in contesti diversi da quello retorico.

Già dal I secolo d.C. iniziano a stabilirsi le condizioni per una svolta nell'ambito delle inclinazioni poetiche, in virtù di un contesto socio-politico decisamente più disteso e di nuovi rapporti tra principato e intellettuali⁷³. La produzione poetica di questi anni rivela un ritorno al gusto neoterico dei *poetae noui*, di cui riemergono i temi, gli ideali e le disposizioni tecniche, nella polimetria, nella *brevitas*, nel *labor limae*⁷⁴. Le manifestazioni più lampanti dell'imitazione programmatica dei *poetae noui* prendono forma negli *Epigrammata* di Marziale, che esplicitamente indica in Catullo il suo principale predecessore, e nelle *Siluae* di Stazio, composte in vari metri e rievocative dell'ideale neoterico di disimpegno e raffinatezza, con un gusto per il dettaglio e per il

⁷¹ GUALANDRI, 1994, p. 306.

⁷² *Ivi*, p. 307.

⁷³ GAGLIARDI, 1972, p. 13.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 13-14.

colore che convincerà la generazione dei tardoantichi a fare del poeta flavio uno dei suoi modelli più influenti. È sullo sfondo di tale panorama culturale che si assiste a una frattura rispetto all'atteggiamento classico e a un riorientamento verso posizioni che Donato Gagliardi definisce manieristiche, di virtuosismo formale, di richiamo sfrenato alla retorica, di riuso del mito, dotato di senso nuovo, di fantasia esuberante e di vivide descrizioni⁷⁵. E se l'autore simbolo di questa fase di trapasso è individuato in Ovidio, anche la sua influenza non potrà che esercitare un particolare fascino sui poeti tardoantichi, i quali, sulla scia del Sulmonese, sceglieranno la tecnica dell'*ekphrasis* come loro più peculiare connotazione. Emerge dunque già in età imperiale la tendenza sempre più diffusa alla descrizione, che prende posto nel contesto isolato dell'epigramma come nel più ambizioso progetto dell'epica⁷⁶, anche se, tuttavia, sarà la produzione letteraria latina tra IV e VI secolo il terreno più fertile per lo sviluppo di *ekphrasis*. È infatti con gli ultimi poeti pagani che *ekphrasis* diventa l'asse portante della composizione poetica, nonché lo strumento che permette non solo di rappresentare, ma anche di analizzare e di narrare⁷⁷. Gagliardi parla di descrittivismo come categoria primaria della prassi poetica, esprimendo però un giudizio che addita nell'estro pittorico dei poeti tardoantichi la sostanziale assenza di un messaggio di fondo⁷⁸. È davvero così? Anche se è indubbio un certo compiacimento nello sfoggio di un linguaggio vivido e materico, sembra estrema la condanna alla mera ostentazione e all'esasperazione immotivata di tali scorci descrittivi. Risultano più condivisibili posizioni meno intransigenti, che non associano il gusto di descrivere ad una incapacità di narrare, ma piuttosto intersecano descrizione e narrazione in un modo diverso di fare poesia.

Il contenuto del presente capitolo, oltre che a fornire gli strumenti essenziali per riconoscere le caratteristiche dell'*ekphrasis* poetica tra IV e VI secolo, mira a porre un accento anche su tale questione, tentando, sulla scia della puntuale analisi di Isabella Gualandri, di riconoscere alla produzione tardoantica, spesso giudicata negativamente dalla critica, e specialmente a quel suo gusto per la descrizione, un intento più alto del puro sfoggio e dello smaccato compiacimento stilistico. Quello che ne deriva è un quadro piuttosto generale, che volutamente rimanda riferimenti testuali precisi a fasi più avanzate

⁷⁵ GAGLIARDI, 1972, pp. 7-8.

⁷⁶ CAMERON, 1970, p. 272.

⁷⁷ GAGLIARDI, 1972, p. 67.

⁷⁸ *Ivi*, p. 66.

dello studio, ma che restringe il campo d'indagine intorno all'autore di nostro interesse, delineandone già alcune caratteristiche fondamentali, che verranno senz'altro riprese ed approfondite nei capitoli successivi.

2. Modi e finalità della descrizione nella poesia celebrativa tardoantica

2.1. L'epitalamio in versi

Nonostante la prassi poetica della descrizione in età tardoantica non si possa relegare a contesti esclusivamente celebrativi, è evidente una certa densità di *ekphrasis* nella struttura compositiva di panegirici ed epitalami in versi. È facile perciò fare riferimento al genere della poesia celebrativa (il cui conservatorismo si presta bene, tra le altre cose, ad un'analisi anche diacronica) per estrarre alcune delle caratteristiche che le rappresentazioni ecfrastriche hanno in comune in questo tipo di componimenti. In questo senso, non possiamo ignorare l'apporto decisivo delle già citate *Siluae* di Stazio, principalmente per quanto riguarda la rinnovata relazione tra mondo del mito e realtà nell'epitalamio in versi. È infatti Stazio il primo a fissare quegli schemi innovativi che diventeranno il principale modello nei poeti tardoantichi, con delle novità che riguardano, tra le altre, proprio il ruolo attribuito al mito e all'interazione tra piano umano e piano divino⁷⁹. Se guardiamo ad esempio all'epitalamio per Arrunzio Stella e Violentilla⁸⁰, anche senza entrare nel merito di un'analisi del testo accurata, notiamo delle rilevanti differenze rispetto alla prassi che la tradizione retorica epidittica aveva fissato in relazione all'uso del mito nella poesia celebrativa. Stazio mescola umano e divino in un'operazione che la tradizione retorica autorizzava solo per la descrizione della camera matrimoniale, nella quale la presenza della divinità era permessa poiché rappresentava l'incarnazione dello spirito nuziale⁸¹. Egli estende dunque questa presenza ad un contesto più ampio, introducendo anche nella dimensione narrativa le divinità associate al matrimonio, per conferire alla cerimonia antecedenti mitici e creare intorno all'evento un'atmosfera fabulosa e straordinaria, nella quale la moltitudine di scorci ecfrastrici si riesce ad inserire

⁷⁹ ROBERTS, 1989b, pp. 321-322.

⁸⁰ Stat. *silu.* 1, 2.

⁸¹ ROBERTS, 1989b, p. 322.

con molta naturalezza⁸². A partire da Stazio, l'epitalamio in versi riceve dunque una spinta in due direzioni: quella più spiccatamente encomiastica, nell'avvicinamento del poema nuziale alle tecniche e ai *topoi* dell'encomio, e quella epica, nell'inserimento di sezioni narrative imperniate sul divino⁸³. Tutte queste istanze, inaugurate dal modello staziano ma in questa fase ancora embrionali, sono raccolte e progressivamente dilatate dai poeti tardoantichi, con la conseguenza, in alcuni casi, di evidenti alterazioni nell'equilibrio compositivo. Claudiano ne è un esempio, sebbene non ancora il più estremo: muovendosi in piena conformità alla duplice linea evolutiva dell'epitalamio tracciata da Stazio, Claudiano attua quella «epicizzazione encomiastica»⁸⁴, per cui il forte intento encomiastico è unito ad accorgimenti epici come i discorsi e le *ekphrasis*. L'insistenza primaria sulla rappresentazione dell'intervento divino, sull'introduzione di sezioni panegiristiche, sulla costruzione di un alone mitico intorno ai personaggi, porta ad una graduale identificazione tra il genere epitalamico e quello panegiristico, e ad un'epicizzazione che non ha più solo intenti letterari, ma mire evidentemente celebrative⁸⁵, tanto da raggiungere in certi casi, come nell'epitalamio per Onorio e Maria, livelli eccessivamente insistiti, che rivestono il carme di una patina smaccatamente propagandistica che ne disturba la lettura⁸⁶. Per quanto riguarda, invece, il rapporto con il mito, Donato Gagliardi parla di una «trasmutazione di valori»⁸⁷ come conseguenza della rottura con l'epoca precedente, che porta i poeti a spogliare il mito della sua carica religiosa ed emotiva, rendendolo una mera veste coreografica, proiezione di un mondo lontano. Anche Claudiano, in linea con questa tendenza, non assume più il mito come valore assoluto, ma è proprio questo capovolgimento di prospettiva che permette una più efficace riuscita degli scopi persuasivi che egli si propone di perseguire con il genere celebrativo. Edoardo Bianchini, infatti, identifica nelle digressioni mitologiche del componimento claudiano per le nozze imperiali e nella contemplazione estatica del mito, non più intrisa di religiosa devozione ma esclusivamente cerebrale, una più alta e creativa potenza artistica,

⁸² GUALANDRI, 1994, p. 308.

⁸³ FO, 1982, p. 58.

⁸⁴ *Ivi*, p. 61.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 61-62.

⁸⁶ BIANCHINI, 2004, p. 15.

⁸⁷ GAGLIARDI, 1972, p. 41.

non solida e robusta, né canonicamente classica, ma lieve, sognante, elegiaca, nostalgica, volatile, per certi versi malata e decadente, lampeggiante di una bellezza che mostra, in maniera già definita, la predilezione e il gusto per l'estetismo puro, quasi fine a se stesso: per il particolare minore e prezioso unito, misto e fuso a elementi di un quotidiano che si amalgama mirabilmente con il fantastico attraverso effetti ora coloristici, ora plastici, ora sinestetici del tutto nuovi, inopinati ed estremamente moderni⁸⁸.

Anche nel carne nuziale per Palladio e Celerina⁸⁹ si percepisce la medesima fuga estatica nel mito, sempre più spogliato della sua aura catartica e sacrale e divenuto ormai un indefinito spazio di estraniamento e di irrazionale esaltazione degli dèi pagani non più come espressione di un sentimento religioso, quanto piuttosto come simboli del fantastico, del bello, dell'arte e della poesia⁹⁰. Questo elemento, unito ad una compattezza strutturale e ad una meno esasperata spinta politica, rende, secondo Bianchini, l'epitalamio per Palladio e Celerina il più riuscito tra i poemi celebrativi claudiane. L'assenza di preoccupazioni propagandistiche ed un'elaborazione stilistica e retorica più semplice rispetto all'epitalamio per Onorio, permettono un'emersione limpida dell'*animus* del poeta e del suo stato emotivo che risultava invece, nel carne imperiale, soffocata dai dilatati intenti encomiastici⁹¹.

Questo rinnovato rapporto con il mito, così come succedeva in Stazio, permette alla potenza visiva degli epitalami claudiane di sprigionarsi con la massima libertà, in un gioco sottile di alternanza tra moto e stasi, tra luci e ombre, tra chiari e scuri⁹². L'elemento descrittivo raggiunge però con Claudiano dei livelli di egemonia che i suoi modelli non avevano mai toccato, risolvendosi spesso in serie di grandi *tableaux* dal forte impatto visivo⁹³. Le *ekphraseis* claudiane si inseriscono prepotenti nel disegno compositivo, evocando scene isolate e minuziosamente dipinte, sussistenti per se stesse, con un'attenzione quasi esclusiva del poeta alla prevalenza di particolari descrittivi che sacrifica inevitabilmente la struttura più generale⁹⁴, riducendo il tessuto connettivo tra

⁸⁸ BIANCHINI, 2004, pp. 16-17.

⁸⁹ Claud. *carm. min.* 25.

⁹⁰ BIANCHINI, 2004, p. 24.

⁹¹ *Ivi*, pp. 25-26.

⁹² *Ivi*, p. 32.

⁹³ CAMERON, 1970, p. 271. Cameron cita il *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* e il *De Bello Gildonico* come esempi di poemi claudiane realizzati esclusivamente attraverso grandi *tableaux*.

⁹⁴ GUALANDRI, 1968, p. 9.

una scena e l'altra a null'altro che «un tenue filo di raccordo tra le parti»⁹⁵. Un filo che, tuttavia, ancora avvolge la struttura compositiva in un nodo più o meno solido, salvando Claudiano dal totale sbilanciamento in cui cade, invece, Sidonio Apollinare, nei cui epitalami la parte descrittiva e le immagini mitologiche si allargano a tal punto da prevalere su tutto il resto. Pur recuperando i motivi sviluppati da Stazio e da Claudiano, Sidonio non riesce a non abusare dell'interazione tra piano umano e piano divino, al contrario dei suoi modelli, che l'avevano trattata con discreta moderazione. Con Sidonio questa interazione si sbilancia completamente a favore del mito e si raggiunge, in certi momenti, il caso estremo di una sottomissione totale della struttura compositiva ad un linguaggio sostanzialmente visivo⁹⁶. La stessa sproporzione tra mito e realtà sussiste in entrambi i carmi nuziali di Sidonio, caratterizzati dalla medesima tendenza a risolvere la narrazione in quadri autonomi e prevalentemente descrittivi⁹⁷. Se guardiamo, ad esempio, all'epitalamio per Ruricio e Iberia⁹⁸, possiamo facilmente individuare nella struttura del componimento delle sezioni distinte, indipendenti dal punto di vista tematico e costituite da quadri sintatticamente scanditi e isolabili per contenuto⁹⁹. Il disegno compositivo, ad un primo sguardo, con i vari quadri disposti chiasticamente intorno alla sezione centrale, sembra bilanciato: ma un'analisi più attenta rivela un equilibrio più apparente che sostanziale, un'organicità compromessa dalle diverse proporzioni dei quadri e dei discorsi, da una lampante tendenza centrifuga a discapito della fluidità diegetica, e soprattutto da una sproporzione visibile tra livello sovrumano e livello umano, tra mito e realtà contingente¹⁰⁰.

I quadri mitici, infatti, prevalgono sul resto e fanno perdere il gioco di interazione tra i due piani, che era peculiare dell'epitalamio staziano e che anche Claudiano aveva mantenuto; né ciò stupisce se si considera che nel suo epitalamio Sidonio recupera e intreccia motivi quasi interamente sviluppati dai predecessori nelle digressioni a soggetto mitologico dei loro carmi nuziali¹⁰¹.

⁹⁵ GAGLIARDI, 1972, p. 111.

⁹⁶ GUALANDRI, 1994, p. 312.

⁹⁷ FILOSINI, 2014, p. 33.

⁹⁸ Sidon. *carm.* 11.

⁹⁹ FILOSINI, 2014, p. 38.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 41.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 41-42.

Nell'epitalamio per le nozze di Polemio e Araneola¹⁰², e nel relativo carme prefatorio¹⁰³ emergono altri aspetti interessanti riguardo al rapporto di Sidonio con la mitologia. Nel carme XIV, Sidonio espone una lunga *recusatio*, screditando l'apparato mitologico in opposizione alle nozze dei due umani, e attribuendo agli *exempla* mitici una connotazione negativa che sembra contraddire l'effettiva presenza, nel carme XV, di raffigurazioni tratte dal mito¹⁰⁴. Giovanni Ravenna spiega questo fatto con la sostanziale ineliminabilità del mito, che non può fare a meno di sussistere nonostante abbia assunto caratteri tali da renderlo incapace di rappresentare le pulsioni e le proiezioni liriche dell'io dell'autore¹⁰⁵. La digressione mitologica, in questo caso, sarà solo un pretesto per il dispiegarsi dell'*ekphrasis*, che sottrarrà al mito il ruolo di struttura portante della composizione, assumendolo su di sé¹⁰⁶.

2.2. Il panegirico

Il concetto di epicizzazione a cui abbiamo accennato per l'epitalamio, a maggior ragione potrà essere riferito al genere panegiristico, che con l'epica presenta punti di contatto evidenti. Se nell'epica di Omero e di Ennio intenti celebrativi emergevano nella glorificazione di eroi e battaglie, e in età imperiale l'encomio alla dinastia giulio-claudia e flavia si realizzava, più o meno esplicitamente, proprio nei poemi epici di Virgilio, Ovidio, Lucano e Stazio, è evidente una possibilità di sovrapposizione tra i due generi, che sarà Claudiano a realizzare, unendo formalmente il panegirico all'*epos*¹⁰⁷. Date queste premesse, non ci stupisce che un'altra peculiarità della poesia ecfastica tardoantica, e specialmente di quella panegiristica, risieda in una delle figure tipiche dell'*epos*, la prosopopea. In particolare, essa si traduce nella personificazione di luoghi, che spesso sono rappresentati attraverso forme e schemi che richiamano fortemente quelli già presenti e ben conosciuti nelle arti figurative, con la ripresa di temi iconografici ricorrenti¹⁰⁸. Una presenza così importante di immagini e modelli tratti da testimonianze figurative come mosaici pavimentali, statue, bassorilievi e, in generale, la fedele

¹⁰² Sidon. *carm.* 15.

¹⁰³ Sidon. *carm.* 14.

¹⁰⁴ RAVENNA, 1990, p. 13.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 51.

¹⁰⁷ WARE, 2017, pp. 346-347, in ELSNER – HERNÁNDEZ LOBATO, 2017.

¹⁰⁸ GUALANDRI, 1994, p. 313.

riproduzione letteraria questi schemi è sintomatica di un certo tipo di ambiente che gli autori tardoantichi, in gran parte poeti di corte, frequentavano quotidianamente. Anche se non sempre le serie di *tableaux* che si dispiegano nelle opere di questi autori corrispondono a immagini reali ed esistenti, è pur vero che gli stimoli visivi di cui pullulavano le sfarzose stanze a corte dovevano esercitare una qualche influenza sulle descrizioni pittoriche che miravano a celebrare quegli stessi ambienti e le personalità che li abitavano. Non solo: nei discorsi in lode di una coppia di sposi di rango elevato, o di individui di eccezionale importanza come imperatori o condottieri, rientra anche la celebrazione del consenso popolare, della società stessa che contribuisce alla grandezza di tali personaggi. Isabella Gualandri definisce la descrizione, così dominante in panegirici ed epitalami, come «lo strumento espressivo di una società che contempla se stessa e si vede come parte di un grande quadro, trasfigurata nella classica stilizzazione di scene mitologiche»¹⁰⁹. Dal IV secolo in poi i panegiristi passano dalla lode delle virtù e delle opere dell'imperatore, alla descrizione dello svolgimento dell'occasione cerimoniale, in cui l'imperatore, più che essere celebrato per le sue proprie caratteristiche individuali, costituisce il fulcro di un complesso rituale di corte, che vede coinvolti anche altri elementi, tra cui la società che assiste e partecipa a questi eventi¹¹⁰.

La personalità non era più un tema di interesse come lo era stato in precedenza; se consideriamo questi sviluppi, appare chiaro perché gli ultimi panegiristi si interessassero assai meno delle virtù imperiali e perché, perfino in Claudiano, l'argomento fosse lasciato cadere per essere gradualmente rimpiazzato dall'*ekphrasis* degli atti in termini di cerimoniale. In un tale contesto, il *topos* del panegirico venne in pratica a coincidere con il contenuto concreto delle cerimonie¹¹¹.

Pronunciare un panegirico in questi contesti cerimoniali da una parte costituiva un mezzo di propaganda, dall'altra rappresentava una forma di legittimazione del consenso di un pubblico consapevole di costituire esso stesso, nel momento in cui ascoltava la descrizione di questi riti spettacolari e fastosi, una loro parte integrante e irrinunciabile¹¹². L'*ekphrasis* diventa dunque autorappresentazione, in quanto «è

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 315.

¹¹⁰ MACCORMACK, 1981, p. 9.

¹¹¹ *Ivi*, p. 11.

¹¹² *Ivi*, p. 13.

contemporaneamente elemento che concorre al rituale e suo specchio, in un gioco complesso in cui realtà e contemplazione della realtà si integrano e si fondono»¹¹³.

Anche le diffuse descrizioni di edifici lussuosi, ville riccamente decorate, giardini e fontane contribuiscono alla stessa duplice funzione: quella celebrativa, di lode ai proprietari, e quella sociale di autorappresentazione, che assume questi edifici come *status symbol* di un'aristocrazia che da essi traeva prestigio, ricalcandone l'immagine reale su un modello ideale, nella ricerca costante e nostalgica di una continuità con un passato di grandezza politica e culturale¹¹⁴.

Assegnando alle *ekphraseis* inserite in panegirici ed epitalami una funzione di questo tipo, si giustifica anche la loro presenza in contesti celebrativi, rivalutandole e slegandole da uno scopo puramente "ornamentale", ma considerandole necessarie in quanto veicolo di significati e valori inscindibili dal testo e dall'intento dei suoi autori. Gualandri, con queste riflessioni, difende la validità delle descrizioni, da molti valutate come «elementi accessori, esornativi, frutto di un ozioso indugiare»¹¹⁵, conferendo loro, al contrario, un effettivo ruolo funzionale al testo e alle sue intenzioni.

3. Tra descrizione e narrazione, tra movimento e staticità

Ma se la tendenza descrittiva nei poeti tardi non è prerogativa esclusiva della poesia celebrativa, bisognerà allargare lo sguardo anche a generi come l'*epos*, la narrazione storica, l'epigramma, le epistole e i testi esegetici per riconoscere anche in produzioni di altro tipo un'attitudine considerevole alla tecnica dell'*ekphrasis*, un'egemonia delle descrizioni che è stata spesso considerata invadenza, a discapito e ostacolo dell'elemento narrativo¹¹⁶. Se guardiamo ad esempio al giudizio di Alan Cameron sui *carmina maiora* claudiane, emerge la constatazione che essi non fossero altro che alternanze di discorsi e di descrizioni, rivelando l'incapacità di Claudiano di scrivere vera narrativa¹¹⁷. Non solo a Claudiano sono rivolte tali accuse, ma in generale al fenomeno, tipico di quest'epoca, di compromettere l'organicità strutturale dei componenti, così fondamentale in età classica, esasperando la descrizione del

¹¹³ GUALANDRI, 1994, p. 317.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 321.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 323.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 324.

¹¹⁷ CAMERON, 1970, pp. 262-263.

particolare e attenuando il disegno compositivo generale, privilegiando una struttura a elementi giustapposti, o a episodi isolati, piuttosto che un *continuum* sapientemente amalgamato¹¹⁸. Gualandri identifica la ragione di questi giudizi nella tradizionale opposizione tra narrazione e descrizione: se la prima, infatti, indica il movimento, la seconda deve necessariamente, con la sua staticità, fungere da ostacolo al libero svolgersi della prima. Qualche cenno al rapporto tra narrazione e descrizione ha già trovato posto nel precedente capitolo, e le conclusioni che ne abbiamo tratto hanno cautamente collocato l'*ekphrasis* in una zona liminare tra le due, dal momento che risulta impossibile la decontaminazione totale di elementi narrativi dalla descrizione e viceversa. Eppure, l'opinione più comune tra gli studiosi di narratologia va in tutt'altra direzione, e classifica *ekphrasis* come il più paradigmatico esempio di pausa narrativa, in quanto la trama viene interrotta per lasciare spazio alla descrizione di un oggetto¹¹⁹. Inoltre, il fatto che la descrizione sia generalmente posta in secondo piano e subordinata rispetto alla narrazione, alla quale aggiunge qualcosa in più, ma senza essere mai davvero necessaria, ha generato questa diffusa ostilità nei suoi confronti, legata alla convinzione che, se la narrazione tratta l'uomo e le sue azioni e la descrizione tratta gli oggetti inanimati, quest'ultima dovrà dunque meritare minor interesse da parte nostra¹²⁰. Per Gérard Genette la differenza tra narrare e descrivere non sta tanto nella natura dei suoi soggetti, quanto piuttosto nel diverso peso che assume l'aspetto temporale: nella narrazione, l'autore dà enfasi all'aspetto temporale e drammatico della storia, mentre nella descrizione egli sospende il corso del tempo confinando la storia all'interno di un ben delimitato spazio¹²¹. La condanna che deriva da quella che tradizionalmente è considerata una coppia di opposti è l'associazione perenne tra *ekphrasis* e staticità, che emerge anche nei commentatori di Claudiano e che concorre al delinarsi della convinzione che la poesia tardoantica non sia altro che esercizio di ostentazione unito ad una trama debole e intermittente. Cameron, oltre al giudizio di cui sopra, sottolinea questa associazione, definendo quella claudiana «a tendency to depict what is living and moving in static terms»¹²². Lo stesso concetto è citato e ripreso da Donato Gagliardi, il quale, in

¹¹⁸ GUALANDRI, 1994, p. 325.

¹¹⁹ FOWLER, 1991, pp. 25-26.

¹²⁰ *Ivi*, p. 26.

¹²¹ GENETTE, 1969, p. 59 in GALAND, 1987, p. 88.

¹²² CAMERON, 1970, p. 272.

riferimento al *De Bello Gildonico*, non nasconde una decisa avversione nei confronti dell'uso (in questo caso, esclusivo) di *ekphrasis* in un poema epico:

Una tecnica compositiva del genere, spia di una poetica ben precisa, è certo la meno adatta alla costruzione d'un poema epico, anche per l'assenza di movimento, causata dalla tendenza a dipingere in termini statici quel ch'è vivo e si muove. Naturale, quindi, che quando Claudiano col *Bellum Gildonicum* tenta un poema epico vero e proprio, esso si risolve in una serie di ἐκφράσεις, a cui i discorsi fittizi ed i consueti espedienti tecnici applicati a freddo, non sortiscono l'effetto di assicurare vita poetica. Ne vien fuori pertanto un'opera senza invenzione, né immaginazione: un'opera, cioè, senza afflato epico, che procede stancamente attraverso una successione di quadri¹²³.

È necessario però sottolineare che la critica non è tutta omogeneamente schierata su convinzioni di questo tipo. Non si dichiara d'accordo con le affermazioni di Cameron, ad esempio, Alessandro Fo, che difende il tentativo di Claudiano di dare l'illusione del mutamento temporale e dello svolgersi dell'azione attraverso le aggiunte continue di particolari che creano la sensazione di osservare la scena da diverse inquadrature, richiamando una tecnica che Fo definisce «del cartone animato»¹²⁴. Sulla possibilità che una descrizione non debba necessariamente essere un immobile fotogramma della scena rappresentata conviene anche Perrine Galand, che distingue tra la descrizione «statica», come può essere ad esempio quella di un luogo o di un paesaggio, e quella «narrativa», che presenta invece dei personaggi le cui azioni minori e ripetitive sfuggono alla linea narrativa generale¹²⁵, ma che costituiscono, in un certo senso, delle micro-narrazioni.

I punti di vista riportati non esauriscono la complessità del dibattito, ma vogliono tentare di problematizzare le definizioni, talvolta semplicistiche o generalizzanti, che accostano *ekphrasis* ad un'idea di staticità, di pesantezza narrativa, di inutile, anche se piacevolmente adornato, vezzo stilistico. È indubbio che in Claudiano, come nella gran parte degli autori tardoantichi, la narratività passi in secondo piano nel disegno compositivo, ma forse è proprio questa inconsistenza dell'elemento narrativo che

¹²³ GAGLIARDI, 1972, p. 111.

¹²⁴ FO, 1982, pp. 101-2, nota 12. In particolare, qui Fo si riferisce alla descrizione del corteo di Venere nell'epitalmio per Onorio, la stessa scena che Cameron aveva definito «stationary» in CAMERON, 1970, p. 270.

¹²⁵ GALAND, 1987, p. 88, nota 7.

permette di illuminare un gusto nuovo, tipico quest'epoca, e «la predilezione dei poeti e del pubblico contemporanei, da un lato per la creazione preziosa, per l'evocazione di splendenti quadri descrittivi, per il lussureggiante cromatismo, per il valore visivo; dall'altro per la poesia enfatica, patetica, esuberante»¹²⁶. In sostanza, conclude Gualandri, la descrizione è una delle manifestazioni di un mondo mutato: non tanto, dunque, incapacità di narrare, quanto piuttosto un diverso modo di farlo, a fronte di nuove esigenze, di un'immagine del mondo esterno più ricca di forme e colori e della necessità, perciò, di strumenti altri per rappresentarlo attraverso uno sguardo sempre più acuto¹²⁷.

L'insistenza stessa con cui il mondo esterno viene ripreso e interpretato nelle descrizioni rivela un profondo desiderio (o bisogno) di vedere ed osservare. Al punto che, come è stato efficacemente rilevato, l'autore si pone spesso di fronte a ciò che narra come di fronte ad uno spettacolo: così fanno ad esempio Ausonio ed Ambrogio davanti alle bellezze della natura; mentre Ammiano Marcellino vede i personaggi delle sue storie quali protagonisti di azioni sceniche, usando frequenti metafore teatrali; e Reposiano e Draconzio nella maniera in cui raffigurano personaggi mitici rivelano l'impatto visivo di immagini coreografiche e schemi di rappresentazioni di teatro in cui essi apparivano¹²⁸.

Questi autori si devono dunque avvalere di uno strumento descrittivo che sia all'altezza dei loro bisogni; che sia, cioè, quantitativamente e qualitativamente potenziato rispetto ai modelli a cui fa riferimento. Se possiamo parzialmente essere d'accordo con quel ramo della critica che parla di esasperazione e di abuso, dobbiamo però anche riconoscere che questo trapasso rispetto a dei canoni classici non è avvenuto senza un motivo, ma in risposta a stimoli e necessità nuove, che chiedevano alla descrizione una presenza più assidua, una maggiore precisione di dettagli, una più vivida resa cromatica.

4. Ekphrasis e natura: la poetica del mirabile

La tendenza a rappresentare la natura come un quadro composito, ricco di elementi decorativi, di notazioni visive e di raffinate minuzie è dunque una fondamentale

¹²⁶ FO, 1982, p. 104.

¹²⁷ GUALANDRI, 1994, pp. 325-326.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 326-327.

caratteristica della poesia tardoantica, e risponde, come si è visto, ad una necessità di leggere e analizzare il paesaggio sensibilmente diversa rispetto alla tradizione precedente. Ciononostante, è possibile individuare una linea di continuità rispetto ad essa, riscontrabile in particolare in quella prospettiva di osservazione e di rappresentazione che privilegia il dato curioso, insolito, meraviglioso, e che può essere ricondotta all'ambito della paradossografia e della letteratura scientifica o para-scientifica latina¹²⁹. Emerge, in entrambi i casi, una sostanziale mancanza di interesse per una ricerca autonoma sul mondo naturale e la scelta di un metodo compilatorio che portano talvolta, nei poeti tardoantichi, a trasfigurare il reale, caricandolo di tratti mirabili anche quando, in realtà, non sussistono le premesse per una raffigurazione di questo tipo¹³⁰. Se nella tradizione classica il genere didascalico era lo spazio poetico designato per l'espressione della visione del mondo dell'autore, che attraverso insegnamenti e precetti dava ai propri lettori un quadro preciso della propria concezione, è significativo osservare come, in età tardoantica, vengano meno quell'atteggiamento didascalico e quella chiarezza precettistica che rendevano possibile l'emersione di una prospettiva coerente e unitaria di lettura della natura e dei suoi fenomeni¹³¹. Sembra quasi che autori come Ausonio, Claudiano, Rutilio Namaziano non siano molto interessati a definire la natura, perché non la considerano più come un insieme di leggi da illustrare, o il luogo in cui si manifesta la divinità: per loro, ormai, la natura è «semplice sfondo, cornice esornativa, ma anche simbolo, 'contenitore' di significati più profondi; ambiente del mito, paesaggio degli dei e, al tempo stesso, oggetto di indagine della scienza»¹³². Non è dunque compito del poeta porsi di fronte alla natura con l'atteggiamento esplorativo che dovrebbe essere piuttosto prerogativa dello scienziato. Prevale nei poeti tardoantichi, perlomeno in quelli non cristiani, un atteggiamento puramente contemplativo, che manca della volontà di dare una spiegazione scientifica ai fenomeni naturali, e manca della convinzione che l'obiettivo dell'intellettuale sia quello di impegnarsi in una ricerca approfondita del reale¹³³. Di fronte alla complessità del reale, dunque, essi rinunciano a fornire un'indagine esaustiva e si limitano a descriverne gli elementi, filtrati dalle lenti di una tradizione precedente che faceva della meraviglia la propria cifra stilistica, caricando il paesaggio di un *mirabile*

¹²⁹ MANDILE, 2011, pp. 26-27.

¹³⁰ *Ivi*, p. 27.

¹³¹ *Ivi*, pp. 27-28.

¹³² *Ivi*, p. 28.

¹³³ *Ivi*, p. 30.

che trova la sua ragione d'essere solo nella soggettività dello sguardo poetico che lo contempla¹³⁴.

La mancanza di cause, la lontananza nello spazio, l'esoticità, tutto ciò che contraddistingueva i *mirabilia* tradizionali non è più condizione indispensabile perché si possa evocare lo stupore di fronte alla natura: il *mirabile* allarga il suo campo. Ciò che lo rende tale è ormai l'occhio del poeta: si può dire che il *mirabile* non risiede più nella natura, ma nel quadro della natura che il poeta-pittore dipinge¹³⁵.

Il *mirabile* estende dunque i suoi confini: la maggior parte delle descrizioni della natura presenti nelle opere poetiche di quest'epoca è, da un lato, intrisa di questo senso di meraviglia, dall'altro rivela, nell'accumulo di notazioni e di dettagli, una concezione catalogica del mondo¹³⁶.

Anche per i poeti cristiani la rappresentazione della natura, interpretata in chiave senz'altro diversa, si carica, in un certo senso, di una notazione mirabile. Una meraviglia, quella cristiana, che tuttavia non può rimanere fine a se stessa, semplice e sbigottita contemplazione del creato, ma deve essere vivificata dalla fede, elevarsi a riconoscimento del miracolo divino e a canto di lode per il Creatore¹³⁷. Mentre i poeti pagani, nella contemplazione estatica della natura, si rifiutavano deliberatamente di indagarne le cause, per i cristiani lo stupore, estensibile a tutto il mondo naturale, non richiede spiegazioni, essendo già noto, e inequivocabile, il principio causale che muove i fenomeni, dato *ab origine* dal *fiat lux* biblico¹³⁸. E se la natura, Creazione di Dio, rientra nella categoria del *mirabile*, a maggior ragione lo faranno gli eventi straordinari avvenuti nell'arco della storia sacra, quelli che propriamente chiamiamo "miracoli", apparenti infrazioni dei fenomeni fisici ma, a ben vedere, piene realizzazioni della provvidenza divina¹³⁹. In questo senso, la concezione del *mirabile* assume ulteriori tratti di novità rispetto alla tradizione classica, per cui

¹³⁴ *Ivi*, p. 31.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 33-34.

¹³⁷ *Ivi*, p. 121.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ivi*, p. 122.

ciò che è straordinario non è la realtà oggettiva della natura, ma la mano nascosta che si cela dietro di essa e che, occasionalmente, si rivela in maniera più netta. L'eccezionalità non è data dalla constatazione della presenza di fenomeni che contrastano con la 'legge naturale', ma dalla (insolita) possibilità che si manifesti direttamente nella natura la grandezza di Dio: per i cristiani *mirabile* non è un oggetto da descrivere, ma un fatto da narrare¹⁴⁰.

Dietro le descrizioni dei poeti tardoantichi cristiani, dunque, c'è la volontà di riconoscere e lodare la causa prima dei fenomeni che si rappresentano, non importa se eventi eccezionali, o quotidiani aspetti del reale: tutto è *mirabile*, non perché filtrato da una lente soggettiva, ma perché parte del meraviglioso progetto di Dio, manifestazione tangibile della sua grandezza. La natura non è più un quadro da contemplare, ma un'immagine da interpretare, decifrandone i segni e individuando quindi nella lettura simbolica-allegorica lo strumento prediletto di rappresentazione del mondo¹⁴¹. Questo non è altro che uno degli stratagemmi con cui i poeti tardoantichi tentano di risolvere la problematica questione della descrizione dell'immateriale: ma di questo e di altri aspetti tratteremo nel prossimo paragrafo.

5. *Rappresentare visivamente le realtà immateriali: procedimenti di allegorizzazione*

Ad un generale arricchimento delle descrizioni in età tardoantica, che diventano sempre più raffinate nei dettagli e nei colori, corrisponde anche una precisa scelta delle immagini, dettata dalla necessità degli autori cristiani, ma non solo, di rappresentare visivamente l'immaterialità del divino¹⁴². Una delle immagini che più efficacemente si presta alla descrizione di realtà immateriali è la luce, sia nella sua inconsistenza e impalpabilità, sia materializzata nella descrizione di lampade, lucerne, lampadari¹⁴³. La luce si fa carico di significati simbolici, e viene talvolta descritta abilmente in un gioco di riflessi e di colori, come fa Prudenzio nel *Peristephanon*¹⁴⁴ «indugiando sull'oro ed i mosaici colorati del soffitto che si riflettono nel fonte battesimale di San Pietro, dove l'azzurro dell'acqua si fa cangiante per il mescolarsi delle tonalità di porpora che vengono

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 124.

¹⁴² GUALANDRI, 1994, p. 328.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Prud. *perist.* 12, 39-42.

dall'alto, e ne deriva al soffitto un riverbero che fa vibrare la sua immagine, come se si muovesse»¹⁴⁵. Immagini di questo tipo, che Gualandri rievoca con impeccabile maestria, sono sintomatiche non solo di un gusto pittorico e prezioso, ma di vero e proprio abbandono alla pura gioia visiva¹⁴⁶, che scaturisce dal piacere che autori come Claudiano, Ausonio e Prudenzio provano nell'osservare e descrivere edifici sontuosi, colori sgargianti, immagini sfolgoranti; un piacere che non è tanto legato ai significati simbolici che tali spettacoli potevano veicolare, quanto ad un mero inebriamento sensuale e visivo.

Tra IV e V secolo, i tentativi di affrontare il problema della rappresentazione dell'invisibile si traducono in una serie di procedimenti di allegorizzazione che si imporranno come modelli per i secoli successivi. Le strategie su cui questi procedimenti si costruiscono sono principalmente due: la prima consiste nel ridurre l'immateriale a materia, trasformando entità spirituali in persone o cose; la seconda, invece, medita sulla realtà materiale stessa per cercare in essa significati nascosti che la trascendano¹⁴⁷. Il primo meccanismo coincide sostanzialmente con la personificazione e la rappresentazione allegorica di entità spirituali, virtù e vizi, mediante l'utilizzo di immagini note, fissate dalla tradizione, o di immagini nuove, ma accomunate dalla stessa precisione descrittiva e una da minuziosa cura dei dettagli che, torna a sottolineare Gualandri, assume un aspetto funzionale che va oltre il gusto pittorico dell'autore¹⁴⁸: di monito al lettore, ad esempio, o di invito ad una buona condotta. Il rischio di descrizioni di questo tipo, e in particolare delle personificazioni dei vizi o virtù con intento moralistico, è la discesa nello stereotipo, per cui «là dove si vuole cogliere nella realtà un valore esemplare, l'accumulo dei particolari finisce paradossalmente col condurre al generico»¹⁴⁹.

La seconda tendenza, invece, parte dall'osservazione e dalla meditazione sul mondo e sulle cose, cercando di estrarre da essi significati spirituali, e, per quanto concerne i poeti cristiani, riconoscere la presenza di Dio nella sua Creazione.

Il mondo è come un'opera d'arte offerta alla conoscenza di tutti, osserva Basilio; di più, annota Ambrogio, esso è un *diuinae specimen operationis*, e contemplarlo significa contemplare

¹⁴⁵ GUALANDRI, 1994, p. 329.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 330. Cfr. anche GAGLIARDI, 1972, p. 82.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 331.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 331-332.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 332. Gualandri qui si riferisce soprattutto alla *Psychomachia* di Prudenzio.

il Creatore. E perciò la riflessione sulle cose conduce a Lui: non solo perché consente di scorgere, dietro agli aspetti materiali, significati simbolici ed insegnamenti spirituali, ma perché lo stesso abbandono alla contemplazione della bellezza si fa in un certo senso preghiera di lode, riconoscimento di un grandioso progetto divino¹⁵⁰.

È questo il concetto che si cela dietro i numerosi scorci descrittivi presenti, ad esempio, nell'*Exameron*¹⁵¹ di Ambrogio, i quali mostrano una rinnovata attenzione alla natura e alle sue bellezze: la purezza dei gigli, i colori dei fiori, i profumi, le forme degli alberi, le diverse tonalità cromatiche del cielo e dell'acqua¹⁵². Ambrogio guida il suo lettore alla scoperta della Creazione, servendosi della descrizione come mezzo espressivo per mostrarci, *far apparire ai nostri occhi*, il progetto divino che si può scorgere nella realtà sensibile. In questo senso, la descrizione assume un altro significato oltre a quelli già visti: diventa un vero e proprio strumento di conoscenza, non solo per quanto riguarda il messaggio cristiano, ma per la realtà sensibile stessa, «la quale dunque acquista importanza anche in sé e per sé, nei suoi aspetti più appariscenti come in quelli più modesti»¹⁵³. Un'attenzione per il quotidiano, quindi, che non è una prerogativa esclusiva dei cristiani ma una tendenza diffusa dell'età tardoantica, che si traduce nell'emergere di immagini nuove, affiancate a quelle già consolidate dalla tradizione:

In Ausonio, la descrizione di giovani che remano con foga, gareggiando su barche colorate [...] oppure un pesce catturato che raccoglie le ultime forze per saltare in acqua e un ragazzo che d'impeto gli si tuffa dietro per recuperarlo... [...] in Paolino la neve che scende su Nola come cenere leggera e impalpabile; evanescenti colori di cielo e di mare in Rutilio Namaziano; in Sidonio, una taverna umida, invasa dal fumo del camino, dal vapore delle pentole, dall'odore dei cibi speziati; i calici che si appannano...¹⁵⁴.

Non solo sfavillanti mosaici, dunque, o spettacolari crepuscoli, ma anche i più umili e semplici aspetti del reale possono diventare oggetti dell'*ekphrasis*, rivestiti di nuovo valore e veicolo di una conoscenza profonda del mondo in tutte le sue sfaccettature. È importante sottolineare, tuttavia, che immagini di questo tipo non derivano tanto da una

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 333.

¹⁵¹ *Ambr. hex.*

¹⁵² GUALANDRI, 1994, p. 334.

¹⁵³ *Ivi*, p. 335.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 336.

immediatezza di impressioni, ma sono il risultato di un atteggiamento fortemente intellettualistico che caratterizza i poeti tardoantichi, che intravedono nella descrizione non solo l'opportunità di analisi della realtà, e quindi delle cose, ma anche delle parole e delle possibilità del linguaggio¹⁵⁵.

6. *Il predominio della lexis e la potenza evocativa della parola nuda*

Nonostante si sia cercato finora di ridare al gusto per la descrizione in età tardoantica una sua degna finalità, non si può ignorare che quel compiacimento letterario di cui parlava il Gagliardi sia effettivamente un tratto distintivo nella poetica di questi autori, i quali mostrerebbero, a volerne analizzare le opere con la dovuta attenzione, un'ostentata abilità nel padroneggiare gli strumenti della lingua. Questo aspetto è particolarmente evidente nel predominio del lessico e nell'esibizione di vocaboli ricercati ed eruditi, che tendono a prevalere sulla struttura sintattica, «organizzandosi spesso in brevi *cola* che si susseguono con giochi di parallelismi, antitesi, chiasmi in modo tale che la collocazione delle parole conta molto di più che la gerarchia di subordinazione delle proposizioni»¹⁵⁶. Un atteggiamento nei confronti della *lexis* che è, in alcuni autori, di rottura rispetto alla tradizione della trattatistica: se infatti, nella sua già citata definizione di *ekphrasis*¹⁵⁷, Elio Teone sosteneva che il lessico doveva adattarsi al tipo di argomento trattato, non sempre questa indicazione viene ascoltata. Vediamo infatti come Ammiano Marcellino applichi uno stile ricercato a rappresentazioni realiste, e come Sidonio descriva con linguaggio non usuale gesti quotidiani¹⁵⁸, creando un effetto dissonante tra la complessità della rappresentazione e l'immediatezza dell'oggetto che sta rappresentando. In altri autori, invece, come ad esempio Claudiano, la *lexis* utilizzata in determinati contesti rappresenta l'unico appiglio ai modelli della tradizione, in particolare quella epica. Tornando alle riflessioni di Alessandro Fo, egli infatti sottolinea un rigoroso zelo da parte di Claudiano nei confronti dei moduli espressivi della *dictio* epica, nel lessico, nelle formule, nella distribuzione delle parole nel verso; tutti elementi recuperati meticolosamente dalla tradizione, quella virgiliana *in primis*, che tentano di compensare

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 337.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 338.

¹⁵⁷ Ael. Theon. *prog.* 118.7 = PATILLON, 1997, p. 66.

¹⁵⁸ GUALANDRI, 1994, p. 338.

gli scarsi nuclei narrativi che contraddistinguono buona parte della produzione claudiana¹⁵⁹.

Ma che l'atteggiamento sia di rottura o di continuità con i modelli precedenti, resta valido il fatto che in età tardoantica l'importanza del lessico tocchi picchi mai raggiunti, talvolta estremizzandosi ulteriormente nel gusto per gli elenchi e per le enumerazioni. Anche questa tendenza alla catalogazione poetica affonda le radici in una tradizione precedente, che parte da Omero ma che raggiunge una propria sistematicità solo con le *Metamorfosi* di Ovidio¹⁶⁰. Nella tarda antichità, sono soprattutto Sidonio e Draconzio ad avvalersi della tecnica dell'enumerazione, consistente nella secca e cadenzata lista di singole parole, equivalenti dal punto di vista grammaticale e sintattico e tra loro semanticamente legate¹⁶¹. Così la descrizione può diventare un pretesto per ostentare la conoscenza di vocaboli colti o desueti, specialmente quando questa, tramite l'enumerazione, si sviluppa in una serie di termini eruditi, come toponimi, nomi scientifici di pietre e materiali preziosi, o nomi di personaggi storici¹⁶². Tali elenchi, coordinati per asindeto, con un risultato anche di accelerazione della narrazione, hanno lo scopo evidente di mettere in rilievo il singolo nome e quindi di enfatizzare la potenza evocativa della parola e la sua capacità di suggestionare il lettore¹⁶³. L'effetto visivo è ancora più accentuato quando i cataloghi sono composti da nomi i cui referenti sono già di per sé cromaticamente appariscenti o molto vari per forme e sfumature, al punto che le parole diventano per il poeta ciò che per il pittore sono i colori della sua tavolozza¹⁶⁴. Giovanni Ravenna, nel commento all'epitalamio di Sidonio per Polemio, e in particolare in riferimento alle vicende di Ercole¹⁶⁵, distingue due gradi opposti della descrizione: nella prima parte della scena, infatti, la vicenda è compiuta, scandita nei suoi vari momenti da verbi; nella seconda, essa è ridotta ad una nuda sequenza di nomi, i quali diventano puri emblemi¹⁶⁶. Quest'ultimo caso è definito «grado zero» della descrizione, che non può avere al suo interno alcun segno che ne attesti la natura, ma deve relegarlo

¹⁵⁹ FO, 1982, p. 109.

¹⁶⁰ ROBERTS, 1989a, p. 59.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² GUALANDRI, 1994, p. 339.

¹⁶³ GUALANDRI, 2017, p. 138, in ELSNER – HERNÁNDEZ LOBATO, 2017.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 141-142.

¹⁶⁵ Sidon. *carm.* 15, 135-143.

¹⁶⁶ RAVENNA, 1990, p. 79.

all'esterno, fuori di sé, limitandosi semplicemente a nominare la cosa¹⁶⁷. È il caso più estremo, in cui si impone la parola nuda, secca, in grado da sé e per sé di evocare immagini immediate e di grande potenza visiva¹⁶⁸, avvalendosi di una presenza fisica slegata da ogni considerazione di senso o di sintassi, e che può essere dunque spostata a piacimento, quasi come fosse il pezzo di un puzzle, per creare forme e costruzioni sempre nuove¹⁶⁹. Un'inviolabile centralità della parola che si traduce, come naturale conseguenza, nella tendenza alla frammentazione della stessa, nel tentativo di conferire valore anche ai minimi elementi che la compongono, sillabe o lettere. Questo aspetto è visibile, ad esempio, nella prosa di Agostino, che mostra un'attenzione particolare all'intreccio, nella scelta lessicale, di sillabe e lettere che si richiamano a vicenda, indipendentemente dal significato delle parole; o nel carne XV di Optaziano in versi ropalici; o ancora, nel *Technopaegnion*, in cui Ausonio compone una serie di piccoli poemi i cui versi terminano tutti con monosillabi, talvolta ripetendo la stessa parola che si trova a fine verso all'inizio del verso successivo¹⁷⁰. Anche i frammenti della parola diventano dunque dei pezzi da spostare e riassemblare, e dalla sillaba si passa alla lettera, messa in rilievo da espedienti come anagrammi, acrostici, mesostici, telestici, palindromi¹⁷¹. Un livello estremo di manipolazione del linguaggio che vede nei caleidoscopici *carmina*¹⁷² di Optaziano la sua forma finale, l'epitome di quello che Roberts, nell'opera omonima, ha definito il «jeweled style»¹⁷³ della tarda antichità¹⁷⁴. L'opera di Optaziano, rompendo la linearità del linguaggio e disponendo i poemi in griglie squadrate, creando con le lettere motivi geografici e immagini complesse che si possono leggere in diverse direzioni, realizza concretamente l'idea di *enargeia* retorica, mediante la metamorfosi di discorsi verbali in veri e propri spettacoli visivi¹⁷⁵. Una poesia a metà tra la rappresentazione pittorica e il senso verbale, che scardina le aspettative tradizionali e costringe il lettore ad un'interpretazione costante del testo che si trova di fronte, richiedendo una poliedrica «form of attention»¹⁷⁶, e sollevando questioni di fondamentale importanza riguardo la

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 340-341.

¹⁶⁹ ROBERTS, 1989a, p. 58.

¹⁷⁰ GUALANDRI, 2017, p. 143.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 144.

¹⁷² SQUIRE, 2017, p. 27, in ELSNER – HERNÁNDEZ LOBATO, 2017.

¹⁷³ ROBERTS, 1989a.

¹⁷⁴ SQUIRE, 2017, p. 28.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 45.

¹⁷⁶ GOLDHILL, 2020, pp. vii-ix.

tarda antichità: la natura della connessione tra il testo materiale e il suo significato, e tra il significato di “superficie” e la sua interpretazione, in un contesto in cui la cristianità sta cercando di guadagnare il proprio posto all’interno del panorama culturale dell’epoca¹⁷⁷.

7. *Intermedialità dell’ekphrasis: i titoli iconologici e la parola materica*

Il discorso su Optaziano crea le premesse per ragionare su una questione che finora è stata solo abbozzata, ma che nell’ambito della cristianità trova modo di essere approfondita con i dovuti esempi, ovvero l’intermedialità tra testo e immagine, tra arte e letteratura. Simon Goldhill, in un suo recentissimo lavoro, torna sul concetto di *ekphrasis*, insistendo sulle varie «forms of attention» che essa implica nel richiedere uno sguardo attivo e un processo interpretativo in cui il lettore è reso complice¹⁷⁸. Ritiene necessario innanzitutto distinguere tra la «form of attention» coinvolta nell’osservazione diretta di un luogo o di un’opera, e quella invece che si stabilisce di fronte al testo dell’*ekphrasis*¹⁷⁹. Le due, in forte contrasto, mettono in evidenza una superiorità della forma narrativa, sguardo totalizzante, preciso, duraturo nel tempo, sulla sfuggente, disattenta, frammentaria esperienza visiva del turista che guarda un’opera. L’*ekphrasis* ci permette di vedere un oggetto senza necessariamente averlo davanti, o senza che questo debba avere per forza una corrispondenza con una realtà materiale esistente¹⁸⁰. Tuttavia, seppur rari e marginali, esistono esempi di *ekphraseis* effettivamente annesse ad opere d’arte, sorta di didascalie che innescano una relazione dinamica tra testo e immagine, e che vedranno nel contesto dell’arte cristiana la loro più interessante realizzazione. È infatti all’età tardoantica che risale tutto un ciclo di didascalie in forma di epigrammi che possiamo ascrivere a quello che Antonio Quacquarelli definisce il «genere iconologico»¹⁸¹, distinguendo nella più vasta categoria dei *tituli* cristiani, generiche iscrizioni dedicatorie di chiese e battisteri, o epigrafi riferite ad oggetti liturgici, i *tituli* cosiddetti «iconologici», testi in grado di instaurare un rapporto, reale o immaginario, con una raffigurazione¹⁸². La comparsa di questa specifica categoria di *tituli* coincide

¹⁷⁷ *Ivi*, p. x.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 1.

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 2-3. La riflessione di Goldhill muove dall’analisi di un testo attribuito a Filone di Bisanzio, il *de septem orbis spectaculis*.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 4.

¹⁸¹ QUACQUARELLI, 1986, in LUBIAN, 2013, p. 211.

¹⁸² LUBIAN, 2013, p. 212.

sostanzialmente con la diffusione dei grandi edifici di culto e dei cicli di rappresentazioni di episodi biblici ed evangelici che dalla fine del IV secolo iniziano a costituirne le decorazioni¹⁸³. Sulle ragioni che spingono autori come Prudenzio, Elpidio Rustico e Ambrogio¹⁸⁴ a comporre le didascalie esplicative di tali iconografie è per noi illuminante la testimonianza di Paolino da Nola, autore di numerosi *tituli*, e in particolare il suo *Carme* 27 che, oltre ad essere significativo per identificare il momento di diffusione del fenomeno, contiene un «affascinante momento efrastico»¹⁸⁵. Nel *Carme* 27 il vescovo di Nola dichiara di aver voluto rappresentare sulle pareti di un edificio sacro un ciclo pittorico di episodi veterotestamentari, e ci informa sul fatto che queste immagini sono accompagnate e chiarite da didascalie esplicative delle raffigurazioni¹⁸⁶. Il testo di Paolino riflette sull'importanza decisiva che i *tituli* iconologici assumono nell'orientare i nuovi cristiani, spesso ignoranti e non del tutto liberati dai residui della fede pagana, verso i significati più profondi che celano tali immagini. Di fronte all'opera d'arte, dunque, il fedele non solo gode del piacere di osservarne i colori e i dettagli, ma può, grazie a didascalie efrastiche che acquisiscono il valore dottrinale di sermoni, ricevere da questa esperienza visiva un insegnamento scritturale e un nutrimento spirituale per la propria anima¹⁸⁷. Il *Carme* 27, oltre ad essere un indispensabile lascito per riconoscere nei *tituli* iconologici il ruolo didattico di «*medium* multi-semiotico»¹⁸⁸, contiene uno straordinario esempio di *ekphrasis* di un' *ekphrasis*, in quanto è un poema che descrive non solo l'opera d'arte, ma anche la descrizione poetica ad essa riferita e la reazione dei fedeli che guardano il dipinto e leggono le didascalie¹⁸⁹. Quello del vescovo di Nola, per tornare ad avvalerci della terminologia di Goldhill, è il tentativo di costruire una «form of attention» specificatamente cristiana, per cui il rapporto tra iscrizione e opera d'arte si inserisce in un contesto nuovo, all'interno del quale l'atto della visualizzazione richiede nuove posizioni intellettuali e morali, permettendo così all' *ekphrasis* «di creare un pellegrinaggio dello sguardo dalla materialità dell'edificio sacro alla religiosa

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Tra i testi che tra la fine del IV e l'inizio del VI secolo rientrano del genere iconologico ricordiamo il *Dittochaeton* di Prudenzio, i *Tristicha* di Elpidio Rustico, i *Disticha* di Ambrogio e il *Miracula Christi* pseudoclaudiano. Cfr. LUBIAN, 2013.

¹⁸⁵ GOLDHILL, 2020, p. 7.

¹⁸⁶ LUBIAN, 2013, p. 212.

¹⁸⁷ GOLDHILL, 2020, p. 7.

¹⁸⁸ LUBIAN, 2013, p. 213.

¹⁸⁹ GOLDHILL, 2020, p. 9.

comprensione della sua architettura, in un passaggio quasi liturgico attraverso lo spazio e il tempo»¹⁹⁰. Ed è proprio nella materialità di questi spazi, concretamente realizzata in preziosi dipinti, sfolgoranti mosaici dorati, lucidi marmi e le più disparate varietà di colori e materiali, che possiamo riconoscere ed estendere la definizione di «jeweled style» non solo all’ambito poetico, ma ad ogni tipo di manifestazione artistica della tarda antichità, che così precisamente ne riflette il clima culturale e l’ambizione al *Gesamtkunstwerk* (“opera d’arte totale”). Lo sguardo dell’osservatore che ispeziona l’edificio è catturato immediatamente da tale tripudio cromatico, e la sua mente contempla le bellezze terrene come se contemplasse la presenza divina materializzata nei giochi di luce ed oro che prendono vita all’interno della chiesa, in un’esperienza che da visiva si fa mistica¹⁹¹. È evidente, a partire dal IV secolo, un atteggiamento di rivalutazione del materiale e della materialità da parte dei cristiani, che si riflette non solo negli spettacolari interni degli edifici sacri, ma anche nelle stesse iscrizioni che corredevano tali spazi, posizionate in modo tale da attirare l’attenzione dell’osservatore e richiedendogli, attraverso un complesso ventaglio di strategie visive e materiali, un istantaneo coinvolgimento¹⁹². Emerge un’enfasi crescente sul colore e sullo splendore della parola, che deve essere *vista* prima ancora di essere *letta*, che racconta per se stessa la sua propria materialità, illuminando la tensione tra il mondo visibile e la sfera intangibile del divino¹⁹³.

Approfondire le strategie messe in atto per polarizzare l’attenzione intorno ai testi delle iscrizioni, come le particolari scelte cromatiche, l’impiego di diversi materiali, i contrasti, le forme e le cornici, richiederebbe uno spazio di cui non disponiamo in questa sede, costringendoci ad una sofferta sintesi dei temi presi in considerazione. In generale, la rassegna di alcune delle caratteristiche di *ekphrasis* in età tardoantica ha volutamente ridotto l’inumerevole possibilità di spunti che poteva generarsi per ognuno degli autori citati, scarnificando i riferimenti a questi ultimi per focalizzarsi piuttosto, per ovvie motivazioni, su alcune delle questioni che riguardano l’opera di Claudiano e che troveranno modo di essere approfondite nei capitoli che seguono. Ci basti, per il momento, aver identificato e riconosciuto in *ekphrasis* l’espressione e la tendenza poetica di tutta un’epoca, che da una parte ha raccolto ed elaborato l’eredità lasciata da modelli

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁹¹ LEATHERBURY, 2020, p. 27.

¹⁹² *Ivi*, p. 28.

¹⁹³ *Ibidem*.

pregressi, nello specifico quelli risalenti al I secolo, e dall'altra ha esercitato una profonda operazione di rinnovamento, sia in ambito pagano che in ambito cristiano, in risposta a delle diverse necessità che si andavano a delineare.

Capitolo III

Claudio Claudiano

1. *Introduzione al capitolo*

Nel 1982 Alessandro Fo maturava alcune considerazioni, sulla base degli allora recenti contributi agli studi su Claudio Claudiano, portando all'attenzione del lettore i nodi fondamentali del dibattito che si era sviluppato in quegli anni¹⁹⁴. Fino ai rivoluzionari lavori di Alan Cameron¹⁹⁵, infatti, la critica trattava tendenzialmente Claudiano con un approccio classicistico e romantico, dividendosi tra chi ne condannava la retorica fine a se stessa e chi ne esaltava la passione politica, espressa nella celebrazione di Roma e di personalità eminenti come Stilicone¹⁹⁶. Dalla biografia claudiana a cura di Domenico Romano emerge in modo evidente questa visione, volta a sottolineare il sincero interesse politico di un Claudiano conservatore, fermo e convinto sostenitore del Senato, il quale tra la fine del IV e l'inizio del V secolo stava riprendendo parte dell'autorità che da Ottaviano in poi aveva quasi completamente perduto¹⁹⁷. Alla rinascita del Senato e alla politica conciliante di Stilicone Claudiano avrebbe partecipato con un sentimento politico appassionato, grazie al quale avrebbe vivificato una poesia che, per quanto commissionata, si sarebbe fatta portavoce di ideali in cui egli sinceramente credeva¹⁹⁸. La lode a Stilicone nell'opera claudiana non è dunque, per Romano, un distaccato motivo panegiristico, ma una sentita partecipazione agli ideali di restaurazione della dignità e dell'autorità senatoriale che Stilicone, aperto e disponibile ad una monarchia liberale, rappresentava¹⁹⁹. Che tra Claudiano e Stilicone ci fosse un legame stretto è un fatto di indubbia evidenza, ma analizzare questo rapporto con le categorie della sincerità e della passione, dopo Cameron, appare del tutto inadeguato. Con l'articolo *Wandering Poets: a Literary Movement in Byzantine Egypt* del 1965, Cameron ha collocato Claudiano sullo sfondo di un vasto movimento di poeti di professione itineranti, principalmente nati e formati in Egitto e specializzati nella poesia d'occasione, la quale

¹⁹⁴ FO, 1982, p. 7.

¹⁹⁵ Cfr. CAMERON, 1965 e CAMERON, 1970.

¹⁹⁶ FO, 1982, pp. 7-8.

¹⁹⁷ ROMANO, 1958b, p. 48.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 52.

permetteva loro di procurarsi da vivere e talvolta, nel più fortunato dei casi, intraprendere una carriera brillante a corte o nell'amministrazione²⁰⁰. Con il volume del 1970, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, egli ha chiarito che il compito di Claudiano, al servizio di Stilicone a partire dal 395, era quello di comporre carmi ufficiali che ne appoggiassero le direttive politiche di fronte ad un pubblico di alto rango. Claudiano ha svolto questo compito con zelo e maestria, presentando gli eventi sotto la luce che il suo committente desiderava, talvolta con omissioni, o distorsioni del vero storico²⁰¹. Non dunque una coinvolta partecipazione, quanto piuttosto una scrupolosa etica del lavoro, che rende aspetti come la celebrazione di Roma, gli spunti antiorientali, la vernice classica e pagana dei carmi, più il tentativo di appagare le tendenze del pubblico su cui Claudiano doveva fare presa, che le reali attitudini del poeta alessandrino²⁰².

È infatti innegabile che Claudiano conduca una costante opera di sostegno del regime stiliconiano, e che questa opera vada molto al di là dei compiti che si prefigge un normale panegirista consolare sul tipo di quelli del *corpus* prosastico; basti pensare al fatto che solo una volta Claudiano canta Stilicone in un poema a lui direttamente dedicato, e tuttavia la figura di Stilicone e la sua attività politica sono continuamente chiamate in causa [...]²⁰³.

È significativo, e avvalorata la tesi di un Claudiano che da panegirista diventa propagandista, il fatto noto che Stilicone non ebbe in realtà una vita così piena di indiscussi trionfi e larghi consensi come quella dipinta nei poemi claudiane²⁰⁴. La prospettiva esegetica di Cameron, pur non senza oppositori²⁰⁵, ha riscontrato un generale consenso sull'impostazione complessiva e sul metodo, e non può non essere tenuta in considerazione, in quanto contribuisce a storicizzare la figura di Claudiano con maggiore scientificità, e ad approcciarsi alla sua opera con un occhio critico più consapevole.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ FO, 1982, p. 8.

²⁰² *Ivi*, p. 9.

²⁰³ *Ivi*, p. 12.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Tra i polemici delle tesi cameroniane, Fo cita Christian Gnilka, autore dell'articolo *Dichtung und Geschichte im Werk Claudians* e della recensione al volume di Cameron apparsa in «Gnomon» nel 1977. Cfr. FO, 1982, p. 9 ss.

Tuttavia, anche gli studi di Cameron, che pure hanno il merito di aver inaugurato la complessiva rivalutazione della poetica claudiana, sono stati recentemente accusati di aver privilegiato un approccio classicistico²⁰⁶. Clare Coombe, a sostegno di questa tesi, riporta il ricorrente giudizio di Cameron riferito alle numerose descrizioni in cui Claudiano si dilunga, «very beautiful of their kind... but their frequency and length cannot but hold up the flow of the narrative»²⁰⁷. Sebbene le osservazioni sulla tecnica poetica, dominata dall'*ekphrasis* e da una struttura narrativa anti-aristotelica, siano indubbiamente corrette, condannare l'opera di Claudiano sulla base di presupposti di questo tipo significa ignorare i valori del suo tempo e la poetica distintiva dell'età tardoantica, di cui egli si è reso non solo partecipe, ma anche innovatore e maestro²⁰⁸. Si potrebbe obiettare che era lo stesso Claudiano, in accordo con l'iscrizione della statua eretta in suo onore nel foro di Traiano, a proclamarsi con le sue opere poeta epico, sulla scia di classici come Omero e Virgilio²⁰⁹. Secondo Catherine Ware, questa rivendicazione non è del tutto immeritata: nonostante oggi si sia piuttosto concordi nel classificare la sua opera non come "epica" ma come "epico-panegiristica", la vicinanza tra i due generi in età tardoantica e l'aspirazione di Claudiano a diventare parte della tradizione epica romana, attingendo a piene mani dalla *dictio* virgiliana, danno ragione di credere che la pretesa di Claudiano fosse legittima²¹⁰. Nella storia dell'epica latina, i poeti hanno sempre guardato ai loro precursori, per tentare di assimilarne la tecnica, rielaborarla e superarla, e scrivere in risposta la loro propria opera. Non sono diversi i poeti tardoantichi, nonostante l'evoluzione dei cambiamenti stilistici e la contaminazione con i temi introdotti dalla cultura cristiana diano necessariamente vita ad una proliferazione di nuovi generi "misti", come l'epica biblica, quella agiografica o quella, appunto, panegiristica²¹¹. Ware crede che queste etichette, per quanto utili a individuare le singole differenze tra gli autori, nascondano una visione più ampia: i poeti tardoantichi, esattamente come i loro predecessori, si sono naturalmente rivolti al *medium* dell'epica classica per ridefinire Roma e la romanità, certamente a loro modo ma, a ben vedere, con le stesse tecniche intertestuali, come l'*imitatio* e l'*aemulatio*, di autori quali Virgilio, Stazio, Silio Italico e

²⁰⁶ COOMBE, 2018, p. 3.

²⁰⁷ CAMERON, 1970, p. 264.

²⁰⁸ COOMBE, 2018, pp. 3-4.

²⁰⁹ WARE, 2012, p. 1.

²¹⁰ *Ivi*, pp. 3-4.

²¹¹ *Ivi*, p. 3.

Valerio Flacco²¹². Tuttavia, anche Ware considera forzata la definizione con cui la critica tende a riferirsi a Claudiano, chiamato “l’ultimo poeta classico di Roma”, in condivisione con le preoccupazioni di Michael Roberts, che accusa tale denominazione di determinare la condanna degli elementi non-classici dell’opera claudiana²¹³. Un sospetto decisamente fondato, se consideriamo i diffusi giudizi che marchiano la poesia tardoantica come la morte della narrazione e il tripudio del manierismo fine a se stesso. Per queste ragioni, crediamo che oggi sia necessario, nell’approccio ad un autore come Claudiano, abbandonare le categorie e i criteri tradizionali, per quanto essi possano in qualche modo definire, più o meno adeguatamente, alcuni aspetti della sua poetica. Nondimeno, collocare Claudiano in una posizione di comparazione, e talvolta di non equivalenza, rispetto ai suoi predecessori, inevitabilmente porta a considerarne l’opera in modo restrittivo. Certo egli deve molto alla tradizione classica, ma in un’epoca di sperimentazione letteraria e di generale creatività artistica, definire un autore tardoantico l’erede fallimentare di Virgilio non permette di interpretarne la poetica come si dovrebbe, ovvero prima e soprattutto per le sue qualità letterarie e per il suo valore per se stessa²¹⁴.

2. *Cenni di biografia e rassegna delle opere*

Non sappiamo molto sulla vita di Claudio Claudiano. Gli unici contemporanei che lo menzionano, Sant’Agostino e Orosio, ci informano appena sul fatto che fosse un poeta e un pagano, e la statua nel Foro di Traiano attesta che Claudiano assunse la carica di tribuno e notaio al servizio imperiale²¹⁵. La fonte più autorevole per ricostruirne la vita sono le sue stesse opere poetiche, nonostante nemmeno queste, in realtà, contengano riferimenti biografici troppo espliciti, e non ne contengano proprio per quanto riguarda la fase anteriore al 395, l’anno in cui Claudiano recitò il suo primo panegirico per il consolato di Olibrio e Probrino, e l’unico dato cronologico sicuro di cui disponiamo²¹⁶. Non sappiamo con certezza ciò che è avvenuto prima, nel periodo che corrisponde all’adolescenza e alla giovinezza poetica dell’autore e che indicativamente collochiamo tra il 384 e il 394, ma possiamo solo ricostruirlo dagli indizi sparsi nella sua opera e in

²¹² *Ibidem*.

²¹³ ROBERTS, 1989a in WARE, 2012, p. 2.

²¹⁴ WARE, 2012, p. 2; COOMBE, 2018, p. 5.

²¹⁵ CAMERON, 1970, p. 1.

²¹⁶ ROMANO, 1958b, p. 9.

quella altrui. Non rientra nei nostri scopi riportare qui le ipotesi e le congetture intorno alla biografia claudiana e alla cronologia delle sue opere, perlomeno non *in toto*, ma ci preme fornirne un compendio, necessariamente stringato, che metta in luce alcuni degli aspetti fondamentali del *modus operandi* di Claudiano, e che funga da preliminare premessa per la trattazione dei *Carmina minora*.

2.1. *Il primo Claudiano*

Claudiano nasce intorno al 370, probabilmente ad Alessandria, in Egitto. Di lingua greca, dedica i suoi primi studi alla filosofia e alla retorica, oltre che alla lettura di classici come Virgilio e Omero, ma anche Ovidio, Lucano e Stazio²¹⁷. Se è indubitabile che Claudiano trascorse i primi anni della sua vita e la sua adolescenza in Egitto, non è altrettanto certo stabilire quali delle sue opere possano essere ascritte al periodo anteriore al suo arrivo a Roma, avvenuto verosimilmente intorno al 394, due o tre anni prima al massimo²¹⁸. Alan Cameron è sicuro nell'affermare che, nella fase orientale della sua produzione, Claudiano pubblicò solamente componimenti in lingua greca, e che l'unica opera che certamente scrisse e recitò ad Alessandria è la *Gigantomachia*, di cui sopravvivono appena due frammenti²¹⁹. È dubbia invece l'attribuzione a Claudiano di sette epigrammi preservati nell'*Antologia Palatina*, nonostante Domenico Romano non la consideri strana nel contesto di una produzione giovanile influenzata dalla tradizione dell'epigramma alessandrino, in Egitto ancora molto solida²²⁰. Tuttavia, Cameron, ritrovando nella metrica di alcuni di questi epigrammi²²¹ delle chiare tracce dell'influenza di Nonno, autore attivo almeno cinquant'anni dopo la morte di Claudiano, trova più plausibile che essi siano da ricondurre ad un altro Claudiano, successivo al nostro²²². E come possiamo con relativa sicurezza affermare che questi due *non* fossero del nostro autore, almeno altri due²²³, per la vicinanza tematica al ciclo di epigrammi latini *De*

²¹⁷ *Ivi*, p. 13.

²¹⁸ CAMERON, 1970, p. 28.

²¹⁹ *Ivi*, p. 7.

²²⁰ ROMANO, 1958b, p. 20.

²²¹ *Anth. Pal.* i. 19 e ix. 139.

²²² CAMERON, 1970, p. 7.

²²³ *Anth. Pal.* ix. 753-754.

*crystallo cui aqua inerat*²²⁴, di certa attribuzione, sono verosimilmente di Claudiano²²⁵. Per Cameron si conclude qui la produzione claudiana *ante Romam*, almeno per quanto riguarda le opere di cui siamo a conoscenza. Respinge drasticamente le ipotesi di Romano, che al periodo alessandrino attribuisce anche, nell'ordine: il carme latino *Laus Herculis*, poiché porta segni evidenti di un'esercitazione scolastica e presenta con la *Gigantomachia* delle analogie nel proemio, lungo e infarcito di luoghi comuni, e nella struttura, organizzata in quadri isolati e debolmente narrativa, e dunque è probabilmente identificabile con la fase embrionale della poesia di un Claudiano ancora adolescente²²⁶; la *Phoenix*, per i molteplici riferimenti al favoloso uccello apollineo disseminati nelle leggende d'Egitto, che potevano aver ispirato in Claudiano il tema del carme; la *Gigantomachia* latina, ancora per l'im maturità poetica che ne emerge, nonostante i tentativi di drammatizzazione, per cui il carme resta artificioso, disseminato di immagini retoriche e di luoghi comuni attinti dalla tradizione del mito²²⁷; il *De raptu Proserpinae*, in aperto disaccordo con le opinioni della maggior parte della critica con cui Romano si confrontava²²⁸, per la convinzione che la fase mitologica della poesia di Claudiano si fosse definitivamente conclusa con il suo arrivo a Roma, in un clima culturale e politico come quello della corte imperiale che, a suo dire, avrebbe ispirato componimenti di tutt'altro genere e determinato un'evoluzione irreversibile dell'*epos* claudiano²²⁹.

Sulla *Laus Herculis* il dibattito, ancor prima che sulla collocazione, verte sull'autenticità. Se Romano accetta tutti i *carmina* dell'*Appendix* come claudiane²³⁰, Cameron manifesta le sue riserve per la scelta dei criteri utilizzati per stabilirlo, non abbastanza rigidi e metodici, e viziati da un'evidente ignoranza prosodica²³¹. Cameron è convinto nel considerare almeno alcuni di questi componimenti, tra cui la *Laus Herculis*, certamente non autentici²³².

²²⁴ Claud. *carm. min.* 33-39.

²²⁵ CAMERON, 1970, pp. 12-13.

²²⁶ ROMANO, 1958b, pp. 18-19.

²²⁷ *Ivi*, p. 29.

²²⁸ Tra gli studiosi che collocano il *De raptu* in una fase più avanzata dell'opera di Claudiano, figurano Birt, Fargues e Fabbri, mentre Cremona è tra coloro che ne sostengono la composizione nel periodo antecedente all'arrivo a Roma. Cfr. ROMANO, 1958b, pp. 30-31, nota 52.

²²⁹ ROMANO, 1958b, p. 31.

²³⁰ ROMANO, 1958a.

²³¹ CAMERON, 1970, p. 203, nota 3.

²³² Cfr. CAMERON, 1970, p. 203. Per queste divergenze della critica sull'autenticità della *Laus Herculis*, lasceremo aperta la questione della datazione, non indispensabile ai nostri scopi. Cfr. GUÉX, 2000.

Nonostante non si sia stabilita con certezza la data di composizione della *Phoenix*, l'ipotesi che esso risalga alla fase egiziana della vita dell'autore è debole se si prende in considerazione l'esclusiva vicinanza tematica alle leggende in voga ad Alessandria. Infatti, la critica non è uniformemente concorde nell'attribuire la *Phoenix* alla fase giovanile: Maria Lisa Ricci, analizzando la dipendenza, già segnalata da Theodor Birt, di alcuni versi del componimento claudiano dai passi delle opere di sant'Ambrogio sul medesimo tema, ha stabilito che era Claudiano a leggere Ambrogio e non viceversa, e che difficilmente avrebbe potuto farlo durante la permanenza in Oriente²³³. Sembra più probabile, considerate queste premesse, una collocazione più tarda, corrispondente magari all'arrivo di Claudiano a Milano negli anni intorno al 395/396²³⁴. In ogni caso, resta convincente l'idea che il tema della fenice derivasse dalle suggestioni degli studi giovanili compiuti ad Alessandria, e che, anche nell'eventualità di una produzione successiva, reminiscenze di questo tipo potevano ancora popolare le fantasie del poeta.

Per quanto riguarda la *Gigantomachia* latina, l'ipotesi che essa sia immediatamente successiva a quella greca è fuori discussione per Cameron: i difetti che ne emergono, simili in entrambi i componimenti, sono da additare non tanto ad un'immaturità anagrafica dell'autore quanto all'incapacità di gestire un tema mitologico come quello della battaglia dei giganti, potenzialmente promettente ma più tendente, in Claudiano, alla degenerazione in cataloghi bizzarri e ridicoli²³⁵. L'insuccesso della *Gigantomachia* latina, più presumibilmente l'ultima opera di Claudiano, lasciata incompleta a causa della prematura morte, non basta dunque per collocarla cronologicamente vicina al suo corrispondente in lingua greca.

Romano, fiducioso nelle sue congetture, compie un altro fatale errore: nota alcune somiglianze tra la *Gigantomachia* latina e il *De raptu Proserpinae*, e stabilisce di conseguenza che il desiderio di trattare il mito di Proserpina era già vivo nel momento in cui Claudiano scriveva la *Gigantomachia*²³⁶. Di lì a breve, dunque, nei suoi ultimi anni ad Alessandria o al massimo poco dopo il suo arrivo a Roma, avrebbe composto il *De raptu*, l'opera che simbolicamente avrebbe messo il punto definitivo al momento mitico del primo Claudiano²³⁷. Per Romano, il trasferimento di Claudiano ha determinato un

²³³ RICCI, 1981, pp. ix-xiv.

²³⁴ Cfr. RICCI, 1981, per una più completa rassegna sulla questione.

²³⁵ CAMERON, 1970, p. 14.

²³⁶ ROMANO, 1958b, pp. 29-30.

²³⁷ *Ivi*, p. 32.

palese spartiacque tra due fasi ben distinte della sua poetica, che ha subito una svolta in risposta all'esigenza pressante di dare nuova voce al proprio mondo interiore, alle proprie aspirazioni, agli ideali e alle convinzioni politiche, che non poteva più limitare all'*epos* mitologico ma che doveva necessariamente affidare ad altri generi, al panegirico, all'*epos* storico, all'invettiva politica²³⁸. Cameron considera tale visione sbagliata e anacronistica²³⁹. Le due diverse facce della produzione claudiana sono semplicemente la prova della versatilità di Claudiano e della capacità di adattare la poesia al suo stato d'animo o ai desideri del suo committente. Egli, dunque, in qualsiasi periodo della sua vita poteva trattare indifferentemente dei temi mitologici o contemporanei che non venivano dall'ispirazione delle Muse, ma dagli insegnamenti e dagli esercizi impartiti dai *grammatici*²⁴⁰. È tuttavia addirittura superfluo anche solo stabilire una così netta distinzione all'interno di una poetica che vive di contaminazioni, rielaborazioni, richiami, per cui anche in un'opera di politica contemporanea i riferimenti al mondo del mito, in forma di similitudini ed *exempla*, potevano essere numerosi²⁴¹.

L'unica certezza che rimane sulla vita di Claudiano prima del suo arrivo a Roma è che recitò la sua *Gigantomachia* greca ad Alessandria e che le opere che pubblicò prima del 395 furono tutte in lingua greca, come egli stesso esplicitamente scrisse in un epigramma rivolto a Probino:

*Romanos bibimus primum te consule fontes,
et Latiae cessit Graia Talia togae*²⁴².

Tuttavia, per la conoscenza di letteratura latina che emerge dal panegirico per Olibrio e Probino, per la padronanza nell'affrontare le sottigliezze della lingua, per la maestria nell'adoperare le tecniche dell'epica latina, è inconcepibile pensare che Claudiano non avesse mai scritto in latino prima di allora²⁴³. D'altronde, ci sono chiare evidenze che dimostrano, dopo Diocleziano, un incremento in Oriente dell'interesse per la lingua e la cultura latina, per cui era normale che molti egiziani la studiassero a scuola

²³⁸ *Ivi*, p. 47.

²³⁹ CAMERON, 1970, p. 24.

²⁴⁰ *Ivi*, pp. 24-25.

²⁴¹ *Ivi*, p. 25.

²⁴² Claud. *carm. min.* 41, 13-14, in CAMERON, 1970, p. 7.

²⁴³ CAMERON, 1970, p. 19.

e leggessero una discreta selezione di autori classici²⁴⁴. Non sorprende dunque il caso di Claudiano che, seppur straordinario in scioltezza e padronanza, non nasceva dal nulla, ma all'interno di un contesto preciso in cui tuttavia fu tra i pochi ad eccellere e ad essere collocato, trecento anni dopo, tra i maggiori poeti dell'antica Roma²⁴⁵.

2.2. Claudiano a Roma: gli anni della propaganda

Non è conosciuta la data precisa dell'arrivo di Claudiano in Italia, e nemmeno le circostanze esatte che lo indussero a lasciare l'Egitto²⁴⁶, ma sappiamo che si trovava sicuramente a Roma nel 394, anno in cui gli è affidato l'incarico, verosimilmente dal senato, di comporre un *carme* per i due consoli designati per il 395²⁴⁷. Conformemente alla politica di conciliazione intrapresa, nel 394 Teodosio, dopo aver definitivamente vinto al Frigido l'usurpatore Eugenio, nomina consoli i due fratelli Olibrio e Probino, discendenti dalle famiglie Auchenia, Anniade e Anicia, antiche e illustri e ormai convertite al cristianesimo, nell'evidente intento da una parte di accontentare il senato, dall'altra di rinsaldare la politica imperiale filocristiana²⁴⁸. A Claudiano viene commissionata la composizione del panegirico in lode dei due consoli, un incarico considerevole da assegnare ad un giovane poeta straniero, appena giunto a Roma e noto solo per la sua produzione in lingua greca. Cameron ipotizza che la scelta, più che essere dettata dai meriti poetici di Claudiano, fosse influenzata da una qualche lettera di raccomandazione scritta da un precedente *patronus*, forse legato alla famiglia degli Anicii. Il debutto ha un indiscusso successo. La giovanissima età dei due fratelli rappresentava un potenziale ostacolo nella buona riuscita del *carme*, in quanto impediva di rispettare le partizioni del panegirico tradizionale²⁴⁹. Se, infatti, il modello panegiristico così come teorizzato dai retori imponeva un esordio concernente la celebrazione delle origini, e successivamente il resoconto delle azioni e delle imprese, Claudiano, in mancanza di gesta politiche e militari di rilievo, è costretto a soffermarsi sull'elogio della stirpe, estendendolo a larga parte del componimento e sbilanciando così

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 21.

²⁴⁶ Cfr. CAMERON, 1970, pp. 28-29.

²⁴⁷ ROMANO, 1958b, pp. 45-46.

²⁴⁸ RICCI, 2008, p. 11.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 16-7. Per il modello panegiristico proposto da Struthers, e tenuto qui in considerazione, cfr. FO, 1982, pp. 28 ss.

le proporzioni canoniche²⁵⁰. Ciononostante, il poeta alessandrino riesce, con la sua prima prova “ufficiale” in latino, a rivelare una proprietà linguistica e una maestria nell’arte panegiristica con cui è capace di districarsi dalle insidie del tema, segnando l’alba promettente di una brillante carriera a corte²⁵¹. Già l’anno successivo gli viene commissionata la stesura di un panegirico per l’imperatore Onorio, il quale, nonostante non fosse che un bambino, aveva ereditato l’impero d’Occidente dopo la morte di Teodosio nel 395²⁵². Le ragioni che potevano sussistere dietro la composizione di un panegirico imperiale erano svariate, ma il ruolo primario era probabilmente quello di essere parte fondamentale di un preciso rituale di corte, ovvero del cerimoniale che si svolgeva in occasioni ufficiali, per cui il contenuto del carne aveva meno importanza della forma e dell’esecuzione²⁵³. Secondo Cameron, nel momento in cui Claudiano recitava questo panegirico, nel gennaio 396, era già chiara e definita la linea propagandistica che avrebbe connotato tutta la sua opera da allora in avanti. Se, infatti, il soggetto formale del panegirico è Onorio, emerge da questi versi un altro intento, ovvero la legittimazione dell’operato di Stilicone, il quale, dopo la morte di Teodosio, era diventato tutore e reggente non solo di Onorio, ma anche di suo fratello Arcadio, imperatore d’Oriente e al tempo già diciottenne, dunque perfettamente in grado di governare senza reggenza²⁵⁴. Certamente l’incarico, che Stilicone sosteneva gli fosse stato assegnato direttamente da Teodosio nei suoi ultimi istanti di vita, poteva sollevare dei sospetti, a maggior ragione vista l’assenza di testimoni. È piuttosto evidente che, celato dietro la veste di carne imperiale, ci fosse in realtà il tentativo di Stilicone, affidato a Claudiano, di convincere il mondo della bontà della sua dichiarazione e, quindi, della validità della sua reggenza. Il Claudiano propagandista, nonostante emerga forse con più veemenza in altri componimenti, nascerebbe dunque dai versi del panegirico per il terzo consolato di Onorio, dando così inizio a tutta una serie di carmi legati a vicende e personaggi contemporanei in cui tuttavia il *fil rouge* della lode a Stilicone continua incessantemente a svolgersi. Si è oggi unanimemente concordi nel credere che Claudiano, dal 395 al 404, sia sempre rimasto un poeta di corte, al servizio di Stilicone e della famiglia imperiale, e che la stragrande maggioranza della sua produzione sia composta

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ CAMERON, 1970, p. 34.

²⁵² *Ivi*, p. 36.

²⁵³ *Ivi*, p. 37.

²⁵⁴ Cfr. CAMERON, 1970, pp. 37-45.

da carmi d'occasione (come panegirici, invettive, epitalami) scritti per promuovere la politica stiliconiana²⁵⁵. Secondo Alessandro Fo, sono principalmente questi carmi, per loro natura effimeri in quanto legati ad una specifica circostanza, ad assicurare paradossalmente la fortuna poetica di Claudiano, e non solo perché la loro diffusione poteva essere favorita dai personaggi che in essi erano celebrati²⁵⁶. In questi componimenti, infatti, tutto concorre a dimostrarci come Claudiano stesso non volesse porsi semplicemente come abile seguace dei precetti retorici imparati a scuola, ma intendesse soprattutto diventare continuatore ed erede di una tradizione poetica più alta, quella dell'epica di Omero, Virgilio, Lucano e Stazio. Il giudizio dei contemporanei era con tutta probabilità orientato nella stessa direzione, contribuendo all'ascesa della sua stella, ma anche la critica moderna ha spesso ammirato Claudiano come l'ultimo dei poeti romani di classica tradizione, e la sua opera come strettamente riferita all'epica precedente²⁵⁷. Abbiamo già visto come in realtà ci si sia presto resi conto dell'inadeguatezza di tale approccio, e si sia piuttosto cercato, attraverso altre strade, di slegare l'opera del poeta alessandrino dai generi e dalle categorie tradizionali, nel tentativo di dare una valutazione più scientifica e storica a «questa strana posizione della produzione claudiana a cavallo di generi fra loro, in sé e per sé, tanto disparati»²⁵⁸. L'*excursus* che segue volutamente non si sofferma nel dettaglio delle singole opere, ma tenta di toccare i punti salienti della produzione claudiana, qui ripartita secondo la scelta di Fo di raggrupparne i carmi a seconda del genere letterario in cui, da un punto di vista tradizionale, sembrerebbero dover essere inquadrati, per poi problematizzare la questione.

2.3. *I carmina d'occasione*

2.3.1. *I poemetti epico-storici*

Sembrerebbe legittimo considerare il *De bello Gildonico* (398) e il *De bello Getico* (402) come poemi epico-storici, a partire dalla formulazione dei titoli, dal tema

²⁵⁵ WARE, 2012, p. 5.

²⁵⁶ FO, 1982, p. 16.

²⁵⁷ *Ivi*, pp. 17-19.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 20.

della narrazione di vicende belliche, dalla scelta dell'esametro. Difatti, entrambi si collocano all'interno delle forme canonizzate nel poema epico, costituite da abitudini peculiari che si ripetono in più o meno tutte le composizioni di questo tipo, come la forte tensione espressiva e la stereotipizzazione della lingua e della *lexis*, che rendono quasi obbligatorio l'uso di accorgimenti tecnici e compositivi come le similitudini, i cataloghi, le *ekphraseis*, i discorsi; e di *topoi* tematici come le aristie, i consigli di capi, gli *omina*, i prodigi, le profezie, i sogni, gli interventi divini e l'attenzione al mondo degli inferi²⁵⁹. Non mancano dunque gli elementi caratteristici della tradizione dell'*epos*, ma nei due poemetti claudiane c'è dell'altro, a suggerire che la spinta panegiristica è altrettanto impetuosa, e ci trattiene dal considerare il *De bello Gildonico* e il *De bello Getico* come indiscutibilmente appartenenti al genere dell'epica. L'encomio a Stilicone e Onorio, alternato alle invettive contro Gildone e Alarico, nemici del regime stiliconiano, si inserisce nel quadro epico già dall'ampio confronto tra Tifi e Stilicone che apre il *De Bello Getico*, costituendo una *synkrisis* che, secondo le teorizzazioni dei retori, era uno dei punti in cui si sarebbe dovuta articolare una composizione encomiastica perfetta. Altre *synkriseis* ritornano in più punti del poema, ma i toni e i materiali tipici dell'encomio pervadono tutto il componimento. Lo stesso discorso vale per il *De Bello Gildonico*, che comprende tra le altre cose un'invettiva *in Gildonem* pronunciata dalla personificazione di Africa al concilio degli dèi e l'encomio di Stilicone da parte di Teodosio e Arcadio. Non è solo questa stretta fusione di elementi appartenenti ai due diversi generi a scoraggiare la possibilità di definire "epici" i due poemetti, ma anche un altro importante aspetto: la rinuncia a quella narratività ampia, a quella grande dimensione che costituisce l'essenza fondante dell'epica e che qui è completamente abbandonata e sostituita, di fatto, dal breve spazio del panegirico²⁶⁰.

2.3.2. I panegirici

Con i retori della seconda sofistica si è elaborata una precisa normativa a proposito dell'epidittica, che dal punto di vista strutturale prevede, a differenza dell'*epos*, un'impostazione non secondo una narrazione continua ma secondo una suddivisione in

²⁵⁹ Ivi, pp. 22-24.

²⁶⁰ Ivi, pp. 25-27.

parti, una serie di punti chiave per ognuno dei quali è teorizzato l'ideale svolgimento²⁶¹. Il componimento epidittico, sia esso encomiastico o vituperativo, deve essere svolto, secondo le indicazioni di Menandro di Laodicea, partendo da una sezione sulla terra d'origine del soggetto (*patris*), poi sulla sua famiglia (*genos*), sulla nascita (*genesis*), sulla natura (*phusis*), sulla crescita ed educazione (*anastrophe*), sui conseguimenti e successi (*epitedeumata*), seguite da un resoconto delle azioni (*praxeis*) e delle virtù, o dei vizi, del soggetto, ed infine una conclusione²⁶². Gli studiosi di Claudiano ne hanno analizzato i componimenti classificati come panegiristici sotto il profilo del debito alla precettistica retorica, tenendo presente questa canonica partizione, ma allo stesso tempo focalizzandosi sulla tendenza claudiana alla commistione tra genere epico ed epidittico. Effettivamente, anche se Claudiano cerca di attenersi ai paradigmi retorici, l'influenza dei grandi modelli dell'epica emerge in modo evidente, anche solo a partire dall'uso dell'esametro, nei suoi carmi encomiastici.

Abbiamo già accennato a come nel *Panegyricus dictus Probrino et Olybrio consulibus* (395) Claudiano non abbia rispettato la suddivisione in parti dell'encomio, e spesso la consueta topica panegiristica, seppur presente, tende ad evolvere e a confluire in accorgimenti più propriamente epici, come la similitudine di 22 ss., il *locus classicus* di 55 ss., le personificazioni di Roma e del Tevere e altri che sono solo esemplificativi di un fenomeno diffuso lungo tutto il carme e in generale in tutti i componimenti epidittici di Claudiano²⁶³. Il medesimo modulo risulta chiaro nel *Panegyricus de tertio consolatu Honorii Augusti* (396) rivestito dall'inizio alla fine di colori epici fusi strettamente con gli spunti panegiristici, fino a rompere di nuovo l'articolazione in punti chiave per virare con uno stacco deciso verso l'andamento narrativo dell'epica storica²⁶⁴. Nel *Panegyricus de quarto consolatu Honorii Augusti* (398), la materia retorica sembra prevalere, in quanto Claudiano decide di imperniare il carme intorno ad una grande sezione che descrive il principe ideale, nella quale parrebbe aver rinunciato all'atmosfera eroica dell'*epos*. Tuttavia, fa notare Fo, la sezione è immediatamente preceduta dagli *omina* e da due similitudini, e impostata come un ampio discorso di Teodosio, interrotto da un intervento di Onorio, nuovamente ripreso e concluso da una similitudine finale. È

²⁶¹ Ivi, pp. 27-28.

²⁶² RUSSELL-WILSON, 1981, pp. 79-85.

²⁶³ FO, 1982, pp. 30-33.

²⁶⁴ Ivi, pp. 34-35.

evidente l'intento di rifarsi al modello virgiliano, e in particolare al discorso di Anchise ad Enea del sesto libro dell'Eneide, rievocato da più elementi nel discorso di Teodosio al figlio, segno lampante che anche qui, come in altri luoghi, c'era lo stesso impegno di Claudiano di guardare ad una più alta tradizione epica²⁶⁵. Il *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* (399) si colloca sulla stessa linea, e nonostante il console Teodoro non fosse un eroe bellico ma un pacifico uomo di cultura, Claudiano sa adattare bene la fusione delle tecniche dell'epidittica e dell'epica anche ad altri caratteri dei personaggi, celebrando Teodoro come uomo profondamente giusto, e sottolineandone il decoro e la formazione filosofica con due *ekphraseis* erudite²⁶⁶. Il *De consolatu Stilichonis* (400), il più esteso dei panegirici claudiane, mostra ancora una volta come l'*epos*, non solo nel senso di canto delle gesta del protagonista, ma anche nel senso di evocazione di un'atmosfera eroica e di una dimensione leggendaria e sovrumana delle vicende archetipiche di Roma, venga sfruttato come la struttura letteraria più adatta alle esigenze dell'encomio. Nella prefazione al terzo libro, Claudiano rende esplicito questo intento, paragonandosi a quell'Ennio che, oltre ad essere padre dell'epica latina, era anche il più grande celebratore di Scipione e che, dunque, si sarebbe servito nelle sue opere della stessa compenetrazione di tecniche encomiastiche e di sublimazione epica²⁶⁷. Nel *Panegyricus de sexto consolatu Honorii Augusti* (404) gli accorgimenti dell'epopea sono utilizzati profusamente, e la funzione celebrativa è incentrata su luoghi epici o epicheggianti diffusi, trattati encomiasticamente, più che sul puro materiale tipico del panegirico. Ancora una volta, il vero obiettivo della lode è Stilicone, le cui gesta sono celebrate per bocca di Onorio e rivestite di una vernice epica che complessivamente prevale sugli, per quanto presenti, spunti encomiastici²⁶⁸. Forse nello stesso anno Claudiano scrive anche il *Laus Serenae*, dedicato alla moglie di Stilicone, nonché figlia adottiva di Teodosio. Nonostante il carme sia rimasto incompiuto, dai 236 versi di cui è composto traspira l'intento di seguire più scrupolosamente le direttive retoriche, e lasciare quindi le tecniche dell'epopea ad un livello più secondario, forse per ragioni legate al fatto che l'oggetto di lode fosse una donna. Tuttavia, anche per Serena si tenta di compiere quella stessa sublimazione vista negli altri panegirici, grazie ai motivi dei *prodigia* e degli

²⁶⁵ *Ivi*, pp. 35-39.

²⁶⁶ *Ivi*, pp. 39-40.

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 40-44.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 44-46.

omina legati alla sua nascita, le consuete similitudini di gusto epico ma a sfondo encomiastico, una *synkrisis* che introduce un catalogo di eroine del mito²⁶⁹.

2.3.3. *Le invettive*

Secondo le teorizzazioni dei retori, l'invettiva doveva seguire le stesse suddivisioni del panegirico, ma a scopo vituperativo anziché celebrativo. È naturale che, allora, nelle invettive claudiane, esattamente come nei panegirici, ritorni la medesima tendenza alla compenetrazione tra *epos* ed epidittica, sia da un punto di vista contenutistico, sia da quello linguistico. Ma oltre ad un'inversione di segno nel trattamento dei *topoi* dell'encomio, l'invettiva apre anche la possibilità di un totale rovesciamento di *ethos*, per cui l'autore può decidere se affidare l'impostazione invettivistica all'esaltazione dei caratteri negativi del personaggio attaccato, evocando un'atmosfera leggendaria in cui egli rappresenti la forza del male in titanica lotta con il bene, oppure porre la funzione invettivistica sullo iato fra la *grauitas* della storia e la bassezza dei suoi protagonisti negativi, con effetto sarcastico volto a denunciare l'indegnità morale del personaggio attaccato²⁷⁰. Claudiano sceglie la prima soluzione per *In Rufinum* (396-397), mentre per *In Eutropium* (399) si affida alla seconda possibilità. Nel primo libro di *In Rufinum* la suddivisione in sezioni come teorizzata dalla seconda sofistica è certamente ben definita, anche se più complessa ed articolata, in particolare nell'anomalo sviluppo della *synkrisis* tra Rufino e Stilicone, che presenta il primo come deturpato dai peggiori vizi e storture morali, il secondo come esempio di *uirtus* ed eccellenza²⁷¹. Nonostante *In Rufinum II* sia caratterizzato da una narratività di più epico respiro rispetto al primo libro, l'invettiva nel suo complesso mostra ancora una volta la rielaborazione del patrimonio tradizionale dell'epica: un debito mai passivo, come dimostrano, tra i vari esempi, la descrizione del *concilium Furiarum* infernale, costruito sul ribaltamento del topico *concilium deorum*, o il ricorso alle similitudini, come quelle introdotte dallo stilema «*ac uelut*» che indica evidentemente la scelta di un registro alto

²⁶⁹ *Ivi*, pp. 46-47.

²⁷⁰ *Ivi*, pp. 52-53.

²⁷¹ LUCERI, 2008, p. 188.

e solenne²⁷². Anche *In Eutropium* si avvale di analoghe similitudini, più raffinate nella tecnica antifrastica:

Eutropio è paragonato con una prostituta che, divenuta troppo vecchia, apre un bordello (I 90 ss.); con l'obeso e sordido cane ormai inservibile che il pastore libera per spremere un ultimo guadagno vendendone la catena (I 132 ss.), con una scimmia delizia dei banchetti (I 303 ss.) [...] ²⁷³.

Tuttavia, anche nella seconda invettiva claudiana, un afflato epico più serio ritorna nella rappresentazione dell'indignazione divina di fronte a tale bassezza (particolarmente evidente nell'episodio di Marte e Bellona, nell'*ekphrasis* sulla Frigia e nell'episodio di Cibele), e nel rapporto con i personaggi "buoni", come nel caso del finale del primo libro di *In Eutropium*, in cui Claudiano abbandona la *uis* comica per dedicarsi ad un canto più solenne, di celebrazione della dignità e degli autentici valori romani rappresentati da Onorio e Stilicone. Anche nel contesto dell'invettiva, siamo perciò lontani dai semplici precetti retorici sulla tecnica della *uituperatio*, e perfettamente inseriti, invece, nel solco di quella fusione tra generi che così manifestamente Claudiano ha tratteggiato²⁷⁴.

2.3.4. *Gli epitalami*

Agli epitalami claudiane, soprattutto in relazione al debito staziano, abbiamo dedicato un'ampia sezione del precedente capitolo, sottolineando come il poema nuziale, in età tardoantica, si sia rivolto nella duplice direzione dell'encomio e dell'epica, arrivando sostanzialmente a coincidere con la poesia panegiristica, in modo forse più evidente nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* (398), rispetto all'*Epithalamium dictum Palladio u. c. tribuno et notario et Celerinae* (399). Non commenteremo oltre i due carmi nuziali, ma, giunti alla fine della rassegna dei componimenti d'occasione claudiane, è interessante notare come ciascuno di questi presenti una tale intreccio di

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ FO, 1982, p. 53.

²⁷⁴ *Ivi*, pp. 55-56.

spunti diversi che risulta impossibile mantenere quella separazione tra generi letterari che, a prima vista, sembrerebbe ammessa.

Infatti i generi letterari in essi (da un punto di vista tradizionale) rappresentati, *in pratica*, proprio, cioè, sul piano contingente del diverso approccio tecnico all'occasione poetica da essi teoricamente implicato, non si configurano più come distinti e contrapposti in modo netto. Tutti questi carmi, da qualunque tradizione letteraria singolarmente ognuno di essi si muova, finiscono di fatto per essere accomunati da una medesima concezione ed impostazione compositiva, fondata sulla fusione di elementi di estrazione epica e di estrazione epidittica, una lega stilistica ben distinta dalle tradizioni "pure" che hanno concorso a formarla²⁷⁵.

Alessandro Fo, cercando di individuare le ragioni del fenomeno claudiano, riporta due possibili spiegazioni che, tuttavia, non lo convincono: la prima, legata a esigenze propagandistiche, e la seconda, di ordine più puramente letterario²⁷⁶. Trova più centrata una terza possibilità, la quale riguarda la presenza condizionante del pubblico di Claudiano, che da una parte doveva essere orientato all'interno delle vicende politiche del tempo, dall'altra aveva specifiche esigenze letterarie, che il nostro autore doveva essere capace di soddisfare²⁷⁷. Sul rapporto tra Claudiano e il suo pubblico avremo modo di trattare più avanti; ma procediamo oltre con il sintetico resoconto delle opere claudiane.

2.4. *I poemetti epico-mitologici: il De raptu Proserpinae e la Gigantomachia*

Si è discusso molto sul carattere mutilo e sui problemi di interpretazione e di datazione del *De raptu Proserpinae* e della *Gigantomachia* latina²⁷⁸, anche se, per quanto riguarda quest'ultima, si è oggi abbastanza concordi nel ritenere che si tratti di un'opera incompiuta interrotta dalla morte dell'autore²⁷⁹. La data di composizione del *De raptu* non si è stabilita con certezza, e l'assenza di un dedicatario nella prefazione al primo libro

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 63-64.

²⁷⁶ *Ivi*, pp. 79-80.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 81.

²⁷⁸ Abbiamo accennato alla questione in 2.1, pur non riportando, per ragioni di sintesi, la totalità del dibattito.

²⁷⁹ FO, 1982, p. 97.

ha di solito indotto studiosi come Cremona, Romano e Hall²⁸⁰ a collocarne la stesura all'inizio della carriera di Claudiano, quando egli si trovava ancora ad Alessandria, senza la protezione di alcun personaggio influente²⁸¹. Come Alan Cameron, anche Marco Onorato considera l'ipotesi inverosimile, soprattutto se basata su un indizio così fragile, dal momento che solo in un'altra opera, *In Rufinum*, Claudiano fa il nome del dedicatario, e sempre, come avviene in *De raptu*, nella seconda prefazione²⁸². Sarebbe dunque più probabile che il poeta si rivolgesse allo stesso pubblico rappresentato nella seconda *praefatio* dalla figura del *Florentinus*, ma che non sentisse il bisogno di chiamarlo subito in causa. Onorato individua il *terminus post quem* per la datazione del primo libro del *De raptu* verosimilmente nel gennaio 395, mentre il *terminus ante quem* sarebbe il gennaio 396²⁸³. Per quanto riguarda il secondo e il terzo libro, Onorato si allinea a Jean-Louis Charlet nel respingere le ipotesi diffuse che ne sostenevano la collocazione negli ultimi anni della vita del poeta. Entrambi, infatti, ritengono più credibile una datazione coincidente con la prefettura del *Florentinus*, terminata nel dicembre 397 su ordine di Stilicone²⁸⁴. Non sarebbe stato saggio, per un poeta ufficiale, continuare la stesura di un poema esplicitamente dedicato ad un personaggio ora ostile a Stilicone, anche se per Charlet non è nemmeno questa la ragione dell'incompletezza dell'opera²⁸⁵. Il *De raptu Proserpinae* sarebbe rimasto mutilo per l'impossibilità politica di continuare la narrazione di un mito così legato al mondo pagano nel periodo di permanenza nella cristianissima corte di Milano, e soprattutto dopo il 396, anno della riconversione cristiana del *Telestrion*, saccheggiato e distrutto dai Goti di Alarico²⁸⁶.

A differenza dei carmi d'occasione fin qui brevemente analizzati, il *De raptu* e la *Gigantomachia* rientrano a pieno titolo nel genere letterario dell'epica mitologica, fiorito nella Grecia ellenistica ma diffuso anche a Roma, e nel Tardoantico molto in voga in Egitto, e mostrano verosimilmente il desiderio di Claudiano di dare prova della sua abilità

²⁸⁰ Anche CHARLET, 1991, p. XXXII, sostiene che il primo libro del *De raptu* sia da collocare tra il 392 e il 394, dunque nel periodo alessandrino, o nel suo primissimo periodo a Roma.

²⁸¹ ONORATO, 2008, p. 13.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ Cfr. ONORATO, 2008, pp. 11-16. Onorato riporta anche l'ipotesi cameriana che fissa come *terminus post quem* l'estate del 396, per certe analogie con *In Rufinum* che provrebbero una necessaria precedenza rispetto al primo libro del *De raptu*, mettendone in evidenza le criticità.

²⁸⁴ ONORATO, 2008, p. 23.

²⁸⁵ CHARLET, 1991, p. XXXII. Claudiano, dice Charlet, avrebbe potuto semplicemente cambiare dedicatario.

²⁸⁶ Cfr. CHARLET, 1991, pp. XXXII-XXXIII e ONORATO, 2008, pp. 27-28.

letteraria, del suo gusto prezioso, della sua propensione al descrittivismo²⁸⁷. Infatti, nonostante anche nei componimenti d'occasione emerga la tendenza al virtuosismo pittorico, è nel campo dell'*epos* mitologico che Claudiano può dare libero sfogo a quelle tecniche coloristiche e descrittive che aveva visto in Stazio, e servirsi delle belle forme del mito svuotato però del suo significato misterioso e sacro, e rivestito invece di umano e d'ordinario²⁸⁸. L'attenzione al particolare descrittivo, seppur più raffinata nel *De raptu*, caratterizza anche la *Gigantomachia*, e rivela l'intento claudiano di creare delle scintillanti opere d'arte che così accuratamente riflettono il gusto di un'epoca, quella tardoantica, in cui il piacere della creazione preziosa e l'elevazione del genere epico a forma poetica per eccellenza si fondono insieme²⁸⁹. Un'epica che, tuttavia, assume in Claudiano valori e caratteristiche molto diverse da quelli tradizionali, segno tangibile che qualcosa nella concezione del genere era cambiato e che, pur guardando al passato, i poeti tardoantichi avevano mutato le loro esigenze. La prima, lapalissiana differenza sussiste in quella rinuncia alla narratività che costituisce il fondamento stesso dell'epica, e che in Claudiano diventa sottile, inconsistente, soffocata dagli imponenti *tableaux* descrittivi che sottraggono alla struttura narrativa il suo ruolo di momento essenziale del poema epico²⁹⁰. Ma, nonostante la scarsa preoccupazione per il racconto, la narrazione continua ad esistere e a mantenere la propria funzione di principio organizzatore del componimento, pur relegata in secondo piano rispetto ad altri elementi che, evidentemente, assumono per Claudiano un peso più determinante nella sua concezione di epica²⁹¹. Primo fra tutti, la *lexis grandis*, e il meticoloso rigore con cui Claudiano cerca di riportare nei suoi poemi i moduli espressivi di più alta tradizione; poi, l'impiego sistematico di un nucleo di soluzioni tecniche, formali e tematiche altrettanto canoniche²⁹²: una fenomenologia fortemente presente non solo nei poemetti epico-mitologici, ma nella totalità della produzione claudiana. La nuova idea di epica che emerge dall'opera di Claudiano dà ragione di convincersi, come anticipato in *Introduzione*, che effettivamente definire il poeta alessandrino come un erede e un continuatore della tradizione classica è una pretesa insidiosa, che può sottovalutare

²⁸⁷ FO, 1982, pp. 99-100.

²⁸⁸ SERPA, 1981, p. 28.

²⁸⁹ FO, 1982, pp. 101-104.

²⁹⁰ Ivi, pp. 105-107.

²⁹¹ Ivi, pp. 107-108.

²⁹² Ivi, p. 115.

l'afflato di originalità con cui egli attinge dal patrimonio fruibile e tratta la materia e le tecniche dell'*epos*, e ignorare la collocazione della sua opera in un preciso momento storico, l'età tardoantica, che ai grandi poeti del passato guarda con ammirazione ma a cui resta appesa per null'altro che un filo sottile.

3. *Tecnica compositiva a mosaico e intertestualità*

L'arte di Claudiano si fonda da una parte su un'educazione letteraria dalla forte impronta retorica, e dall'altra sulla disinvoltura con cui egli riesce a muoversi tra gli innumerevoli modelli forniti dalla tradizione, oltre che sulla capacità di facile adattamento alle esigenze di un ambiente politico e ai contributi propagandistici che tale ambiente gli richiedeva²⁹³. Un poeta, Claudiano, apparentemente all'esclusivo servizio della corte, ma a ben vedere non del tutto privo, nella composizione delle sue opere, di una certa spinta di originalità. Questa, più che emergere da una fantasia contenutistica, risulta piuttosto evidente in quel compiacimento dell'autore nel selezionare dall'immenso materiale offerto dalla tradizione dei frammenti, raccolti qua e là e sapientemente amalgamati, come se fossero tessere di un variopinto mosaico, disposte in modo tale da comporre un quadro²⁹⁴. Claudiano gioca con queste tessere per creare accostamenti sempre nuovi, riportando in vita il patrimonio letterario già esistente ma rivestendolo di una luce diversa. La tecnica compositiva claudiana si caratterizza dunque dalla continua e poliedrica mescolanza di precetti dell'insegnamento retorico e echi dei singoli poeti, avvalendosi di una ricchezza che non è tanto profonda nel significato quanto piuttosto appagante per l'immaginazione visiva del lettore²⁹⁵. Non può che essere l'*ekphrasis*, naturalmente, il luogo dove questa commistione di elementi si può cogliere nella sua più vivida realizzazione, dove le reminiscenze poetiche e gli spunti retorici si avvinghiano in una minutezza descrittiva che prende il sopravvento sulla struttura narrativa²⁹⁶. Di alcuni dei più influenti modelli claudiane abbiamo già avuto modo di accennare, in particolare per quanto riguarda l'epitalamio in versi, riconoscendo in Stazio il principale precursore non solo di Claudiano, ma di una generale tendenza tardoantica al riuso del mito e ad un

²⁹³ GUALANDRI, 1968, p. 7.

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 7-8.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 8.

²⁹⁶ *Ibidem*.

rinnovato gusto per la descrizione. Ma negli epitalami claudiane emergono anche precisi riferimenti ai precetti della trattatistica retorica, in particolare quella di Menandro²⁹⁷, i cui moduli retorici si realizzano principalmente nei temi introduttivi delle prefazioni²⁹⁸. Già dal confronto tra l'epitalamio per Onorio e Maria e quello per Palladio e Celerina vediamo come i temi della tradizione non siano ripresi in modo banale o identico in entrambi i componimenti, ma siano invece rielaborati e rivestiti di un'impronta propria dell'autore²⁹⁹. Isabella Gualandri si sofferma soprattutto sull'*excursus* che nell'epitalamio imperiale introduce l'episodio di Venere per osservare, nel confronto con un passo di Apollonio Rodio (III, 36 ss.), come esso abbia degli effettivi richiami generali a quest'ultimo ma sia invece, nei singoli particolari, estremamente arricchito e variato. Nell'*excursus* si può vedere chiaramente come la tecnica claudiana si fondi su due piani distinti:

A un piano contenutistico, concettuale, in cui egli viene a comporre svariatisimi elementi tradizionali, ricavati da autori greci e latini o echeggianti temi di manifesta origine retorica, si affianca un piano di ricerca stilistica, per il quale egli saccheggia sistematicamente la tradizione poetica latina, incastonando nei suoi versi clausole, nessi di parole, aggettivi propri dei suoi predecessori³⁰⁰.

Questi due piani si intersecano continuamente, e per lo più non coincidono, in quanto il modello che offre lo spunto contenutistico, cioè Apollonio, è diverso da quello che dà l'impronta formale; lo schema iniziale ripreso da Apollonio risulta dunque sommerso da altri elementi, ricavati da molteplici e vari modelli, come Omero, Lucrezio, Ovidio, Filostrato Minore, Stazio, Lucano, Lattanzio, Virgilio, Apuleio e Luciano³⁰¹. Tutte queste istanze sono ampliate e arricchite di elementi che denotano un preciso gusto retorico e un chiaro procedimento analitico, aspetto basilare nella tecnica compositiva claudiana, le cui caratteristiche non sono solo evidenti nello svolgersi dei temi descrittivi, ma anche all'interno dei singoli versi³⁰². Una poetica di riecheggiamenti e

²⁹⁷ Cfr. RUSSELL-WILSON, 1981, pp. 135-147.

²⁹⁸ GUALANDRI, 1968, pp. 10-13.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 16.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 18.

³⁰¹ Cfr. GUALANDRI, 1968, pp. 18-36.

³⁰² *Ivi*, pp. 36-38.

reminiscenze che fa di Claudiano «un imitatore non banale»³⁰³, che attinge a piene mani dalla tradizione isolando piccoli frammenti, tra loro diversissimi, per ricomporli in quadri splendidi e sempre nuovi.

Il discorso sull'intertestualità è centrale nel lavoro di Catherine Ware, in quanto costituisce il nucleo fondante del Claudiano epico, in grado con la sua tecnica compositiva di creare un dialogo letterario con i suoi predecessori³⁰⁴. Questa complessa rete di associazioni, riecheggiamenti, imitazioni e allusioni è talmente sofisticata che risulta difficile ogni tentativo di rigida classificazione, ma Ware riprende comunque le categorie identificate da Richard F. Thomas, più semplici e meno schematiche rispetto ad altre proposte³⁰⁵, dividendo le tecniche allusive di Claudiano in «single reference», «self-reference», «correction», «multiple reference» e «fusion»³⁰⁶. Sottolinea però come talune allusioni restino ambigue, perché a cavallo tra due categorie o perché riferibili a più di una categoria; talvolta viene messa in dubbio anche l'effettiva intenzionalità di alcuni riferimenti, considerati piuttosto una coincidenza accidentale inevitabile tra poeti che condividono lo stesso patrimonio letterario e linguistico³⁰⁷. Rimane dunque utopica la pretesa di sbrogliare in modo definitivo l'intricata matassa del *pastiche* claudiano, e viene naturale chiedersi come l'*audience* antica recepisce tale complessità di stratificazione. Claudiano, ricavando dal vasto patrimonio classico materiali diversificati, li riassume poi in *carmina* che, nella maggior parte dei casi, venivano recitati di fronte ad un pubblico. Un'intertestualità tanto articolata doveva necessariamente implicare l'aspettativa di una medesima familiarità nel pubblico a cui era rivolta, e la convinzione che i riferimenti, le allusioni, i richiami venissero colti anche ad un primo ascolto³⁰⁸. È molto improbabile che fosse così: nel contesto di un cerimoniale di corte, il contenuto del panegirico non doveva ricevere particolare attenzione da parte del pubblico, a meno che non contenesse informazioni politiche importanti o complimenti personali. Ma, anche nell'eventualità di un'*audience* diligente ed istruita, con un singolo ascolto non solo sarebbe stato difficile comprendere e riconoscere ogni sottile sfumatura del mosaico claudiano, ma persino citazioni dirette o palesi richiami potevano sfuggire anche al più

³⁰³ *Ivi*, p. 69.

³⁰⁴ WARE, 2012, p. 10

³⁰⁵ Cfr. CLARKE, 1950.

³⁰⁶ WARE, 2012, p. 11. Cfr. THOMAS, 1986, p. 175 per la medesima categorizzazione.

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 14-15.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 8.

accorto degli uditori³⁰⁹. Diverso è il discorso, invece, per i lettori di Claudiano, che includevano, ad esempio, Prudenzio, Rutilio, Orosio, Agostino e altri che con tutte le probabilità dovevano aver ricevuto un'educazione tale da permettere loro di cogliere con molta facilità i riferimenti al patrimonio tradizionale, e apprezzare sia il contenuto politico che quello letterario dei carmi claudiane³¹⁰.

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ *Ivi*, pp. 9-10.

Capitolo IV

I Carmina minora

1. Introduzione al capitolo

La raccolta dei carmi minori di Claudiano è al suo interno molto diseguale, in quanto comprende composizioni di vario argomento, invettive, epitalami, descrizioni legate ad avvenimenti spesso marginali, probabilmente frutto di esercitazioni retoriche³¹¹. Tuttavia, anche in questa produzione minore Claudiano è capace di mostrare una sua propria originalità, e una ricchezza di temi descrittivi che rivelano una personalità di grande cultura e di vasta conoscenza letteraria, in grado come nella produzione maggiore di servirsi del patrimonio della tradizione per intrecciarlo in soluzioni compositive sempre nuove. Anche i *Carmina minora*, dunque, diventano una testimonianza preziosa della storia politica e della vita intellettuale dell'età tardoantica, dimostrando da una parte il forte debito di Claudiano nei confronti della tradizione classica, dall'altra la spinta innovatrice e la rielaborazione creativa così tipica della sua epoca³¹².

Di alcuni *carmina minora* abbiamo già brevemente trattato nel capitolo precedente, perché vicini per toni e contenuti ai carmi maggiori e dunque ascrivibili a quei generi che abbiamo avuto modo di problematizzare: l'epitalamio per Palladio e Celerina (*carm. min.* 25), il panegirico per Serena (*carm. min.* 30), l'*epos* gigantomachico (*carm. min.* 53). Non tratteremo oltre tali componimenti, cercando piuttosto di operare all'interno della raccolta una selezione che prenda in considerazione i *carmina* più significativi per il nostro discorso sulle declinazioni di *ekphrasis* nel Tardoantico, dalla cui analisi sia possibile mettere in luce le caratteristiche e le tendenze di un autore, Claudiano, perfettamente inserito nella sua epoca, e profondamente debitore verso i suoi predecessori. L'analisi e commento dei *carmina* che si è scelto di prendere in esame verterà dunque sul loro carattere efrastico, che vedremo caso per caso essere sviluppato con modalità tra loro molto diverse, che rendono talvolta problematica la classificazione di questi componimenti come indiscutibilmente descrittivi, ma allo stesso tempo sollecitano un'interpretazione critica svincolata dalle categorie tradizionali. All'interno

³¹¹ PIACENTE, 2001, in RICCI, 2001, p. 8.

³¹² *Ibidem.*

della raccolta, e in particolare tra i *carmina* ecfraistici, si sono individuati tre filoni tematici che riuniscono da un lato la tendenza descrittiva claudiana, dall'altra il suo interesse poliedrico per ogni aspetto della natura, e soprattutto per quei fenomeni inconsueti ed eccezionali, i *mirabilia*: innanzitutto, la descrizione di luoghi, sviluppata in carmi brevi, dalla palese impostazione retorica, e in carmi più complessi, ma accomunata dal costante legame con i *mirabilia* acquatici; poi l'attenzione al mondo animale, già messa in evidenza dai primi editori della raccolta, che in realtà non riguarda solo i *Carmina minora* ma pervade tutta l'opera claudiana, tanto da spiegare l'attributo di "animalista"³¹³ riferito all'Alessandrino; infine lo stupore di fronte ai più disparati oggetti, siano essi naturali, come pietre e cristalli, o artificiali, come generici manufatti, doni preziosi, o elaborati gruppi marmorei. Si tratta di tre categorie (luoghi, animali, oggetti) che tuttavia non restano chiuse e inaccessibili, ma che talvolta si contaminano, internamente e trasversalmente, per cui la descrizione di un animale fa sorgere il sospetto che si tratti in realtà di un dipinto o di una scultura; un comune oggetto si erge al rango di opera d'arte per la preziosità della sua fattura; le sculture prendono vita e gli animali soffrono e gioiscono come se avessero sentimenti umani. Se tutti i carmi ascrivibili a tale suddivisione verranno perlomeno menzionati in questo capitolo, solo alcuni saranno riportati integralmente e corredati di traduzione³¹⁴, di una puntuale analisi stilistica, metrica e intertestuale e di un commento funzionale rispetto alle tematiche di nostro interesse. Per tutti gli altri, esclusi per ragioni che verranno motivate in seguito, si rimanderà di volta in volta alla rispettiva bibliografia.

2. I *Carmina minora claudiane*

La raccolta dei *Carmina minora*, titolo coniato per la prima volta da Ludwig Jeep nella sua edizione teubneriana del 1879, comprende sia poesie dallo statuto complesso e codificato, sia, per la maggior parte, componimenti riconducibili alla forma epigrammatica e alla poesia d'occasione, rappresentando, per la difficoltà nel decifrarne l'origine e la struttura, «uno dei più intricati enigmi della critica testuale»³¹⁵. La raccolta

³¹³ HALLET, 1988.

³¹⁴ Tutte le traduzioni sono a cura di RICCI, 2001, e sono volutamente fedeli al testo latino per facilitare il confronto con l'originale. Cfr. RICCI, 2001, p. 24.

³¹⁵ LUCERI, 2020, p. 1.

si compone di 53 carmi di diverso genere e lunghezza, pubblicati da Theodor Birt nella monumentale edizione dei *Monumenta Germaniae Historica* del 1892 seguendo l'ordine rinvenuto nel codice del XV secolo *Laurentianus* 33,9 (*Florentinus*), ma presenti in ordine sparso in una cinquantina di altri manoscritti³¹⁶. L'ordinamento assegnato da Birt alla raccolta viene assunto come canonico anche nella più recente edizione teubneriana di Claudiano, quella di John Barrie Hall del 1985; nel 2018, l'editore Jean-Louis Charlet, pur allineandosi all'impostazione inaugurata da Birt, aggiunge alla raccolta dei *minora* ben otto componimenti che Birt e Hall avevano relegato nell'*Appendix* di carmi spuri o sospetti³¹⁷. Il codice *Florentinus*, che secondo Birt riflette più da vicino l'allestimento tardoantico della raccolta dei carmi, è la copia di un manoscritto perduto da cui sono tratti anche gli *Excerpta Florentina*, e si apre con il terzo fescennino per le *Nozze di Onorio e di Maria*, qui in realtà intitolato *Ad Stilichonem*: forse l'organizzatore della raccolta dei minori, probabilmente attivo poco dopo la morte di Claudiano, voleva impostarla sulla scia della lode stiliconiana, onorando il generale barbarico con un carme incipitario in cui il nome di Stilicone è ripetuto per ben tre volte³¹⁸. Al suo interno la raccolta comprende una selezione di componimenti piuttosto disparata, ma per quanto riguarda i carmi descrittivi, è possibile in un certo senso individuare alcune sottocategorie di tipo tematico. *Carm. min.* 2 e 5, relativi a luoghi geografici simili, a loro volta potrebbero essere avvicinati alla descrizione delle terme di Abano di *carm. min.* 26, e a quella dei bagni di Quinzio di *carm. min.* 12 (pur non essendo, questo, propriamente descrittivo), nonché a quella del forse incompleto *carm. min.* 28 dedicato al fiume Nilo. Tra le descrizioni, diverse hanno un soggetto animale: l'istrice (*carm. min.* 9), la locusta (*carm. min.* 24), la fenice (*carm. min.* 27), la torpedine (*carm. min.* 49), in esametri; un armento (*carm. min.* 4), alcune mule galliche (*carm. min.* 18), un cinghiale e un leone (*carm. min.* 42), in distici elegiaci. Infine, un terzo raggruppamento raccoglie le descrizioni di oggetti, che talune volte appartengono al mondo dei minerali, come il ciclo in distici elegiaci sul cristallo di rocca (*carm. min.* 33-39), o il carme sulle proprietà meravigliose del magnete (*carm. min.* 29). Altre volte Claudiano è colpito dalle opere d'arte: descrive la statua dei fratelli Catanesi in *carm. min.* 17, una quadriga marmorea in *carm. min.* 7, gli amori di Policasta e Pernice (forse, si trattava di un dipinto) in *carm. min.* 8. Non lontani dalle descrizioni

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Cfr. CHARLET, 2018, pp. VIII-IX.

³¹⁸ RICCI, 2001, p. 9.

di opere d'arte, in quanto riguardano oggetti preziosi, sono i *carmin. min.* 45, 46, 47 e 48, relativi ai doni di Serena.

2.1. *La tradizione manoscritta*

Per rendere ragione di quella difficoltà ecdotica a cui abbiamo accennato, sembra utile fornire un resoconto, pur non minuzioso, dello *status quaestionis* relativo alla tradizione manoscritta degli scritti claudiane, e in particolare dei *Carmina minora*, che hanno spesso diviso critici ed editori sulla natura della loro composizione e della loro organizzazione. Nella sua edizione, Theodor Birt aveva individuato sei *series*, ovvero sei ordinamenti che nei codici claudiane regolerebbero la disposizione dei *Carmina maiora* e dei *Carmina minora* (I-VI e A-F), o meglio del cosiddetto *Claudianus maior*, secondo la definizione, già in uso nel Medioevo, per indicare tutti i carmi claudiane tranne il *De raptu Proserpinae* (che sarebbe invece noto come *Claudianus minor*³¹⁹) e il panegirico per Probino e Olibrio³²⁰. Secondo Birt, i *carmina* del *Claudianus maior*, dopo la morte dell'Alessandrino, sarebbero stati organizzati in un'edizione ufficiale voluta da qualcuno dell'entourage di Stilicone e destinata a celebrare il generale: per questo motivo sarebbero rimasti esclusi dalla raccolta i *carmina* in cui la lode a Stilicone non sussiste, né esplicitamente né allusivamente. Nel *Claudianus maior* Birt distingue i *carmina maiora et publica* (panegirici, epitalami e poemetti epico-storici) e i *carmina minora et priuata* (componimenti destinati ad una fruizione non ufficiale, o in qualche caso rimasti privi dell'ultima revisione dell'autore). Egli ritiene plausibile l'allestimento postumo di una silloge in onore di Stilicone che contemplasse tutti i *Carmina maiora* e una selezione di *minora* che più esaltassero la politica stiliconiana: tale edizione, per ovvi motivi, sarebbe dunque stata realizzata entro il 408 d.C., anno della caduta in disgrazia e della morte del generale. Birt, dunque, esclude dalla raccolta i componimenti della cosiddetta *Appendix carminum minorum*, componimenti in realtà molto simili ai *Carmina minora* ma attribuiti

³¹⁹ LUCK, 1979, p. 210.

³²⁰ BIRT, 1892, p. CXXXV. Per un resoconto dettagliato delle *series* identificate da Birt, cfr. CHARLET, 2018, pp. IX-XI. Per quanto riguarda il panegirico per Olibrio e Probino, esso viene aggiunto al *Claudianus maior* solo a partire dal XII secolo. Cfr. LUCK, 1979, p. 210.

a Claudiano solo in parte della tradizione manoscritta³²¹, e per questo ritenuti di dubbia autenticità³²².

Nella sua analisi della tradizione testuale dei *Carmina minora*, Georg Luck fa notare che il numero e l'ordine dei componimenti variano enormemente nei diversi testimoni: ad esempio il *Veronensis Cap. 163*, codice mutilo e acefalo assai antico (VIII-IX secolo) scoperto da Jeep nel 1872 e importante perché tramanda esclusivamente i *minora*, contiene soltanto la metà dei componimenti inclusi nell'edizione di Birt e include, vicino a *carm. min. 27*, il *De aue Phoenixe* di Lattanzio, il che porta Luck a dedurre che si trattasse di un'antologia piuttosto che di una parte di un'edizione completa; con diversi ordinamenti, le serie costituite da *carm. min. 9-23* e *45-51* sono presenti sia nel Veronese sia nel *Vaticanus Lat. 2809*, codice del XII sec. che forse opera una selezione rispetto ad un *corpus* più esteso³²³. Luck ritiene che nessuna delle *series* identificate da Birt rispetti l'ordinamento autentico della raccolta, ma non per le ragioni che dava l'editore tedesco, il quale non riteneva possibile la giustapposizione di carmi di così disuguale lunghezza³²⁴. Per Luck, nessuna delle sistemazioni è guidata da un principio ordinatore, ma è plausibile ritenere che dopo la morte dell'Alessandrino i suoi *carmina*, compresi frammenti e improvvisazioni, siano stati arrangiati nelle varie edizioni con criteri di classificazione differenti in base all'ambiente e alla destinazione d'uso³²⁵.

L'edizione di Hall del 1985, il cui testo è seguito anche da Maria Lisa Ricci nella sua traduzione del 2001, si basa per i *Carmina minora* sostanzialmente su tredici codici³²⁶, tra cui i più importanti sono i già citati *Laurentianus 33,9*, *Veronensis Cap. 163*, *Vaticanus Lat. 2809*, cui si aggiunge il *Laurentianus 250* (XII-XII sec.). Hall sembra accettare, dopo Luck, l'impossibilità di identificare un archetipo comune per carmi probabilmente diffusi in diverse edizioni, corrispondenti alle diverse *series* testimoniate dai codici: nemmeno le *series A* e *B* rappresenterebbero un *corpus* concepito in modo unitario, e anche qui l'ordinamento della collezione, da lui intitolata *carmina minora uel potius miscellanea*, sarebbe del tutto casuale³²⁷.

³²¹ Alcuni compaiono nel codice *Veronensis Cap. 163*, altri sono traditi dal *Vaticanus Lat. 2809*, altri ancora sono conosciuti solo dalle edizioni quattro-cinquecentesche. Cfr. LUCK, 1979, p. 207.

³²² LUCK, 1979, p. 207.

³²³ *Ivi*, pp. 210-211.

³²⁴ BIRT, 1892, pp. LXXVI-LXXVII e pp. CXXXIV ss.

³²⁵ LUCK, 1979, p. 212.

³²⁶ Cfr. RICCI, 2001, p. 22.

³²⁷ HALL, 1986, pp. 68-70.

Nel suo contributo del 1989, Peter L. Schmidt manifesta il proprio scetticismo nei confronti dell'ipotesi di Birt sull'edizione del *corpus* claudiano promossa da Stilicone, dichiarandosi più incline a considerare l'esistenza di diverse edizioni pubblicate dopo la morte del poeta³²⁸. Il fatto che un catalogo bobbiese del IX sec. registrasse nel monastero la presenza di *libros Claudiani poetae quatuor* ha spinto Schmidt a ipotizzare un'originaria suddivisione degli *opera omnia* claudiane in quattro volumi, che dovevano comprendere rispettivamente le opere storiche e le invettive (*In Rufinum*, *In Eutropium De bello Gildonico* e *De bello Gothico*), i carmi nuziali e i panegirici, il *De raptu Proserpinae* e appunto i *Carmina minora*, la cui circolazione autonoma rispetto al resto della produzione claudiana sarebbe confermata dal contenuto dell'antico *Codex Veronensis*³²⁹. Ciascuna di queste raccolte avrebbe conosciuto una circolazione indipendente fino al XII-XIII sec., l'epoca alla quale risale la maggior parte dei manoscritti di Claudiano oggi conservati, e per questo definita *aetas Claudiana*. Secondo Schmidt, le singole opere e i sottogruppi di opere sarebbero dunque stati riuniti in *corpora* completi solo nel XII secolo. Egli considera poco convincenti anche le ipotesi di Hall, pur riconoscendone lo sforzo nel fornire un resoconto completo del materiale manoscritto, ma criticandone l'elettismo ecdotico. Schmidt ritiene più opportuno organizzare tale materiale nel quadro di un modello stemmatico che inizia la differenziazione delle varie famiglie e serie di opere solo nel Medioevo, con una visione fondamentalmente diversa del Tardoantico rispetto a quella di Hall, che intende questa fase, in modo quasi romantico, come guidata da una libertà arbitraria di sviluppo del testo, per cui le singole opere potevano essere compilate in combinazioni sempre diverse, e alterate da congetture e contaminazioni³³⁰. Schmidt, al contrario, sostiene che la riproduzione letteraria fosse molto più regolata nella tarda antichità, e che le diverse varianti divergessero meno rispetto a quanto accadeva invece nel Medioevo: i cambiamenti testuali più consistenti sarebbero dunque avvenuti nel passaggio dall'Antichità all'Alto Medioevo, o nel corso del Medioevo stesso, e interpolazioni e contaminazioni decisive sarebbero da imputare alla ricezione claudiana dall'XI al XIII secolo³³¹.

³²⁸ SCHMIDT, 1989, pp. 391-396.

³²⁹ *Ivi*, p. 403.

³³⁰ *Ivi*, p. 414.

³³¹ *Ibidem*.

Jean-Louis Charlet, nella prefazione alla sua recentissima edizione dei *Carmina Minora*, elabora una sintesi tra le opposte teorie sulla genesi del *corpus* claudiano³³². Egli accetta, con Birt, l'esistenza di un'edizione "ufficiale", anche se postuma³³³, degli *opera omnia*, a cui tuttavia si sarebbe affiancata la circolazione indipendente dei singoli *carmina*: per questo motivo, opere autenticamente claudiane, ma per ragioni di censura politica o religiosa scartate dall'edizione ufficiale, potrebbero essere sopravvissute in collezioni diverse, ovvero *series* diverse da A-B che invece riflettono l'ordinamento della *uulgata* stiliconiana e che conferiscono l'ordine ritenuto canonico ai 53 *carmina minora*³³⁴. Dunque, per la pluralità delle modalità di trasmissione dei componimenti, che rende la tradizione dei *Carmina minora* claudiane sostanzialmente «aperta»³³⁵, Charlet suggerisce, oltre ai 53 *carmina* del *Florentinus*, di ampliare la raccolta con otto ulteriori carmi, che i precedenti editori avevano relegato nell'*Appendix spuriorum uel suspectorum carminum*.

Per quanto riguarda le edizioni a stampa, la vicenda dei *Carmina minora* inizia più tardi rispetto ai carmi maggiori e al *Claudianus minor*, poiché i minori non figurano nell'*editio princeps* a cura di Barnaba Celsano pubblicata a Vicenza nel 1482, ma compaiono per la prima volta nell'edizione parmense del 1493 curata da Taddeo Ugoletto, a partire dalla quale essi verranno sempre inclusi delle edizioni complete di Claudiano³³⁶. Tra queste, che non riporteremo nella loro totalità, ci sembra opportuno ricordare, poiché verranno più avanti menzionate nell'analisi dei singoli *carmina*, l'Aldina di Giovanni Francesco d'Asola (1523), ristampa della Giuntina di Antonio Francino Varchiese (1519), l'edizione con commento di Caspar von Barth (1650) e, nello stesso anno, le due edizioni di Nikolaes Heinsius (1650; 1665²), l'edizione in due volumi di Johann Matthias Gesner nel 1759, l'edizione di Pieter Burman il Giovane (1760), la teubneriana di Jeep edita in due volumi nel 1876-1879, fino ad arrivare ai *Monumenta* di Birt e alle edizioni novecentesche di Hall e Charlet.

³³² CHARLET, 2018, pp. IX-XX.

³³³ *Ivi*, p. XII.

³³⁴ LUCERI, 2020, p. 3.

³³⁵ CHARLET, 2018, p. XV.

³³⁶ RICCI, 2001, p. 19. Per il resoconto completo delle edizioni a stampa dell'opera claudiana, cfr. RICCI, 2001, pp. 19-21 e LUCERI, 2020, pp. 4-11.

Analisi e commento di
carm. min. 2, 4, 5, 18, 24, 42, 45-48

1. *L'acqua mirabile: i luoghi dei Carmina minora*

L'intera produzione claudiana trova nella topografia cospicuo materiale di descrizione, passando da raffigurazioni compiute e ricche, come nel caso dei numerosi fondali del *De raptu Proserpinae*, alla trattazione pseudogeografica di sezioni erudite, a stringati inventari di regioni e di territori in panegirici e invettive³³⁷. I *Carmina minora* non sono esclusi dalla tendenza claudiana alla *descriptio loci*, ma sembrano tuttavia indirizzare l'interesse verso l'elemento acquatico, centrale nella rappresentazione di porti (*carmin. min.* 2 e *carmin. min.* 5), di sorgenti termali (*carmin. min.* 26), di fiumi (*carmin. min.* 28), e quasi sempre coinvolto in una tensione contrastiva con gli altri elementi. Nei *Minora*, dunque, si affiancano religiosità e curiosità scientifica, unite a suggestioni retoriche, letterarie, ma anche legate agli *aquarum mirabilia* della tradizione paradossografica³³⁸. L'osservazione dei fenomeni eccezionali legati all'acqua, definiti da Plinio il Vecchio *aquarum mirabilia*³³⁹ o *miracula*³⁴⁰ non è naturalmente una peculiarità esclusiva di Claudiano, dal momento che l'intera storia letteraria dell'antichità si è sempre mostrata attratta dalle peculiarità di enigmatici corsi d'acqua e dalle proprietà fisiche, minerali e organolettiche che tale elemento può presentare³⁴¹. Nel mondo latino storiografi, geografi e soprattutto poeti si sono avvalsi di *ekphrasis* di paesaggi acquatici per conciliare naturalismo e artificio retorico o per creare associazioni con il mito, ma esiste una produzione letteraria più squisitamente tecnica, come il *De architectura* di Vitruvio, le *Naturales quaestiones* di Seneca e la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, in cui l'interesse per l'idrografia e l'idrologia si accompagna a quello per la meteorologia, la geologia e il termalismo³⁴². Tuttavia, mentre in questi trattati prosastici l'intento è ancora quello di svolgere un'indagine scientifica dei fenomeni legati alle acque, e contemporaneamente di guardare al più vasto ambito del sovrannaturale, nei poeti tardoantichi pagani l'interesse per i *mirabilia* si limita ad una dimensione contemplativa, di rinuncia a qualsiasi tentativo di spiegare la realtà e di puro abbandono al fascino del

³³⁷ CAZZUFFI, 2013, pp. 101-102.

³³⁸ MANDILE, 2011, pp. 39-40.

³³⁹ Plin. *nat.* 1, 31, 1.

³⁴⁰ Plin. *nat.* 1, 31, 18-20.

³⁴¹ LUCERI, 2020, pp. 41-42.

³⁴² *Ivi*, pp. 42-43.

prodigioso e dell'irrazionale, del sacro e del misterioso di cui l'*elementum* acquatico si fa sommo portatore.

Nei *Carmina minora* l'interesse per gli *aquarum mirabilia* si sovrappone ad una serie di altri spunti, naturalistici, letterari e retorici, che confinano l'aspetto miracoloso dell'elemento liquido all'interno di alcuni specifici luoghi della raccolta, come il *carm. min.* 26, dedicato alle proprietà medicamentose della fonte termale di Abano, e il *carm. min.* 28, che descrive i caratteri prodigiosi del fiume Nilo. I *carm. min.* 2 e 5, pur costituendo anch'essi delle *descriptiones loci* associate all'ambiente acquatico e pur rientrando, secondo Roberto Mandile, nella concezione di "paesaggi mirabili" della poesia tardoantica, sono tuttavia parzialmente esclusi da quella produzione minore claudiana che fa dei *mirabilia* la propria principale cifra stilistica, poiché più riferibili a codici retorici e a *topoi* recuperati dal patrimonio letterario tradizionale. Il tema della descrizione dei porti trova infatti una sua illustrazione prescrittiva nell'ambito della trattatistica retorica, *in primis* con Menandro di Laodicea, il quale afferma che è necessario, quando ci si occupa di porti, prestare attenzione alla loro posizione rispetto alla città, e definire la loro natura specificando se si tratti di porti artificiali o naturali, singoli o multipli³⁴³. Secondo il retore greco, i porti dovrebbero essere lodati

o perché liberi dalle onde o perché privi di venti e riparati, o perché capaci di accogliere molte imbarcazioni, o perché in grado di far uscire le navi contro ogni vento, o perché protesi davanti a grandi mari, o perché profondi vicino alla costa³⁴⁴.

Menandro non è il solo a fornire indicazioni sulle qualità tipiche dei porti: Vitruvio³⁴⁵ scrive che il fine di un porto è quello di garantire alle navi riparo dalle tempeste, e particolarmente adatti a questi scopi sono i porti che "per natura" godono di una posizione favorevole e sono dotati di promontori e lingue di terra incurvate verso l'interno³⁴⁶. Un esempio di porto *naturaliter tutus* è il porto di Alessandria, menzionato da Vitruvio in 2, *praef.*, 4 e forse quello che Claudiano poteva avere in mente quando

³⁴³ RUSSELL-WILSON, 1981, pp. 42-43.

³⁴⁴ *Ivi*, pp. 43-45. Traduzione dall'inglese di MANDILE, 2011, p. 85

³⁴⁵ Vitr. 5, 12, 1-2: *hi autem naturaliter si sint bene positi habeantque acroteria siue promunturia procurrentia, ex quibus introrsus curvaturae siue uersurae ex loci natura fuerint conformatae, maximas utilitates uidentur habere.*

³⁴⁶ BORCA, 1999, p. 557.

descriveva i porti di *carm. min.* 2 e 5, costituiti rispettivamente da un promontorio e da un'isola. La distinzione tra porti naturali (*quos natura posuit*) e artificiali (*quos adiuvit manus*) è anche in Seneca (*dial.* 6, 17, 4), mentre Ulpiano (*dig.* 50, 16, 59) insiste sulla definizione di porto come luogo che chiude uno specchio d'acqua, isolandolo dalla distesa marina e calmando le sue onde³⁴⁷. Non è un caso che aggettivi come *tutus*, *clausus*, *tranquillus* rientrino tra gli *epitheta nobiliora* riferiti al *portus*, e che la sfera semantica del riparo e della quiete sia largamente sfruttata in tutti i luoghi claudianeî che descrivono strutture portuali. Altro *topos* ripreso da Claudiano è quello del porto come protezione dai venti, che troverà corrispondenza in Isidoro di Siviglia (*orig.* 14, 8, 40): *portus ... locus est ab accessu uentorum remotus, ubi hiberna opponere solent*³⁴⁸.

Anche dal punto di vista letterario il porto è un luogo topico, specialmente per la poesia epica che tratta di viaggi per mare. Il modello può essere ricondotto a Hom. *Od.* 10, 87-94 e a quella descrizione del porto della terra dei Lestrigoni, mentre, per quanto riguarda la poesia latina, i punti di riferimento imprescindibili sono i porti toccati da Enea e i suoi compagni, come quelli di Verg. *Aen.* 1, 156 ss., 3, 533 ss. e 570 ss. Virgilio, nella descrizione di questi luoghi, imita Omero contaminando passi diversi, e crea così un mosaico di più *loci* omerici in cui resta possibile individuare una certa originalità³⁴⁹. A ben vedere, si tratta della stessa operazione compiuta dai poeti tardoantichi con il materiale virgiliano: basti pensare al porto di *Centumcellae* descritto da Rutilio Namaziano³⁵⁰ o ai carmi minori di Claudiano (più evidentemente il *carm. min.* 5). Ma descrizioni di porti si trovano anche in altre opere claudiane, come i versi 520-524 del *Bellum Gildonicum*, in cui, in chiusura del poemetto, si inserisce l'*ekphrasis* del porto di Cagliari³⁵¹.

*Vrbs Libyam contra Tyrio fundata potenti
tenditur in longum Caralis tenuemque per undas
obuia demittit fracturum flamina collem;
efficitur portus medium mare, tutaque uentis
omnibus ingenti mansuescunt stagna recessu.*

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 557, nota 17.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 559.

³⁵⁰ Rut. Nam. 1, 237-248.

³⁵¹ MANDILE, 2011, p. 87.

Claudio oscillava tra un intento realistico, per la volontà di rendere una descrizione il più possibile esatta, e l'omaggio alla tradizione, qui più letteraria che retorica, facendo riferimento ad alcuni passi virgiliani³⁵² e alla descrizione di Brindisi nel *Bellum civile* di Lucano³⁵³, oltre a richiami più formali ripresi da Ovidio e Stazio. In questo modo il porto di Cagliari, luogo estraneo alla letteratura precedente e inserito nella narrazione per ragioni di aderenza alla realtà storica, viene ricondotto all'interno di una tradizione ben consolidata³⁵⁴. Al contrario, i porti dei *Carmina minora* sembrano quasi del tutto svincolati da qualsiasi preoccupazione realistica, pur essendo forse riferibili a luoghi esistenti, ma, per la loro natura di bozzetti retorico-descrittivi, più legati a dei moduli tradizionali, scomposti e ricomposti in soluzioni più o meno originali. Servio (*Aen.* 1, 159) commentava i versi virgiliani spiegando che si trattava di una *topothesia*, *id est fictus secundum poeticam licentiam locus*, e tale definizione può adattarsi perfettamente, come vedremo, anche ai luoghi claudiane. In questo *excursus* sui paesaggi acquatici dei *Carmina Minora*, il 2 e il 5 occuperanno una posizione privilegiata, seguiti da una più generale riflessione di confronto con *carm. min.* 26 e 28, componimenti interessantissimi ma che tuttavia dispongono già di ampi commenti anche recenti, a cui rimandiamo per un quadro più completo³⁵⁵.

³⁵² Cfr. Verg. *Aen.* 1, 12-13, 1, 159-150.

³⁵³ Cfr. Lucan. 2, 610 ss.

³⁵⁴ MANDILE, 2011, p. 88.

³⁵⁵ Per *carm. min.* 26, si vedano PRENNER, 2003; FUOCO, 2008; MANDILE, 2008, 2009 e 2011, pp. 40-43; CAZZUFFI 2010 e 2013. Per *carm. min.* 28, imperdibile è il recentissimo commento di LUCERI, 2020, pp. 167-242.

2. *Descriptio portus Smyrnenensis*

Il carne, composto da 5 esametri, descrive un porto creato da due corni di terra, che racchiudono il mare placando le sue acque, non più in balia dei venti. *Carm. min. 2* non ricorre né nel codice Veronese 163 né nel Vaticano 2809. L'aggettivo *Smyrnenensis* del lemma utilizzato come titolo si riferisce con tutta probabilità alla città anatolica di Smirne: secondo Birt³⁵⁶, il riferimento è legato ad uno zio di Claudiano, nativo di quella città, ma Charlet trova l'ipotesi assurda³⁵⁷. Tuttavia Charlet, pur non ammettendo una sicura autenticità dei titoli dei *carmina*, riconosce che la menzione di Smirne è attestata, talvolta con delle storpiature ortografiche (*s* e *z* oscillanti)³⁵⁸, in almeno due *series* della tradizione manoscritta, il che ci porta a non escluderne totalmente l'autenticità. Resta il fatto che dalla descrizione claudiana è difficile ravvisare degli elementi esplicitamente riferiti al porto di Smirne, dal momento che il quadro manca di indizi specifici e potrebbe adattarsi a qualsiasi golfo mediterraneo³⁵⁹. Per la vicinanza dell'argomento, *carm. min. 2* è spesso associato a *carm. min. 5*³⁶⁰, ed entrambi, sia per Birt che per Charlet, sono esercizi retorico-scolastici di scrittura descrittiva.

³⁵⁶ Cfr. BIRT, 1892, p. VI.

³⁵⁷ CHARLET, 2018, p. 3.

³⁵⁸ *Descriptio portus zmyrnenensis* (*Exc. Gyr.*) con la variante grafica *smyrnenensis* (*Flor.*) e *smirnenensis* (*F₃pc*). Cfr. CAZZUFFI, 2013, p. 103. Cazzuffi considera irrilevanti le varianti *Zarinensis* dell'Aldina e *Saronensis* dell'edizione di Jacques Cujas ricordate da RICCI, 2001, p. 32.

³⁵⁹ CAZZUFFI, 2013, p. 103.

³⁶⁰ Vd. BIRT, 1892, ad *carm. min. 5*, p. 288.

Testo e traduzione

Descriptio portus Smyrnensis

*Vrbs in conspectu montana cacumina uelat
tranquillo praetenta mari. Ducentia portum
cornua pacatas remouent Aquilonibus undas.*

Hic exarmatum terris cingentibus aequor

5 *clauditur et placidam discit seruare quietem*

*Descrizione del porto di Smirne*³⁶¹

La città di prospetto fa da sipario a montagnose cime, orlata da un mare tranquillo. Bracci che seguono il porto allontanano dagli Aquiloni le acque divenute pacate. Qui, privo delle sue armi, il mare viene chiuso dalle terre che lo cingono e impara a mantenere una placida quiete.

vv. 1-2: *Vrbs in conspectu ... praetenta mari.* Il carme si apre offrendo una visuale della città, adagiata sul pendio dei rilievi costieri, bagnati da un mare piatto. L'incipit *Vrbs*, che pone un incisivo *focus* sulla città alle spalle delle strutture portuali, ricorda la descrizione del porto di Cagliari che occupa i versi conclusivi del *Bellum Gildonicum*³⁶². L'indicatore spaziale *in conspectu*, comune in prosa³⁶³ e spesso utilizzato da Virgilio³⁶⁴, suggerisce che lo sguardo di chi descrive sia indirizzato frontalmente rispetto alla città, e che dunque l'osservatore si trovi su un'imbarcazione diretta verso il porto. Si segnala la ripresa della giuntura *montana cacumina* di *Ov. met.* 1, 310, utilizzato in identica posizione all'interno dell'esametro³⁶⁵ e con la medesima correlazione con la semantica marina (*pulsabantque*

³⁶¹ Traduzione di RICCI, 2001.

³⁶² Claud. 15, 520: *Vrbs Libyam contra Tyrio fundata potenti.*

³⁶³ Cfr. CAZZUFFI, 2013, p. 103. Cazzuffi cita come esempio alcuni passi della prosa liviana (Liv. 2, 40, 7; 6, 29, 3; 9, 28, 7; 29, 27, 9; 30, 24, 10).

³⁶⁴ Verg. *Aen.* 1, 34; 1, 184; 2, 21; 2, 67; 10, 260; 12, 213. Cfr. CAZZUFFI, 2013, p. 103; HORSFALL, 2008, pp. 64-65; RICCI, 2001, p. 32. Cfr. anche *carm. min.* 26, 45 e il titolo di *carm. min.* 5 BIRT.

³⁶⁵ RICCI, 2001, p. 33.

noui montana cacumina fluctus)³⁶⁶. Il paesaggio descritto in apertura del carne dipinge una situazione di statica serenità, reso dal delicato *uelat* al v. 1, e da *tranquillo ... mari* al v. 2, che restituiscono l'immagine topica del "porto come luogo sicuro"³⁶⁷. È necessario osservare che il primo verso è stato giudicato corrotto da Pricaeus e Heinsius, che l'hanno corretto, rispettivamente, in *urbis conspectum montana cacumina celant* e *urbis conspectum montana cacumina uallant*; i più recenti editori tuttavia conservano la lezione trädita, poiché la confrontano con l'uso del verbo *uelo* che Claudiano fa in 8, 610 (*ebrius hostili uelatur palmite Ganges*)³⁶⁸. L'opposizione verticale che si crea dalla posizione di *montana* e *mari*, al centro del verso in versi contigui, sembra rappresentare visivamente all'interno del componimento la scena descritta, oltre a sottolinearne la saldezza: le inamovibili cime montuose, sopra, le rassicuranti acque calme, sotto. I due termini, in evidente contrasto, anticipano il conflitto tra terra e mare che si svolge nei versi successivi. Per l'uso di *praetenta* si veda Verg. *Aen.* 3, 692: *Sicanio praetenta sinu iacet insula*, e *Aen.* 6, 60: *praetentaque Syrtibus arua*.

uelat / tranquillo ... mari: enjambement.

vv. 2-3: *ducentia portum ... Aquilonibus undas*. Si entra nella più specifica descrizione del porto, formato da due bracci di terra che cingono le acque marine allontanandole dai venti forti provenienti da Nord, e dunque costringendole alla quiete. L'aggettivo *pacatas*, concordato con *undas* in iperbato, continua la sequenza dei termini legati ad un'idea di tranquillità. Si inizia però a delineare l'immagine di un conflitto bellico che si svolge tra mare e terra, segnalato ancora vagamente da *ducentia* al v. 2, che qui ha il valore di *praecedentia* e che Watt suggeriva implausibilmente di correggere in *cl(a)udentia* – ma il verbo sarà utilizzato al verso 5 – o *tutantia*³⁶⁹, e più insistentemente da *cornua* al v. 3, che oltre al suo primo significato geografico ammette anche quello di "ala dell'esercito"³⁷⁰. *Cornua* è termine utilizzato per le sporgenze che chiudono un'insenatura, e anche altrove è riferito a porti (Cic. *Att.* 9, 14, 1: *ab utroque portus cornu*

³⁶⁶ Ov. *met.* 1, 310-311. Cfr. anche Verg. *Aen.* 3, 274 (*cacumina montis*); Sen. *nat.* 2, 58, 3 (*cacumina montium*).

³⁶⁷ CAZZUFFI, 2013, p. 103.

³⁶⁸ RICCI, 2001, p. 33. Cfr. anche CAZZUFFI, 2013, p. 104, per la confutazione della proposta di WATT, 2000, p. 282 di correggere *uelat* con *uelant*.

³⁶⁹ WATT, 2000, p. 282.

³⁷⁰ *ThLL* IV 971, 48; cfr. CAZZUFFI, 2013, p. 104.

molis iacimus)³⁷¹ e a promontori³⁷² (Ov. *epist.* 2, 132: *est sinus ... ultima praerupta cornua mole rigent*; Mela 1, 9: *Asia altero cornu pergit ad Nilum...*; 2, 58: *ubi Italia longe abit, in duo cornua finditur...*; Plin. *nat.* 3, 43: *Italia ... per sinus lunatos duo cornua emittens*», Ov. *met.* 5, 410: *quod coit angustis inclusum cornibus aequor*³⁷³; Lucan. 2, 615: *lingua, Adriacas flexis claudit quae cornibus undas*³⁷⁴), come già rilevato da Ricci e Cazzuffi³⁷⁵. Alla voce *cornu* del *ThLL*, il *ducentia ... cornua* di Claudiano è inteso con il significato di sommità del monte³⁷⁶, ma per il confronto con i passi ovidiani citati sembra evidente che anche qui il termine indichi i due bracci di terra che sporgono dalla costa e si allungano verso il mare³⁷⁷. Se *cornua* allude già ad una barriera naturale, è plausibile che il *portus* del v. 2 si riferisca a costruzioni portuali artificiali, che seguono il profilo delle due penisole: la soluzione sembrerebbe essere la più allineata, per il confronto con altre scelte descrittive di Claudiano, ad una tendenza del poeta alessandrino alla rappresentazione del paesaggio come felice sintesi di elementi naturali ed artificiali³⁷⁸. Infatti, il conflitto non si svolge tra il paesaggio naturale e l'insediamento umano, che sembrano piuttosto essere alleati (il porto affianca metaforicamente il promontorio nella difesa dell'insenatura), ma tra la terra ed il mare³⁷⁹. È interessante notare la collocazione delle parole all'interno dei primi due versi, che sembra sottolineare in modo visibile questa coesistenza simbiotica tra natura selvaggia e intervento dell'uomo: *urbs* e *portum*, rispettivamente all'inizio del v. 1 e alla fine del v. 2, si trovano in posizione speculare, e incorniciano il parallelismo centrale, già commentato, tra *montana* e *mari*. Un simile intento, ma di segno opposto, può celarsi dietro la disposizione di *cornua* e di *undas*, posti ai vertici del v. 3 e dunque in forte posizione contrastiva, a rappresentare ancora una volta lo scontro in atto. Per indicare i freddi venti del Nord, Claudiano usa il nome poetico associato al dio Aquilone nella mitologia romana, Borea per i Greci. Per *remouent Aquilonibus undas*, si vedano

³⁷¹ *ThLL* IV 970, 78.

³⁷² *ThLL* IV 971, 12 ss.

³⁷³ Cfr. anche per il confronto con *aequor* del v. 4.

³⁷⁴ Nel passo si riscontra anche l'uso del medesimo lessico marino: *undas* nel verso citato e *aequor* in 2, 614 e 2, 616; cfr. anche *claudo* del v. 5.

³⁷⁵ Cfr. CAZZUFFI, 2013, p. 104; Cfr. RICCI, 2001, p. 33, per il confronto con *braccia* di *carm. min.* 5,4, attestato anche in Verg. *Aen.* 3, 535: *gemino demittunt braccia muro*.

³⁷⁶ *ThLL* IV 971, 40-41.

³⁷⁷ CAZZUFFI, 2013, p. 104.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

Verg. *Aen.* 3, 285: *aquilonibus asperat undas*, con un rovesciamento di significato, e Prop. 2, 5, 11: *Carpathiae uariant aquilonibus undae*.

ducentia ... / cornua: enjambement.

vv. 4-5: *hic exarmatum ... seruare quietem*. Il metaforico conflitto volge al termine: la terra vince il mare, il quale, disarmato, impara a rispettare uno stato di tranquillità. Si mantiene il lessico riferito alla sfera bellica, con il participio *exarmatum*, legato ad *aequor*, *hapax* in riferimento a elementi geografici³⁸⁰. Fanno allusione al campo lessicale del conflitto anche *cingentibus* al v. 4 e *seruare quietem* v. 5. A differenza di *exarmatum*, attribuito ad un elemento naturale in quest'unica occorrenza, il verbo *cingo* è molto spesso applicato ad un contesto paesaggistico³⁸¹: in poesia, relativo in particolare alla vegetazione, si trova in Ov. *met.* 3, 708: *cingentibus ultima siluis*» e 5, 388-389: *silua coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus*, e anche in Ov. *fast.* 2, 275: *cinctaque pinetis nemoris iuga Nonacrini*³⁸². Per *terris cingentibus*, si veda il confronto con Lucr. 6, 631-632: *tellus est, et coniunctast, oras maris undique cingens*³⁸³. Il verbo *cingo* è riferito precisamente al mare in alcuni passi di Pomponio Mela (Mela 1, 35; 1, 86; 3, 1). Lo spostamento verso un significato allusivo al lessico militare³⁸⁴ è suggerito dal precedente *exarmatum* e da *clauditur*, anch'esso nell'accezione bellica di *obsidere*³⁸⁵, che concorrono a delineare l'immagine di un metaforico assedio³⁸⁶. Anche in questo verso si approfondisce la semantica del mare calmo, e i termini ad esso relativi sono più numerosi nei due versi finali, quasi a sottolineare la decisiva sconfitta dell'acqua, costretta ad una quiete perpetua: *exarmatum ... aequor* al v. 4, *placidam ... quietem* al v. 5. Per *placidus* attribuito al mare schermato dai venti, si veda Verg. *ecl.* 2,26: *placidum uentis stabat mare*. Per le occorrenze del medesimo nesso aggettivo-sostantivo, molto comune in tutta la letteratura latina, si vedano come esempi Lucr. 1, 463: *ab rerum motu placidaque quiete*; Verg. *Aen.* 1,691: *placidam per membra quietem*; 4, 5: *nec placidam membris dat cura quietem*; 5, 836: *placida laxabant membra quiete*; 9, 187: *placida*

³⁸⁰ RICCI, 2001, p. 33.

³⁸¹ CAZZUFFI, 2013, pp. 104-105. *ThL* III 1065, 80 ss. s.v. *cingo, de orbe terrarum, terrenis*.

³⁸² *Ivi*, p. 105.

³⁸³ RICCI, 2001, p. 33.

³⁸⁴ *ThL* III 1063, 36-40.

³⁸⁵ *ThL* III 1303, 56 ss.

³⁸⁶ CAZZUFFI, 2013, p. 105.

contenta quiete est; Ov. *met.* 9, 469: *placida resoluta quiete*; e, anche in relazione alla metaforica immagine del porto del riposo eterno e della quiete interiore, Sen. *Ag.* 592: *portus aeterna placidus quiete* (anche se qui *placidus* è legato a *portus* e *quies* all'aggettivo *aeternum*)³⁸⁷, Stat. *silu.* 2, 2, 140: *et tua securos portus placidamque quietem*. Non è altrettanto comune la giuntura *seruare quietem*, attestata solo nella prosa tarda cristiana a partire dalla seconda metà del IV secolo d.C.³⁸⁸, e costruita forse sul calco delle consuete formule diplomatiche *seruare pacem* e *seruare fidem*.

aequor / clauditur: enjambement.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 105, nota 21.

³⁸⁸ Cfr. CAZZUFFI, 2013, p. 105, nota 23.

5. *Est in conspectu longe locus*

Il carne, un tetrastico esametrico, è spesso associato a *carm. min. 2*, per l'affinità metrica e tematica, e per la comune natura di esercizio retorico-stilistico. Anche in *carm. min. 5*, infatti, l'oggetto dell'*ekphrasis* è un porto di acque tranquille, creato da un'isola allungata in una sponda scogliosa che costringe le onde ad uno stato di quiete. Gesner suggerì che si trattasse del porto di Siracusa³⁸⁹, ma Tiziana Privitera fa notare, seguita da Elena Cazzuffi, che come in *carm. min. 2* anche qui domina la codificazione retorica, e sono assenti preoccupazioni di stampo realistico: non è importante, dunque, stabilire se le località descritte siano effettivamente esistenti, o se siano piuttosto espressione della topica del *locus amoenus*, ma è evidente, invece, il preciso riferimento a specifici luoghi virgiliani, che rendono questi paesaggi puramente letterari³⁹⁰. Il *carm. min. 5*, infatti, richiama in modo esplicito un passo del primo libro dell'Eneide (Verg. *Aen.* 1, 159-161), che riportiamo per un più agile confronto:

*Est in secessu longo locus, insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.*

Sia in Virgilio che in Claudiano, il porto è delimitato da un'isola, ma mentre Virgilio considera tutte le sponde, Claudiano ne descrive una sola³⁹¹. Per quanto riguarda il titolo, Ricci accetta, sulla scia di Birt, l'*Est in conspectu longe locus* del codice *Laurentianus* 33.9, poiché la locuzione *in conspectu* richiama, oltre a Virgilio, anche *carm. min. 2*,³⁹². Hall invece, guardando a Verg. *Aen.* 1, 159, corregge *est in secessu longo locus*, seguendo Gesner che aveva «riscritto alla maniera di Virgilio»³⁹³ il titolo trasmesso dal *Florentinus* (*est in secessu longe locus*). Giacché alla *uariatio* del passo citato si sovrappongono altre suggestioni di derivazione virgiliana³⁹⁴, Ricci considera

³⁸⁹ GESNER, 1969, p. 701.

³⁹⁰ PRIVITERA, 2003, pp. 331-332.; CAZZUFFI, 2013, p. 107. Le due studiose, istituendo un confronto con la descrizione del porto di *Centumcellae* del *De reditu suo* di Rutilio Namaziano (1, 237-48), fanno notare una coincidenza di toni e immagini con *carm. min. 5*, dimostrazione evidente dell'esistenza di un comune modello, ovvero i passi virgiliani che riportiamo oltre.

³⁹¹ RICCI, 2001, p. 40.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ CHARLET, 2018, p. 109. Charlet non vede motivo di modificare il titolo trádito sul calco virgiliano.

³⁹⁴ Verg. *Aen.* 5, 124; 8, 193; 3, 533-6; *georg.* 4, 418-20.

carm. min. 5 quasi un “centone virgiliano”³⁹⁵, corretta da Privitera che nel carne, abile gioco di scomposizione e ricomposizione di reminiscenze letterarie³⁹⁶, riconosce piuttosto l’esibizione della cosiddetta “tecnica centonaria”³⁹⁷.

³⁹⁵ RICCI, 2001, p. 40.

³⁹⁶ MANDILE, 2011, p. 86.

³⁹⁷ PRIVITERA, 2003, p. 331.

Testo e traduzione

Est in conspectu longe locus

*Est procul ingenti regio summota recessu,
insula qua resides fluctus mitescere cogit
in longum producta latus, fractasque per undas
ardua tranquillo curuantur bracchia portu.*

*È in vista lontano un luogo*³⁹⁸

Vi è lontano un luogo sprofondato in un grande anfratto, dove un'isola costringe i flutti a mitigarsi divenendo pigri, allungata in una lunga sponda, e attraverso le onde infrante alti bracci si incurvano in un porto tranquillo.

v. 1: *Est procul ... summota recessu.* Come in *carm. min.* 2, il primo verso guida la direzione dello sguardo, che da lontano, forse sempre da un'imbarcazione diretta verso la costa, osserva il paesaggio. Emerge già dall'incipitario *est*, consueto indicatore spaziale, una forte dipendenza dalla tradizione letteraria, specialmente in composizione con *procul*: la stessa formula compare in apertura di verso in Lucr. 4, 194: *est procul a tergo quae prouehat atque propellat*, in Verg. *Aen.* 5, 124-125: *est procul in pelago saxum spumantia contra / litora*, in Ov. *Pont.* 4, 10, 44: *est procul et rarus languidiorque uenit*, in Sen. *Oed.* 530: *est procul ab urbe lucus ilicibus niger*, in Val. Fl. 3, 398: *est procul ad Stygiae deuexa silentia noctis*³⁹⁹. In particolare, lo scoglio battuto dalle onde evocato nel passo virgiliano si avvicina molto all'immagine descritta in *carm. min.* 5, facendo di questi versi una delle molteplici suggestioni del carne. Altri richiami a Virgilio che si sovrappongono nel primo verso, oltre al già citato Verg. *Aen.* 1, 159 ss., sono anche *iuncturae* come *summota recessu*, attinta da Verg. *Aen.* 8, 193: *hic spelunca fuit uasto summota recessu*,

³⁹⁸ Traduzione di RICCI, 2001.

³⁹⁹ CAZZUFFI, 2013, p. 106.

con la variazione di *ingenti*, forse secondo Verg. *georg.* 4, 418: *est specus ingens*. Per *recessus* con il significato di *specus*⁴⁰⁰ si veda anche il confronto con alcuni passi ovidiani: Ov. *met.* 11, 592: *est prope Cimmerios longo spelunca recessu, mons cauius*, e *Fast.* 1, 555: *longis spelunca recessibus ingens abdita*, quest'ultimo anche per l'aggettivo *ingens* ed entrambi per *longus* del v. 3. Il medesimo nesso *summota recessu* per indicare un'estrema lontananza, riferita però ad astri o a segni divini, compare anche in Manil. 2, 84: *longo cogit summota recessu*, (anche per *longus* e per *cogit* del v. 2), e 2, 677: *ex longo coeunt summota recessu*. Contro questa tendenza al riuso della tradizione, Cazzuffi fa notare che, invece, la marca incipitaria *est ... regio*, pur variando un consueto modulo d'innescio della *topothesia*, non ha precisi antecedenti poetici⁴⁰¹. Tuttavia, esistono occorrenze virgiliane di *regio* nell'accezione di "luogo, regione geografica" a cui si affianca anche la sfumatura semantica di "regione lontana, ignota, di misteriosa estensione", come ad esempio Verg. *Aen.* 4, 42 s. e 6, 886 s.⁴⁰². Si segnala il doppio iperbato "incrociato", che sovrappone i due emistichi: *est ... regio* e *ingenti ... recessu*.

v. 2: *insula qua ... cogit*. Viene descritta l'isola che protegge l'entroterra dall'urto delle onde, richiamando quel conflitto tra terra e mare che è inscenato anche in *carm. min.* 2. Tuttavia, l'idea dello scontro è qui limitata al verbo *cogit* del v. 2, mentre è più accentuato il motivo del porto tranquillo e sicuro: *resides ... mitescere* v. 2, *tranquillo* v. 4. L'immagine di *insulae* che fungono da porto difendendo la costa dai flutti e dai venti è topica in tutta la letteratura latina⁴⁰³: oltre all'isola di fronte a Cartagine descritta da Virgilio in *Aen.* 1, 159 ss., il motivo ritorna anche in testi appartenenti al genere della storiografia (come Caes. *ciu.* 3, 112, 2: *haec insula obiecta Alexandriae portum efficit*, Liv. 26, 42, 8: *huius in ostio sinus parua insula obiecta ab alto portum ab omnibus uentis, praeterquam Africo tutum facit*) o dell'*epos*, come in Lucan. 2, 616 ss.: *nec tamen hoc artis inmissum faucibus aequor / portus erat, si non uiolentos insula coros / exciperet saxis laxisque refunderet undas*. L'aggettivo *reses* nel significato di "ozioso, pigro" sembra stabilire una fugace personificazione dei flutti, sebbene lo si trovi riferito all'elemento acquatico anche in Lucil. 1266: *reses aqua*, con il significato però di "acqua

⁴⁰⁰ *ThL* XI 314, 7 ss.

⁴⁰¹ CAZZUFFI, 2013, p. 106. Cazzuffi ricorda però qualcosa di simile in prosa, Curt. 8, 2, 14 e Plin. *nat.* 5, 49, mentre in poesia sono affini al v. 1, per struttura e lessico, Sen. *Thy.* 650 e Claud. *carm. min.* 25, 62-63.

⁴⁰² *Ivi*, pp. 107-108, nota 38.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 105.

stagnante”. Nell’uso del verbo *mitescere* Ricci vede un probabile ricordo di Lucan. 10, 257: *aequoreosque sales longo mitescere tractu*, ma Charlet non si dice d’accordo, considerando la suggestione non necessariamente lucanea⁴⁰⁴: il verbo *mitescere* con il significato di *dulcescere*⁴⁰⁵ in riferimento alle acque marine è infatti utilizzato anche in Curt. 6, 4, 18: *aquam, quod dulcior sit quam cetera maria, infuso paludis humore mitescere*. Il verbo *cogit*, invece, è ancora virgiliano, da Verg. *georg.* 4, 420: *cogitur inque sinus scindit sese unda reductos*, anche per *unda*, presente in identico nesso in Verg. *Aen.* 161: ... *unda reductos*.

v. 3: *in longum producta latus*. L’espressione è stata tradotta da Ricci e altri⁴⁰⁶ con la ripetizione allungata/lunga, quasi a voler rafforzare l’idea di profonda estensione longilinea dell’isola, in latino resa dal verbo *produco* che, tra i suoi significati, comprende quello di *porro ducere*, *in longum ducere*⁴⁰⁷ e che dunque, unito alla locuzione *in longum*, assume valore iterativo. Il *longum latus* del verso 3 è *uariatio* del già evidenziato modello virgiliano di Verg. *Aen.* 1, 159ss., dove il termine compariva al genitivo plurale (*laterum*). Si instaura nei due paesaggi, seppur evidentemente ricalcati uno sull’altro, una netta differenza nella direzione dello sguardo: mentre Virgilio delinea una veduta simmetrica rispetto all’isola, osservandone entrambi i fianchi, Claudiano, che la accosta in diagonale, ne descrive solo una sponda. Cazzuffi, rispetto ai diversi punti di vista nell’osservazione della costa, svolge una brillante analisi di confronto con *carm. min.* 2: anche nella descrizione del porto di Smirne, infatti, la veduta era frontale, dunque simmetrica, per cui lo sguardo si muoveva dal centro della città alle due ali del promontorio, procedendo dal punto di fuga all’osservatore senza soluzione di continuità, creando un effetto di profondità dall’intersezione di più piani orizzontali e verticali⁴⁰⁸. In *carm. min.* 5, la riviera è affiancata lateralmente, permettendo all’osservatore di cogliere la costa che, altrimenti, sarebbe coperta dall’isola. La rappresentazione si sviluppa solo orizzontalmente, e l’effetto di profondità è giocato sul nascondimento del litorale, con risultati più mediocri rispetto alle intersezioni di *carm. min.* 2⁴⁰⁹. Ritorna in entrambi i

⁴⁰⁴ Cfr. RICCI, 2001, p. 41 e CHARLET, 2018, p. 109.

⁴⁰⁵ *ThIL* VIII 1145, 21 ss.

⁴⁰⁶ Vd. CHARLET, 2018, p. 4: «elle s’allonge en une longue bande...».

⁴⁰⁷ *ThIL* X 1637, 34 ss.

⁴⁰⁸ CAZZUFFI, 2013, p. 107.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

carmi il motivo del conflitto tra terra e mare, della lotta fra elementi il cui esito, positivo, dà origine ad uno stato di quiete. In quest’ottica, anche in *carm. min.* 5, e in particolare nei versi 2 e 3, si stabiliscono alcuni espedienti grafici realizzati dalla posizione delle parole all’interno dei versi: un parallelismo simile a *montana / mari* di *carm. min.* 2 è reso da *fluctus* al v. 2 e *latus* al v. 3, connessi verticalmente sia dalla medesima collocazione al centro del verso, sia dall’omeoteleuto, e dunque ancora una volta rappresentazione visiva dello scontro tra elementi. Anche per *insula* e *undas* è sottolineato lo stesso rapporto contrastivo, reso stavolta dalla posizione a inizio (*insula* al v. 2) e a fine verso (*undas* al v. 3), che idealmente incrocia in diagonale la linea verticale *fluctus / latus*.

vv. 3-4: *fractasque ... bracchia portu*. Nell’immagine dei bracci dell’isola che si incurvano per formare un porto naturale su cui le onde si infrangono, è evidente l’ennesima suggestione virgiliana, e in particolare Verg. *Aen.* 3, 533 ss.: *portus ab euro fluctu curvatus in arcum, / obiectae salsa spumant aspergine cautes, / ipse latet: gemino dimittunt bracchia muro / turriti scopuli ...*, in cui viene descritto un altro *locus*, il *castrum Minervae* nei pressi di Santa Maria di Leuca, che Claudiano sovrappone alle coste africane di Enea naufrago descritte in Verg. *Aen.* 1, 159 ss.⁴¹⁰. La metafora geografica *bracchia* del v. 4 richiama *cornua* di *carm. min.* 2, 3, forse variata secondo Verg. *Aen.* 3, 335. Anche la giuntura *fractas ... undas* è citazione erudita, con precedenti esametrici in cui ricorre per lo più nel secondo emistichio⁴¹¹: Lucr. 4, 437: *... fractis obnitier undae*; Verg. *Aen.* 10, 291: *... fracta remurmurat unda*; Ov. *epist.* 19, 207: *... fractis uicinae pacis in undis*; Stat. *Theb.* 9, 465: *... fractaque refunditur unda*; Val. Fl. 2, 453: *... fracta remurmurat unda*, e 3, 36: *... fracta Scylaceon ab unda*; Sil. 5, 398: *... fractasque in rupibus undas*. *Arduus* nel significato di “alto, elevato” è comune per i luoghi geografici, specie riferito a monti ma non raramente utilizzato anche per valli, scogli, o generici rilievi. Il *tranquillo portu* del v. 4 richiama il *tranquillo mari* di *carm. min.* 2, 2 e continua la sequenza di termini legati ad uno stato di quiete iniziata al v. 2. Inoltre, *tranquillo* e *bracchia* nello stesso verso ricordano un passo ovidiano molto vicino a quello citato per *fractas ... undas*, e cioè Ov. *epist.* 19, 204: *nec nisi tranquillo bracchia crede mari*, in cui ritorna tra l’altro anche il *tranquillo mari* di *carm. min.* 2⁴¹². Al verso 4 si crea intorno al

⁴¹⁰ RICCI, 2001, p. 41 e PRIVITERA, 2003, p. 333.

⁴¹¹ CAZZUFFI, 2013, p. 106.

⁴¹² Per *tranquillo ... portu* si veda anche Ov. *Pont.* 2, 2, 76.

verbo centrale *curuantur* la stessa struttura a iperbati incrociati vista anche al v. 1, per cui *ardua*, nel primo emistichio, è riferito a *bracchia* nel secondo, e *tranquillo*, nel primo, è riferito a *portu* nel secondo: una costruzione di questo tipo non è rara in Claudiano, che spesso crea esametri composti da due coppie sostantivo-epiteto e da un verbo, posto al centro del verso, come palese *aemulatio* di una consuetudine della tradizione epica⁴¹³. La stessa costruzione, seppur più “perfetta”, in quanto le coppie nominali reciprocamente concordate si chiudono in modo concentrico e simmetrico intorno al verbo, è presente proprio in quel Verg. *Aen.* 3, 534 prima ricordato: *obiectae salsa spumant aspergine cautes*. Alessandro Fo nota che Claudiano predilige questo tipo di versi in chiusura di periodo, di sezioni importanti o dello stesso carme: emblematico, in questo senso, è il nostro *carm. min.* 5⁴¹⁴. Un’ultima osservazione riguarda il verso 3, in cui la sospensione, sia metrica (cesura trocaica) che sintattica (graficamente sottolineata dalla punteggiatura) separa in modo netto la metà di verso dedicata alla descrizione della sponda dall’emistichio popolato dalle onde infrante, contrapponendo ancora una volta i due elementi in un perpetuo ma necessario conflitto.

⁴¹³ FO, 1982, pp. 145 ss.

⁴¹⁴ *Ivi*, pp. 147-148.

1. 2. *Topothesiae e aquarum mirabilia: l'Aponus e il Nilus*

I paesaggi di *carm. min.* 26 e 28 si distinguono per diversi motivi dai bozzetti descrittivi rappresentati dai due *carmina* analizzati, sebbene ci siano, oltre al comune interesse per l'*elementum* acquatico, punti di contatto che varrebbe la pena mettere in luce, in quanto perfettamente rivelatori della tendenza claudiana, in linea con una più ampia cultura tardoantica, a sovrapporre e stratificare modelli svariati, ad osservare il reale attraverso la straordinaria lente del *mirabile*, ad entusiasarsi di fronte all'incontro tra naturale e artificiale. Non entreremo nel merito di un'analisi puntuale di *Aponus* e *Nilus*, ma tenteremo, attraverso una più generale rassegna che si avvale della bibliografia già esistente, di valorizzare i parallelismi tra le *topothesiae* claudiane e di individuare gli schemi di rappresentazione tipici delle descrizioni tardoantiche, capaci di coinvolgere non solo la vista, ammalata da colori e impressioni, ma anche gli altri sensi, e di frantumare la visione d'insieme nei molteplici oggetti di cui essa si compone, per poi ricostruirla nella forma del catalogo e sublimare i dati esperibili nella reminiscenza letteraria⁴¹⁵.

26. *Aponus*

Il *carm. min.* 26 è il più esteso componimento in distici elegiaci della raccolta dei *Minora* e nasce come composizione d'occasione legata ad una visita alle fonti aponensi, che forse Claudiano effettuò al seguito della corte di Onorio⁴¹⁶. I 100 versi di cui si compone combinano l'*ekphrasis* degli elementi del paesaggio con la celebrazione delle qualità medicamentose della sorgente termale di Abano, nota fin dai tempi antichi e talvolta menzionata sia in poesia⁴¹⁷ che in prosa⁴¹⁸, ma solo nel carme claudiano così ampiamente descritta. Con il *carm. min.* 26, fa notare Charlet, si apre un breve ciclo di componimenti (*carm. min.* 26-29) in cui le suggestioni letterarie si intrecciano con echi della tradizione paradossografica o scientifica, con l'intento di celebrare *mirabilia* naturali come «una sorgente termale miracolosa, un favoloso uccello, un fiume misterioso

⁴¹⁵ CAZZUFFI, 2013, p. 122.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 113.

⁴¹⁷ Lucan. 7, 192-196; Sil. 12, 218; Mart. 1, 61 e 6, 42, 4. Cfr. CHARLET 2018, pp. 136-137.

⁴¹⁸ Plin. *nat.* 2, 103 e 227; 31, 32; Svet. *Tib.* 14; Cassiod. *Var.* 2, 39.

e una pietra dalle proprietà stupefacenti»⁴¹⁹. Il carne, al centro di numerosi studi recenti⁴²⁰, si distingue nel *corpus* dei *Carmina Minora*, oltre che per la sua lunghezza, anche per la squisita perfezione formale dei suoi versi, che Birt definì «*exactissimi et artificiiis pleni*»⁴²¹. Una ricercatezza che è palese, secondo Elena Cazzuffi, fin dalla rigida strutturazione del carne, ripartito in sei sezioni tra di loro simmetricamente disposte⁴²²: l'invocazione alla fonte, con funzione proemiale (vv. 1-10), la descrizione del paesaggio, vero e proprio corpo del componimento, distinto in paesaggio naturale, con la descrizione del colle (vv. 11-22) e del lago (vv. 23-44), e paesaggio architettonico (vv. 45-66), e infine l'aretologia-congedo, suddivisa in proprietà della fonte (vv. 67-88) e *makarismòs* degli abitanti (vv. 89-100). Escludendo i primi dieci versi, a sé stanti per la loro natura introduttiva, i rimanenti novanta sono ripartiti in cinque gruppi: il primo (vv. 11-22), esattamente come l'ultimo (vv. 89-100), costituito da dodici versi; il secondo (vv. 23-44) di ventidue versi come il quarto (vv. 67-88); e infine la sezione centrale (vv. 45-66), anch'essa di ventidue versi⁴²³. Non tutti concordano sulla suddivisione stabilita da Birt: Ricci individua ben dieci segmenti⁴²⁴ e Charlet, pur mantenendo sostanzialmente il numero delle macro-sezioni, ne modifica i confini seguendo una diversa partizione tematica⁴²⁵. Resta importante per i nostri scopi l'identificazione dell'ampia sezione centrale (vv. 11-66), dedicata interamente ad una *topothesia* composta da un colle e da un lago dal quale si diparte un rio emissario, deviato nel suo percorso lungo il pendio da strutture artificiali, e convogliato negli stabilimenti termali⁴²⁶. Mentre i paesaggi costieri di *carmin. min.* 2 e 5 risentivano di stilizzazioni retoriche e letterarie legati a isole e porti, *carmin. min.* 26 si rifà a spunti letterari specifici del paesaggio lacustre, riprendendo *topoi* già fissati da Cicerone, Ovidio e Plinio il Giovane⁴²⁷.

⁴¹⁹ CHARLET, 2018, p. 136.

⁴²⁰ RICCI, 2001, p. 130 ss.; PRENNER, 2003; FUOCO, 2008; MANDILE, 2008, 2009 e 2011, pp. 40-43; CAZZUFFI 2010 e 2013, pp. 113-118. Cfr. CHARLET, 2018, p. 137.

⁴²¹ BIRT, 1892, p. LXI.

⁴²² CAZZUFFI, 2011, p. 26. La studiosa riprende le sezioni identificate da Birt, segnalate mediante spazi bianchi che Hall ha eliminato.

⁴²³ *Ivi*, p. 27. Considerando i distici, il carne è così schematicamente rappresentato: 5 | 6 | 11 | 11 | 11 | 6.

⁴²⁴ RICCI, 2001, p. 130. Cazzuffi giudica questa suddivisione meno utile, in quanto non rende conto del gioco numerico e della simmetria strutturale del carne.

⁴²⁵ CHARLET, 2018, pp. 137-138.

⁴²⁶ CAZZUFFI, 2013, p. 114.

⁴²⁷ Cic. *Verr.* 2, 4, 107; Ov. *met.* 5, 385; Plin. *epist.* 8, 8, 2 s. Cfr. CAZZUFFI, 2013, p. 114.

Gli elementi condivisi da queste raffigurazioni sono un colle, ovviamente un lago, un nume che vivifica il luogo, acque eccezionalmente limpide e fresche (qui all'opposto eccezionalmente calde, v. 31), vegetazione ipertrofica intorno al bacino, nel nostro caso ridotta ad una distesa d'erba molle e spugnosa che rivela la natura vulcanica del sottosuolo (vv. 19-22)⁴²⁸.

È evidente che anche qui, pur essendo manifesto il riferimento ad un *locus* reale che Claudiano aveva plausibilmente visitato di persona, il livello di contaminazione tra conformazione fisica del paesaggio e moduli topici tradizionali è ancora molto sostenuto, senza tuttavia mancare di una certa precisione descrittiva, quasi tecnica in certi passaggi, che ricostruisce l'*iter* di un condotto muovendo continuamente dal naturale al costruito⁴²⁹. Anche l'impronta retorica è facilmente riconoscibile, nell'ampia *ekphrasis* e nella codificazione dell'*enkomiastion*: è sempre Menandro a dare indicazioni sull'elogio di una regione, ritenendo fondamentale impostarlo sulla posizione (*thesis*) e sulla natura (*physis*), che a sua volta deve essere determinata da alcuni *topoi* come la morfologia, l'idrografia e le condizioni del terreno⁴³⁰. In *carm. min.* 26 questi tre punti vengono analizzati nella prima parte della sezione ecfraistica e l'elogio delle fonti aponensi, pur non coincidendo perfettamente con l'articolato schema fissato dal retore greco e pur non risolvendosi *in toto* nella descrizione, come teorizzava Menandro, risente ancora molto di quegli spunti retorici così familiari al poeta alessandrino⁴³¹. Tuttavia, anche in *Aponus* risulta difficile limitare la complessa rielaborazione claudiana ad un ventaglio ridotto di riferimenti, come dimostra il dibattito sulla sua presunta natura di inno. A tal proposito, Charlet è in disaccordo con Ricci e Cazzuffi⁴³², poiché ritiene che i toni innici siano circoscritti a certi passaggi e che, nel complesso, l'uso del *Du-Stil* sia molto ristretto⁴³³. Comunque anche Cazzuffi, pur sostenendo un'effettiva adesione del carme alle prerogative dell'inno, per struttura, stilemi, elaborazione retorica, riconosce che in *Aponus* la contaminazione tra materiali che spaziano dall'inno naturalistico alla letteratura di *Patria*, dalla poesia scientifica alla *laus loci*, è talmente variegata che è impensabile ascrivere il poemetto ad uno specifico genere, rendendo necessaria una sua

⁴²⁸ CAZZUFFI, 2013, p. 115.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ MANDILE, 2009, p. 348.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Ma anche FUOCO, 2008, p. 73.

⁴³³ CHARLET, 2018, p. 137.

collocazione in una zona liminare tra la celebrazione innica, l'epigramma votivo e il poema scientifico⁴³⁴.

Se sul fronte della tecnica compositiva Claudiano non si contraddice, l'*Aponus* si allinea anche ad una certa visione emersa in altri componimenti, e specialmente, tra quelli visti, *carm. min. 2*: la sostanziale meraviglia di fronte alla simbiosi tra elemento naturale e artificio umano, unita all'idea di un paesaggio culturale che sintetizzi i due in un felice e armonico connubio. Nelle fonti miracolose di Abano, all'opera creatrice della natura si affianca l'ingegneria dell'uomo, che si insinua nel territorio con la finalità duplice di sfruttarne le ricchezze senza tuttavia stravolgere l'equilibrio ambientale⁴³⁵; le strutture portuali di *carm. min. 2* seguivano fedelmente il profilo dei *cornua* naturali, assumendo funzione adiuvante al ruolo di difesa e protezione della costa, ma allo stesso tempo mantenendo un atteggiamento di tacito ossequio nei confronti del promontorio. La Natura e i suoi *mirabilia* sembrano detenere in Claudiano, nonostante la solida alleanza con le opere umane, un indubitabile predominio, tanto sugli uomini quanto sugli déi, entrambi costretti, pur nel loro margine di intervento, a piegarsi al volere dell'insondabile e imprevedibile potenza naturale⁴³⁶. Se in *carm. min. 2* l'ausilio umano interveniva in favore dell'elemento terra, per contrastare la veemenza del mare e placare le sue acque, giungendo ad un *foedus* di non belligeranza che permettesse uno stato di quiete, in *Aponus* il contrasto non è più propriamente tra terra e acqua, ma tra acqua e fuoco: la terra, rappresentata dal *mons* del v. 76, si pone nello scontro come arbitro *super partes*, chiedendo ai due elementi opposti di stabilire un compromesso, e di concedere così al fenomeno termale, anche con l'aiuto delle costruzioni umane, di realizzarsi⁴³⁷.

28. *Nilus*

Il *carm. min. 28* si compone di 42 esametri, dedicati alla sommaria definizione dei *mirabilia* del fiume Nilo, e in particolare dei due enigmi ad esso legati: l'oscura ubicazione delle sue sorgenti e le misteriose variazioni della sua portata, che, diversamente dalla consuetudine, prevede abbondanti piene in estate e sostanziale siccità

⁴³⁴ Cfr. CAZZUFFI, 2011, pp. 43-44.

⁴³⁵ CAZZUFFI, 2013, p. 117.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ FUOCO, 2008, pp. 58-59.

in inverno⁴³⁸. Una trattazione così superficiale dei *mirabilia* nilotici, che prescinde da qualunque istanza di esaustività scientifica e assomiglia piuttosto ad una banale ricapitolazione di dati noti⁴³⁹, ha indotto tutti gli *editores ueteres*, su suggestione di Giuseppe Giusto Scaligero, e, più recentemente, anche alcuni studiosi⁴⁴⁰, a sospettare che il poemetto ci sia giunto incompleto per un guasto della tradizione manoscritta⁴⁴¹. Al contrario, Charlet incolpa piuttosto lo stesso Claudiano della mancata completezza di *carm. min.* 28⁴⁴², mentre Angelo Luceri, ipotizzando la composizione del carme in un ambiente scolastico-retorico, lo sostiene concluso:

A dispetto della superficialità con la quale il poeta si confronta con questioni ampiamente dibattute nella tradizione mitografica della sua patria, il componimento, caratterizzato da una struttura metrica tutt'altro che poco elaborata o priva dell'ultima mano, risponderebbe in maniera soddisfacente allo scopo – proprio di un pezzo composto per la scuola – di interpretare e variare in chiave virtuosistica un soggetto a lungo sfruttato in letteratura [...]⁴⁴³.

Lungi dal nostro studio cercare di dare una risposta definitiva al dibattito, qui appena accennato, resta valida l'affinità tra *carm. min.* 26 e 28, anche per l'ordine logico in cui viene organizzato il materiale poetico e per la simile struttura anulare: il *Nilus* si apre con il *makarismòs* degli abitanti presso il fiume (vv. 1-4), seguito da cenni sull'Egitto volti a localizzarne le sorgenti e il corso (vv. 8-23), e dal fulcro del componimento, rappresentato dalla descrizione delle inondazioni (vv. 24-36); infine, la conclusione, con la scena della piena che investe il paesaggio rurale⁴⁴⁴. Esattamente come in *Aponus*, anche qui Claudiano cerca di seguire l'*iter* fluviale, partendo dalle sue ignote sorgenti e toccando progressivamente le regioni bagnate dal Nilo, per giungere poi alla descrizione delle inondazioni nelle zone coltivate⁴⁴⁵. Analoghe strutture non corrispondono però a medesimi intenti: nell'*ekphrasis* delle fonti aponensi l'attenzione ai fenomeni naturali e la precisione descrittiva dimostravano una vivace curiosità che, seppur sempre svincolata

⁴³⁸ LUCERI, 2020, p. 47.

⁴³⁹ CAZZUFFI, 2013, p. 120.

⁴⁴⁰ Come RICCI, 2001 e CAZZUFFI, 2013.

⁴⁴¹ LUCERI, 2020, p. 47.

⁴⁴² CHARLET, 2018, p. 153.

⁴⁴³ LUCERI, 2020, p. 49.

⁴⁴⁴ CAZZUFFI, 2013, pp. 118-119.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

da intenti esplicativi troppo precisi, provava perlomeno a sfaccettare i problemi e a supporre qualche possibile causa⁴⁴⁶. Questo tentativo è assente in *carm. min.* 28, in cui la condotta anticonvenzionale del fiume Nilo è chiarita esclusivamente alla luce di un'ipotesi ripescata dalla tradizione, ovvero il passo lucaneo⁴⁴⁷ che vede Cesare interrogarsi sulle sorgenti del Nilo e chiedere spiegazioni al sacerdote egiziano Acoreo⁴⁴⁸. Lo stesso interesse per le straordinarie caratteristiche dei *mirabilia* naturali e dei portentosi fenomeni legati all'acqua è dunque elaborato all'interno del *Nilus* con una più marcata impostazione scolastico-retorica (che lo rende, dal punto di vista della composizione, in un certo senso più affine a *carm. min.* 2 e 5), e con la rinuncia a qualsiasi approfondimento scientifico e ad ogni forma di campanilismo, come sarebbe lecito aspettarsi da un egiziano che canti i prodigi della propria terra⁴⁴⁹.

Per ricondurre anche *carm. min.* 28 nel solco dell'analisi tracciata in questo capitolo, torniamo a riflettere su somiglianze e differenze rispetto alle due tematiche che, come un filo rosso, uniscono le *topothesiae* claudiane. Certamente, anche se declinata in diversi termini, ritorna anche in *Nilus* l'idea di paesaggio culturale per cui la Natura, concedendo all'uomo di abitarla, permettendogli di ammirare le sue meraviglie e di fruire delle sue ricchezze, accetta la presenza umana non come suo accidente, ma come parte integrante del paesaggio, la cui sostanza è data dalla felice sintesi tra naturale e artificiale, tra estetica e utilità⁴⁵⁰. Tale visione emerge soprattutto in conclusione del carne, quando le acque fluviali inondano le campagne sotto gli occhi di un quasi impassibile pastore, che, in dormiveglia, osserva gli armenti e le stalle allontanarsi tra le correnti con la consapevolezza che, ancora una volta, il prodigio della natura porterà all'umanità una salvifica fertilità⁴⁵¹. Nella piena estiva che chiude il componimento, l'acqua, finora costretta ad una quiete imposta, rovescia le sorti di un conflitto da cui era sempre uscita sconfitta, o in cui al massimo era dovuta scendere a patti, riprendendosi con la forza dell'esonazione, e con un'estensione quasi paragonabile a quella dei mari, quel predominio sulla terra che, per troppo tempo negatole, viene ristabilito nel giro di pochi versi. L'esito dello scontro, come di consueto, si rivela necessario per il mantenimento

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 120.

⁴⁴⁷ Lucan. 10, 190-331.

⁴⁴⁸ RICCI, 2001, p. 170.

⁴⁴⁹ CAZZUFFI, 2013, p. 121.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 122.

⁴⁵¹ LUCERI, 2020, p. 242.

dell'equilibrio fra elementi che, seppur in lotta, si contrastano per annullarsi a vicenda, impendendo alla rispettiva potenza distruttrice di prevalere, e turbando appena, nel bucolico quadro conclusivo di *carm. min.* 28, il placido torpore del mandriano.

2. Il bestiario claudiano: gli animali dei *Carmina minora*

Tra gli interessi di un autore eclettico come Claudiano, quello per il mondo animale sembra assumere un particolare rilievo, se si considera che nella totalità della sua opera più di mille versi sono dedicati ad un qualche soggetto zoologico, che sia esso singolarmente descritto o utilizzato come termine di paragone all'interno di similitudini⁴⁵²; si tratta di una vena animalista che non è certamente prerogativa esclusiva del nostro autore, ma già presente nel mondo latino fin da Ennio, Catone e Varrone, e già sviluppata in poesia da Lucrezio, Orazio, Virgilio e Ovidio e in età imperiale da Petronio, Lucano, Seneca, Marziale, Stazio ed Apuleio⁴⁵³. L'interesse zoologico non esclude dunque nessuno dei principali modelli claudiane, e nemmeno i riferimenti, per così dire, "minori" dell'opera dell'Alessandrino, che tuttavia, specialmente per certe rappresentazioni di tipo naturalistico, non sono trascurati, e comprendono le compilazioni dossografiche e scientifiche di Columella, Mela e Celso e la trattatistica enciclopedica di Plinio il Vecchio⁴⁵⁴. Se dunque il tema non è estraneo alla letteratura latina, si possono tuttavia scorgere in Claudiano dei tratti di originalità, più specificamente tardoantichi, legati in particolare alla raccolta dei *Carmina minora*, in cui gli animali hanno un ruolo cospicuo e sono protagonisti di un numero consistente di componimenti. I *carmin. min.* 4, 9, 18, 24, 42 e 49, dedicati rispettivamente ad un armento, un istrice, a delle mule galliche, ad un'aragosta, ad un cinghiale e un leone e ad una torpedine, pur molto diversi per metro ed estensione e, come vedremo, per contesto e finalità artistiche, sono stati fin dai primi editori raggruppati, insieme alla fenice di *carmin. min.* 27, in un unico blocco per la stretta affinità tematica⁴⁵⁵. Sono *carmina* che, nel nostro discorso su *ekphrasis*, costituiscono talvolta dei problematici enigmi, collocandosi in una zona ambigua che oscilla tra l'effettiva curiosità dell'autore per gli aspetti insoliti e stravaganti del mondo animale, e l'interesse erudito per soggetti tradizionalmente poetici o figurativi, di cui le descrizioni claudiane costituiscono delle preziose didascalie, intessute di richiami e spunti tratti dal patrimonio letterario e artistico. L'identificazione degli animali rappresentati non è immediata, e ha spesso diviso la critica tra chi in queste *ekphraseis* riconosceva un

⁴⁵² HALLET, 1988, pp. 49-50.

⁴⁵³ LUCERI, 2005, p. 206, nota 1.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 206.

soggetto reale, e chi invece intravedeva la possibilità che Claudiano stesse descrivendo un'opera d'arte raffigurante questa o quella bestia. Se per alcuni *carmina* il dubbio resta, per altri, invece, è possibile avanzare delle ipotesi più sicure, basate su suggerimenti e allusioni interne, come avremo modo di osservare nell'analisi dei singoli componimenti. Si è scelto, a tal proposito, di focalizzarsi su *carm. min.* 4, 18, 24 e 42, essendo già *carm. min.* 9 e 49 corredati di un notevole e recente commento a cura di Angelo Luceri⁴⁵⁶, e meritando *carm. min.* 27 un discorso a sé stante, per la ragguardevole estensione del carne e per il soggetto mitologico, solo in parte affine agli altri animali del bestiario claudiano. Tuttavia, in un'ottica di confronto, si prenderanno in considerazione anche alcuni passi di questi componimenti, nei quali, i più ampi tra quelli citati, risulta talvolta più agile l'identificazione dei tratti caratteristici dell'animalismo di Claudiano.

Uno di questi aspetti è l'interesse per il *mirabile*, già diffusamente emerso nell'opera dell'Alessandrino, che ancora una volta si traduce nella registrazione di quei fenomeni insoliti presenti in natura di fronte ai quali l'autore si pone come osservatore curioso e accorto, senza alcuna pretesa di fornirne un'indagine rigorosa. Dei *carmina* analizzati, quello che più esemplifica tale attenzione ai *mirabilia* zoologici è il *carm. min.* 24, che descrive la conformazione fisica di un'aragosta mettendone in luce le stranezze della testa e del dorso. Un simile procedimento connotava anche le descrizioni dell'istrice e della torpedine di *carm. min.* 9 e 49, i quali, richiamandosi alla tradizione degli *Halieutica* di Oppiano di Cilicia e dei *Cynegetica* di Oppiano di Apamea, e, pur in misura minore, alle osservazioni naturalistiche di Aristotele e Eliano, assumevano i tratti di una poesia vagamente didascalica⁴⁵⁷. Ciò che differenzia questi componimenti da *carm. min.* 4, 18 e 42 è una concreta e dettagliata caratterizzazione fisica degli animali descritti, che manca quasi del tutto nelle raffigurazioni dell'armento, delle mule galliche e del combattimento tra cinghiale e leone, animate da un afflato erudito più che da una curiosità scientifica, e dunque più presumibilmente, seppur non certamente, riferite ad opere d'arte. Ma se la descrizione manca di ciò che la rende una rappresentazione vivida del soggetto che il poeta sta osservando, si può ancora parlare di *ekphrasis*? Considerare carmi ecfraistici dei componimenti che di descrittivo hanno poco o niente, ma che sono costruiti

⁴⁵⁶ LUCERI, 2020. In realtà, anche *carm. min.* 4, 24 e 42 sono stati esaminati da Luceri (LUCERI 2001 e 2005) e questi commenti, per la qualità delle intuizioni e per l'accuratezza degli studi, saranno largamente considerati nella nostra analisi.

⁴⁵⁷ LUCERI, 2005, p. 206.

mediante una fitta rete di similitudini, allusioni e rimandi, è possibile solo se si tiene a mente il tipo di pubblico a cui i *carmina minora* dovevano essere rivolti: non le masse più o meno scolarizzate che ascoltavano distrattamente le declamazioni dei panegirici presso la corte imperiale, ma lettori diligenti e colti come Prudenzio e Agostino, con cui Claudiano poteva condividere il medesimo gusto e la stessa conoscenza di quei modelli che nel Tardoantico erano imprescindibili e universalmente noti. In tal modo la descrizione diventava vivida non per la precisa enumerazione dei dettagli morfologici ma per le sottili allusioni a soggetti che la tradizione aveva fissato nella cultura dell'epoca e che un pubblico a cui quella tradizione era più che familiare conosceva molto bene.

Un altro aspetto che vale la pena menzionare prima di entrare nel vivo dell'analisi dei singoli *carmina*, è la tendenza, già messa in luce da Charles Hallet⁴⁵⁸ in relazione all'animalismo dei carmi maggiori, ad una certa umanizzazione degli animali rappresentati, che assumono talvolta tratti e sentimenti tipici dell'uomo e piangono, si inquietano, si compiacciono per la propria forza o bellezza, giocano d'astuzia. Tale caratteristica, che Luceri individua anche nella produzione minore di Claudiano, è distante dall'antropomorfismo delle favole, ma si manifesta in fugaci bagliori nelle descrizioni bestiali, per cui «l'istrice usa una tattica offensiva come un soldato in armi, le mule di Gallia accettano con mansuetudine gli ordini che vengono dati oralmente dall'uomo, la torpedine conosce il valore della propria forza e sa trarne con astuzia i migliori benefici per paralizzare l'incauto pescatore»⁴⁵⁹.

Nell'analisi che segue queste e altre tematiche verranno affrontate e studiate caso per caso, nelle declinazioni che esse assumono all'interno di componimenti in realtà molto diversi tra loro, ma che rientrano tutti in quella che, per usare le parole di Hallet⁴⁶⁰, non è solo attrazione per il mondo animale ma una sorta di vera ossessione che attraversa orizzontalmente l'opera claudiana e la popola di presenze bestiali.

⁴⁵⁸ HALLET, 1988, p. 65.

⁴⁵⁹ LUCERI, 2005, pp. 217-218, nota 3.

⁴⁶⁰ HALLET, 1988, p. 65.

4. *Descriptio armenti*

I 12 versi che compongono il carme inaugurano il distico elegiaco nella raccolta dei *minora*, ed hanno per oggetto un non ben identificato armento, rappresentato mediante quattro similitudini negative. Barth e Heinsius hanno considerato incompleto il componimento, seguiti da numerosi editori, mentre Charlet è in disaccordo⁴⁶¹. Il titolo, riportato dalla maggior parte dei codici, può risultare fuorviante, in quanto l'elemento descrittivo trova in realtà nel carme uno spazio ristretto, e la caratterizzazione fisica degli animali è praticamente assente⁴⁶²; inoltre, secondo Luck, il nome collettivo che figura nel titolo è stato dedotto dalla clausola del v. 1 (*armentorum*), ma in realtà la descrizione riguarderebbe un singolo animale⁴⁶³. La descrizione, di fatto, viene costruita "in negativo", mediante quattro confronti antitetici, l'ultimo dei quali, che riguarda la leggenda cretese del Minotauro, occupa ben tre distici e costituisce esattamente la metà del carme⁴⁶⁴. Di questi, solo uno (vv. 3-4) si riferisce ad un episodio storicamente reale, mentre gli altri tre sono tratti dal mito⁴⁶⁵. Il fatto che la maggior parte degli animali scelti per queste similitudini si contraddistingua, come vedremo, per il colore bianco del mantello, ha indotto la critica a chiedersi se, estendendo la connotazione anche all'armento claudiano, si trattasse effettivamente di animali esistenti o se non si dovesse piuttosto pensare alla descrizione di una scultura marmorea dalle sembianze taurine. Di quest'ultimo avviso si mostra Angelo Luceri, ritrovando in *carm. min.* 4 molte delle caratteristiche tipiche delle composizioni che, all'interno dell'*Antologia Palatina*, costituivano il ciclo della cosiddetta *bucula Myronis*, poesie in lode della mucca di bronzo che si diceva fosse stata effigiata da Mirone, celebre scultore del V sec. a. C.⁴⁶⁶. Tale genere di epigrammi, che si ritrova anche in Ausonio e negli *Epigrammata Bobiensia* di Naucellio, ricorre ad una serie di *topoi*, come quello della vittoria della *téchne* sulla *physis* e dell'abilità dell'artista di realizzare opere dalla vitalità pari o addirittura superiore all'oggetto rappresentato; concetto che anche Claudiano, in un certo senso, riprende in chiusura del suo carme⁴⁶⁷. Non stupirebbe dunque se il protagonista di questo

⁴⁶¹ CHARLET, 2018, p. 108.

⁴⁶² LUCERI, 2005, p. 208.

⁴⁶³ LUCK, 1979, p. 201.

⁴⁶⁴ LUCERI, 2005, p. 208.

⁴⁶⁵ RICCI, 2001, p. 36.

⁴⁶⁶ LUCERI, 2005, p. 214.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

componimento ecfrastico, seppur “atipico” per la mancanza di una caratterizzazione fisica vera e propria, fosse una scultura di marmo particolarmente realistica, a maggior ragione se consideriamo l’ampia diffusione di tale soggetto nell’arte greca e romana, e la sua capacità non solo di attirare l’attenzione di Claudiano, ma anche di ispirare i versi di altri poeti latini⁴⁶⁸. In quest’ottica, *carm. min.* 4, più che essere ispirato da un vero interesse “animalista”, assumerebbe la forma di un esercizio di *uariatio* su un tema che l’epigramma alessandrino preferiva sviluppare nel più conciso *Einzeldistichon*, rappresentando, non troppo dissimilmente da *carm. min.* 2 e 5, un “pezzo di bravura” che incastra tra loro moduli retorici e letterari di vario genere⁴⁶⁹.

Tra le possibili letture del componimento si inserisce inoltre il suggerimento di Charlet, sulla scia di Henriette Harich-Schwarzbauer⁴⁷⁰ e di Marie-France Guipponi-Gineste⁴⁷¹, che intravedono nella descrizione dell’armamento claudiano la possibilità di un’interpretazione metapoetica. Dietro la probabile suggestione data dalla posizione dell’epigramma, immediatamente successivo alla proclamazione poetica di *carm. min.* 3, la *Descriptio armenti* rappresenterebbe una figurata dichiarazione di poetica, in cui l’autore allude ai suoi modelli e palesa le sue intenzioni letterarie: per il riferimento alla Spagna, i tori di Gerione rimanderebbero a Marziale; la menzione di Tiro chiamerebbe in causa Antipatro di Sidone, celebre per gli epigrammi sulla vacca di Mirone; i tori di Clitunno simboleggerebbero l’epigramma latino di Catullo ma soprattutto di Ausonio, anch’egli ispirato dalla *bucula Myronis*; il Minotauro, di cui Claudiano sottolinea la doppia natura bestiale e umana, evocherebbe l’intenzione estetica dei *Carmina minora* di ricercare la varietà, la mescolanza e l’ibrido⁴⁷². È forse quest’ultimo aspetto il più convincente nell’ottica di un’interpretazione metapoetica del carme, se si tiene conto del quadro generale dell’opera claudiana e della poetica di un autore che ha fatto della contaminazione letteraria la sua firma più riconoscibile.

⁴⁶⁸ Cfr. LUCERI, 2005, p. 215.

⁴⁶⁹ LUCERI, 2005, pp. 215-216.

⁴⁷⁰ HARICH-SCHWARZBAUER, 2009, pp. 21-22.

⁴⁷¹ GUIPPONI-GINESTE, 2010, pp. 403-404.

⁴⁷² CHARLET, 2018, p. 108.

Testo e traduzione

Descriptio armenti

*Non tales quondam species tulit armentorum
tellus tergemino subdita Geryoni.*

*non tales, Clitumne, lauas in gurgite tauros,
Tarpeio referunt quos pia uota Ioui.*

5 *Non talis Tyrias sparsisse iuuenus harenas
dicitur, optatum quando reuexit onus.*

*Non Cretaeus ager nec amati conscia tauri
Cnosos nec similes pauerit Ida feros.*

*Ipsae et dipariles monstro commissus in artus,
10 qui crimen matris prodidit ore nouo,
Cres puer haud talem potuisset reddere formam,
portassent totum si fera membra patrem.*

Descrizione di un armento

Non armenti di tale bellezza produsse un tempo la terra sottomessa al triplice Gerione. Non tori siffatti lavi, o Clitunno, nelle tue acque ribollenti, al Tarpeio Giove da pii voti recati. Non tale un giovenco, a quanto si dice, sparse la sabbia di Tiro, quando riportò il desiderato peso. Né i campi cretesi, né Cnosso consapevole dell'amore per il toro, né l'Ida ha allevato simili giovenchi indomiti. E lui stesso, innestato in un mostro in membra biformi, che manifestò la colpa della madre con aspetto di nuovo genere, il giovane cretese, non avrebbe potuto tale forma riprodurre se le sue membra ferine avessero reso in tutto il padre.

vv. 1-2: *Non tales ... subdita Geryoni*. Il primo distico si riferisce ai buoi sottratti da Ercole al mitico mostro trimembre Gerione, re dell'isola spagnola di Eritrea, bestie di straordinaria prestanza che, tuttavia, non eguagliano in bellezza l'armento di *carm. min.* 4. La vicenda è narrata da Virgilio in *Aen.* 8, 201-204: *Nam maximus ultor, / tergemini nece Geryonae spoliisque superbus, / Alcides aderat taurosque hac uictor agebat / ingentis, uallemque boues amnemque tenebant*, nel quale si veda anche il riferimento, di poco successivo (Verg. *Aen.* 8, 207-208), al vigore degli armenti rapiti da Ercole, descritti come *quattuor ... praestanti corpore tauros / ... totidem forma superante iuuenas*⁴⁷³. La prestanza delle mandrie di Gerione è segnalata anche da Liv. 1, 7, 4-5: *Herculem in ea loca Geryone interempto boues mira specie abegisse memorant... Cacus, ferox uiribus, captus pulchritudine bouum ... auersos boues, eximium quemque pulchritudine, caudis in speluncam traxit*. Il composto *tergeminus* attribuito a Gerione riprende il passo virgiliano appena citato (*tergemini ... Geryonae*), e il carattere trimembre del mostro è anche altrove reso da Claudiano con il medesimo aggettivo, come in *rapt. Pros.* 2, 38-40, mentre al v. 294 del primo libro di *In Rufinum*, Gerione è ricordato con l'epiteto *triplex*⁴⁷⁴. Il confronto negativo tra i leggendari buoi e l'armento claudiano viene immediatamente introdotto dall'incipitario *non tales* (che si ripete in anafora all'inizio del v. 3, e in poliptoto all'inizio del v. 5), coordinato in iperbato a *species*. I primi due versi ricordano alcuni passi staziani, e in particolare Stat. *silu.* 1, 2, 244-245: *non talis niueos strinxit Lauinia uultus / cum Turno spectante rubet?* e 2, 6, 25-26: *non talem Cressa superbum / callida sollicito reuocauit Thesea filo*, non solo per la simile struttura ma anche per il medesimo riferimento ad episodi mitici. Lo stesso modulo si trova in altri luoghi claudiane, come *carm. min.* 30, 141: *non talem Triuia confert laudator Homerus*; *rapt. Pros.* 2, 97: *non tales uolucer pandit Iunonius alas* e 3, 407-408: *non tales gestare tibi, Proserpina, taedas / sperabam*⁴⁷⁵. L'avverbio temporale *quondam* è utilizzato, sempre a proposito del mito e sempre in apertura di componimento, in un'altra descrizione animale della raccolta dei *Minora*, ovvero quella dell'istrice di *carm. min.* 9, 2: *spicula ... quondam sparsisse uolatu*⁴⁷⁶. *Tellus* al v. 2 indica la Spagna e, vicino a *tergemino*, dà allitterazione dell'occlusiva dentale sorda, suono che, a inizio parola, si presenta con discreta frequenza

⁴⁷³ LUCERI, 2005, p. 209.

⁴⁷⁴ *Ibidem*. Cfr. anche PRENNER, 2007, pp. 282-283.

⁴⁷⁵ LUCERI, 2005, p. 208, nota 2.

⁴⁷⁶ RICCI, 2001, p. 36.

nel carne, e specialmente nella prima metà: *tales – tulit – tellus – tergemino – tales – tauros – Tarpeio – talis – Tyrias – tauri – talem – totum*. La forma *Geryoni*, trådita dal *Florentinus*, è corretta da Heinsius, seguito da Hall, con il genitivo *Geryonae*, sul calco di Verg. *Aen.* 8, 202, mentre il Birt mantiene il dativo, così come la maggior parte degli editori recenti⁴⁷⁷. Al già segnalato iperbato *tales ... species* del v. 1, si aggiunge quello del v. 2 *tellus ... subdita*, e le due figure, dal punto di vista fonetico, si richiamano vagamente a vicenda.

tulit ... / tellus: enjambement con allitterazione.

vv. 3-4: *Non tales ... uota Ioui*. La seconda similitudine è l'unica tra le quattro che impiega come termine di paragone un riferimento storico, ovvero i celeberrimi tori della zona del fiume umbro Clitunno, eccezionali in vigore e bianchezza e per questo motivo sacrificati a Giove. Il confronto, esattamente come nel primo distico, è introdotto dalla formula *non tales*, in forte iperbato rispetto al sostantivo a cui si riferisce, posizionato all'estremità opposta del verso: *non tales ... tauros*. Il vocativo *Clitumne* instaura la prosopopea del fiume, al quale il poeta si rivolge direttamente per rievocare l'offerta votiva dei tori avvenuta presso le sue rive. L'episodio si ispira ancora una volta a un luogo virgiliano, e cioè Verg. *georg.* 1, 146-148: *hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus / uictima saepe tuo perfusi flumine sacro / Romanos ad templa deum duxere triumphos*, da cui è ripreso anche l'uso del vocativo per appellarsi al fiume Clitunno, nella medesima posizione metrica⁴⁷⁸. Dal passo virgiliano emergono alcune delle caratteristiche fisiche degli animali che Claudiano paragona al suo armento (*albi greges et maxima tauros*), ma la singolare grandezza e il bianco candore dei tori sacrificati sono ricordati da una copiosa tradizione, come Prop. 2, 19, 25-26: *qua formosa suo Clitumnus flumina luco / integit, et niueos abluit unda boues*, Colum. 3, 8, 3: *armentis sublimibus insignis Meuania*, Stat. *silu.* 1, 4, 128-130: *nec si uacuet Meuania ualles / aut praestent niueos Clitumna noualia tauros / sufficiam*; Sil. 6, 647-648: *et sedet ingentem pascens Meuania taurum, / dona Ioui*⁴⁷⁹. Anche l'uso del verbo *lauas* per indicare il figurato bagno delle mandrie suggerisce un legame con la tradizione letteraria, poiché ricorre, in analogo contesto,

⁴⁷⁷ Cfr. RICCI, 2001 e CHARLET, 2018.

⁴⁷⁸ LUCERI, 2005, p. 210.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

anche in Sil. 8, 450-451: *et lauat ingentem perfundens flumine sacro / Clitumnus taurum*, e ancora in Verg. *Aen.* 7, 661-663: *postquam Laurentia uictor / Geryone extincto Tirynthius attigit arua / Tyrrhenoque boues in flumine lauit Hiberas*, riferito invece al mito di Ercole e Gerione: il richiamo costruisce un prezioso e allusivo nesso con la similitudine del primo distico⁴⁸⁰. L'uso di *gurgēs*, attestato in tutta la letteratura latina per designare il comportamento vorticoso di fiumi o mari, si ritrova nella descrizione delle fonti del Clitunno di Plin. *epist.* VIII 8, 2 (*quem facit gurgitem*), passo a cui tra l'altro Claudiano si ispira, sovrapposto ad altre descrizioni di laghi letterari, per l'*ekphrasis* della *fons* aponense in *carm. min.* 26⁴⁸¹. Al v. 4, Giove Capitolino è indicato con l'aggettivo *Tarpeius*, dal toponimo storico della scarpata sul lato meridionale del Campidoglio, dove doveva avere sede il padre degli dei, come indicato anche da Prop. 4, 4, 1-2: *Tarpeium nemus et Tarpeiae turpe sepulcrum / fabor et antiqui Limina capta Iouis* e 29-30: *et sua Tarpeia residens ita fleuit ab arce / uulnera, uicino non patienda Ioui*; da Ov. *met.* 15,866: *quique tenes altus Tarpeias Iuppiter arces*; da Liv. 1, 55, *ut Iouis templum in monte Tarpeio*; da Lucan. 5, 306: *Tarpeiam ... Iouis sedem*, e da molti altri⁴⁸². L'aggettivo è posizionato all'inizio del verso e dunque in forte iperbato rispetto a *Ioui*, che invece chiude il distico. *Pia uota* recano a Giove i tori della regione umbra, a sottolineare come al padre degli dei potessero essere immolate solo vittime di altissimo pregio, aspetto ricordato anche da Ovidio⁴⁸³ e soprattutto da Giovenale⁴⁸⁴, in un passo in cui il poeta «si rammaricava di non poter celebrare il dio con la degna offerta di tori allevati presso le rive del Clitumno»⁴⁸⁵, e in particolare, quelli di colore bianco, che lo stesso Claudiano, nel panegirico per il quarto consolato di Onorio, ricorda essere i più ricercati per i trionfi⁴⁸⁶.

vv. 5-6: *Non talis ... reuexit onus*. La similitudine che occupa il terzo distico è riferita alla prodigiosa metamorfosi di Giove in toro, avvenuta allo scopo di sedurre e rapire Europa,

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ CAZZUFFI, 2010, p. 137.

⁴⁸² Cfr. LUCERI, 2005, p. 210, nota 2.

⁴⁸³ Ov. *Fast.* 6, 33.34: *Si torus in pretio est, dicor matrona Tonantis / iunctaque Tarpeio sunt mea templa Ioui*.

⁴⁸⁴ Iuv. 12, 10-13: *si res ampla domi similisque adfectibus esset / pinguior Hispulla traheretur taurus et ipsa / mole piger nec finitima nutritus in herba, / laeta sed ostendens Clitumni pascua sanguis*.

⁴⁸⁵ LUCERI, 2005, p. 211.

⁴⁸⁶ Claud. 8, 506-508: *quin et Clitumni sacras uictoribus undas, / candida quae Latiis praebent armenta triumphis, / uisere cura fuit*.

figlia di Agenore, re di Tiro. L'episodio, già narrato in Grecia da Mosco e ampiamente ripreso in ambiente latino da Ovidio (Ov. *met.* 2, 833-875), è in Claudiano indicato da una serie di perifrasi che non nominano direttamente i protagonisti, ed è rivestito dalla solita patina virgiliana. Il passo dell'*Eneide* a cui alludono questi versi (Verg. *Aen.* 9, 626-629) sembra non lasciare dubbi sul fatto che sia quest'immagine sia quella del precedente distico si ispirino a contesti virgiliani: *Ipse tibi ad tua templa feram sollemnia dona / et statuam ante aras aurata fronte iuuencum / candentem ... / iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam*. Angelo Luceri fa infatti notare come l'allusione costituisca una perfetta cerniera tra il secondo e il terzo distico, riunendo in un unico passo sia il riferimento ai candidi giovenchi sacrificati a Giove, sia l'immagine della sabbia sparsa che è ripresa al v. 5 di *carm. min.* 4: *sparsisse ... harenas*⁴⁸⁷. L'operazione che svolge Claudiano nel tessere nella trama del suo componimento spunti diversi che si richiamano a vicenda non è nuova, come dimostra il velato nesso tra il primo e il secondo distico, già commentato. Tuttavia, è l'episodio illustrato nelle *Metamorfosi* la fonte principale della similitudine claudiana, che condensa in pochi tocchi fugaci un mito in cui Ovidio, al contrario, si dilunga largamente, soffermandosi sulla descrizione particolareggiata di Giove trasfigurato, le cui caratteristiche sono annoverate in Ov. *met.* 9, 852 ss.: *color niuis est ... / colla toris exstant, armis palearia pendent, / cornua uara quidem ... / puraque magis perlucida gemma*. Tra i dettagli fisici del toro innamorato, Ovidio sembra insistere sul colore candido del vello, ripreso anche al v. 861 (*candida ... ora*) e al v. 865 (*latus ... niueum*); in quest'ultimo verso, ritorna anche l'uso del sostantivo *harenis*, come in Claudiano, che tuttavia è più accurato nel localizzare il mito in Fenicia, e più precisamente nella città di Tiro: *Tyrias ... harenas*. La similitudine è ancora una volta introdotta dalla struttura *non talis*, qui leggermente variata, e sempre in iperbato rispetto a *iuuencus*. Al v. 6, *optatum ... onus* è metafora per indicare la giovane fanciulla amata da Giove e portata via sopra la sua groppa, come narra Ovidio in chiusura del libro nono (Ov. *met.* 9, 872 ss.): *Inde abit ulterius medii que per aequora ponti / fert praedam: pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / inposita est*. L'uso del termine *onus* è sempre riecheggiamento ovidiano, ma ripreso stavolta dal racconto di Ov. *epist.* 4, 55-58: *Iuppiter Europen – primast ea gentis origo – / dilexit, tauro dissimulante deum; / Pasiphae mater, decepto subdita tauro, / enixast utero crimen onusque suo*, dove

⁴⁸⁷ LUCERI, 2005, p. 211.

onus designa il fardello generato dall'empio crimine di Pasifae, moglie del re cretese Minosse, che si accoppiò con un toro dando alla luce il mostruoso Minotauro, nell'episodio mitico ricordato da Claudiano nella quarta e ultima similitudine di *carm. min.* 4⁴⁸⁸. Continua dunque il gioco di richiami interni tanto caro al poeta alessandrino: il racconto dell'unione tra Giove e Europa anticipa già la saga del loro figlio Minosse, che nel confronto con l'armento claudiano occuperà, in una posizione di netta prevalenza, tutta la seconda metà del carme. Il mito della trasformazione di Giove e del ratto di Europa sembra comunque essere prediletto da Claudiano, che lo menziona anche ai vv. 112-113 dell'epitalamio per le nozze di Onorio e Maria⁴⁸⁹, e, molto similmente, al v. 53 di *carm. min.* 29⁴⁹⁰.

iuvencus ... / dicitur: iperbato in *enjambement*.

vv. 7-8: *Non Cretaeus ... Ida feros*. Il terzo episodio mitologico rievocato nel carme è ancora presentato da Claudiano in modo allusivo, senza riferimenti espliciti ai nomi propri dei protagonisti ma sottinteso solamente da qualche indizio sparso, come il ricordo di *Cnosos* (v. 8) e del monte *Ida* (v. 8), indicazioni geografiche che rivelano, come *Tyrias* al v. 5, l'ambientazione del mito, ovvero l'isola di Creta, segnalata anche da *Cretaeus ager* al v. 7⁴⁹¹. La macchina da presa claudiana, nel descrivere i luoghi del mito, sembra dunque progressivamente restringere il campo, passando dalla generica visuale dell'isola (*Cretaeus ager*), alla più specifica città (*Cnosos*), fino ad arrivare al più alto monte di Creta (*Ida*). La similitudine tra l'armento e le mandrie allevate in questi luoghi, a differenza dei precedenti paragoni, è questa volta introdotta dai moduli *Non ... nec ... nec similes*, quasi a voler ribadire più convintamente il carattere negativo del confronto, iterato lungo tutto il distico. È mantenuto tuttavia l'avverbio *non* in apertura di distico, che costituisce il quarto termine dell'anafora principiata al v. 1. Per quanto riguarda le reminiscenze letterarie, Claudiano non rinuncia agli spunti virgiliani nemmeno nella rievocazione del mito del Minotauro, come ben dimostra l'espressione *amati conscia tauri / Cnosos* dei vv. 7-8 che così chiaramente riecheggia Verg. *Aen.* 6, 23-26: *contra*

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 212.

⁴⁸⁹ Claud. 10, 112-113: ... *interumne Tonantem / inter Sidonias cogis mugire iuencas?*

⁴⁹⁰ Claud. *carm. min.* 29, 53: *fluctibus in mediis cogis mugire Tonantem*.

⁴⁹¹ RICCI, 2001, p. 37.

elata mari respondet Cnosia tellus. / Hic crudelis amor tauri suppositaque furto / Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis / Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae, passo che descrive le scene osservate da Enea nel tempio cumano di Apollo e che costituisce dunque un brano ecfrastrico, facendo di questi versi claudianeî quasi un'ekphrasis nell'ekphrasis, costruita però solo tramite velate allusioni e richiami sottili. L'accusativo *feros* è mantenuto da Hall, nonostante Birt avesse proposto la congettura *ferax*⁴⁹².

conscia ... / Cnosos: enjambement con allitterazione.

vv. 9-10: *Ipse et dispariles ... ore nouo*. Dopo le allusioni al mito del Minotauro, prima genealogiche (vv. 5-6), poi geografiche (vv. 7-8), il pronome *Ipse* introduce, pur senza nominarlo, il mostro del labirinto, che paga con il suo aspetto terrificante e con il suo corpo biforme l'orribile crimine compiuto dalla madre Pasifae. Il pronome si riferisce, con un forte iperbato che scavalca il distico, a *Cres puer* del v. 11, e tra i due termini si inserisce, in anastrofe, la relativa *qui ... prodidit* al v. 10. Il participio *commissus* è altrove utilizzato da Claudiano⁴⁹³ e anche Ovidio, sempre per descrivere l'innesto che genera una creatura mostruosa, se ne serve in *Ov. met.* 12, 478: *qua uir equo commissus erat*, in questo caso riferendosi ad un centauro⁴⁹⁴. Ricci, alla luce di questi passi, intende *monstro* come dativo, mentre considera *dispariles ... in artus* come una sorta di finale in accusativo, confrontando la costruzione con quella simile di *carm. min.* 6, 3: *in uulnera*⁴⁹⁵. *Dispariles* è *hapax* in Claudiano, e in generale è raramente usato in letteratura riferito ad arti o ad altre parti del corpo⁴⁹⁶, mentre si predilige, nella rappresentazione del Minotauro, l'aggettivo *biformis*, come già visto in *Verg. Aen.* 6, 25, in *Ov. met.* 8, 156: *matris adulterium monstri nouitate biformis*, e come in un'altra delle fonti utilizzate da Claudiano per questi versi, ovvero *Sen. Phaedr.* 1172: *taurus biformis ore cornigero ferox*. L'influenza del Seneca tragico è evidente anche nel confronto con i versi 688-692 della *Phaedra*: *Illa se tantum stupro / contaminauit, et tamen tacitum diu / crimen biformi partus exhibuit nota, / scelusque matris arguit uultu truci / ambiguus infans*, come

⁴⁹² BIRT, 1892, p. 288.

⁴⁹³ Claud. 10, 147: *qua pistris commissa uiro*.

⁴⁹⁴ RICCI, 2001, p. 38.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ *ThLL* V 1, 1392, 75 ss.

dimostra quello che Luceri definisce «un esercizio di *uariatio*»⁴⁹⁷, che accomuna *carm. min.* 4, 10 (*qui crimen matris prodidit ore nouo*) al v. 691 della tragedia senecana (*scelusque matris arguit uultu truci*): dal punto di vista della *dispositio uerborum*, infatti i due versi sembrano corrispondersi quasi perfettamente, a partire dalla posizione del claudiano *prodidit*, parallelo all'*arguit* di Seneca. Claudiano, poi, contrappone al sostantivo *scelus* il sinonimo *crimen*, già utilizzato riferito all'amplesso di Pasifae sia nel verso della *Phaedra* immediatamente precedente (v. 690), sia nel già citato (a proposito di *onus*), *Ov. epist.* 4, 58: *enixast utero crimen onusque suo*⁴⁹⁸. La rielaborazione del modulo tragico viene completata dal parallelismo tra il nesso *uultu truci* e il sintagma *ore nouo*, che vede Claudiano sostituire *uultu* con la metonimia *ore* (utilizzata anche da Seneca in *Phaedr.* 1172) e definire l'aspetto del Minotauro come “nuovo”, attributo che riprende *Ov. met.* 8, 155-156: *creuerat obprobrium generis, foedumque patebat / matris adulterium monstri nouitate biformis* e 8, 873: *tecta noui formam celantia monstri*⁴⁹⁹. Il verbo *prodidit* (per cui si veda *Ov. ars* 1, 326 *et partu proditus auctor erat*) è conservato da parte della tradizione, e accettato da Hall, mentre Birt difende la lezione *condidit*: tuttavia, per il confronto con il passo di Seneca, *prodidit*, semanticamente vicino ad *exhibuit* e *arguit*, sembrerebbe rappresentare la lezione più credibile⁵⁰⁰.

vv. 11-12: *Cres puer ... membra patrem*. Il distico chiude il carme con l'affermazione finale per cui la bellezza dell'armento descritto da Claudiano non eguaglierebbe neppure quella del Minotauro, se anche egli fosse riuscito a riprodurre in tutto e per tutto le sembianze del toro che lo aveva generato. Il Minotauro è definito *Cres puer*, forse sul calco dell'*ambiguus infans* di Sen. *Phaedr.* 692. L'aggettivo *Cres* è raro, tanto che al maschile sembra avere due soli precedenti in Silio Italico⁵⁰¹ e in Ausonio⁵⁰² mentre, sostantivato, compare in relazione al Minotauro anche in Sidon. *carm.* 13, 12 e 15, 143. Potrebbe, tuttavia, sempre in relazione al modello senecano, rappresentare la *uariatio* dell'attributo *Cresius* riferito al mostro taurino, che si trova in Sen. *Phaedr.* 1170: *... aut quis Cresius*. Ritorna, come nelle precedenti similitudini, l'aggettivo *talem*, concordato

⁴⁹⁷ LUCERI, 2005, p. 213.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 214.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ RICCI, 2001, p. 39.

⁵⁰¹ Sil. 14, 39: *nec Cres dedecori fuit accola*.

⁵⁰² Auson. *Techn.* 11, 2, p. 180 Green: *praepetibus pennis super aëra uectus homo Cres*.

con *formam* in iperbato, e che con *patrem* del v. 12 dà omeoteleuto. Il carattere negativo del confronto, invece, è questa volta variato con il ricorso all'avverbio *haud*, finora mai utilizzato. Ricci accetta la forma *portassent*, seguendo Birt, mentre Hall sceglie *praestarent* fondandosi sulla testimonianza di un codice di Cujas e in base alla consonanza con il verso staziano già citato per il nostro verso 3, ovvero Stat. *silu.* 1, 4, 129: *aut praestant niueos Clitumna noualia tauros*⁵⁰³. Il paragone con il taurino genitore del Minotauro, esattamente come avveniva per i buoi di Mevania e per Giove trasfigurato in toro, sottintende ancora una volta il riferimento al colore bianco dell'animale, attribuitogli da un'ampia tradizione, tra cui Luceri ricorda Verg. *ecl.* 6, 45-46: *et fortunatam, si numquam armenta fuissent, / Pasiphaen niuei solatur amore iuenci* e Ov. *ars* 1, 290-291: *candidus armenti gloria taurus erat, / signatus tenui media inter cornua nigro*.

⁵⁰³ RICCI, 2001, p. 39.

18. *De mulabus Gallicis*

L'epigramma, in 10 distici elegiaci, descrive alcune mule originarie della Gallia che, docili e mansuete, se ne vanno in giro prive di briglie o giogo, obbedienti agli ordini impartiti dal mulattiere in lingua gallica, mutando direzione della corsa a seconda delle sue grida. Alla forma con *de* del titolo, si alterna nei manoscritti quella preceduta da *incipit* (*V, J*), mentre il codice *Bernensis* 472 del XII sec. riporta il titolo-glossa *De pecudibus quae gallicis uerbis reguntur*⁵⁰⁴. Birt⁵⁰⁵ propone un parallelismo con un episodio narrato da Sulpicio Severo nei suoi *Dialoghi* (2, 3, 2-10), dove però, al contrario, le mule non obbediscono agli ordini se non a quelli del taumaturgo cristiano Martino⁵⁰⁶. Il carne claudiano ha conosciuto nella poesia tardoantica una discreta risonanza⁵⁰⁷, tanto da spingere Ennodio, autore di origine gallica del V secolo, ad imitarne le tematiche e a comporre una risposta fittizia intitolata *Aduersus Claudianum de mulabus* (*Carm.* 2, 124 = 328 Vogel, p. 243), in cui però, alle *morigerae* mule viene contrapposto, in una sorta di orgoglioso campanilismo, un altro animale gallico, il gallo.

*Hic uolucrum Rhodani torrentis respice natam
sermonum frenis subdere colla tuis.
Iussa uolat uerbis et uerbis iussa quiescit,
cuius captiuum est auribus arbitrium.
Vincula nesciret, ni uocis stricta lupatis
perderet auditu luxuriam generis.
Cum stimulos clamor mentitur, clamor habenas,
obsequium linguae libera membra ferunt.
Non opus est loris, sed nexus certa loquendi
dura catenati rostra ligat pecudis.*

Pur riprendendo il motivo degli animali che, liberi da ogni giogo, obbediscono agli ordini del padrone, il diverso soggetto e l'inferiore esito complessivo dell'epigramma di Ennodio limitano al titolo il legame con *carm. min.* 18, a maggior ragione se si

⁵⁰⁴ RICCI, 2001, p. 78.

⁵⁰⁵ BIRT, 1892, p. 295.

⁵⁰⁶ CHARLET, 2018, p. 116.

⁵⁰⁷ Il v. 1 ha ispirato, ad esempio, Venanzio Fortunato (*Mart.* 1, 128). Cfr. CHARLET, 2018, p. 116.

considera che, a differenza delle mule, il gallo non risponde a suoni barbarici e rozzi, ma «solo alla alla lingua che imita i pungoli e le briglie, ovvero a quella che, forgiata dall'arte retorica, riesce a imitare la natura e a creare la realtà»⁵⁰⁸.

Tornando alle mule di Claudiano, anche qui si pone la questione della natura degli animali rappresentati: secondo Cameron, l'Alessandrino sta descrivendo una scena reale, osservata con i suoi occhi durante una visita in Gallia al seguito di Stilicone⁵⁰⁹, mentre Luck, che ritiene inverosimile l'ipotesi di un viaggio in Gallia, pensa piuttosto che si tratti di un qualche numero da circo⁵¹⁰. Come sostiene invece Birt, anche la descrizione delle mule galliche potrebbe derivare dall'osservazione da parte del poeta di un dipinto, una scultura o un bassorilievo che le raffigurava⁵¹¹ e non dovrà stupire, se si accoglie questa ipotesi, che Claudiano inserisca nel suo carme anche la rappresentazione di suoni e movimenti⁵¹²: nell'antica definizione di *ekphrasis* è contemplata infatti l'esigenza, per la descrizione vivida, di coinvolgere non solo la vista ma anche gli altri sensi. Al di là del significato da attribuire al componimento, *carm. min.* 18 resta importante in quanto offre, ancora una volta, una prova visibile della varietà di interessi e della predilezione per i *mirabilia* che connotano la poesia di Claudiano, pur delineando, come *carm. min.* 4, una descrizione assai atipica, quasi del tutto priva di caratterizzazione fisica e finalizzata più a fornire una comparazione iperbolica che un'immagine concreta⁵¹³. *Carm. min.* 18 è infine particolarmente esemplificativo di quella tendenza all'umanizzazione tipica di Claudiano, che ama sottolineare i tratti sentimentali degli animali che descrive: la docilità e la tenacia delle mule, da sempre celebrate nella letteratura antica, assumono talvolta una connotazione quasi umana, e ciò non stupisce se si considera che a Roma era diventata proverbiale l'espressione "mulo mariano" per riferirsi ad un lavoratore instancabile e obbediente agli ordini, secondo una consuetudine per cui le qualità dell'animale sono attribuite all'uomo, e viceversa⁵¹⁴.

⁵⁰⁸ MARCONI, 2013, p. 90. Per una comparazione dettagliata tra i due *carmina*, cfr. GIOSEFFI, 1999, pp. 194-195, nota 20-21.

⁵⁰⁹ CAMERON, 1970, pp. 391-392.

⁵¹⁰ LUCK, 1979, p. 203.

⁵¹¹ BIRT, 1892, p. 62.

⁵¹² GIOSEFFI, 1999, pp. 192-193.

⁵¹³ *Ivi*, p. 193.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 193, nota 16.

Testo e traduzione

De mulabus Gallicis

Aspice morigeras Rhodani torrentis alumnas

imperio nexas imperioque uagas,

dissona quam uarios flectant ad murmura cursus

et certas adeant uoce regente uias.

5 *Quamuis quaeque sibi nullis discurrant habenis*

et pateant duro libera colla iugo,

ceu constricta tamen seruit patiensque laborum

barbaricos docili concipit aure sonos.

Absentis longinqua ualent praecepta magistri

10 *frenorumque uicem lingua uirilil agit.*

Haec procul angustat sparsas spargitque coactas;

haec sistit rapidas, haec properare facit.

Laeua iubet? Laeuo deducunt limite gressum.

Mutauit strepitum? Dexteriora petunt.

15 *Nec uinclis famulae nec libertate feroces,*

exutae laqueis, sub dicione tamen.

Incessuque pares et fuluis pellibus hirtae

essedae concordem multisonora trahunt.

Miraris si uoce feras pacauerit Orpheus,

20 *cum pronas pecudes Gallica uerba regant?*

*Le mule galliche*⁵¹⁵

Guarda dell'impetuoso Rodano le ubbidienti figliocce che
ad un comando si accostano, ad un comando si allontanano

⁵¹⁵ Traduzione di RICCI, 2001. Si è lievemente modificata la traduzione di Ricci, che rendeva *essedae* con "il carro", trasformando in singolare l'accusativo plurale del neutro *essedum*.

a quanto vari percorsi si pieghino a grida discordanti, e quanto diritte vie percorrano, se la voce le guida. Benché ciascuna corra qua e là senza briglie su di sé e il collo appaia libero dal duro giogo, tuttavia, come legata, obbedisce e sopportando fatiche accoglie barbarici suoni, con orecchie docili. I comandi pur lontani del mulattiere non presente hanno valore e le parole umane fanno le veci dei freni. Queste da lontano radunano gli animali sparsi qua e là e se sono riuniti li disperdono: queste li fermano se veloci, queste li fanno affrettare. Comandano a sinistra? Per una strada a sinistra camminano. Ha cambiato grido? Vanno più a destra. Non schiave di freni, né per la libertà inselvaticchite, prive di briglie, sotto autorità tuttavia, pari per l'incedere e irsute di fulve pelli, concordi traggono carri di molti rumori. Ti meravigli se Orfeo con il suo canto ha pacato animali selvatici quando parole galliche guidano, rendendoli obbedienti, degli animali da tiro?

vv. 1-2: *Aspice morigeras ... imperioque uagas*. Il poeta invita il lettore ad osservare come le obbedienti mule, originarie dei territori del Rodano, rispondano diligentemente ai comandi ricevuti, modificando il loro tragitto in base ad essi. Già l'incipit stabilisce il carattere retorico dell'epigramma⁵¹⁶: l'imperativo *Aspice* è formula topica per introdurre argomenti degni di meraviglia e ricorda alcuni epigrammi di Marziale⁵¹⁷, come ad esempio Mart. 4, 3, 1: *Aspice quam densum tacitarum uellus aquarum* e Mart. 13, 58, 1: *Aspice, quam tumeat magno iecur ansere maius!* Forme verbali come *aspice* rientrano nella categoria delle allocuzioni extra-diegetiche dirette e sono tipiche della situazione didascalica, spesso impiegate nella poesia iscrizionale, nei *carmina epigraphica* o comunque in componimenti destinati ad accompagnare *imagines*⁵¹⁸: se, dunque, l'imperativo dei verbi di visione tende ad essere in relazione con un referente figurativo nei *tituli* tardoantichi, l'ipotesi che *carm. min.* 18 non stia descrivendo animali realmente

⁵¹⁶ GIOSEFFI, 1999, p. 189.

⁵¹⁷ RICCI, 2001, p. 78.

⁵¹⁸ LUBIAN, 2017, p. 116.

esistenti, ma la loro raffigurazione artistica, a questo punto non risulterà così improbabile. Le mule protagoniste del carne non sono esplicitamente nominate, ma indicate tramite una perifrasi (*morigeras Rhodani torrentis alumnas*) che si riferisce ad esse come le obbedienti figlie del Rodano, alludendo all'origine geografica degli animali, come accade altrove nella raccolta (cfr. *carm. min.* 4, 3: *Clitumne*), mediante la menzione del fiume che delimita uno dei confini del territorio gallico⁵¹⁹, definito *torrentis*, aggettivo attribuito anche al Po in Verg. *georg.* 2, 451: *Padus agris quam nauigiis torrentior*. Il termine *alumna*, nel suo primo significato, indica colei che è allevata ed educata, intendendo il rapporto come quello tra una nutrice e la sua protetta⁵²⁰: si spiega così la traduzione “figlioccia” scelta da Ricci, che accoglie questa sfumatura di significato. Tra *morigeras* e *alumnas* si crea iperbato e l'espressione, che disegna le mule come disciplinate allieve, è vagamente personificante, anche se in realtà *alumna* è altrove utilizzato riferito ad animali⁵²¹ e, nello specifico, alle mule, in Apul. *met.* 7, 14: *daturus dominis equarum inscensu generoso multas mulas alumnas*, con un effetto retorico dato dal nesso allitterante e la paronomasia di *multas mulas* e dalla figura palindroma tra *mula-* e *alum-* che Claudiano, non nominando direttamente gli animali, non replica. Tuttavia, anche in *carm. min.* 18, 1, i due emistichi sono vagamente assonanti⁵²². *Morigeras* è un composto arcaico usato fin da Plauto, ripreso nel II sec. d.C., e generalmente diffuso nell'ambito della tradizione comica con un significato parzialmente diverso da quello che gli attribuisce Claudiano (in Naev. *Com.* 91, R. e Plaut. *Capt.* 966 il termine è utilizzato con il significato di “compiacente”)⁵²³; solo nella letteratura tarda viene applicato agli animali⁵²⁴ e, ad esempio, in Cassiod. *var.* 4, 1, 4 è riferito a *beluas*. In Claudiano, *morigeras* è *hapax*⁵²⁵.

Il v. 2 di *carm. min.* 18 è composto da due emistichi paralleli, in quanto viene ripetuta la stessa parola in anafora all'inizio di ognuno (*imperio*), ad indicare i diversi ordini impartiti dal mulattiere, mentre cambiano gli aggettivi concordati con *alumnas*, comunque assonanti e della medesima misura (*nexas ... uagas*), a sottolineare il comportamento docile ai comandi delle mule, che ora sono “legate” (si accostano, come

⁵¹⁹ Cfr. Caes. *Gall.* 1, 1: *Eorum una pars, quam Gallos optinere dictum est, initium capit a flumine Rhodano*.

⁵²⁰ *ThL* I 1797, 70 ss.

⁵²¹ *ThL* I 1798, 7 ss.

⁵²² RICCI, 2001, p. 78.

⁵²³ GIOSEFFI, 1999, p. 195, nota 24.

⁵²⁴ RICCI, 2001, p. 78.

⁵²⁵ *Ibidem*.

se avessero le briglie), ora “vaganti” (si allontanano). Inizia qui la serie di opposizioni retoriche che connoterà tutto il componimento, come vedremo nei prossimi distici⁵²⁶.

alumnas / ... nexas: enjambement.

vv. 3-4: *dissona quam ... regente uias*. Il distico, che ribadisce il concetto del v. 2, è legato sintatticamente al v. 1, in quanto viene introdotta dall'avverbio di quantità l'esclamativa indiretta retta dall'imperativo dell'incipit: *Aspice ... quam flectant*. I due versi del distico si corrispondono: il verbo *flectant* del v. 3 richiama *adeant* del v. 4; le giunture *dissona ... murmura* al v. 3 e *uoce regente* al v. 4 esprimono lo stesso concetto e riprendono *imperio* del v. 2; *uarios ... cursus* al v. 3 e *certas ... uias* al v. 3, oltre ad avere un significato simile, sono entrambi in iperbato (e tra aggettivo e sostantivo si inserisce il medesimo numero di parole) e danno vita ad una sorta di assonanza chiastica (*uarios-uias* e *cursus-certas*). Le *iuncturae* di *carm. min.* 18 rivelano un certo gusto claudiano nella scelta di aggettivi imprevedibili e ricercati, ma è probabilmente *dissona murmura* «il nesso più straordinario dell'intero epigramma»⁵²⁷. Massimo Gioseffi, nella sua analisi di *carm. min.* 18, si sofferma soprattutto sul v. 3 per dare ragione della sua affermazione e commentare la rara raffinatezza dell'espressione utilizzata per descrivere le grida del mulattiere, discordanti perché in lingua gallica, e dunque incomprensibili all'autore⁵²⁸. Da solo *murmura*⁵²⁹, onomatopeico, è termine frequente nel lessico di Claudiano, che lo utilizza per la furia delle acque o il verso degli animali, e spesso anche per gli esseri umani⁵³⁰: per quest'ultimo caso, di particolare rilevanza per la correlazione con il nostro *carm. min.* 18 si trovano in *In Rufinum* (Claud. 5, 396-397), dove *murmur* indica il grido del gladiatore che incita la fiera a combattere nell'arena, e nel panegirico per il quarto consolato di Onorio (8, 65), in cui è il comando impartito dal Sole ai cavalli del suo cocchio. Al contrario, il nesso *dissona murmura* non ha altre corrispondenze in Claudiano, e solo una nella tradizione letteraria latina⁵³¹: si trova traccia di una simile *iunctura* solo in Lucan.

⁵²⁶ GIOSEFFI, 1999, p. 194.

⁵²⁷ *Ivi*, p. 195.

⁵²⁸ Per l'analisi puntuale del nesso *dissona murmura*, cfr. GIOSEFFI, 1999, pp. 195-199.

⁵²⁹ Non tutta la tradizione manoscritta riporta *murmura*, che si trova anche nelle varianti *munera*, *munia* e *numina*, poco convincenti.

⁵³⁰ GIOSEFFI, 1999, p. 196.

⁵³¹ *Murmur* e *dissona* si trovano accostati, pur non morfologicamente legati, anche in Stat. *Theb.* 8, 619-620: ... *it truncum ac flebile murmur / uerba putant, uoxque illa tamen non dissona uerbis*.

6, 686-687, dove, a proposito della maga Erittone, si legge: *tum uox Lethaeos cunctis pollentior herbis / excantare deos confundit murmura primum / dissona et humanae multum discordia linguae*. Il passo lucaneo rievoca il significato magico del termine *murmur*, tradizionalmente utilizzato per indicare le formule di un incantesimo o di un sortilegio, con una connotazione vagamente negativa che in Claudiano però non è presente, sebbene, tuttavia, le parole barbare del mulattiere, in grado di ammaliare con il loro suono gli animali da tiro, non siano in fondo prive di una certa magia⁵³².

vv. 5-6: *Quamuis quaeque ... colla iugo*. Il terzo distico, interamente occupato da una concessiva introdotta da *quamuis*, sottolinea come le mule non siano fisicamente costrette dal alcun giogo o da briglie. Continua la serie di antifrasi che connota tutto il carne, per cui le mule, nonostante non siano legate, sono comunque sottomesse agli ordini del padrone. L'attenzione è rivolta ai singoli animali al v. 5, indicati con *quaeque sibi*, sovrabbondante poiché il *sibi* è pleonastico. Il congiuntivo *discurrat* descrive un movimento piuttosto generico che, come *flectant* e *adeant* del distico precedente, non dà modo di capire che cosa stiano facendo esattamente le mule⁵³³: se da questi primi versi sembra che stiano pascolando liberamente, più avanti nel carne si dirà che stanno trainando un carro. L'impressione che ne deriva è quella di una scena vagheggiante e fantastica, in cui l'aderenza alla realtà sembra ridotta al minimo: pare sempre più verosimile la possibilità che si tratti della descrizione di un soggetto d'arte, a maggior ragione se si intende l'esortativo *Aspice* del v. 1 come l'invito ad ammirare un dipinto o una scultura. Tra *nullis* e *habenis* si crea iperbato, e *habenis* a fine verso richiama *iugo* del v. 6, nella medesima posizione metrica, ad indicare gli strumenti tendenzialmente utilizzati per porre freno all'impeto degli animali, che per le mule galliche non sono necessari. Al v. 6 il plurale *libera colla* riporta l'osservazione dai singoli animali alla visione d'insieme, e l'espressione, che rivela un debito a Prop. 2, 30, 8: *et grauis ipse super libera colla sedet*, è ripresa anche da Rutilio Namaziano in Rutil. 80: *pacificoque gerit libera colla iugo*. *Colla* e *iugo* nel medesimo verso compaiono altrove nella raccolta, anche se in un traslato metaforico, in *carm. min.* 17, 40: *qui sua materno colla dedere*

⁵³² GIOSEFFI, 1999, pp. 198-199.

⁵³³ *Ivi*, p. 191.

iugo. Tra *duro* e *iugo* si crea iperbato e assonanza, mentre il verbo *pateant*, giudicato strano da Jeep che lo emenda in *careant*⁵³⁴, è usato assolutamente⁵³⁵.

vv. 7-8: *ceu constricta ... aure sonos*. Nonostante la mancanza di impedimenti fisici, le mule, come se fossero legate, obbediscono ai comandi e svolgono i loro faticosi compiti. Il distico regge la concessiva introdotta al v. 5: *quamuis ... tamen*. *Constricta*, variazione di *nexas* del v. 2, si oppone ai precedenti *nullis ... habenis* (v. 5) e *libera colla* (v. 6), pur indicando una costrizione solo metaforica, data dalle grida del padrone. I verbi *seruit*, *patiens* e *concipit* richiamano tutti la sfera semantica dell'obbedienza e della sottomissione, insieme all'aggettivo *docili* del v. 8, continuando la sequenza lessicale cominciata al v. 1 con *morigeras*. *Barbaricos ... sonos*, in forte iperbato, corrisponde invece a *dissona ... murmura* del v. 3 e, anche se in misura minore, a *imperio* (v. 2) e *uoce regente* (v. 4) nonostante in queste ultime espressioni il riferimento sia rivolto solo alla voce che impartisce gli ordini, senza la specificazione dell'incomprensibilità della lingua gallica, che è invece evidenziata dall'aggettivo *barbarus*. *Docili ... aure* è sineddoche e ipallage, poiché l'aggettivo *docilis*, che logicamente andrebbe riferito al comportamento mansueto e obbediente delle mule, è attribuito delle loro orecchie. *Aure*, insieme a *colla* del v. 6, costituisce una delle pochissime menzioni ai particolari anatomici degli animali descritti, che restano tuttavia privi di caratterizzazione: gli attribuiti che li accompagnano, infatti, sono generici (*libera*) o riguardano piuttosto un aspetto caratteriale (*docili*). Per *docili ... aure*, Ricci menziona il possibile richiamo a Hor. *epist.* 1, 15, 13: ... *equi frenato est auris in ore*, anche se la situazione descritta da Orazio risulta antitetica rispetto alla libertà delle mule galliche⁵³⁶. L'aggettivo *docilis* riferito agli equini, tuttavia, ritorna in Hor. *epist.* 1, 2, 64: *Fingit equum tenera docilem ceruice magister*, con *magister* che in Claudiano compare al v. 9. *Concipere aure sonos* riporta a Sen. *Phoen.* 224: ... *ego ullos aure concipio sonos*. Il verso 8, esattamente come il successivo (e come *carm. min.* 5, 4, pur imperfetto), è *uersus aureus*, cioè costruito da due coppie aggettivo-sostantivo disposte simmetricamente intorno al verbo centrale: *barbaricos docili concipit aure sonos*.

⁵³⁴ JEEP, 1869, p. 44 in GIOSEFFI, 1999, p. 195, nota 24.

⁵³⁵ RICCI, 2001, p. 79.

⁵³⁶ *Ibidem*.

vv. 9-10: *Absentis longinqua ... uirilis agit*. Torna ad essere ribadito il concetto delle parole umane che fungono da freni per domare le mule, a cui tuttavia si aggiunge un'informazione inedita, ovvero la lontananza di questi comandi, impartiti da padroni che, pur non essendo presenti, si fanno obbedire solamente con le loro grida. *Absentis ... magistri e longinqua ... praecepta* formano, intorno a *ualent*, un verso aureo. Al v. 9 gli aggettivi (*absentis* – per cui si veda anche *carm. min.* 49, 20 – e *longinqua*), che indicano assenza e lontananza, hanno valore concessivo, continuando la sequenza antifrastica, mentre i sostantivi (*praecepta* e *magistri*, che richiama il verso oraziano citato poco fa) rientrano nel lessico scolastico, riecheggiato in un certo senso anche da *alumnas* del v. 1. Il mulattiere è dunque chiamato *magister*, a sottolineare l'autorevolezza benevola e quasi paterna del padrone verso i suoi animali, ai quali, appunto, non serve imporre mezzi severi affinché obbediscano. Al v. 10, *lingua uirilis* si unisce ai numerosi nessi riferiti alle parole del mulattiere, dove *lingua* è metonimia per voce. L'aggettivo *uirilis* è problematico, poiché, considerato nel suo primo significato, dovrebbe indicare una voce maschile o, in senso figurato, particolarmente vigorosa: Ricci, più genericamente, traduce con “voce umana”, mentre secondo Barth *uirilis* potrebbe significare *gravis, iracunda, horrida*. Gioseffi, che giudica inaccettabile la proposta di Barth, sostiene che *uirilis* vada inteso con il significato inusuale, più comune in ambito legale, di “appartenente a un *dominus*”, assumendo dunque una sfumatura semantica che attribuisce al mulattiere il ruolo di *dominus*, come altrove sottolineato (es. *sub dizione* al v. 16)⁵³⁷. La scelta di *uirilis*, secondo Gioseffi, ovvia all'impossibilità di usare *erilis*, che altrimenti creerebbe sinalefe con *lingua*⁵³⁸. Pur trovando abbastanza forzata l'ipotesi di Gioseffi (che il mulattiere sia il padrone delle mule ci sembra venga sufficientemente ribadito dalla continua enfasi all'obbedienza degli animali alle sue parole), ci trova d'accordo la critica alla proposta di Barth, per ragioni diverse: non ci sarebbe alcun motivo di conferire a *uirilis*, e dunque al rapporto tra il padrone e i suoi animali, una connotazione negativa, dal momento che in nessun altro passo dell'epigramma traspare l'idea di un *dominus* irascibile e aggressivo verso le sue bestie; il mulattiere è piuttosto animato, come abbiamo visto, da un'autorevolezza quasi affettuosa, che non spiegherebbe la scelta di tali attributi alla sua voce. Rimane delicata l'interpretazione di *uirilis*, glissata da Ricci che resta vaga nella

⁵³⁷ GIOSEFFI, 1999, p. 195.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 195, nota 23.

sua traduzione. Tuttavia, se davvero Claudiano avesse usato *uirilis* nell'inconsueto significato che mette in luce Gioseffi, risulterebbe certamente più motivata quella sua tendenza alla creazione di anomale *iuncturae*, come i *dissona murmura* del v. 3.

vv. 11-12: *Haec procul ... properare facit*. Il distico è *uariatio* del concetto espresso al v. 2 (*imperio nexas imperioque uagas*), e vede ripetersi il pronome dimostrativo *haec*, riferito a *lingua uirilis* del verso precedente, per tre volte, ad indicare i diversi comportamenti delle mule a seconda della direzione ordinata dal padrone. L'avverbio *procul* sottolinea, come *absentis* e *longinqua* (v. 9), la lontananza del mulattiere rispetto al branco, mentre la coordinazione tra *angustat sparsas* e *spargit coactas* crea due coppie di termini dal significato opposto, in cui *sparsas* e *coactas*, concordate con un sottinteso [*mulas*] o con *alumnas* del v. 1, sono in omeoteleuto e corrispondono rispettivamente a *uagas* e *nexas* del v. 2, costruendo una sorta di struttura chiastica a lunga ripresa, che attraversa il componimento; *sparsas spargitque* è figura etimologica. *Angustat* è verbo di probabile derivazione staziana, per cui si veda Stat. *Theb.* 12, 665-666: *At procul ingenti Neptunius agmina Theseus / angustat clipeo*, anche per l'occorrenza dell'avverbio *procul*. Al v. 12 il dimostrativo *haec* è presente in anafora all'inizio di entrambi gli emistichi ma, se il parallelismo sintattico è sostenuto nel primo emistichio (dove a *angustat sparsas* e *spargit coactas* si aggiunge *sistit rapidas*), nel secondo la struttura è variata in *haec properare facit*, venendo così a mancare l'aggettivo opposto a *rapidas* che ci si potrebbe aspettare. È mantenuta tuttavia l'antitesi semantica, che oppone azioni contrarie corrispondenti ai vari ordini impartiti dal mulattiere. L'accostamento dell'infinito al verbo *facio* (*properare facit*) è tipico della lingua familiare, e altrove utilizzato in Claudiano (*rapt. Pros.* 2, 44-45: *Hic Hyperionio Solem de semine nasci / fecerat*)⁵³⁹.

vv. 13-14: *Laeua iubet ... dexteriora petunt*. Continua ad essere ribadita la docilità delle mule agli ordini del mulattiere, questa volta mediante interrogative dirette che assumono valore retorico e che occupano il primo emistichio di entrambi i versi. Se il mulattiere comanda di andare a sinistra, le mule si rivolgono in quella direzione, se dà l'ordine contrario, esse vanno verso destra. Al v. 13 il sostantivo *laeua* della domanda è ripreso in poliptoto nella risposta (*laeuo*), opponendosi al comparativo *dexteriora* del v. 14. Le due

⁵³⁹ RICCI, 2001, p. 80.

interrogative, in medesima posizione metrica, sono entrambe composte da verbo e sostantivo, che sono tuttavia invertiti nei due versi e creano un chiasmo verticale tra gli emistichi: *laeua iubet? ... / mutauit strepitum?*. *Laeuo limite*, allitterante, è *uariatio* di *uarios cursus* (v. 3) e *certas uias* (v. 4), così come i predicati *deducunt* (*gressum*) e *petunt* continuano la sequenza sinonimica dei verbi di movimento riferiti alle mule, con *flectant* (v. 3), *adeant* (v. 4), *discurrat* (v. 5). *Strepitum* (v. 14), invece, è un altro sinonimo per indicare le grida del mulattiere, e si aggiunge a quelli già visti. Fletcher scorgeva nell'espressione *dexteriora petunt* una reminiscenza lucanea, da Lucan. 2, 421: *dexteriora petens montis decliua*, ma Gioseffi fa notare come la situazione non risulti identica, poiché il *dexteriora* lucaneo è aggettivo, mentre in Claudiano ha valore di avverbio. Si veda, per questi distici, il *Catalalepton X* pseudo-virgiliano, una composizione satirica relativa al *mulio celerrimus Sabinus*, dove si legge, ai vv. 18-19: *laeua siue dextera strigare*⁵⁴⁰.

vv. 15-16: *Nec uinclis ... dicione tamen*. Il distico è ancora antifrastico, costruito su tre espressioni dal valore concessivo, di cui due al v. 15 introdotte da *nec* anaforico, e una al v. 16 retta dal participio perfetto. Nel secondo emistichio del v. 16, l'avverbio *tamen* svela l'antifrasi: nonostante non siano legate da freni o briglie o per questo rese selvatiche, le mule sono comunque sottoposte all'autorità del mulattiere. *Exutae laqueis* è variante di *nullis habenis* al v. 5, e *uinclis* e *laqueis* continuano la sequenza (dopo *habenis* del v. 5, *iugo* del v. 6, e *frenorum* del v. 10) del lessico riferito agli strumenti utilizzati per domare gli animali da tiro. Al v. 15, intorno al secondo *nec* si costruisce un'antitesi semantica, che contrappone *famulae* a *libertate*, di significato opposto. Il termine *famulae*, come una sorta di enigmatico indizio, contiene al suo interno la parola *mulae*, quasi a voler in qualche modo alludere alle mule protagoniste del componimento, le quali, nel corso di tutto il carne (ad eccezione del titolo, di cui tuttavia, non è provata l'autenticità), vengono nominate solo tramite perifrasi. L'espressione *sub dicione* riprende *imperio* del v. 2, e sottolinea la posizione di sottomissione delle mule galliche rispetto al loro padrone. *Feroces* è attributo diffuso per le bestie, anche se qui assume il solo significato di

⁵⁴⁰ GIOSEFFI, 1999, p. 191, nota 8.

indomito⁵⁴¹, rispetto al sinonimo *ferus* utilizzato in *carm. min.* 24, 1, dove viene invece messa in luce la ferocia dell'animale descritto.

vv. 17-18: *Incessuque pares ... multisonora trahunt*. Viene detto che le mule, che prima scorrazzavano qua e là senza svolgere una precisa azione, ora sono impegnate nella comune mansione di trainare un carro, camminando appaiate. Gioseffi fa notare come l'utilizzo delle mule per scopi pratici non rappresenti una novità (pur non essendo prassi comune in ambito letterario), ma sia attestato fin dai tempi di Omero, che menziona i muli nei suoi poemi circa una quarantina di volte⁵⁴². In particolare, essi vengono esaltati come animali da lavoro in *Il.* 10, 352-353 e 17, 742-745, e in *Od.* 8, 124, mentre nel ventiquattresimo canto dell'Iliade essi sono addetti, assieme ai cavalli, a trainare il carro di Priamo⁵⁴³. Il distico è scandito dagli aggettivi idealmente concordati con il sottinteso [*mulae*]: *pares*, *hirtae* e *concordes*. Il primo e l'ultimo descrivono l'incedere degli animali, che camminano alla stessa velocità (*incessu pares*) e insieme (*concordes*, che rimanda alla semantica dell'obbedienza). *Fulvis pellibus hirtae*, invece, rappresenta uno dei pochissimi riferimenti alla conformazione anatomica delle mule galliche (insieme a *colla* al v. 6 e *aure* al v. 8), questa volta connotato da una pur vaghissima caratterizzazione fisica: il manto di questi animali è irto (per un'ipallage per cui *hirtae*, anche se è aggettivo delle mule, è logicamente riferito al loro pelo) e fulvo. Si tratta tuttavia di una caratterizzazione che resta incompiuta, oltre che molto generica e a tratti irrealistica: *fulvis pellibus* segnala un dettaglio cromatico poco adatto alla descrizione del manto delle mule, e *fulvus* è tradizionalmente attribuito del leone⁵⁴⁴, come faceva notare Gesner chiedendosi «*an fulvis leonum pellibus tegebantur mulae?*»⁵⁴⁵. Interessante, al v. 18, è la giuntura *esseda ... multisonora*. *Esseda* è parola di origine gallica, dal significato ambiguo: il *ThlL* definisce *essedum* «*genus uehiculi a Celtis (Gallis, Britannis) usurpatum primitus, deinde a Romanis aetate Ciceronis acceptum, quod apud posteriores quemlibet currum significat*»⁵⁴⁶. L'uso più comune del termine è in relazione a cocchi e veicoli da viaggio, ma nella tarda letteratura latina gli *essedae* indicano spesso i carri da

⁵⁴¹ *ThlL* VI 1, 568, 62 ss. Cfr. Non. p. 304, 36: *ferox est saeuus et indomabilis, translatum a feritate*.

⁵⁴² GIOSEFFI, 1999, p. 190.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 190, nota 4.

⁵⁴⁴ Infatti Claudiano lo usa per descrivere il leone di *carm. min.* 42, 1: *fulvus leo*. Per la tradizione di *fulvus* riferito al leone, si veda il commento a *carm. min.* 42.

⁵⁴⁵ GESNER, 1969, p. 670.

⁵⁴⁶ *ThlL* V 2, 861, 72-75.

trasporto, come attestato in Ausonio, Prudenzio e Sidonio Apollinare⁵⁴⁷. Il composto *multisonora* è *hapax* assoluto, anche se l'idea dello stridore prodotto dal movimento dei carri compare altrove: in Claud. 19, 105-106 viene descritto il carro da guerra di Marte, e come, al suo passaggio, ... *altae ... sonoro / stridunt axe niues*, mentre in Sidon. *Epist.* 2, 10, 4 si parla di uno *stridentum moderator essedorum*⁵⁴⁸. Composti simili a *multisonora* sono tuttavia diffusi nel lessico dell'Alessandrino che, ad esempio, in *carm. min.* 31, 27 usa *altisonus*⁵⁴⁹.

vv. 19-20: *Miraris si uoce ... uerba regant?*. L'epigramma si conclude con la domanda retorica che mette in relazione la mitica figura di Orfeo, in grado di ammaliare con il suo canto qualsiasi animale, con il mulattiere gallico di *carm. min.* 18. Non stupisce il riferimento alla mitologia, ampiamente sfruttata dal poeta, e nemmeno la rievocazione del mito di Orfeo, figura ricorrente nella poesia claudiana⁵⁵⁰. Il motivo, fa notare Ricci, è simile a quello iniziale di *carm. min.* 9, 1, in cui è detto che l'esistenza dell'istrice rende credibili gli uccelli Stinfalici⁵⁵¹. Il deponente *miraris* che introduce l'interrogativa riconduce il carne a quel sentimento di stupore e meraviglia che doveva essere proprio di Claudiano nell'osservare la scena, reale o fittizia che fosse, e lo attribuisce anche al lettore. Al v. 19 *feras pacauerit* è nesso poco comune, poiché *feras* è raramente complemento oggetto di *paco* nel significato di "domare, rendere mansueto" (anche se lo usa Stazio in *Ach.* 2, 165)⁵⁵². L'ablativo *uoce* rimanda a *uoce regente* del v. 4, paragonando le grida del mulattiere al canto di Orfeo, che tuttavia è privato di quell'accezione autoritaria che invece è espressa da *regente*. Al v. 20, *Gallica uerba* è *uariatio* di *dissona murmura* (v. 3) e di *barbaricos sonos* (v. 8). *Pronas pecudes* è nesso allitterante, in cui *pronas* rimanda al lessico dell'obbedienza, mentre *pecudes*, strategicamente posizionato all'ultimo verso, è l'unico sostantivo che allude in modo

⁵⁴⁷ GIOSEFFI, 1999, p. 191, nota 9.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ Ma si potrebbero menzionare, tra i *carmina maiora*, anche *aerisonus* di Claud. 26, 234 e *terrisonus* di Claud. 21, 109, anch'esso *hapax*.

⁵⁵⁰ GIOSEFFI, 1999, p. 190, nota 3. In *rapt. Pros.* 2 *praef.* il mito di Orfeo costituisce un modello con il quale il poeta si confronta, mentre in *carm. min.* 31, 1-34 il suo matrimonio è accostato a quello di Claudiano con un'elaborata similitudine.

⁵⁵¹ RICCI, 2001, p. 81.

⁵⁵² GIOSEFFI, 1999, p. 195, nota 24.

esplicito alla natura bestiale dei soggetti dell'epigramma, pur rimanendo generico e non specificando, ancora una volta, che si tratti in effetti di mule galliche.

24. *De locusta*

Carm. min. 24 è un tetrastico esametrico che descrive la conformazione fisica di un'aragosta, partendo dal capo e procedendo poi con il dorso. Il titolo *De locusta* è tramandato dal codice *Laurentianus* 33,9, mentre quasi tutti gli altri testimoni presentano la variante grafica *De lucusta*, con qualche variazione o corruzione testuale facilmente spiegabile (*de bocusta, de locustis, de dulcio de locusta*)⁵⁵³. La forma con la preposizione *de* seguita dall'ablativo è dunque l'unica attestata nella tradizione manoscritta ed è frequente nella titolazione dei *carmina minora*, tanto da indurre alcuni editori, tra cui Birt e Charlet, a credere che anche i carmi sull'istrice e sulla torpedine, sempre efrastici e aventi un soggetto animale, dovessero essere intitolati allo stesso modo⁵⁵⁴. Come accadeva per *carm. min.* 4, anche la mendace titolazione di *carm. min.* 24 ha dato origine ad un equivoco, questa volta riguardante l'identificazione dell'animale descritto. Infatti, notoriamente la parola latina *locusta* può indicare sia la cavalletta che l'aragosta, e a suo tempo Birt, intravedendo nel componimento un'analogia con l'omonimo enigma sulla cavalletta di Aldelmo di Malmesbury (*Aenigm.* 82, v. 5), aveva pensato si trattasse dell'insetto, seguito, qualche decennio più tardi, anche da Fargues⁵⁵⁵. Nonostante l'anfibologia possa effettivamente giustificare la confusione⁵⁵⁶, e nonostante il procedimento del carne (per cui il soggetto descritto non viene mai nominato ma se ne svelano a mano a mano le caratteristiche) ricordi effettivamente quello tipico della poesia enigmistica⁵⁵⁷, per Luceri la descrizione claudiana, ricca di dettagli inequivocabili quale l'allusione al colore rosso, non lascia dubbi sul fatto che l'animale in questione sia un'aragosta.

La raffigurazione del crostaceo si allinea a quella dell'istrice di *carm. min.* 9, della fenice di *carm. min.* 27 e della torpedine di *carm. min.* 48, soffermandosi su capo, occhi e dorso dell'animale: tale somiglianza tematica, non sostenuta però da una simile estensione dei componimenti (*carm. min.* 9 consta di 48 esametri, *carm. min.* 27 di 110, *carm. min.* 49 di 25), suggerisce che si possa trattare di un frammento, e che i versi che compongono *carm. min.* 24 siano in realtà solo i primi di una ben più ampia descrizione.

⁵⁵³ Cfr. BIRT, 1892, p. 301 e LUCERI, 2001, p. 430, nota 2.

⁵⁵⁴ RICCI, 2001, p. 108.

⁵⁵⁵ LUCERI, 2001, p. 430.

⁵⁵⁶ Cfr. LUCERI, 2001, pp. 431-432 per un più puntuale resoconto delle difficoltà terminologiche.

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 440.

Resta difficile stabilire se sia davvero così o se il carne, similmente ad altri della raccolta, fosse progettato per esaurirsi in pochi versi. Altrettanto ostica è la questione del soggetto, emersa per *carm. min. 24* così come per altri *carmina* zoologici claudiane: si tratta della descrizione di un animale reale, o piuttosto di un'opera d'arte, a cui il componimento funge da didascalia cercando di riprodurne le peculiarità cromatiche? O, come alcuni hanno suggerito, di un frammento tratto dal poetico menù delle portate di un ricco banchetto?⁵⁵⁸ Quest'ultima ipotesi, sostenuta da Barth e Luck⁵⁵⁹, si basa su un esametro accorpato a *carm. min. 24* nel codice *Vat. Lat. 2809*, che ha come titolo l'eloquente *de dulcio de locusta*; ma, per il confronto con il contenuto del carne claudiano, di natura decisamente più pseudo-scientifica e paradossografica che gastronomica, tale congettura appare improbabile. Non si può escludere che *carm. min. 24* descriva un soggetto d'arte, considerata la diffusione del tema nelle rappresentazioni artistiche dell'epoca, anche se nulla nel componimento sembrerebbe alludere ad un dipinto, una scultura o un mosaico, come invece accade in altri carmi della raccolta⁵⁶⁰. Tuttavia, se questa ipotesi può ben adattarsi a quei carmi, come *carm. min. 4, 18 e 42*, in cui l'interesse erudito e il gusto prezioso costituivano la struttura portante, tanto da poter facilmente corrispondere alla didascalia di un soggetto artistico, nella descrizione dell'aragosta prevale, come succedeva per l'istrice e per la torpedine, un sincero interesse per il mondo animale e un entusiasmo curioso per gli aspetti insoliti e bizzarri di atipiche creature. L'attenzione ai *mirabilia* zoologici emerge in *carm. min. 24* con una forma poetica decisamente più emancipata da quei moduli tradizionali di cui altri componimenti si saturano, e con un livello di contaminazione che si rifà più alla trattatistica naturale di Aristotele e di Plinio, che agli echi virgiliani e ovidiani, seppur il carne, coerentemente alla tipica tecnica compositiva claudiana, non ne sia del tutto scevro. Con la consapevolezza che una risposta definitiva resti ardua da stabilire, sembra questa la direzione più sicura da percorrere, anche solo per una differenza palpabile di questo rispetto agli altri *carmina* analizzati per l'interesse "animalista" di Claudiano, che già ad una prima lettura non può essere ignorata.

⁵⁵⁸ Cfr. LUCERI, 2001, pp. 438-439.

⁵⁵⁹ LUCK, 1979, p. 204.

⁵⁶⁰ LUCERI, 2001, pp. 441-442.

Testo e traduzione

De locusta

*Horret apex capitis; medio fera lumina surgunt
uertice; cognatus dorso durescit amictus.
Armauit natura cutem dumique rubentes
cuspidibus paruis multos acuere rubores.*

*La locusta*⁵⁶¹

Si leva alto il pennacchio del capo; in mezzo alla testa sorgono occhi feroci. Si indurisce il manto concresciuto con il dorso. La natura dotò di armi la cute e rovi rosseggianti con piccole cuspidi accrebbero il molto rossore.

vv. 1-2: *Horret apex ... surgunt uertice*. La descrizione dell'aragosta comincia dalla sommità del capo nel primo emistichio, per poi procedere, nella seconda metà del verso e, con *enjambement*, all'inizio del v. 3, con la rappresentazione degli occhi. Claudiano si sofferma sulle varie parti del corpo dell'animale quanto basta per darne un'idea concisa della conformazione, dedicando a ciascuna una proposizione indipendente e talvolta separandole nel carme mediante cesure metriche (come, ad esempio, la forte cesura semiquinaria che isola il primo emistichio⁵⁶²). Sulla testa del crostaceo svetta un irto *apex*, espressione metaforica che rimanda al pennacchio dell'elmo di Enea di Verg. *Aen.* 10, 270: *ardex apex capiti*, utilizzata anche per la cresta della fenice in *carm. min.* 27, 18-19: *rutilo cognatum uertice sidus / attollit cristatus apex*⁵⁶³, anche se il verbo *horreo* sembra richiamare la descrizione del cinghiale caledonio di Ov. *met.* 8, 284-285: *riget horrida ceruix / et saetae similes rigidis hastilibus horrent*, che il poeta riecheggia anche in *carm. min.* 9, 6: *mentitae cornua saetae / summa fronte rigent*: probabilmente l'Alessandrino si

⁵⁶¹ Traduzione di RICCI, 2001.

⁵⁶² LUCERI, 2001, p. 432.

⁵⁶³ Vd. anche per *cognatus* e *uertex*.

sta riferendo alle lunghe antenne che, similmente alle rigide setole dell'istrice, si ergono sul capo dell'aragosta, dotandola di una minacciosa arma di difesa⁵⁶⁴. Dell'effettiva funzione difensiva delle antenne della *locusta* parla Plinio il Vecchio, in *nat.* 9, 95: *locustae reptantium modo fluitant, si nullus ingruat metus, recto meatu, cornibus, quae sunt propria rotunditate praepilata, ad latera porrectis. Cornibus inter se dimicant*, e risulta riuscita, a questo punto, la metafora bellica che le associa alla decorazione dell'elmo del *pius*. Il secondo emistichio si focalizza sugli occhi, posti al centro della testa e connotati da particolare ferocia. Continua il parallelismo con le descrizioni di *carm. min.* 9, 7: *oculis rubet igneus ardor* e 27, 17: *arcanum radiant oculi iubar*, anche se qui il particolare bagliore degli occhi è reso dalla metonimia *lumina*, mentre l'aggettivo *fera* evidenzia il carattere intimidatorio dello sguardo del crostaceo. *Lumina* per gli occhi è molto diffuso in poesia, anche se più raramente riferito ad animali che a uomini⁵⁶⁵: si trova però, attribuito alla Fenice, in *Ov. ars* 1, 337: *inania lumina Phoenicis*. Tra *medio* e *uertice* si stabilisce un forte iperbato, accentuato dall'inarcatura del verso, per cui *uertice* è collocato all'inizio del v. 3: l'*enjambement*, suggerisce Luceri, tenta forse di riprodurre anche metricamente l'insolita estensione degli occhi dell'aragosta⁵⁶⁶. *Vertex*, sinonimo di *caput* del primo emistichio, per la vicinanza ad *apex* e a *cognatus* ricorda la descrizione della Fenice di *carm. min.* 27, 18-19, già menzionata. Il verbo *surgunt* è meno connotato di *horreo*, il cui significato suggerisce un'allusione all'aspetto minaccioso dell'animale marino, che è comunque sostenuto nel secondo emistichio dall'aggettivo *ferus*. La durezza dello sguardo dell'aragosta, menzionata da Aristotele e da *Plin. nat.* 11, 152: *Locustis ... sub eodem munimento praeduri eminent [oculi]*, doveva rappresentare una caratteristica proverbiale, tanto da figurare tra le argute battute dei personaggi delle commedie plautine, come in *Plaut. Men.* 923-924: *solent tibi umquam oculi duri fieri? / Quid? Tu me lucustam censes esse, homo ignauissime?*⁵⁶⁷.

medio ... / uertice: enjambement.

⁵⁶⁴ LUCERI, 2001, pp. 432-433.

⁵⁶⁵ *ThL* VII 1, 1817, 54 ss. Cfr. *Colum.* 7, 12, 4: *oculis canis acris lumine radiantibus*, dove però *lumen* è complemento di qualità in ablativo.

⁵⁶⁶ LUCERI, 2001, p. 433, nota 3.

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 433.

v. 2: *cognatus dorso durescit amictus*. Al v. 2 la descrizione si estende al dorso dell'animale, anch'esso impressionante in durezza, caratteristica questa volta non figurata ma corrispondente alla reale compattezza del carapace. Lo scudo dorsale che protegge come solida armatura il corpo dell'animale, qui chiamato *amictus*, è tecnicamente detto *crusta*⁵⁶⁸, da cui il nome latino della famiglia dei crostacei⁵⁶⁹. *Amictus*, più comune con il significato di mantello o veste, e dunque metaforico in questo contesto, è altrove utilizzato per il rivestimento di animali come il serpente di *Culex* 172: *purpureo lucens maculatur amictu* o l'ariete in Iul. Val. 1, 7 p. 7, 137-138 Ros.: *amictum admodum candidum*, le cui pelli, tuttavia, hanno una consistenza molto diversa dal duro carapace dell'aragosta: il sostantivo potrebbe essere fuorviante, se non fosse affiancato dal verbo *durescit*, che esplicita invece la solidità del manto. *Amictus* per l'aragosta si ritrova negli *Halieutica* di Oppiano di Cilicia, poeta didascalico a cui l'Alessandrino si rifà anche per il carne sulla torpedine⁵⁷⁰, e in generale il sostantivo sembra essere prediletto da Claudiano, che lo usa, pur in altri contesti, molto frequentemente⁵⁷¹. *Cognatus dorso amictus* è espressione che letteralmente significa "il mantello concresciuto con il dorso", così come fa la cresta con la fenice, in *carm. min.* 27, 18: *cognatum ... sidus*. *Dorso durescit* è nesso allitterante, e il verbo *duresco* impiegato per il corpo degli animali è abbastanza diffuso⁵⁷², oltre a comparire altrove nella raccolta dei *minora* (*carm. min.* 53, 97) e nel *De raptu* (*rapt. Pros.* 1, 168).

vv. 3-4: *Armauit natura ... acuere rubores*. Continuando l'osservazione del corpo dell'aragosta, Claudiano ne sottolinea la natura ruvida e spinosa e ne illustra i dettagli cromatici. Il verbo *armauit* continua la metafora militare introdotta dall'*apex* del v. 1, evidenziando come tale rivestimento protettivo sia dato all'aragosta dalla natura, vista, in un'ottica quasi stoiceggiante, come madre benevola e generosa verso le sue creature⁵⁷³. Tale *topos* ritorna anche nelle descrizioni di *carm. min.* 9, 9-10: *hanc tamen exiguam miro natura tueri / praesidio dignata feram*, (per cui si noti anche il termine bellico *praesidio*) in cui la natura concede protezione all'istrice fornendogli un manto di aculei, e di *carm.*

⁵⁶⁸ Plin. *nat.* 11, 165: *At in marinis crustata et cartilaginea primores habere...*

⁵⁶⁹ LUCERI, 2001, p. 434.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ Cfr. Claud. 1, 192; 5, 81; 8, 157; 18, 307; 26, 351; *carm. min.* 52, 1, *rapt. Pros.* 2, 17.

⁵⁷² *ThIL* V 1, 2287, 50-64.

⁵⁷³ LUCERI, 2001, p. 435.

min. 49, 5: *sed latus armauit gelido natura ueneno*, da confrontare anche per il medesimo *armauit natura*, concetto che ritorna in *carm. min.* 9, 28, dove si usa *armis* per alludere alle irte spine dell'istrice. Compagno dunque in tutti e tre i *carmina*, oltre ad una simile tecnica descrittiva che si può riscontrare anche nella *Phoenix*, sia l'idea della provvidenzialità della natura sia il medesimo impiego di tutta una terminologia legata alla sfera semantica delle armi e della guerra.

Tornando all'aragosta, la spinosità della sua cute è sostenuta da una consistente trattatistica che, a partire da Aristotele, dà modo di comprendere meglio il riferimento ai *dumi rubentes* del v. 3 e di dare un senso ad un passo a cui Hall aveva posto una rassegnata *crux desperationis*, per la vicinanza, a suo dire erronea, di *rubentes* e *rubores*⁵⁷⁴. Il plurale *dumi* per indicare le spine sul dorso dell'aragosta, metafora tratta dalla botanica, è attestato solo nel codice *Vat. Lat.* 2809 e nella prima delle due redazioni dell'*Ambrosianus* M 9 sup., ed è senz'altro *lectio difficilior* rispetto al *dubiis* tramandato dalla maggior parte dei testimoni, nonostante Birt proponesse di leggere *digiti* o *lumbi*⁵⁷⁵, e Hall suggerisse *culmi* o *calami*⁵⁷⁶. Ammessa *dumique rubentes* come lezione più credibile (anche per la vicinanza con la metafora botanica *silua minax* attribuita all'istrice in *carm. min.* 9, 11), restava il problema del testo che Hall poneva tra *crucis*. La proposta esegetica di Heinsius correggeva il *dumique rubentes / cuspidibus pariunt multos ac uere colores* attribuito al *uetus Cuiacianus*, in *dumique rubentes / cuspidibus pariunt multos ac uepre dolores*, secondo una congettura che metteva in evidenza l'attenzione di Claudiano all'aspetto difensivo e minaccioso del dorso dell'aragosta, capace di infliggere dolore a chi lo toccasse⁵⁷⁷. Sebbene l'allusione a questa caratteristica, come dimostra la menzione alle spine (*dumi*), fosse certamente negli intenti dell'autore, secondo Luceri la proposta di Heinsius «non tiene conto della plausibilità del testo tradito, per il quale l'Alessandrino non pare tanto soffermarsi sulla pericolosità del crostaceo, quanto su un particolare effetto coloristico provocato dalle rosse scaglie che ne ricoprono fittamente il guscio»⁵⁷⁸. È dunque più probabile che il dettaglio delle spine rosseggianti disseminate come piccole cuspidi (*paruis cuspidibus*) sul dorso dell'aragosta sia menzionato da

⁵⁷⁴ Cfr. LUCERI, 2001, pp. 435-436. La questione filologica riguardante i vv. 3-4 di *carm. min.* 24 è stata ampiamente analizzata da Luceri nel suo commento, motivo per cui verrà qui solamente sintetizzata.

⁵⁷⁵ BIRT, 1892, p. 301.

⁵⁷⁶ LUCERI, 2001, p. 436, nota 3.

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 436.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 437.

Claudiano per sottolineare il fenomeno cromatico, ovvero come queste accentuassero il rossore del corpo (*multos acuere rubores*): una caratteristica peculiare che già Plinio il Vecchio aveva osservato⁵⁷⁹. Ancora contro la proposta di Heinsius, Luceri riflette sull'accostamento tra il crostaceo, la cui conformazione fisica è tipicamente allungata, ed un cespuglio (*uepres*), a suo dire poco plausibile e più appropriato per un animale dalla forma tondeggiante, come avveniva per l'istrice paragonato ad un minaccioso rovo⁵⁸⁰. Tra le argomentazioni in difesa di *dumique rubentes / cuspidibus paruis multos acuere rubores*, Luceri include anche l'uso del verbo *acuere*, che si trova in una disquisizione sulle gradazioni del rosso in Gell. 2, 26, 5-8: *Quippe qui rufus color a rubore quidem appellatus est, sed cum aliter rubeat ignis, aliter sanguis, aliter ostrum, aliter crocum, aliter aurum [...] Appellationes sunt rufi coloris aut acuentes eum quasi incendentes aut cum colore uiridi miscentes aut nigro infuscantes aut uirenti sensim albo illuminantes*. Non sarebbe dunque affatto inverosimile che Claudiano avesse scelto proprio il verbo *acuere* per sottolineare la maggiore acutezza del colore delle spine sul dorso dell'aragosta, che nel complesso ravviva il rosso della corazza dagli aculei ricoperta, testimoniando una sensibilità pittorica e un'attenzione ai particolari cromatici che tante altre volte aveva dimostrato di padroneggiare⁵⁸¹. In tale ottica, forse la vicinanza tra *rubentes* e *rubores*, più che costituire, come sosteneva Hall, un errore, è piuttosto un intenzionale artificio retorico che mediante la paronomasia isofonica punta a porre un forte accento sul dettaglio coloristico. Il verbo *rubere* (per la maggior parte dei casi attestato al participio presente) e il sostantivo *rubor* rientrano, insieme all'aggettivo *ruber*, nella semantica del generico colore rosso, che non indica una sfumatura precisa ma le comprende tutte⁵⁸². Fin dall'antichità, *ruber* e affini sono i termini correnti per designare il rosso nel mondo latino, come dimostrano ad esempio le attestazioni in Plinio (in *Plin. nat.* 35, 50 *ruber* è annoverato nella serie di colori utilizzati dai pittori, mentre in 8, 122 figura nella lista dei colori che il camaleonte non può imitare) e la toponimia (*Saxa Rubra, Mare Rubrum*)⁵⁸³. Per tornare all'analisi stilistica di *carm. min.* 24, si segnala una certa corrispondenza dei tempi verbali, quasi tutti (ad eccezione di *surgunt* al v. 1, che in questo caso va a sé), disposti metricamente in punti focali e paralleli: *horret*

⁵⁷⁹ *Plin. nat.* 37, 89: *superficies uero locustarum maris, crustis rubentibus*.

⁵⁸⁰ LUCERI, 2001, p. 437.

⁵⁸¹ *Ivi*, p. 438.

⁵⁸² ANDRÉ, 1949, p. 75.

⁵⁸³ *Ivi*, pp. 75-76.

(v. 1) e *armauit* (v. 3), entrambi ad inizio verso, si alternano a *durescit* (v. 2) e *acuere* (v. 4), anch'essi nella medesima posizione metrica. In generale la struttura sintattica, costruita su proposizioni indipendenti o al massimo paratattica (vv. 3-4), tende a scandire il componimento, che tuttavia nel complesso risulta dilatato dagli *enjambements* e dagli iperbati (*medio ... uertice; cognatus ... amictus; multos ... rubores*), in una sorta di trasfigurazione metrica del corpo allungato e stretto del piccolo, ma a suo modo minaccioso, animale marino.

dumique rubentes / ... acuere: enjambement.

42. *De apro et leone*

Il breve componimento consta di due distici elegiaci, entrambi inarcati, e descrive il combattimento fra un cinghiale e un leone. Il carme, per il carattere artificioso e per la ricerca di raffinatezza stilistica, si avvicina a *carm. min. 4*, tanto più se si considera, come accadeva per la descrizione dell'armento, la quasi totale assenza di veri e propri elementi di caratterizzazione fisica degli animali rappresentati. Alcuni, tra cui Barth e Luck, hanno considerato il carme incompiuto, mentre per Birt potrebbe essere completo, per il confronto con altri *carmina minora* della medesima estensione, e anche Charlet, che ritiene i due distici perfettamente funzionanti e conclusi, è dello stesso avviso⁵⁸⁴. Come per l'armento di *carm. min. 4*, anche la descrizione della lotta fra le due belve di *carm. min. 42* potrebbe riferirsi, così come suggeriscono Ricci e Luceri, a un mosaico o ad un altro tipo di opera d'arte. Non è impossibile che Claudiano avesse realmente assistito ad uno dei tanti combattimenti tra bestie feroci che, ancora ai tempi di Onorio, si svolgevano nelle arene dell'Impero, e l'avesse commentato in versi⁵⁸⁵. Anche in altri luoghi della sua opera si menzionano questi scontri, e cinghiali e leoni sono nominati nella scena finale del terzo libro per il consolato di Stilicone, oltre ad essere spesso rappresentati in lotte cruente da molte altre fonti⁵⁸⁶. Tuttavia, il fatto che tale motivo zoomorfo, tipico dell'arte ionica orientalizzante⁵⁸⁷, conoscesse una certa diffusione anche nel IV secolo d. C.⁵⁸⁸, rende altrettanto probabile accostare *carm. min. 42* ai numerosi epigrammi votivi ed ecfrastici dell'*Anthologia Palatina* che avevano per oggetto la descrizione di un cinghiale o di un leone, o lo scontro tra una delle due belve e altri animali, facendo del breve componimento claudiano una sorta di illustrazione poetica ispirata ad un tema iconografico largamente conosciuto⁵⁸⁹. Tale ipotesi mi sembra la più plausibile, sia per il dettagliato resoconto delle fonti compilato da Luceri, sia per le impressioni che emergono dalla lettura di un carme che non cerca affatto di fornire una rappresentazione realistica delle lotte avvincenti ed eccitanti che infiammavano il popolo romano nelle arene. La descrizione claudiana, al contrario, è statica e quasi "congelata" nell'attimo dello scontro

⁵⁸⁴ CHARLET, 2018, p. 66.

⁵⁸⁵ LUCERI, 2005, p. 219.

⁵⁸⁶ *Ibidem*. Cfr. nota 2 e 3, per alcuni esempi.

⁵⁸⁷ Cfr. LUCERI, 2005, p. 220, nota 1.

⁵⁸⁸ RICCI, 2001, p. 264.

⁵⁸⁹ LUCERI, 2005, pp. 220-221.

tra le due fiere, che si risolve in quell'unico verbo (*coiere*) che esprime movimento, e manca sia di caratterizzazione che di qualsiasi tentativo di riproduzione dinamica e vivida dell'irruenza e della *uis* dell'azione, che resta, invece, sospesa e immobile, proprio come se fosse un soggetto dipinto.

Testo e traduzione

De apro et leone

*Torvus aper fuluusque leo coiere superbis
uiribus, hic saeta saeuior, ille iuba.
Hunc Mars, hunc laudat Cybele. Dominatur uterque
montibus; Hercules sudor uterque fuit.*

*Cinghiale e leone*⁵⁹⁰

Un torvo cinghiale e un fulvo leone cozzarono con forza superba, l'uno più crudele per le setole, l'altro per la criniera; l'uno è lodato da Marte, l'altro da Cibele. Dominatori entrambi sui monti; entrambi fatica sudata di Ercole.

vv. 1-2: *Torvus aper ... ille iuba*. Il primo distico contrappone i due animali selvaggi stabilendo fin dal principio la natura violenta del loro scontro. Cenni di tratti fisici compaiono esclusivamente in questi versi iniziali, ma sono ridotti a singoli aggettivi (*torvus* il cinghiale e *fuluus* il leone) e generici riferimenti alle caratteristiche del pelo che rendono intimidatori i due avversari. *Torvus* è epiteto tradizionale per lo sguardo e il muso, ed è utilizzato altrove nella raccolta (*carm. min.* 22, 28), riferito però ai leoni⁵⁹¹. *Fuluus* indica invece un colore giallo scuro (opposto a *flauus*, giallo chiaro) tendente al rosso bruno, frequente nelle descrizioni di animali e riferito principalmente al leone, al lupo, alla criniera del cavallo e al cane spartano⁵⁹². I due aggettivi definiscono in tratti essenziali i due animali, e sembrano derivare, più che da un'osservazione naturalistica, da un uso accorto del patrimonio epico, come fa notare Luceri facendo riferimento

⁵⁹⁰ Traduzione di RICCI, 2001.

⁵⁹¹ RICCI, 2001, p. 264.

⁵⁹² ANDRÉ, 1949, pp. 132-134.

all'apparato dei *loci similes* dell'edizione di Birt⁵⁹³. A proposito di *toruus*, Barth parla di «*perpetuum epitheton*»⁵⁹⁴, definizione che, tuttavia, è calzante anche per *fuluus*: entrambi gli epiteti sono infatti attribuiti formulari tratti da una consolidata tradizione, che rinunciano a fornire una descrizione realistica. Per *toruus aper*, si vedano Prop. 2, 3a, 6: *nec solitus ponto uiuere toruus aper*, Ov. *ars* 2, 190: *saepe fera toruos cuspide fixit apros* e l'epigramma pseudo-senecano di *Anth. Lat.* 440 R.², 7-8: *ante feri ceruis submittent colla leones / saeuaque dediscet proelia toruus aper*, anche per l'accostamento tra i due animali e per l'uso di *saevus*, che in *carm. min.* 42 è presente al v. 2. Per *fuluus leo*, alcuni esempi si ritrovano in Verg. *Aen.* 2, 722: *ueste super fuluique insternor pelle leonis*, e *Aen.* 4, 159: *optat aprum aut fuluom descendere monte leonem* (anche per l'accostamento tra cinghiale e leone); in Ov. *fast.* 2, 339: *ut tetigit fului saetis hirsuta leonis*, *epist.* 10, 85: *Forsitan et fuluos tellus alat ista leones?*, *met.* 10, 550-551: *Fulmen habent acres in aduncis dentibus apri, / impetus est fuluis et uasta leonibus ira* (ancora per l'associazione dei due), mentre in Ov. *ars* 2, 373 *fuluus* è epiteto del cinghiale⁵⁹⁵. Claudiano non si allontana da quella tradizione che, già a partire da Omero, accostava le due belve e le menzionava in similitudini volte a sottolineare l'audacia di determinati personaggi, considerandole come simbolo per eccellenza di forza e tracotanza⁵⁹⁶. Per quanto riguarda l'età augustea, qualche esempio di tale accostamento, oltre a quelli già visti, si trova in Verg. *Aen.* 4, 158-159, in Ov. *epist.* 9, 37, *ars* 1, 762, *met.* 1, 304-305, e Claudiano stesso le presenta vicine nella prefazione al secondo libro del *De raptu Proserpinae*, 2, 35-36: *non leo sidereos caeli rediturus ad axes, / non Erymanthei gloria montis aper* e 2, 242-243: *securus ubique / spumet aper saeuique fremant impune leones*⁵⁹⁷. Topico anche il motivo dello scontro violento tra cinghiale e leone, qui rappresentato dal verbo *coiere*, un perfetto sincopato che si ritrova anche, riferito alle api, in Verg. *georg.* 4, 73. Se ne serve sempre Omero, nel XVI libro dell'*Iliade*, per suggellare l'esito della sanguinosa battaglia tra Ettore e Patroclo: i due sono paragonati al leone e il cinghiale che combattono per il possesso di una fonte, e la lotta termina con il trionfo del leone Ettore, mentre il cinghiale

⁵⁹³ LUCERI, 2005, p. 216.

⁵⁹⁴ BARTH, 1650, p. 1013 in LUCERI, 2005, p. 217, nota 2.

⁵⁹⁵ Cfr. LUCERI, 2005, p. 217, nota 2, per altri esempi.

⁵⁹⁶ *Ivi*, pp. 216-217. Luceri menziona, tra i passi omerici esemplificativi di questi aspetti, *Il.* 13, 471-475 e *Il.* 17, 20-22, ma si potrebbero aggiungere anche *Il.* 3, 23-26, *Il.* 5, 136-138, *Il.* 11, 113-115, *Il.* 11, 324-326 e svariati altri.

⁵⁹⁷ LUCERI, 2005, p. 217.

Patroclo, trafitto al ventre con l'asta, rantolando stramazza a terra⁵⁹⁸. Sempre in *Il.* 16, ai vv. 487-489, Omero utilizza la similitudine del leone che uccide, stavolta, un toro tratto da un armento, altra specie che nell'*Iliade* è spesso menzionata, soprattutto in relazione al felino⁵⁹⁹: il bestiario claudiano sembra dunque trovare una precisa corrispondenza nel repertorio animale dell'epica, ed è rappresentato quasi esclusivamente mediante moduli ed epiteti fissati dalla tradizione. I riferimenti ai particolari fisici delle due belve si limitano alla mera menzione delle setole (*saeta*) del cinghiale e della criniera (*iuba*) del leone: se, infatti, entrambi sono descritti come crudeli, si differenziano per ciò che li rende tali, e l'osservazione si sposta prima su uno e poi sull'altro, scandita dai due deittici (*hic ... ille*) posizionati intorno al comparativo *saeuior*. Per un simile uso dei deittici nella raccolta, si vedano *carm. min.* 22, 20 e *praef. carm. min.* 25, 3. Se le caratteristiche bestiali sono dunque decisamente stringate, cinghiale e leone sembrano talvolta assumere tratti quasi umani, come mette in rilievo Luceri trovando nell'espressione *superbis / uiribus* la «supponente ostentazione della forza»⁶⁰⁰ e nell'aggettivo *saeuior* «il crudele compiacimento per la propria temibile conformazione»⁶⁰¹: sentimenti, questi, estranei dall'irrazionalità del mondo animale e più compatibili con la sfera emotiva umana. *Saeta saeuior* è nesso allitterante, e *saeta* è utilizzato, al plurale, anche per descrivere la conformazione del crine dell'istrice in *carm. min.* 9, 6. Per ragioni di senso sembrerebbe adeguato un plurale anche in *carm. min.* 42, tuttavia, per l'omeoteleuto con *iuba*, si ritiene *saeta* più accettabile rispetto a *saetis*. Lo stesso termine, sempre in allitterazione e sempre per la descrizione di un cinghiale, compare in *Ov. met.* 8, 284-285: *riget horrida ceruix / et saetae similes rigidis hastilibus horrent*, già visto per *horreo* di *carm. min.* 24, 1. Per quanto riguarda *superbis / uiribus*, la lezione è ormai accettata da tutti gli editori, che scartano *superbi*⁶⁰².

superbis / uiribus: enjambement.

vv. 3-4: *Hunc Mars ... uterque fuit*. All'inizio del v. 3, continua l'osservazione individuale del cinghiale e del leone, lodati per il carattere bellicoso e per la forza brutale

⁵⁹⁸ *Il.* 16, 823-826.

⁵⁹⁹ Si vedano come esempi *Il.* 15, 323-324, e 630; *Il.* 17, 61-62.

⁶⁰⁰ LUCERI, 2005, pp. 217-218.

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 218.

⁶⁰² RICCI, 2001, p. 264.

rispettivamente dal dio Marte e dalla dea Cibele. Torna la struttura a pronomi deittici, questa volta in anafora (*hunc ... hunc*) e con la differenza, rispetto al v. 2, della posizione dell'elemento centrale: se al v. 2 *saevior* era collocato tra i due pronomi, il *laudat* del v. 3 è dislocato a destra, dopo il secondo deittico. Il cinghiale è tradizionalmente annoverato tra gli animali sacri a Marte e a lui associato nel mito di Venere e Adone⁶⁰³, e anche Lussorio in *Anth. Lat.* 292, 1 R.² parla di un *Martis aper*⁶⁰⁴; Cibele trainata dai leoni è un *topos* iconografico molto comune, ripreso più volte sia dallo stesso Claudiano⁶⁰⁵, sia da altri autori, per cui si vedano come esempi *Lucr.* 2, 600-601: *hanc [Cybelem] ueteres Graium docti cecinere poetae / sedibus in curru biiugos agitare leones*, *Catull.* 63, 75 *ibi iuncta iuga resoluens Cybele leonibus*, *Ov. met.* 10, 704: *dente premunt domito Cybeleia frena leones*. Dopo la rievocazione erudita dei padrini mitici delle due belve, la rappresentazione si allarga agli aspetti comuni sia al cinghiale che al leone, i quali, dopo essere stati osservati separatamente, vengono riuniti dal pronome indefinito *uterque*, anaforico. Le due fiere definite come dominatrici dei monti, in riferimento ai luoghi selvaggi e impervi che esse sono solite abitare, ricordano il procedimento vagamente umanizzante visto nel primo distico. Al v. 4 Claudiano rievoca due delle fatiche di Ercole, che sfidò e sconfisse il leone Nemeo ed il cinghiale Erimanzio: l'allusione, secondo Luceri, non è legata solamente ad un gusto per l'erudizione, ma intende chiudere perentoriamente il carme in forma di arguta e lapidaria *sententia*, che condanna la forza brutta e la superbia che le due belve tradizionalmente rappresentavano e dà effettiva prova della compiutezza del componimento⁶⁰⁶. L'aggettivo *Herculeus* nella medesima posizione metrica ricorre anche in *Mart. spect.* 6b, 2, *Claud.* 3, 284 e altrove, mentre *sudor* è metonimia per indicare la fatica⁶⁰⁷. Si veda il confronto con *Catull.* 55, 13: *Herculei labos est*⁶⁰⁸. In generale, il carme non contiene subordinate ma è scandito da cinque brevi proposizioni che, se non fossero tra di loro connesse dai deittici, sarebbero del tutto indipendenti: l'effetto è quello di un ritmo cadenzato e martellante, talvolta accentuato dalle figure foniche (come l'allitterazione al v. 2) e dalle ripetizioni (vv. 3-4), ma anche

⁶⁰³ Cfr. PRIVITERA, 2003, pp. 334-335.

⁶⁰⁴ LUCERI, 2005, p. 218, nota 1.

⁶⁰⁵ Cfr. LUCERI, 2005, p. 218, nota 3.

⁶⁰⁶ LUCERI, 2005, p. 219.

⁶⁰⁷ RICCI, 2001, p. 265.

⁶⁰⁸ BIRT, 1892, p. 335.

rallentato dalle inarcature presenti in entrambi i distici, che nel complesso equilibrano la struttura del componimento e permettono una lettura più continuativa.

3. I doni di Serena: gli oggetti dei *Carmina minora*

Tra i *carmina minora* ecfrastrici, un numero consistente è dedicato alla descrizione di oggetti di vario genere: opere d'arte, come la quadriga di marmo di *carmin. min. 7* e le statue dei fratelli catanesi di *carmin. min. 17*; *mirabilia* geologici, ovvero pietre naturali dalle straordinarie caratteristiche, come il cristallo con l'acqua all'interno, a cui Claudiano rivolge ben sette brevi componimenti (*carmin. min. 33-39*), e la pietra dalle proprietà magnetiche di *carmin. min. 29*; generici oggetti, più o meno preziosi, come il mantello di *carmin. min. 10*, il bacile di *carmin. min. 45* e i doni di Serena per l'imperatore Onorio (*carmin. min. 46-48*). È soprattutto su questi ultimi che verterà la nostra analisi, in quanto essi possono idealmente costituire un piccolo ciclo all'interno della raccolta (a cui *carmin. min. 45* funge da introduzione) e presentano svariati punti di contatto e interessanti realizzazioni di *ekphrasis* che crediamo valga la pena approfondire. Se infatti nei gruppi precedentemente incontrati risultava talvolta difficoltoso esemplificare quel gusto per la descrizione sfrenata tipico di Claudiano e del Tardoantico, per l'assenza di vere e proprie caratterizzazioni e di un completo coinvolgimento visivo, gli splendidi oggetti che Serena realizza per Onorio danno modo al poeta alessandrino di sfoggiare con naturalezza la sua tendenza alla rappresentazione ecfrastrica, al preziosismo stilistico e al vivido colorismo che in questi componimenti raggiunge un apice mai toccato nella raccolta dei *Carmina minora*. Un motivo ricorrente in *carmin. min. 46-48* è la descrizione di stoffe e vesti, *topos* ecfrastrico che soprattutto nel Tardoantico viene largamente sfruttato, per la sua natura intermedia tra immagine e arte poetica che dà modo di realizzare *tableaux* di raro pregio descrittivo e di splendida intensità cromatica⁶⁰⁹. L'*ekphrasis* dei tessuti assume anche la funzione di rappresentare il bel discorso, rientrando nell'estetica dell'*ornatus*, secondo Quintiliano una delle maggiori *uirtutes* del discorso, che adornato e abbellito ottiene lo scopo di *delectare* il pubblico⁶¹⁰. Nella tarda antichità, l'*ornatus* si incarna nelle immagini di fiori e pietre preziose, e il tessuto ricamato, potendo concentrare tutte queste metafore, si avvale in tal senso di un'efficacia stilistica notevole⁶¹¹. I carmi sui doni di Serena ci permettono inoltre di osservare come Claudiano sia riuscito a mantenere gli scopi propagandistici anche al di fuori dei componimenti propriamente politici, con risultati

⁶⁰⁹ GARAMBOIS-VASQUEZ, 2022, p. 2.

⁶¹⁰ *Ivi*, pp. 11-12.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 12.

meno evidenti ma in cui la lode alla famiglia dell'imperatore e di Stilicone ritorna in modo costante: emerge un'insistenza particolare sul lessico dei legami familiari, probabilmente funzionale a sottolineare i rapporti affettivi e giuridici che univano la figura di Stilicone alla famiglia imperiale. Forse questi componimenti erano effettivamente destinati ad accompagnare le solenni cerimonie di consegna dei doni organizzate a corte, e presentare pubblicamente il regalo offerto⁶¹²: in tal caso, la pur velata celebrazione encomiastica eleverebbe questi brevi epigrammi al rango di atipici panegirici.

Nel corso dell'analisi dei singoli *carmina*, sarà possibile osservare come i tre gruppi tematici identificati per i carmi efrastici non restino chiusi e intatti, ma talvolta subiscano delle contaminazioni: tale aspetto sarà particolarmente lampante nei *carm. min.* 47-48 sui doni per il cavallo di Onorio, in cui la presenza animale risulta talvolta più marcata che nei *carmina* di interesse propriamente zoologico. In misura minore, il ricordo di fiumi, di mitologiche sorgenti e di forze eccezionali legate all'elemento acquatico rispecchiano quello stupore del poeta di fronte agli *aquarum mirabilia*, largamente descritti anche nel ciclo sul cristallo (*carm. min.* 33-39). Infine, la preziosa e ricca fattezze dei manufatti donati ad Onorio li rende quasi paragonabili a delle opere d'arte: crediamo che, per questi motivi, i *carmina* sui doni di Serena siano particolarmente adatti a chiudere la nostra analisi, sintetizzando, in un certo senso, molti degli aspetti finora incontrati.

Prima di proseguire, sembra doveroso accennare alla disposizione dei componimenti all'interno della raccolta e alla loro datazione. *Carm. min.* 45 non è generalmente considerato parte del ciclo sui doni di Serena, poiché, pur ispirandosi alla moglie di Stilicone, non tratta di un dono per Onorio, ma descrive un bacile che con ogni probabilità lei stessa aveva ricevuto in regalo. Tuttavia, il tema del dono, anche se declinato diversamente rispetto ai *carm. min.* 46-48, e la relazione con la figura di Serena fanno di *carm. min.* 45 l'introduzione perfetta al piccolo ciclo che segue, motivo per cui si è deciso di includerlo nella nostra rassegna. L'ordinamento dei *carmina*, fissato dalle edizioni di Birt e Hall, rispecchia quello di tutti i manoscritti, ma Luck lo reputa fuorviante, ritenendo di dover spostare *carm. min.* 48 dopo *carm. min.* 45 e prima di *carm. min.* 46, esattamente come aveva fatto Heinsius nella sua edizione seicentesca. Tale proposta, oltre ad essere dettata da ragioni contenutistiche, si basa anche sulla possibile datazione di *carm. min.* 48 antecedente agli altri due. Se infatti Birt collocava tutti e tre i *carmina* sui

⁶¹² RICCI, 1988, p. 276.

doni nel 398, anno delle nozze di Onorio, o nel periodo appena successivo⁶¹³, Cameron anticipava la datazione di *carmin. min.* 48 ad un momento anteriore rispetto al matrimonio, per l'epiteto *soror* riferita a Serena che in *carmin. min.* 46-47, ovvero dopo che Onorio sposa la figlia Maria, diventa, per motivi giuridici e affettivi, *mater*⁶¹⁴. Un'ulteriore questione riguarda *carmin. min. app.* 4 Hall, ritenuto spurio dalla maggior parte degli editori e per questo relegato all'*Appendix*, ma in realtà molto affine, per toni e contenuti, ai *carmina* sui doni e in particolare a *carmin. min.* 48. Nonostante Charlet lo consideri autentico e lo inserisca nella sua edizione, subito dopo *carmin. min.* 48, con la siglatura *carmin. min.* 48 bis, per l'incertezza legata alla sua attribuzione non lo prenderemo in esame, limitandoci a qualche cenno rispetto al confronto con i componimenti certamente claudiane.

⁶¹³ BIRT, 1892, p. XXXIX.

⁶¹⁴ CAMERON, 1970, p. 406.

45. *De concha Serenae*

Il componimento, bipartito in due distici elegiaci, apre la sezione di *carmina* ispirati dalla figura di Serena, e dedicati alla descrizione degli oggetti da lei realizzati per essere donati al genero Onorio. *Carm. min.* 45 presenta una sostanziale differenza rispetto ai *carm. min.* 46-48, poiché descrive un bacile che, invece, fu probabilmente regalato alla moglie di Stilicone stessa: l'ipotesi è formulata da Isabella Gualandri la quale, per il confronto con una lettera di Sidonio Apollinare⁶¹⁵ in cui si parla del dono di un bacile prezioso e di un carne che su di esso doveva essere inciso, ritiene plausibile che, analogamente, anche questo epigramma claudiano potesse essere destinato allo stesso scopo⁶¹⁶. Ricci pone il *De concha Serenae* in forte relazione con il *De birro castoreo* (*carm. min.* 10) e li analizza insieme⁶¹⁷, poiché entrambi, oltre ad essere formati dallo stesso numero di distici, descrivono un oggetto della vita quotidiana (un bacile e un modesto mantello) ed entrambi rivelano una reminiscenza lucanea⁶¹⁸. Riteniamo tuttavia che la vicinanza tra i due *carmina* si limiti a poche somiglianze, e che sia più opportuno, nella nostra analisi, considerare *carm. min.* 45 come introduttivo al ciclo sui doni di Serena, e dunque più affine ai *carm. min.* 46-48. Se possiamo concordare sul fatto che il bacile sia effettivamente un oggetto umile e semplice rispetto alla splendida clamide, alle borchie sfavillanti o alla preziosa cintura, in *carm. min.* 45 si respirano un afflato mitico e una ricercatezza stilistica che nel complesso si allontanano molto dalla descrizione del *birrus*, pervasa soprattutto da un interesse antiquario, da una venatura satirica e dal gusto per i giochi di parole⁶¹⁹. Inoltre, il bacile è un dono, come gli oggetti che Serena realizza per Onorio: basterebbe questa affinità tematica per rendere *carm. min.* 45 adatto ad aprire la piccola sezione che si conclude con *carm. min.* 48.

L'estensione del carne è identica a quella di altri *minora* in distici elegiaci, come *carm. min.* 10, 11, 12, 13, 21, 33, 39 e 42 (se è da ritenersi completo, come alcuni hanno suggerito)⁶²⁰, mentre il tema dell'elogio a Serena ritorna, seppur in forma più articolata, in *carm. min.* 30 e 31. Il titolo del componimento, riportato dalla maggior parte dei

⁶¹⁵ Sidon. 4, 8.

⁶¹⁶ GUALANDRI, 1993, pp. 202-203. Cfr. RICCI, 2001, p. 270 e CHARLET, 2018, p. 181.

⁶¹⁷ Cfr. RICCI, 1989, pp. 491-505.

⁶¹⁸ RICCI, 1989, p. 491.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 497.

⁶²⁰ RICCI, 2001, p. 270.

manoscritti senza la menzione al nome di Serena⁶²¹, è sostituito dal lemma *Concha Serenae* nell'edizione di Burman del 1760, e la congettura è accettata e mantenuta anche da Hall⁶²². Il manoscritto parmense *Pm* (o *Z*, secondo la siglatura di Hall⁶²³) trae dal v. 3 il titolo *De Serena*, decisamente troppo generico⁶²⁴, mentre il Veronese ha la forma più lunga *de concha in qua aqua triumphabat*.

Il carne, pur descrivendo un oggetto di fatto molto comune, può essere ricondotto all'interesse per gli *aquarum mirabilia* già rilevato nei *carmina* sui luoghi e per il ciclo sul cristallo di rocca (*carm. min.* 33-39) mentre il riferimento alla fonte Ippocrène presso il monte Elicona, sede delle Muse, richiama il tema poetico.

⁶²¹ Charlet, infatti, segue Birt e riporta il titolo [*De concha*], posto, come tutti i titoli dei *carm. min.*, tra parentesi quadre, per la loro probabile inautenticità. Cfr. BIRT, 1892, p. 336 e CHARLET, 2018, p. 67.

⁶²² RICCI, 1989, p. 491.

⁶²³ HALL, 1986, p. 33.

⁶²⁴ CHARLET, 2018, p. 181.

Testo e traduzione

De concha Serenae

*Transferat huc liquidos fontes Heliconia Nais
et patulo conchae diuitis orbe fluat;
namque latex doctae qui lauerit ora Serenae
ultra Pegaseas numen habebit aquas.*

*Il bacile di Serena*⁶²⁵

Trasporti pure qui limpide acque la Naiade dell'Elicona e scorra nel ricco bacile dall'ampio giro; l'acqua che lava il volto della dotta Serena avrà una forza numinosa, superiore a quella della fonte delle Muse.

vv. 1-2: *Transferat huc ... orbe fluat.* L'esordio del componimento è costituito dall'invito, rivolto alla ninfa Naiade, a versare nell'ampio catino di Serena l'acqua della fonte Ippocrène. Il distico si apre e si chiude con due congiuntivi presenti (*transferat* e *fluat*), dal significato ambiguo: Ricci li interpreta con valore concessivo e ironico⁶²⁶, ma il tono complessivo conferito al carne, vagamente solenne, non sembra accordarsi con intenti sarcastici, motivo per cui riteniamo più opportuno intenderli come esortativi o come concessivi con valore encomiastico, senza sfumature ironiche. In entrambi i casi, resta simile il senso del distico, che è finalizzato a celebrare il bacile e la persona a cui esso appartiene come degni dell'acqua sacra alle Ninfe e alle Muse. Il primo verso è impreziosito da due nessi poetici contigui, *liquidus fontes* e *Heliconia Nais*. Il rapporto tra le Naiadi, ninfe dei fiumi e delle fonti, e il monte Elicona, sede delle Muse, dal quale scaturivano la sorgente Ippocrène e la sorgente Aganippe, conduce all'ipotesi che l'*Heliconia Nais* a cui Claudiano si rivolge sia la ninfa Aganippe, protettrice

⁶²⁵ Traduzione di RICCI, 2001.

⁶²⁶ RICCI, 1989, pp. 494-495.

dell'omonima fonte, associata anche all'Ippocrène in *Ov. fast.* 5, 7: *Dicite, quae fontes Aganippidos Hippocrenes*. Il riferimento alla fonte Aganippe compare anche nell'elogio di Serena, in *carm. min.* 30, 8: *fons Aganippaea Permessius educat unda*, e in *carm. min.* 31, 61: *ut tibi Pierides doctumque fluens Aganippe*. L'allusione alla Ninfa evoca dunque il ricordo delle Muse, note anche con l'appellativo di Aganippidi. È tuttavia piuttosto evidente che qui la sorgente che Claudiano intende sia l'Ippocrène, per l'inequivocabile *Pegaseas aquas* al v. 4, che chiariremo in seguito. Serena è dunque paragonata alle Naiadi e, indirettamente, anche alle Muse: questo simbolismo per l'ispirazione poetica, unito all'aggettivo *doctae* del v. 3, ha convinto qualcuno, tra cui Luck, che Serena si dedicasse alla scrittura di versi⁶²⁷. È pur vero che anche altrove Claudiano associa la principessa a Ninfe, Muse e dee⁶²⁸, e che nell'incipit di *carm. min.* 30 invoca la Musa della poesia epica Calliope e la invita ad incoronare Serena con i fiori immortali della poesia⁶²⁹; tuttavia la supposizione di una possibile vocazione letteraria della moglie di Stilicone ci sembra forzata: i riferimenti mitologici di *carm. min.* 45, oltre a stabilire un legame con l'elemento acquatico, alludono probabilmente alla sensibilità poetica di Serena, che poteva certamente intendersi di versi e che forse, più che esserne lei stessa un'autrice, era particolarmente capace di apprezzare quelli scritti da Claudiano e destinati ad essere incisi sul suo lavabo. Un altro aspetto che vale la pena mettere in luce rispetto alla *synkrisis* Naiade-Serena è la consonanza con passo omerico, *Od.* 13, 102-113, in cui viene descritto l'antro delle Naiadi, dove scorrono acque perenni: qui le Ninfe sono intente a tessere meravigliosi manti purpurei, esattamente come Teti che, paragonata a Serena in *carm. min.* 46, 8, *chlamydes ostro texebat*. *Heliconius* è aggettivo poetico da Catullo in poi⁶³⁰ (per cui si veda Catull. 61, 1: *Collis o Heliconii cultor*) e compare altrove negli encomi di Serena, come ad esempio in *carm. min.* 30, 20: *Heliconia mella*. Per quanto riguarda *liquidus fontes*, il nesso rappresenta uno dei modi con cui Claudiano si riferisce all'acqua, insieme a *latex* al v. 3 e *aquas* al v. 4, rientrando, insieme ai verbi *fluat* (v. 2) e *lauerit* (v. 3), nella sfera semantica legata agli *aquarum mirabilia*. *Liquidus* come epiteto di *fons* si trova in Verg. *ecl.* 2, 59: *liquidis immisi fontibus apros*, e altrove in Claudiano, come in

⁶²⁷ LUCK, 1979, p. 209.

⁶²⁸ Cfr. *carm. min.* 30, 78: *flumine Nymphae*, 80: *Nereides*, 87: *Horae*, 88: *terna Gratia*, 122-123: *Latonia uirgo / et solo Ioue nata soror*; *carm. min.* 31, 33: *Iuno*, etc.

⁶²⁹ Claud. *carm. min.* 30, 1-2: *Dic, mea Calliope, tanto cur tempore differs / Pierio meritam serpto redimere Serenam?*

⁶³⁰ RICCI, 1989, p. 493.

Claud. 1, 223: ... *in liquidos fontes se barba repectit*. Al v. 2 Ricci scorge un riecheggiamento lucaneo, e in particolare al verso della *Pharsalia* in cui, in un contesto aneddótico, viene descritto il gesto di un soldato che raccoglie dell'acqua per offrirla a Catone Uticense (Lucan. 9, 502: *corripiens patulum galeae confundit in orbem*). Per Ricci, che riprende le osservazioni di Vinchesi sulla suggestione della figura dell'Uticense nella memoria fantastica di Claudiano⁶³¹, il riferimento, pur inaspettato, non sarebbe casuale, ma vorrebbe in qualche modo rievocare allusivamente, nell'ambito della lode a Serena, esemplari modelli di virtù⁶³². Ricci, inoltre, nel confronto tra il lucaneo v. 502 e il nostro v. 2, riflette sul passaggio dall'esametro epico al pentametro di *carm. min.* 45, ragionando in termini di trasformazione tramite sostituzioni che renderebbe i due versi più o meno paralleli, sebbene Claudiano operi un abbassamento stilistico rispetto ai toni epici di Lucano. Ci sembra tuttavia che il richiamo lucaneo si limiti a *in patulum orbem*, reso in ablativo semplice in Claudiano, senza necessariamente riconoscere in *carm. min.* 45, 2 una *uariatio* del verso della *Pharsalia*. Tra *patulo* e *orbe* si crea un chiasmo, in una sorta di rappresentazione anche metrica dell'ampiezza del bacile. Il nesso *conchae diuitis* sottolinea la preziosità del pur comune oggetto descritto, indicato con il grecismo *conchae*, che inaugura, nel piccolo ciclo a cui *carm. min.* 45 funge da introduzione, l'utilizzo di una serie di altri grecismi per riferirsi ai doni di Serena: *chlamydes* in *carm. min.* 46, 8, *zona* in *carm. min.* 47, 11, *phalerae* in 47, 15 e 48, 3. Il termine è utilizzato con il significato di "catino" anche in Iuv. 6, 412, mentre in Hor. *sat.* 1, 3, 14 e *carm.* 2, 7, 23 esso è attestato per indicare un generico vaso⁶³³. A tal proposito Ricci ricorda la *concha* come uno degli attributi figurativi delle ninfe acquatiche (spesso rappresentate in piedi mentre reggono un'ampia conchiglia da cui scaturisce dell'acqua) e come motivo ricorrente nelle fontane: forse anche il lavabo di Serena poteva, nella forma, assomigliare ad una conchiglia⁶³⁴. Riguardo a *fluat*, il verbo potrebbe essere usato transitivamente con *liquidos fontes* come complemento oggetto, ma siamo d'accordo con Ricci nel ritenere più probabile un uso intransitivo di *fluat*, con il soggetto *Heliconia Nais* che, se nel primo verso indicava effettivamente la Naiade, nel secondo è metonimia per l'acqua che scorre nel bacile⁶³⁵.

⁶³¹ VINCHESI, 1979, pp. 21-22.

⁶³² RICCI, 1989, pp. 493-494.

⁶³³ *Ivi*, p. 494, nota 17.

⁶³⁴ *Ivi*, p. 494.

⁶³⁵ *Ivi*, p. 495.

vv. 3-4: *namque latex ... habebit aquas*. Nel secondo distico Claudiano continua a decantare l'acqua che lava il volto di Serena, il cui potere è superiore rispetto a quello della fonte sacra alle Muse. Nel verso è evidente l'ipallage, per cui la lode al contenuto del bacile è in realtà rivolta alla sua proprietaria. Il procedimento retorico ricorda quello che Lausberg chiama «*comparatio* amplificante»⁶³⁶ o «iperbole comparativa»⁶³⁷, o ancora la particolare forma di *synkrisis* definita da Curtius *Überbietung*, “sopravanzamento”⁶³⁸, per cui si sostiene la superiorità dell'oggetto di lode rispetto ad un termine di paragone già eccellente. La stessa figura è utilizzata, sempre in relazione a Serena, in *carm. min.* 30, 42-43: *Claram Scipiadum taceat Cornelia gentem / seque minus iactet Libycis dotata tropaeis*, dove nel confronto con Cornelia, la moglie di Stilicone supera la madre dei Gracchi⁶³⁹. Il paragone è più elaborato in *carm. min.* 30, mentre è ridotto al solo avverbio comparativo *ultra* in *carm. min.* 45, 4⁶⁴⁰, rafforzato tuttavia dall'oggetto del confronto che, a differenza di Cornelia, ha natura sovrumana. *Latex* è sostantivo poetico per l'acqua⁶⁴¹, mentre *Pegaseas aquas* è metonimia e metafora per la fonte Ippocrène, così chiamata perché, secondo il mito, scaturì dalla roccia dopo un colpo di zampa da parte del cavallo alato Pegaso, addomesticato da Bellerofonte (per cui si veda, ad esempio, Prop. 3, 3, 1 ss.: *Visus eram molli recubans Heliconis in umbra, Bellerophontei qua fluitumor equi*). Il riferimento all'Ippocrène, etimologicamente “la sorgente del cavallo”, e al mito di Pegaso, oltre ad incarnare il simbolo dell'ispirazione poetica, potrebbe rappresentare una sorta di antecedente mitologico rispetto al cavallo di Onorio, che nel ciclo dei doni di Serena assume, come protagonista dei *carm. min.* 47 e 48, un ruolo determinante. L'ipotesi è confermata da altre associazioni tra il cavallo di Onorio e Pegaso all'interno dell'opera claudiana, come in Claud. 8, 558: *ipse tibi famulas praeberet Pegasus alas*, a riprova che il mitologico cavallo alato rappresentasse per

⁶³⁶ LAUSBERG, 2002, p. 234. Cfr. *Ivi*, p. 5.

⁶³⁷ *Ivi*, p. 177.

⁶³⁸ RICCI, 2001, p. 270.

⁶³⁹ Cfr. CONSOLINO, 1986, p. 85. Lo stesso procedimento di *synkrisis* si realizza anche all'interno del proemio della *Laus Serenae*, ai vv. 11-33, in cui Claudiano paragona Serena alle famose eroine del passato, le quali tuttavia non possono competere con lei.

⁶⁴⁰ In realtà Ricci, intendendo i congiuntivi del primo distico come concessivi/ironici, attribuiva a *transferat* e *fluat* l'uso del *Überbietung*, che a noi sembra più evidente, invece, nel secondo distico. Cfr. RICCI, 2001, p. 270.

⁶⁴¹ Cfr. *ThLL* VII 2, 1003, 40-59.

Claudiano una sorta di ideale di perfezione a cui paragonare il destriero imperiale⁶⁴². Al v. 3 compare il nome proprio della moglie di Stilicone, nella medesima posizione in fine verso che occupa anche, al v. 1, *Heliconia Nais*, a rafforzare la *synkrisis*, e in forte iperbato rispetto all'attributo conferitole: *doctae ... Serenae*. L'accentuata posizione metrica del nome di Serena può aver convinto il copista di *Pm* ad estrapolare dal verso il titolo *De Serena*, fuorviante rispetto al contenuto del carme. Il nome proprio ricorre altre volte in fine verso nei *carmina* dedicati a Serena, come in *carm. min.* 30, 2-33-49-69 e in *carm. min.* 31, 47⁶⁴³. *Doctus* è epiteto "alessandrino" che dal tempo di Catullo (35, 16-17: *Sapphica puella / musa doctior*) designa l'abilità poetica⁶⁴⁴; esso è particolarmente diffuso nella produzione elegiaca, dov'è riferito anche in Propertio alla *puella* Cinzia, per cui si veda Prop. 1, 7, 11: *me laudent doctae solum placuisse puellae*, dove *doctae* e *puellae* sono nella medesima posizione metrica di *doctae* e *Serenae* in *carm. min.* 45, 3⁶⁴⁵. L'aggettivo, che potrebbe effettivamente condurre all'ipotesi che Serena scrivesse poesie, le è forse attribuito con il più generico significato di "colta", per la sua istruzione e per l'interesse verso i carmi degli antichi poeti che apprendiamo da *carm. min.* 30, 146-148: *Pierius labor et ueterum tibi carmina uatum / ludus erat: quos Smyrna dedit, quos Mantua libros / percurrens damnas Helenam nec parcis Elissae*. Serena è *docta* perché, leggendo le vicende dell'omerica Elena e della virgiliana Didone, è in grado di pensare con discernimento e di interpretare quelle storie con l'atteggiamento moralistico di chi non si allontana dalle virtù della fedeltà coniugale e della *pudicitia*, condannando le due eroine epiche⁶⁴⁶. La stessa disapprovazione nei confronti di Elena era infatti espressa anche dalla *docta* Cinzia properziana, in Prop. 2, 1, 49-50: *si memini, solet illa leues culpae puellas, / et totam ex Helena non probat Iliada*. Per tornare al nostro distico, segnaliamo il nesso *numen habebit*, di probabile derivazione ovidiana, poiché ricorre in Ov. *her.* 15, 158: ... *hunc multi numen habere putant*, sempre riferito ad un *fons*, e Ov. *am.* 3, 9, 18: *sunt etiam qui nos numen habere putent*. Il sostantivo *numen*, in forma di complemento di qualità in genitivo, è attribuito anche ai freni del cavallo di Onorio in *carm. min.* 47, 2.

⁶⁴² SAUVAGE, 1975, p. 82.

⁶⁴³ RICCI, 2001, p. 271.

⁶⁴⁴ FEDELI, 1980, p. 194.

⁶⁴⁵ RICCI, 1989, p. 495.

⁶⁴⁶ CONSOLINO, 1986, p. 21.

46. *De chlamyde*

Carm. min. 46, in 15 esametri, è il primo dei *carmina minora* dedicati ai doni di Serena all'imperatore Onorio, e riguarda una clamide, cioè un abito militare, che la moglie di Stilicone avrebbe personalmente intessuto per il genero. Il titolo, variamente tràdito, si trova in alcuni manoscritti nella generica forma *De muneribus Honorio*, scelta anche da Charlet per la sua edizione, mentre altri riportano, interpretando gli oggetti menzionati ai vv. 8-9 come i doni offerti al cavallo di Onorio, il più specifico *De chlamyde et frenis*, titolo che compare anche nelle edizioni di Birt e Hall. Ricci ritiene che il titolo autentico sia *De chlamyde* (titolo riportato anche nel catalogo del codice Ambrosiano M 9 sup. del XIII secolo secondo l'apparato di Birt⁶⁴⁷), poiché il dono che Serena realizza per Onorio, menzionato solo all'ultimo verso, sarebbe da identificarsi in *uelamina* (v. 15), sinonimo del grecismo *chlamys*, che indicherebbe appunto un abito militare. La struttura bipartita di *carm. min.* 46, che ricorda quella di *carm. min.* 31, si realizza tramite una prima sezione mitica (vv. 1-10), e il successivo passaggio alla dimensione reale (vv. 11-15). Nella prima parte del carme, Serena è paragonata a Teti, madre di Achille, il quale invece rispecchierebbe la figura di Onorio. Poiché Serena è simbolicamente definita *mater* di Onorio, è probabile una datazione del carme coincidente o posteriore al 398, anno in cui Onorio sposò Maria, figlia di Serena e Stilicone, diventando anch'egli figlio giuridico del generale e di sua moglie. Stilicone, pur nominato ai vv. 12-13, resta abbastanza estraneo al paragone, ma la menzione convince il copista del Veronese 163 ad assegnare come titolo del carme *De muneribus a soceris Honorio imperatori missis*, suggerendo che i doni siano da parte di entrambi i suoceri⁶⁴⁸. La menzione allo scudo di Achille dei vv. 1-2 ci sembra interessante per un aspetto legato alla sua presenza in un carme ecfrastrico: che la descrizione omerica dello scudo in *Il.* 18, 369-608, forse l'*ekphrasis* più famosa della letteratura antica, venga in qualche modo ricordata nel carme claudiano, da una parte ne mette in luce il carattere ecfrastrico, dall'altra giustifica il fatto che in *carm. min.* 46 non venga propriamente descritto il dono (se lo intendiamo con *uelamina* del v. 15) che Serena realizza per Onorio, quanto il processo della sua

⁶⁴⁷ BIRT, 1892, p. 337. Cfr. RICCI, 2001, p. 272.

⁶⁴⁸ RICCI, 1988, p. 273. Cfr. BIRT, 1892, p. 337.

realizzazione, racchiuso nei due esametri finali, esattamente come accadeva in Omero, che narrava la creazione dello scudo da parte di Efesto⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ Vd. Cap. I, p. 16.

Testo e traduzione

De chlamyde

- Non semper clipei metuendum gentibus orbem
dilecto studiosa parens fabricabat Achilli,
Lemnia nec semper supplex ardentis adibat
antra dei, nato galeam factura comantem,
5 sed placidos etiam cinctus et mitia pacis
ornamenta dabat, bello quibus ille peracto
conspicuus reges inter fulgeret Achiuos.
Ipsa manu chlamydes ostro texebat et auro,
frenaque quae uolucrum Xanthum Baliumque decerent
10 aequore quaesitis onerabat sedula gemmis.
At tibi diuersis, princeps altissime, certant
obsequiis soceri. Stilicho Mauortia confert
munera, barbaricas strages Rhenique triumphos.
Reginae contenta modum seruare Serena
15 in tua sollicitas urget uelamina telas.*

*La clamide*⁶⁵⁰

Non sempre l'affettuosa genitrice per l'amato Achille faceva fabbricare lo scudo temibile per i popoli, né sempre si recava supplice all'antro Lemnio dell'ardente dio, per fare approntare per il figlio un elmo chiomato, ma anche offriva cinture pacifiche e miti ornamenti di pace per i quali egli a guerra finita, tra i re Achei notevole brillasse. Ella stessa di sua mano tesseva clamidi di porpora e d'oro e freni, degni dei veloci Xanto e Balio, premurosa, ornava di

⁶⁵⁰ Traduzione di RICCI, 2001.

gemme cercate in mare. Ma per te, altissimo principe, i suoceri gareggiano in diverso ossequio. Stilicone reca doni di Marte: stragi di barbari e trionfi sul Reno. Serena accontentandosi di serbare la misura di regina si prodiga operosa a tessere tele per i tuoi abiti.

vv. 1-2: *Non semper ... fabricabat Achilli*. I primi versi del componimento introducono la sezione mitica, impostata sul paragone equivalente tra Serena e Teti, e Onorio e Achille. La sezione è costruita su una doppia negazione, *Non semper* (v. 1) ... *nec semper* (v. 3), che viene capovolta dall'avversativa *sed ... etiam* (v. 5), per ricordare che tra i doni di Teti al figlio non figuravano solo strumenti bellici come lo scudo o l'elmo, ma anche pacifici ornamenti, per Achille stesso o per i suoi cavalli. Come fa notare Gesner, il dono dello scudo e dell'elmo da parte di Teti richiama l'episodio omerico di *Il.* 18, 369 ss., mentre sembrano non esserci tracce nell'*Iliade* di doni legati all'abbigliamento: Gesner ipotizzava che questo elemento fosse desunto dal costume, mentre Ricci è più incline a ritenere che si tratti di un'innovazione alla leggenda introdotta dallo stesso Claudiano⁶⁵¹. In questi versi, lo scudo è nominato con il nesso *clipei ... orbem*, che allude alla sua forma rotonda ed è probabilmente di derivazione virgiliana (*Verg. Aen.* 2, 227: *clipeique sub orbe*, a proposito dello scudo di Atena); inoltre, *orbem* richiama il *patulo orbe* di *carm. min.* 45, 2, che descrive invece il lavabo di Serena. Allo scudo è attribuita, con il gerundivo *metuendum gentibus*, la capacità di risultare temibile e intimidatorio agli occhi di ogni popolo. La ninfa Teti è indicata tramite perifrasi (*studiosa parens*, v. 2, con *studiosa* inteso nel suo significato emotivo e affettivo), mentre Achille è espressamente nominato alla fine del v. 2, con un forte iperbato rispetto all'aggettivo *dilecto*, a inizio verso. L'imperatore è altrove paragonato ad Achille, come in *Claud.* 7, 60, e forse la *synkrisis* è condizionata anche dalla medesima giovane età di Onorio e dell'eroe acheo; tuttavia Ricci fa notare che tra i due non vi è una costante ed esclusiva equivalenza all'interno dei carmi claudiane⁶⁵². Harich-Schwarzbauer suggerisce che il paragone abbia anche lo scopo di mettere a confronto l'ansiosa cura di Teti nel preparare l'equipaggiamento del figlio, che tuttavia non sarebbe tornato dalla guerra, con la

⁶⁵¹ RICCI, 1988, p. 273.

⁶⁵² *Ivi*, p. 274.

prouidentia materna di Serena, che appositamente evita di regalare ad Onorio oggetti o vestiti bellici, per cercare di tenerlo lontano dalla violenza delle battaglie (anche se *uelamina* dovesse corrispondere al significato di *chlamys*, il sostantivo è comunque meno connotato)⁶⁵³. Il verbo *fabricabat* è probabilmente da intendere con valore causativo, anche rispetto al confronto con il passo omerico prima citato⁶⁵⁴: è improbabile che Claudiano intendesse che fosse Teti stessa a forgiare lo scudo per il figlio, azione che sarà stata piuttosto commissionata a Vulcano, come esplicito ai vv. 3-4.

orbem / ... fabricabat: enjambement.

vv. 3-4: *Lemnia nec ... factura comantem*. Prosegue la costruzione paratattica scandita da congiunzioni correlative negative, con anafora dell'avverbio *semper*: *Non semper ... nec semper*. Questa volta il dono bellico di Teti è un elmo chiomato (*galeam comantem*), per la cui realizzazione la ninfa si reca nell'antro di Vulcano. Il participio futuro di *facio*, che descrive l'azione, è concordato con *studiosa parens* del v. 2, ma naturalmente si intende che sarà Vulcano l'artefice dell'elmo: anche *factura*, come *fabricabat* del v. 2, ha dunque valore causativo⁶⁵⁵. I due versi sono attraversati da forti iperbati, accentuati dall'*enjambement*, come *Lemnia ... / antra* (entrambi i termini a inizio verso) e *ardentis ... / ... dei*, e il meno inarcato *galeam ... comantem*. L'isola di Lemno è, insieme all'Etna (per cui si veda il confronto con *rapt. Pros. 2, 175*), una delle residenze abituali di Vulcano⁶⁵⁶, indicato con la perifrasi *ardentis dei* che allude all'elemento del fuoco, a lui sacro, e alla sua abilità come fabbro. *Supplex*, riferito a Teti, è in allitterazione con *semper*, e il nesso richiama foneticamente anche *studiosa parens*. Al sostantivo *parens* del v. 2, si contrappone il *natus* del v. 4, con un'insistenza sul lessico familiare che ritorna anche al v. 12 (*soceri*), e negli altri *carmina* relativi ai doni di Serena, come in *carm. min. 47, 14 (maternis)* e *15 (genero)*, *carm. min. 48, 1 (sororis)* e *12 (fratribus)*. *Galeam comantem*, che corrisponde a *clipei ... orbem* al v. 1, è anch'esso un riecheggiamento di Virgilio, che in *Aen. 2, 391-392*, parlando dell'elmo che Corebo sottrae ad Androgeo, scrive *comantem / Androgei galeam*.

⁶⁵³ HARICH-SCHWARZBAUER, 2013, p. 170.

⁶⁵⁴ RICCI, 1988, p. 274.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ CHARLET, 2018, p. 182.

Lemnia ... / antra e ardentis ... / ... dei: enjambement in iperbato.

vv. 5-7: *sed placidos ... fulgeret Achiuos*. Ai doni di Teti, legati all'equipaggiamento di guerra, si contrappongono gli oggetti ornamentali che Achille poteva sfoggiare in tempi di pace. Tali innocui doni sono connotati da termini legati alla sfera semantica della pace e della mitezza: *placidos ... cinctus* e *mitia pacis ornamenta*, con una sottile personificazione che attribuisce a oggetti inanimati tratti del comportamento umano. Di queste decorazioni Achille si sarebbe potuto rivestire, per risplendere in bellezza tra i re Achei, a guerra terminata: *bello ... peracto* è ablativo assoluto in iperbato, e tra i due termini si inseriscono il pronome relativo e il soggetto della relativa (*ille*). Dopo *fabricabat* (che però era causativo) e *adibat, dabat* continua la sequenza di imperfetti con soggetto *studiosa parens*, che prosegue anche nei versi successivi con *texebat* e *onerabat*. Sembra che Claudiano voglia insistere più sulle azioni rappresentate da verbi che su veri e propri aggettivi qualitativi, a riprova che l'interesse verta più sulla descrizione del processo di realizzazione dei doni che sulla loro caratterizzazione vera e propria: tutti gli aggettivi ad essi riferiti restano infatti molto vaghi (*comantem*), o "umanizzanti" (*metuendum, placidos* e *mitia*). Solo nei versi successivi viene menzionato qualche dettaglio cromatico con gli ablativi di qualità *ostro* e *auro*, che costituiscono in pratica gli unici riferimenti all'aspetto di questi oggetti. Nella seconda sezione, si dirà solamente che Serena si prodiga nel tessere *uelamina telas*, senza descrivere oltre tali indumenti. È rilevante questa osservazione rispetto al richiamo allo scudo di Achille, la cui descrizione in Omero, come abbiamo ricordato, descrive un processo piuttosto che statiche raffigurazioni. Al v. 7, la preposizione *inter* è in anastrofe (*reges inter Achiuos*) e in rilievo metrico, poiché è posizionata prima della cesura⁶⁵⁷. Il verbo *fulgo*, unito al predicativo *conspicuuus*, è l'unico del carne che non descrive un'azione ma l'aspetto di Achille, rivestito di splendidi doni, ed è utilizzato anche per Stilicone, in *carm. min.* 1, 1: *Solitas galea fulgere comas*, verso che presenta delle somiglianze anche con *galeam comantem* del v. 4. Il carne incipitario della raccolta dei *minora*, inoltre, è caratterizzato da quella stessa insistenza sul lessico familiare a cui abbiamo accennato per *carm. min.* 46-48, volta a sottolineare i rapporti di parentela tra Stilicone e l'imperatore: *patris* (v. 6),

⁶⁵⁷ RICCI, 2001, p. 273.

pignora (v. 7), *gener* (v. 8), *socer* (v. 9), *socer* e *pater* (v. 12). Birt intravede in *reges ... Achiuos* una ripresa di Hor. *epist.* 1, 2, 14: *reges ... Achiui*, ma Charlet fa notare che la sintassi non corrisponde⁶⁵⁸.

pacis / ornamenta: enjambement.

vv. 8-10: *Ipsa manu ... sedula gemmis*. Al v. 8 inizia un nuovo periodo, e viene ripresa la figura di Teti con il pronome *ipsa*, soggetto di *texebat*. Teti è dunque rappresentata nell'atto di tessere clamidi d'oro e di porpora e mentre decora con pietre preziose i freni per i cavalli di Achille. I doni descritti ai vv. 8-9 hanno convinto alcuni editori, tra cui Birt, che gli stessi oggetti fossero anche quelli realizzati da Serena per Onorio, per un necessario parallelismo che la similitudine con la ninfa doveva significare. Tuttavia già Gesner, che pur adottava il titolo *De chlamyde et freno* basandosi sui suoi codici, osservava nelle note a margine che in realtà il dono di Serena corrispondeva solamente alla *uestis* menzionata al v. 15⁶⁵⁹. Forse in *carm. min.* 46 il paragone è sostenuto dalla sola correlazione tra le *chlamydes* di Teti e i *uelamina* di Serena, dato che ai regali per il cavallo di Onorio è dedicato già ampio spazio nei successivi *carm. min.* 47 e 48. In questo senso, la *synkrisis* tra Serena e Teti potrebbe simbolicamente estendersi a tutti i componimenti del ciclo sui doni, e i *frena* del v. 8 troverebbero un corrispettivo più avanti nella raccolta. Il grecismo *chlamsys* indica il mantello tipicamente indossato dai soldati, ma in ambito latino è utilizzato anche nel significato di "abito imperiale", come si evince dallo stesso Claudiano, che in 22, 88 ss. descrive l'equa spartizione degli abiti di Teodosio, tra cui clamidi di porpora, tra i figli Onorio e Arcadio⁶⁶⁰. Come già accennato, i riferimenti coloristici del v. 8 rappresentano l'unica effettiva caratterizzazione degli oggetti, che resta confinata alla sezione mitica, risultando assente nei versi effettivamente dedicati a Serena e ai suoi doni. Tra il verbo e il complemento di qualità si crea anastrofe (*ostro texebat et auro*), e la costruzione ricorda Verg. *Aen.* 4, 134: *ostroque insignis et auro*, in cui si parla degli ornamenti del cavallo di Didone. *Ostrum* è uno dei termini utilizzati per indicare il colore purpureo, insieme a *purpura*, *murex*, *conchylium* (in senso metonimico), con delle differenze nella sfumatura legate al tipo di mollusco da cui veniva

⁶⁵⁸ CHARLET, 2018, p. 182.

⁶⁵⁹ RICCI, 1988, p. 274.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 275.

estratto il pigmento, per cui il colore poteva tendere più verso il rosso o verso il violaceo, assumendo talvolta venature di bluastro⁶⁶¹. Non è chiaro se *ostrum* (che, con *ostrinus* è spesso utilizzato per qualificare vestiti) rappresenti un porpora più vicino al rosso, nonostante le attestazioni che lo avvicinano ad epiteti con il significato di “rosso”: *ostrum rubens* (Lucr. 2, 35), *ostrum sanguineum* (Verg. *Aen.* 12, 67), *igneus ostro* (Val. Flac. 2, 342 e Stat. *Theb.* 4, 265), esempi tuttavia poco numerosi e non sufficienti a stabilire la precisa sfumatura di *ostrum*⁶⁶². La menzione al cromatismo di questi indumenti sembra più legata a dei moduli tradizionali piuttosto che ad una vera e propria ricerca di realismo, come dimostrano le molteplici occorrenze della medesima associazione colore-oggetto nella letteratura latina: Verg. *Aen.* 5, 250-251: *uictori chlamydem auratam, quam plurima circum / purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit*; Ov. *met.* 14, 345: *puniceam fuluo chlamydem contractus ab auro*; Val. Fl. 3, 118-119: *chlamys imbelli circumuenit ostro / torta manum* e 6, 226: *auro depicta chlamys*; Sil. 10, 571: *auro intextam chlamydem*; Stat. *Theb.* 6, 570: *torto chlamydem diffibulat auro*. Riguardo all’altro dono di Teti, i freni, apprendiamo dalla relativa del v. 9 che la preziosità di tali oggetti, decorati con perle e coralli, ben si adegua all’eccezionalità dei cavalli di Achille (*decerent*). È significativa la menzione agli immortali destrieri dell’eroe acheo, se si considera il fatto che Xanto e Balio sono a loro volta dei doni, offerti da Poseidone a Peleo in occasione delle sue nozze con Teti e ereditati poi dal figlio Achille. Il riferimento, pur sottinteso, ad un dono ricevuto dal padre potrebbe in un certo senso alludere ad un’estensione del paragone mitico anche alla figura di Stilicone, “padre” di Onorio e nominato al v. 12: il parallelismo, tuttavia, rimane implicito, e sicuramente meno rilevante rispetto alla similitudine principale. L’etimologia dei nomi dei cavalli simboleggia i loro tratti morfologici: *Xanthos* ha il significato di fulvo, baio, mentre *Balios* si riferisce al manto pezzato. Memore di una tradizione omerica che attribuisce ai due immortali destrieri la caratteristica della velocità⁶⁶³, Claudiano conferisce loro l’aggettivo *uolucer*, che in senso figurato indica la rapidità ma che letteralmente significa “alato, che vola”: spesso è attribuito di Pegaso (Verg. *Aen.* 11, 858: *mater equi uolucris*), nominato in *carm. min.* 45, 4 in quanto artefice della sorgente Ippocrène. Le menzioni agli straordinari equini del mito nei *carmina* precedenti ai due dedicati al cavallo di Onorio non saranno dunque

⁶⁶¹ ANDRÉ, 1949, p. 92.

⁶⁶² *Ivi*, pp. 102-103.

⁶⁶³ *Il.* 16, 148-151.

casuali, ma funzionali ad uno scopo encomiastico e volte ad assegnare simili eccezionali caratteristiche anche allo stesso imperatore. Al v. 10 è ancora una volta raffigurata un'azione: sappiamo che i freni sono decorati con perle e coralli (*aequore quesitis ... gemmis*) perché Teti viene descritta nell'azione di applicare tali preziosi ornamenti ai suoi doni. Altrove negli elogi di Serena si nominano gemme di origine acquatica o marina, a riprova di quell'interesse di Claudiano per gli *aquarum mirabilia* che più volte abbiamo ricordato: in *carm. min.* 30, 3-4 Serena è *solitam consurgere gemmis / et Rubro radiare mari*, e una perifrasi per le perle del Mar Rosso ritorna anche in *carm. min.* 31, 14: *ore legunt Rubri germina cara maris*. Il verbo, posto al centro del v. 10, si alterna nei codici con *ornabat*, anche se resta preferibile la lezione *onerabat*⁶⁶⁴. L'aggettivo *sedula* riferito a Teti richiama, foneticamente e semanticamente, *studiosa* del v. 2 e il predicativo *supplex* del v. 3.

vv. 11-12: *At tibi ... obsequiis soceri*. Al v. 11, la congiunzione avversativa *at* segnala il cambio di sezione, per cui si passa dalla dimensione mitica a quella reale. Rispetto al paragone mitologico, si stabilisce una differenza contrastiva, per cui Serena e Stilicone prevedono per Onorio ossequi diversi da quelli di Teti. L'iperbato *diuersis ... / obsequiis* è accentuato dall'*enjambement*. In questa seconda parte del carme Claudiano si rivolge direttamente ad Onorio, con il vocativo *princeps altissime* che ritornerà, variato, anche in incipit di *carm. min.* 48: *princeps uenerande*. L'uso di *certant*, già attestato in Claud. 28, 99 (*certauit pietate domus fidaeque reductum*), allude ad una rivalità nel porgere doni ad Onorio, ma non è chiaro se tale atteggiamento di contesa riguardi i due coniugi (che gareggiano tra loro per offrire al figlio i migliori omaggi) o piuttosto simboleggi una metaforica gara per equiparare e superare i doni del mito, già eccezionali. Propendiamo per questa seconda possibilità, per la tendenza all'*Überbietung* altre volte vista in Claudiano nell'ambito dell'encomio a Serena: il generale e la moglie offrono ad Onorio doni diversi da quelli di Teti, ma altrettanto splendidi e capaci di competere con gli oggetti che riceve Achille. Il soggetto di *certant* è *soceri*, termine familiare che unisce i due coniugi in un'azione comune, che solo successivamente verrà differenziata: *Stilicho* (v. 12) ... *Serena* (v. 14). Crediamo che nel complesso la presenza di Stilicone nel carme non sia così marginale come reputa Ricci, che scartava fermamente la proposta di titolo trädita

⁶⁶⁴ RICCI, 2001, p. 273.

dal Veronese 163, considerando che il raffronto di *carm. min.* 46 riguardasse la sola Serena⁶⁶⁵. Certamente il paragone più evidente è quello tra Teti e Serena, ma è innegabile che i riferimenti a Stilicone, espliciti o allusi, siano presenti e possano ragionevolmente giustificare un'interpretazione del carne come dedicato ai doni di entrambi i coniugi.

vv. 12-13: *Stilicho Mauortia ... Rhenique triumphos*. I doni metaforicamente offerti da Stilicone al genero non sono oggetti, ma imprese militari. Claudiano si riferisce ad essi con l'espressione *Mauortia ... / munera* (per cui segnaliamo l'iperbato in *enjambement* e l'allitterazione), che ne sottolinea la natura bellica. Le gesta in questione sono sintetizzate in *barbaricas strages* e *Rheni triumphos*, generiche allusioni a scontri e vittorie contro le popolazioni barbariche. Forse, per quanto riguarda *barbaricas strages*, il riferimento è ai contrasti con i Visigoti avvenuti nel 391-392 d. C., oppure alla vittoria contro i Goti di Alarico a Pollenzo nel 402 (molto posteriore, tuttavia, al 398, che pur non è una datazione certa), mentre la menzione delle vittorie sul Reno riguarderebbe, più che vere e proprie battaglie, un riordinamento dei confini⁶⁶⁶ avvenuto tra il 396 e il 397⁶⁶⁷. Il fatto che Claudiano abbia traslato le imprese di Stilicone in doni simbolici per Onorio è sintomatico della sua attività propagandistica nei confronti del generale, spesso imputato di simpatizzare con le popolazioni barbariche: l'utilizzo di un termine come *strages*, fortemente connotato, sembra finalizzato ad affermare il contrario e a difendere Stilicone da questo genere di accuse. *Strages* e *triumphos* sono in relazione antitetica. Si fa notare la posizione di *munera*, a inizio del v. 13, così come il sinonimo *obsequiis*, all'inizio del verso precedente.

Mauortia confert / munera: enjambement.

vv. 14-15: *Reginae contenta ... uelamina telas*. I due versi finali condensano in brevissimo spazio quello che è l'oggetto principale del carne, ovvero il dono di Serena per Onorio, identificato in *uelamina* al v. 15, che potrebbe corrispondere alle *chlamydes* intessute da Teti al v. 8. Se così fosse, potremmo forse assegnare anche all'abito militare realizzato da Serena le stesse particolarità cromatiche dei doni di Teti (*ostro et auro*), che ritornano

⁶⁶⁵ RICCI, 1988, p. 274.

⁶⁶⁶ RICCI, 2001, p. 275.

⁶⁶⁷ Per l'episodio, si veda il confronto con Claud. 21, 189-231.

anche in *carm. min.* 47, 10 (*nobilis auratos iam purpura uestiat armos*), ma tale caratterizzazione rimane solamente allusa. Non viene infatti propriamente descritto l'abito militare, quanto il processo della sua realizzazione: Serena, attenta e diligente, si impegna nell'arte della tessitura, per confezionare ad Onorio un dono allineato alla sua misura di regina. Anche in *carm. min.* 47, 12, la moglie di Stilicone è impegnata nella medesima attività (*castae manibus sudata Serenae*), e l'insistenza su una mansione tradizionalmente associata alla figura femminile, altrove sottolineata⁶⁶⁸, rappresenta un evidente riconoscimento dei valori esemplari della matrona⁶⁶⁹. In realtà qui il verbo corrispondente all'azione della tessitura è sottinteso: *Serena ... sollicitas urget ... telas*, secondo un uso transitivo di *urgeo* seguito da complemento oggetto nel significato di "perseverare in, insistere nel, attendere con impegno a", e in questo caso l'accusativo *telas* implica necessariamente il verbo *texo* (esplicitato, invece, in *carm. min.* 48, 2: *texuit*). *Seruare Serena* è nesso allitterante, e richiama foneticamente anche *sollicitas*, aggettivo concordato con *telas* ma per ipallage riferito a Serena, ancora una volta avvicinata alla *studiosa* e *sedula* Teti. Il carme si chiude con un elegante, pur imperfetto, *uersus aureus*: *in tua sollicitas urget uelamina telas*⁶⁷⁰. Il motivo della tessitura e della descrizione di stoffe, con un'enfasi sulla policromia e le associazioni soprattutto di oro e porpora, è molto presente nei *carmina* sui doni di Serena, poiché ritorna anche nei successivi *carm. min.* 47 (*nobilis auratos ... purpura uestiat armos* al v. 10; *zona ... / castae manibus sudata Serenae* ai vv. 11-12), *carm. min.* 48 (*quae manibus texuit ipsa suis* al v. 2; *Tyrio toro* al v. 8) e in *carm. min. app.* 4 Hall (*stamine resplendens et mira textilis arte*, v. 1). In generale Claudiano ne fa largo uso, anche all'interno della produzione panegiristica: ai vv. 551-553 del panegirico per il quarto consolato di Onorio, il principe fa la sua apparizione in un trionfo di luce e colori, con il manto purpureo increspato dal vento e irradiato dai raggi del sole: *ipse labor pulvisque decet confusaque motu / caesaries; uestis radiato murice solem / combibit, ingesto crispatur purpura uento*⁶⁷¹. Più avanti nel panegirico, lo sfarzo della trabea di Onorio, splendidamente descritta, lo rende simile ad una divinità (Claud. 8, 585: *ornatuque nouo grauior deus*). L'*ekphrasis* della veste sembra quasi suggellare il carme, che ormai giunge al termine,

⁶⁶⁸ Cfr. RICCI, 1988, pp. 271-272. Claudiano spesso evoca una figura femminile intenta nel lavoro di tessitura, che talvolta si traduce in un dono, cfr. *rapt. Pros.* 1, 247 ss.

⁶⁶⁹ RICCI, 2001, p. 279.

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. 275.

⁶⁷¹ Claud. 8, 551-553.

dipingendo uno sfavillante *tableau* in cui vengono condensate le sgargianti immagini che ritornano anche nei carmi del ciclo sui doni di Serena: le pietre preziose (Claud. 8, 585-587: *Asperat Indus / uelamenta lapis pretiosaque fila smaragdis / ducta uirent; amethystus inest...*), la porpora (Claud. 8, 599-601: *Quis iunxit lapides ostro? Quis miscuit ignes / Sidonii Rubrique maris? Tribuere colorem / Phoenices...*), l'oro (Claud. 8, 587: *fulgor Hiberus*; 590-591: *picturatum metallis uiuit opus*). Un'immagine, quella dell'opera che, intessuta d'oro, prende vita, straordinariamente pregnante per il nostro discorso su *ekphrasis*.

Serena / ... urget: enjambement.

47. *De phaleris*

Il carne, in 15 esametri come il precedente, comincia con un *makarismos* per il cavallo di Onorio (vv. 1-6), procedendo poi con la descrizione della sua vestizione (vv. 7-13) e terminando con i versi rivelatori dell'effettivo dono di Serena (*phaleras*), nominato all'ultimo verso esattamente come accadeva in *carm. min.* 46 con *uelamina*. Le similitudini con il carne precedente si estendono anche alla menzione del lavoro della tessitura svolto da Serena (presente anche in *carm. min.* 48, 2), e ad un sottinteso proseguimento del paragone con Teti, la quale in *carm. min.* 46, 9-10 realizzava oggetti per i cavalli di Achille. Forse a ragione Mommsen riteneva *carm. min.* 47 una prosecuzione del precedente⁶⁷², che al v. 11 contiene un'invocazione ad Onorio (*princeps altissime*) che potrebbe anticipare quella al suo cavallo in *carm. min.* 47, 1 (*O felix sonipes*). In ogni caso, i punti di contatto tra i *carmina* del ciclo sui doni di Serena sono svariati, anche per quanto riguarda una certa difficoltà nell'attribuire una titolazione ai componimenti, a causa di divergenze nella tradizione manoscritta. Per *carm. min.* 47, le varianti del lemma introduttivo oscillano tra *De equo Honorii*, senza accennare al tema del dono, *De equo dono dato* (scelto da Birt per la sua edizione⁶⁷³, e che anche Charlet trova eccellente⁶⁷⁴) che identifica il regalo con lo stesso destriero, *De freno phaleris et cingulo equi Honorii a Serena missis*, presente in antiche edizioni e adottato anche da Hall, che però lo varia con *Honorio Augusto*⁶⁷⁵. Il titolo *De phaleris*, scelto inizialmente da Jeep e convincente anche per Ricci, non si basa dunque sulla tradizione, quanto sull'interpretazione del carne, che identifica il dono per il cavallo di Onorio solo negli ornamenti in oro e pietre preziose della sua bardatura, e dunque in *phaleras* al v. 15, variato anche in *monilia* (v. 9).

Il *makarismos* per il cavallo di Onorio risente di una serie di spunti letterari tratti da altre rappresentazioni equestri: quella staziana del cavallo di Tideo, che dopo la morte dell'eroe sta per cambiare padrone, quella virgiliana del cavallo a cui è paragonato Turno, e probabilmente quella dei cavalli che Latino regala ai Troiani, anche per la tematica del dono⁶⁷⁶. L'interesse animalista che più volte è stato sottolineato in relazione all'opera

⁶⁷² RICCI, 1988, p. 266. Cfr. BIRT, 1892, p. 337.

⁶⁷³ BIRT, 1892, p. 337.

⁶⁷⁴ CHARLET, 2018, p. 69.

⁶⁷⁵ RICCI, 1988, p. 266.

⁶⁷⁶ *Ivi*, pp. 263-264.

claudiana, emerge dunque anche in componimenti non espressamente dedicati a protagonisti bestiali: riferimenti al cavallo, molto evidenti soprattutto in *carm. min.* 47 e 48, comparivano in forma più implicita anche in *carm. min.* 45 e 46. In *carm. min.* 47, inoltre, le presenze bestiali si allargano anche al ricordo del cervo caro a Cipariso delle *Metamorfosi* ovidiane.

Testo e traduzione

De phaleris

- O felix sonipes, tanti cui frena mereri
numinis et sacris licuit seruire lupatis,
seu tua per campos uento iuba lusit Hiberos,
seu te Cappadocum gelida sub ualle natantem*
- 5 *Argaeae lauere niues, seu laeta solebas
Thessaliae rapido perstringere pascua cursu,
accipe regales cultus et crine superbus
erecto uirides spumis perfunde zmaragdos.
Luxurient tumido gemmata monilia collo,*
- 10 *nobilis auratos iam purpura uestiat armos,
et medium te zona liget uariata colorum
floribus et castae manibus sudata Serenae,
Persarum gentile decus. Sic quippe laborat
maternis studiis nec dedignatur equestres*
- 15 *moliri phaleras, genero latura decorem.*

*Le borchie*⁶⁷⁷

O fortunato destriero, cui fu possibile meritare i freni di tanto grande potenza e obbedire a un morso sacro, sia che la tua criniera per i campi iberici abbia scherzato con il vento, sia che in una gelida valle della Cappadocia ti abbiano lavato le nevi dell'Argeo mentre nuotavi, sia che tu fossi solito con rapida corsa sfiorare i fertili pascoli della Tessaglia, ricevi ornamenti regali e superbo della eretta criniera, bagna di spuma verdi smeraldi. Sul collo rigonfio

⁶⁷⁷ Traduzione di RICCI, 2001.

ornamenti di gemme brillino. Già rivesta una preziosa gualdrappa di porpora i fianchi coperti d'oro e a metà del corpo ti cinga una cintura di diversi splendenti colori, sudato lavoro delle mani di Serena, virtuosa; dei Persiani barbarico vanto⁶⁷⁸. Certamente Serena con materna premura così si impegna e si compiace⁶⁷⁹, per recare onore al genero, che si fabbrichino borchie per il suo cavallo.

vv. 1-2: *O felix ... seruire lupatis*. Il *makarismos*, schema retorico per il quale si dichiara la felicità di qualcuno, ritenuto per qualche ragione particolarmente privilegiato, occupa i primi sette versi del componimento ed è introdotto dall'invocazione al cavallo di Onorio, chiamato, appunto, *felix*. Il solenne composto nominale *sonipes*, attestato a partire da Acc. *trag.* 603 Ribbeck, è creazione originale latina di tonalità epico-tragica⁶⁸⁰. Derivato dall'unione di *sonare* + *pes*, il sostantivo è particolarmente suggestivo, in quanto evoca l'impressione uditiva dell'animale in azione, mentre corre o cammina⁶⁸¹. Scarsamente attestato in epoca cesariana ed augustea, il termine, per la sua consistenza stilistica e semantica più incisivo rispetto ad *equus*, rivela un gusto arcaicizzante e veicola un'intensa espressività che ben si adatta ai toni del *makarismos*⁶⁸². Per Birt la formula vocativa è un richiamo a Verg. *Aen.* 3, 321: *o felix una ante alias Priameia uirgo*, rivolto ad Andromaca, mentre Ricci ritiene che potrebbe trattarsi di una ripresa antitetica di Stat. *Theb.* 9, 212: *infelix sonipes*, espressione rivolta al cavallo di Tideo⁶⁸³. Al vocativo seguono due relative, che ricordano lo stile sacrale e che indicano il cavallo di Onorio come giustamente meritevole di freni e morsi tanto divini e potenti. Tali elogi, pur rivolti al destriero del principe, contribuiscono al processo di sacralizzazione imperiale, per cui *numinis et sacris* (v. 2), rispettivamente concordati con *frena* e *lupatis*, non si riferiscono in realtà agli oggetti utilizzati per guidare il cavallo, ma alla persona che si serve di tali strumenti, cioè Onorio. *Lupatis* indica un particolare tipo di morso, dalla forma di dente

⁶⁷⁸ Proponiamo la traduzione alternativa «ornamento tipico dei Persiani», più fedele al testo latino. Cfr. CHARLET, 2018, p. 69.

⁶⁷⁹ La traduzione «si compiace» non rende in italiano la litote *nec dedignatur*, ragione per cui proponiamo l'alternativa «non disdegna che...».

⁶⁸⁰ GAGLIARDI, 1983, p. 396.

⁶⁸¹ SAUVAGE, 1975, p. 10.

⁶⁸² GAGLIARDI, 1983, pp. 396-399.

⁶⁸³ RICCI, 2001, p. 276.

di lupo, e con *frena* rientra nel lessico degli strumenti usati per gli animali da tiro, visto anche in *carm. min.* 18. È tuttavia improbabile, per quanto riguarda i freni, che essi facciano parte dei doni di Serena, come il titolo tradito da alcuni manoscritti può far intendere: sembra piuttosto che essi vengano menzionati all'esclusivo scopo di sacralizzare la figura imperiale. *Frena ... / numinis* e *sacris ... lupatis* formano iperbato, e *numinis*, complemento di qualità in genitivo, richiama *numen habebit* di *carm. min.* 45, 4, espressione utilizzata per l'acqua del bacile di Serena con la medesima funzione sacralizzante di *numinis* e *sacris*. I verbi delle relative (*mereri* e *seruire*) sono entrambi retti dal pronome relativo *cui* e dal predicato impersonale *licuit*. Forse l'espressione *mereri ... licuit* allude al fatto, rievocato in *carm. min.* 30, 190-193, che fosse lo stesso Stilicone a scegliere tra i migliori esemplari della Frigia e della Cappadocia i cavalli per le stalle imperiali, passo in cui compare anche l'aggettivo *sacris*, in simile contesto⁶⁸⁴. Il riferimento a queste razze equine particolarmente pregiate ritorna infatti nei versi successivi di *carm. min.* 47.

frena ... / numinis: enjambement con iperbato.

v. 3: *seu tua ... lusit Hiberos*. Nei successivi versi, Claudiano ricorda le rinomate razze di cavalli, sia occidentali che orientali, mediante una struttura correlativa paratattica scandita dall'anafora della congiunzione *seu*, che attribuisce al cavallo di Onorio tre diverse possibili provenienze: *seu ... Hiberos, seu ... Cappadocum ... seu ... Thessaliae*. A tale struttura dovremo dare un valore ipotetico, reso in italiano dall'uso dei congiuntivi al posto degli indicativi latini (*lusit, lauere, solebas*). Una simile costruzione, leggermente variata, compare anche ai vv. 5-8 di *carm. min.* 48. Claudiano, che forse davvero non sapeva a che precisa razza appartenesse il purosangue, elenca tutte le pregiate varietà che abitavano le stalle imperiali, ritenendo ciascuna di queste, qualsiasi fosse la provenienza del cavallo di Onorio, degna di preziosi ornamenti. Ad ogni razza è attribuita una diversa azione: al v. 3 il cavallo, di cui si ipotizza un'origine iberica, viene descritto mentre corre libero attraverso i campi, con la criniera arruffata dal vento. Il verso è scandito da due forti iperbati che sovrappongono gli emistichi: *tua ... iuba* e *campos ... Hiberos*. La menzione alla caratteristica criniera equina ricorda la descrizione del leone in *carm. min.*

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

42, 2 (*ille iuba*), quasi per nulla delineata se non per il cenno alla sua chioma. L'immagine metaforica della criniera che scherza (*lusit*) con il vento ricorda un'altra corsa equestre raffigurata in Claud. 8, 17: ... *Eridani ludunt per prata iugales*, dove *per prata* costituisce una *uariatio* di *per campos* del nostro v. 3. In generale, nel verso riecheggia il passo dell'Eneide in cui Turno è paragonato ad un cavallo, poiché in Verg. *Aen.* 11, 497 si legge: *luduntque iuba per colla, per armos*, in cui ritornano anche i particolari anatomici menzionati per il destriero di Onorio ai vv. 9-10. Il motivo omerico del cavallo che galoppa con la criniera volteggiante ha comunque una discreta risonanza nella poesia latina, per cui si potrebbe ricordare qualche esempio: Enn. *ann.* 517: *saepe iubam quassat simul altam*; Ov. *am.* 2, 16, 50: *ipsa per admissas concute lora iubas*; Sil. 16, 363: *ludentis per colla iuba*, e 442-443: *effusas lenis per colla, per armos / uentilat aura iubas*; in Claudiano, il motivo ritorna in 8, 548: *discussaeque iubae sparguntur in armos* e in 10, 290-291: *tumidus quatiensque decoras / curuata ceruice iubas*⁶⁸⁵.

vv. 4-5: *seu te ... lauere niues*. La seconda varietà equina che Claudiano menziona è quella proveniente dalla Cappadocia, regione della quale vengono ricordate le condizioni climatiche avverse: *gelida ... ualle ... Argaeae niues*. La scena, introdotta dalla congiunzione *seu* nella medesima posizione ai vv. 3 e 4, rappresenta il cavallo di Onorio lavato dalle nevi del monte turco Argeo, nominato anche in *carm. min.* 30, 191: *quos Phrygiae matres Argeaque gramina pastae*, in cui tuttavia i cavalli erano intenti a brucare l'erba del monte, evidentemente durante una stagione più mite⁶⁸⁶. L'immagine può generare delle ambiguità: si potrebbe pensare ad un modo poetico forse per alludere al colore bianco del cavallo di Onorio, ma il senso reale del verso è chiarito dal participio *natantem* e dal suo corrispettivo in *carm. min.* 48, 6, quasi una chiosa: *turbidus Argaea seu niue lauit Halys*, da cui emerge più chiaramente anche il modello a cui Claudiano si sta rifacendo, ovvero Mart. 9, 101, 18: *sudantem Getica ter niue lauit equum*⁶⁸⁷. Le nevi del monte Argeo, sciogliendosi, ingrossano le acque del fiume Ali, che scorre in Asia minore tra Cappadocia e Paflagonia, permettendo all'animale di nuotare lungo il suo corso. *Argaeus* è un aggettivo coniato da Claudiano⁶⁸⁸, e *Argaeae niues* è soggetto di

⁶⁸⁵ SAUVAGE, 1975, p. 25.

⁶⁸⁶ Per i richiami ai cavalli dell'Argeo, cfr. Claud. 5, 31 e 19, 248.

⁶⁸⁷ RICCI, 2001, p. 277.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

lauere, perfetto sincopato. Tra gli accusativi *te* e *nantem* si crea forte iperbato, mentre *Cappadocum gelida sub ualle* è rilevato dall'anastrofe.

vv. 5-6: *seu laeta ... pascua cursu*. La terza razza di cavalli pregiati è quella tessalica, e stavolta la congiunzione *seu*, iterata per la terza volta, non si posiziona in incipit di verso ma all'inizio del secondo emistichio del v. 5. L'azione, come al v. 3, è ancora una corsa, che questa volta si svolge attraverso i fertili pascoli della Tessaglia. L'idea della rapidità della cavalcata, al v. 3 solo allusa nell'immagine della criniera scompigliata dal vento, al v. 6 è esplicitata dall'aggettivo *rapido*, in iperbato rispetto a *cursu* alla fine del verso. L'aggettiva *laeta*, qui con il significato di "floridi, fertili" ma che può generalmente indicare uno stato emotivo di contentezza, si adatta al tono del *makarismos*, riprendendo *felix* dell'invocazione incipitaria e rievocando un'atmosfera di bucolica serenità. L'espressione *Thessaliae ... pascua* per indicare i luoghi attraversati dalla cavalcata varia *campos Hiberos* del v. 3. Tra *laeta* e *pascua* si stabilisce un forte iperbato, che scavalca il verso, e la medesima espressione si legge anche in Iuenc. 1, 159⁶⁸⁹. Sul significato del composto *perstringere* si è soffermato largamente Matteo Massaro⁶⁹⁰, in particolare per la confusione con *praestringere* molto diffusa nell'ambito della trasmissione dei testi latini, a causa dell'affinità tra le rispettive abbreviature. Anche uno dei codici dei *minora* (V, con la siglatura di Birt) riporta infatti *prestringere*⁶⁹¹. Tuttavia, la differenza semantica tra i due prefissi (*per* indica un movimento "attraverso", *prae* significa "davanti") sembra non lasciare dubbi sul fatto che il predicato di *carm. min. 47, 6* vada letto *perstringere*, con il significato di "sfiorare, rasentare, toccare appena" che rende con raffinato realismo l'idea di una corsa talmente veloce che gli zoccoli sfiorano appena il terreno, in una sorta di celere volo attraverso i campi tessalici. Il concetto è rafforzato dalla vicinanza tra l'aggettivo *rapido* e il verbo *perstringere*, oltre che preannunciato nei *carmina* precedenti dai rimandi al cavallo alato Pegaso e ai *uolucres* Xanto e Balio. Ricci mette in luce una somiglianza con Stat. *Theb. 6, 459: multaue transuersis praestringitur ungula campis*, irrilevante per il nostro verso, dal momento che il contesto bellico del passo staziano rende difficile un'interpretazione di *praestringitur* come "sfiorare", che andrà inteso piuttosto

⁶⁸⁹ CHARLET, 2018, p. 69.

⁶⁹⁰ MASSARO, 1987, pp. 105-127.

⁶⁹¹ BIRT, 1892, p. 337.

come “stringere davanti, smussare”, riferito agli zoccoli che cozzano violentemente sul campo di battaglia⁶⁹².

vv. 7-8: *accipe regales ... perfunde zmaragdos*. Dopo la relativa (vv. 1-2) e le correlative paratattiche (vv. 3-6), il *makarismos* giunge al termine, e viene ripresa l’invocazione iniziale (*O felix sonipes*) dall’imperativo esortativo *accipe*, all’inizio del v. 7. *Accipe* è formula topica per presentare un regalo, largamente diffusa, come *aspice* di *carm. min.* 18, 1, negli epigrammi di Marziale, in incipit di componimento (Mart. 13, 9, 1; 14, 185, 1; 102, 1; 89, 1;) o in altre posizioni (Mart. 10, 17, 3), e utilizzata anche in Verg. *Aen.* 3, 486, per la presentazione dei doni ospitali da parte di Andromaca a Iulo⁶⁹³. La stessa formula è ripresa anche in *carm. min.* 48, 1: *Accipe parua ... munera*, che varia *accipe regales cultus*, e altrove nella raccolta, come in *carm. min.* 27, 53: *accipe principium rursus*, in cui il Sole si rivolge alla fenice con un termine che Ricci definisce quasi di “investitura”⁶⁹⁴. I *regales cultus* indicano probabilmente ornamenti di pietre preziose, come dimostra il confronto con altri passi claudiane, come *carm. min.* 29, 14-16: ... *si nigri uideas miracula saxi / ... pulchros superat cultus ... quidquid Eois / Indus litoribus ... scrutatur in alga*, e *carm. min.* 30, 223: *non solitos gemmarum sumere cultus*, oltre che per segnali interni al componimento: *zmaragdos* (v. 8) e *gemma monilia* (v. 8)⁶⁹⁵. Con *accipe cultus* inizia la rassegna degli oggetti da parata dell’animale, che sono *regales* perché da un lato degni del destriero di un imperatore, dall’altro, donati da Serena, chiamata *regina* in *carm. min.* 46, 14. Le pietre preziose di cui si parla costituiscono probabilmente le decorazioni delle briglie e del morso del cavallo, e anticipano, con *monilia* al v. 9, le *phaleras* del v. 15. Coordinato ad *accipe*, l’imperativo *perfunde* esorta il fortunato destriero, descritto con la testa eretta, a bagnare di spuma i verdi smeraldi che ornano il morso, con un’immagine che è quasi chiosata da *carm. min.* 48, 8: *sanguineo uirides morsu uexare zmaragdos* e che invita il purosangue a stringere con forza il morso tra i denti⁶⁹⁶. Al v. 8 di entrambi i componimenti viene evidenziato il contrasto cromatico: *uirides spumis* e *sanguineo uirides*. In generale, il descrittivismo è decisamente più marcato rispetto agli altri *carmina* sui doni di Serena, con un’attenzione particolare al

⁶⁹² PAVAN, 2009, p. 213.

⁶⁹³ RICCI, 2001, p. 277.

⁶⁹⁴ RICCI, 1988, p. 267, nota 19.

⁶⁹⁵ Ivi, pp. 267-268.

⁶⁹⁶ Ivi, p. 269.

coinvolgimento visivo. Il motivo che associa il morso del cavallo con la schiuma della bocca, talvolta con la presenza di sangue, è un tratto tipico della poesia latina⁶⁹⁷ ed è ripreso anche in altri luoghi claudiane, come in Claud. 8, 549-550: *spumosis morsibus aurum / fumat, anhelantes exundant sanguine gemmae*, in cui il metallo del morso richiama il colore dorato presente in *carm. min.* 47, 10 (*auratos ... armos*), mentre *gemmae* corrisponde a *zmaragdus* (v. 8) e *gemmae monilia* (v. 9). Ritorna nell'immagine del panegirico per Onorio il medesimo effetto di contrasto tra il pregio dei materiali dei finimenti e la crudezza della bava e del sangue dell'animale sotto sforzo, simile a quello instaurato in Stat. *Theb.* 6, 397-398: *spumisque et sanguine ferrum / uritur*, che tuttavia risulta attenuato dalla modestia del metallo del morso⁶⁹⁸. *Crine varia iuba* del v. 3, ed è sineddoche per riferirsi, in realtà, alla testa e al collo dell'animale, superbamente eretti. L'attributo *superbus* potrebbe richiamare il passo staziano citato per *felix sonipes*, all'interno del discorso diretto rivolto al cavallo di Tideo (Stat. *Theb.* 9, 212: *infelix sonipes? Numquam tibi dulce superbi regis*).

crine ... / erecto: enjambement con iperbato.

vv. 9-10: *luxurient tumido ... uestiat armos*. Agli imperativi *accipe* e *perfunde* dei versi precedenti, segue un congiuntivo esortativo, *luxurient*, che introduce i successivi, *uestiat* (v. 10) e *liget* (v. 11), tutti metaforicamente rivolti ai preziosi oggetti della bardatura: *monilia, purpura, zona*. Il v. 9 ricorda alcuni termini di *carm. min.* 27, 84-86: *... gemmis et diuite cultu / luxurians sertis ... regalibus... / tumidusque*, passo in cui ricorrono anche *cultu* e *regalibus* del nostro v. 7. Ma l'espressione che occupa il secondo emistichio del v. 9, *gemmae monilia collo*, è di chiara derivazione ovidiana, e in particolare riprende il passo delle *Metamorfosi* dedicato al cervo di Ciparisso, in Ov. *met.* 10, 113: *tereti gemmata monilia collo*, con la variazione oppositiva *tereti/tumido*⁶⁹⁹. I *gemmae monilia*, ornamenti preziosi per il collo dell'animale, e dunque realisticamente per le briglie, anticipano le *phaleras* del v. 15. Dopo *uirides zmaragdus* del v. 8, il preziosismo descrittivo continua con il verbo *luxurient*, con gli aggettivi *gemmae, nobilis, auratos* e con i sostantivi *monilia* e *purpura*, mentre *tumido ... collo* si aggiunge a *tua ... iuba, crine*

⁶⁹⁷ SAUVAGE, 1975, pp. 39-41.

⁶⁹⁸ PAVAN, 2007, p. 578.

⁶⁹⁹ RICCI, 2001, p. 278.

... *erecto e spumis* nel raffigurare i particolari anatomici del vigoroso animale. I particolari descritti in questi versi ricordano l'episodio già citato della spartizione delle vesti nel *De consolatu Stilichonis*, e in particolare Claud. 22, 89: *aspera gemmatasque togas uirides smaragdis*. Specialmente il v. 10, con *auratos ... armos* (assonante) e *nobilis ... purpura* (entrambi iperbati con sovrapposizione degli emistichi), richiama il tradizionale cromatismo già messo in luce in relazione a *carm. min.* 47, 8: ... *chlamydes ostro texebat et auro*. Gli antichi editori ponevano un punto fermo dopo il v. 9, staccando il gruppo di versi sul morso e sulle briglie da quello sulla gualdrappa di porpora e la cintura, mentre risulterebbe superfluo, con queste premesse, il punto tra il v. 8 e il v. 9, poiché entrambi trattano di fatto gli ornamenti della "parte alta" del corpo del cavallo, quindi la testa e il collo⁷⁰⁰. In questi versi riecheggia un vago ricordo virgiliano, che doveva certamente far parte della memoria poetica di Claudiano e che è forse involontariamente rievocato: il passo in questione è Verg. *Aen.* 7, 277-279: *instratos ostro alipedes pictisque tapetis / aurea pectoribus demissa monilia pendent / tecti auro fuluum mandunt sub dentibus aurum*, a proposito degli straordinari cavalli che Latino regala ai Troiani.

vv. 11- 13: *et medium ... gentile decus*. La descrizione degli ornamenti, che sembra seguire un preciso *iter*, dall'alto verso il basso, si sposta sulla metà del corpo dell'animale, menzionando la cintura colorata, frutto del lavoro di Serena, che cinge il ventre del cavallo di Onorio. La cintura, o cinghia, indicata con il grecismo *zona* che con il significato di "cintura per cavalli" è *hapax*⁷⁰¹, potrebbe forse corrispondere al dono menzionato in *carm. min.* 48, 4, carne che generalmente veniva stampato nelle edizioni antiche prima di 46 e 47, ipotizzandone una datazione anteriore alle nozze di Onorio, poiché Serena è chiamata *soror* e non *mater*⁷⁰². Nei due componimenti, la posizione della cintura intorno al ventre dell'animale è la medesima, ma indicata con *medium* in *carm. min.* 47 e con l'anatomico *uterum* in *carm. min.* 48, mentre i verbi variano da *liget* a *cinge*, con significato simile e stesso valore esortativo. Il colorismo del passo è rafforzato dall'espressione *uariata colorum / floribus*, che scavalca il verso e che ricorda lo splendore dei colori delle ali della fenice in *carm. min.* 27, 21-22: *caerulus ambit / flore*

⁷⁰⁰ RICCI, 1988, p. 269.

⁷⁰¹ RICCI, 2001, p. 278.

⁷⁰² RICCI, 1988, p. 269.

*color*⁷⁰³, oltre a rappresentare, nel ricordo floreale, una delle immagini utili all'*ornatus*. Il riferimento ai colori dei doni è presente anche in Verg. *Aen.* 3, 483: *fert picturatas auri subtemine uestis*, passo che, come già visto, ha suggestionato Claudiano sotto diversi aspetti. Al v. 12, torna ad essere lodato il *labor* di Serena, che aveva realizzato di sua mano la cintura per il cavallo di Onorio, con un traslato metaforico *castae manibus sudata Serenae*, dove *sudata* è concordato con *zona*, ma si riferisce naturalmente al lavoro svolto dalle mani della donna. L'espressione sembra sintetizzare i versi di *carm. min.* 47 dedicati alla medesima azione, ovvero il v. 8 (*ipsa manu chlamydes ostro texebat et auro*) e i vv. 14-15 (... *Serena / in tua sollicitas urget uelamina telas*), oltre a trovare un corrispettivo in *carm. min.* 48, 2: *munera, quae manibus texuit ipsa suis*. A Serena è attribuito l'epiteto di *casta*, che continua, dopo *doctae* in *carm. min.* 45, 3 e *sollicitas* di *carm. min.* 46, 15 (per ipallage riferito a Serena), la caratterizzazione della moglie di Stilicone come perfetta matrona, saggia e virtuosa. *Sudata Serenae*, come *seruare Serena* (*carm. min.* 46, 14), è nesso allitterante, con il nome proprio in fine verso, tendenza già sottolineata per gli elogi a Serena e ripresa anche in *carm. min.* 48, 11. L'espressione che occupa il primo emistichio del v. 13 ci informa circa un uso della cintura per i cavalli soprattutto presso i Persiani: *Persarum gentile decus*. Non ci convince completamente la traduzione di Ricci, che rende *gentile* con "barbarico", quando forse, poiché l'aggettivo *gentilis* indica l'appartenenza ad una stessa *gens*, o in senso lato, alla stessa patria, sarebbe più appropriato tradurlo con "tipico", o, come interpreta Charlet⁷⁰⁴, "proprio".

Variata colorum / floribus: enjambement.

vv. 13-15: *Sic quippe ... latura decorem*. Gli esametri conclusivi riassumono il contenuto del carme, insistendo sull'impegno di Serena con due verbi (*laborat e moliri*) che, tuttavia, probabilmente sono causativi (come i verbi riferiti ai doni di Teti in *carm. min.* 46). Se infatti Serena è spesso raffigurata intenta nell'arte della tessitura, è difficile immaginare che la realizzazione delle *phalerae*, borchie decorative in metallo, non richiedesse l'aiuto professionale di un fabbro o di una simile figura, e che tutt'al più la moglie di Stilicone potesse dedicarsi alla successiva applicazione di pietre preziose o di

⁷⁰³ *Ibidem*.

⁷⁰⁴ Cfr. CHARLET, 2018, p. 69: «une parure propre aux Perses».

altri ornamenti (come Teti che, in *carm. min.* 46, 9-10, *frena ... / aequore queasitis onerabat sedula gemmis*). *Laborat varia urget* di *carm. min.* 46, 15, mentre il complemento di modo *maternis studiis*, oltre a rientrare nel lessico familiare già commentato, richiama *studiosa parens* di *carm. min.* 46, 2, perifrasi per Teti. Le somiglianze con *carm. min.* 46 ci suggeriscono che il paragone tra Serena e Teti vada esteso anche a *carm. min.* 47, il quale, come ipotizzava Mommsen, potrebbe effettivamente costituire l'ideale continuazione del carme precedente. *Nec dedignatur* è litote, tradotto da Ricci con «e si compiace», che tuttavia non rende la figura retorica. Il verbo deponente *dedignor*, altrove utilizzato con soggetti femminili⁷⁰⁵, regge l'infinitiva *equestres moliri phaleras*, mentre il participio futuro di *fero* (*latura*) ha valore finale. *Phaleras* è un grecismo, per le placche d'oro o di altri metalli preziosi, intagliate in diverse forme, che decoravano i cavalli da parata⁷⁰⁶. Il termine ricorre nel già citato Claud. 8, 549-550: *turbantur phalerae, spumosis morsibus aurum / fumat anhelantes exundant sanguine gemmae*, in *carm. min.* 48, 3: *auro phaleras*, in cui si specifica il materiale che le compone, e in poesia trova corrispondenza in Verg. *Aen.* 5, 310: *primus equum phaleris insignem uictor habeto* e in Stat. *Theb.* 11, 405: *frena tenent ipsae phalerasque*. Ricci fa notare che il verbo *molior* è solitamente utilizzato per strutture più importanti, come per la costruzione di edifici⁷⁰⁷. I termini di parentela, tra cui *genero* al v. 15, rivelano una datazione del carme plausibilmente successiva alle nozze di Onorio e Maria. *Decorem*, in accusativo, forma poliptoto con il nominativo *decus* al v. 13.

⁷⁰⁵ Cfr. RICCI, 1988, p. 270, nota 34.

⁷⁰⁶ *Ivi*, p. 267, nota 17.

⁷⁰⁷ *Ivi*, p. 270, nota 33.

48. *De zona equi Honorio Augusto a Serena missa*

Il componimento chiude idealmente la breve sezione della raccolta dei *Carmina minora* dedicata ai doni di Serena, sebbene Charlet comprenda nel ciclo anche *carm. min. app. 4 Hall*, valutato come autentico e, nella sua edizione, collocato dopo *carm. min. 48* con la siglatura *carm. min. 48 bis*, per un'affinità tematica e metrica tra i due. *Carm. min. 48* è infatti strutturato in 6 distici elegiaci, raddoppiando precisamente i 3 distici che compongono *carm. min. app. 4 Hall* e riprendendo, dopo due componimenti esametrici, il metro dell'introduttivo *carm. min. 45*. Heinsius, nella sua edizione del 1650, li sposta per questo dopo *carm. min. 45* e prima di *carm. min. 46* e *47*, secondo un ordinamento metricamente coerente da un lato, e per la questione della datazione dall'altro⁷⁰⁸. *Carm. min. 48*, come già accennato, è infatti probabilmente anteriore al 398, anno del matrimonio tra Onorio e Maria, secondo un'ipotesi basata sugli appellativi di Serena, chiamata *soror* (v. 1) di Onorio perché figlia adottiva di Teodosio, che in realtà era suo zio. Ritorna, come per tutti gli altri *carmina* sui doni di Serena, il problema esegetico legato alla titolazione, che nei codici oscilla sostanzialmente tra *De phaleris equi a Serena missis* (con qualche variazione) e *De zona equi regii [missa Honorio Augusto a Serena]*⁷⁰⁹, con la solita difficoltà nell'identificazione dell'oggetto offerto in dono. Siamo d'accordo con Ricci, che sceglie come titolo per *carm. min. 48* *De zona equi Honorio Augusto a Serena missa*, nell'interpretare *zona* del v. 4 come l'effettivo dono presentato nel carne, per le ragioni che chiariremo nel corso dell'analisi. Ricci rifiuta la correzione *Arcadio*, proposta da Claverius e Hall, forse sulla base di *carm. min. app. 4 Hall*, o per il plurale *fratribus* al v. 12, che suggeriva di considerare entrambi i figli di Teodosio come i destinatari dei doni della sorella adottiva⁷¹⁰. Anche per Charlet la correzione non è necessaria, poiché il dono per Arcadio che *fratribus* implica corrisponderebbe, nella sua edizione, all'oggetto descritto in *carm. min. 48 bis*⁷¹¹.

Il contenuto del carne presenta consistenti somiglianze con *carm. min. 47*, nonostante sia condensato in un minor numero di versi e nel complesso il componimento sia strutturato in modo più semplice: comincia con l'invocazione al principe e la

⁷⁰⁸ RICCI, 2001, p. 280.

⁷⁰⁹ Cfr. CHARLET, 2018, p. 70.

⁷¹⁰ RICCI, 2001, p. 280.

⁷¹¹ CHARLET, 2018, p. 70.

presentazione del dono, mettendo in luce ancora una volta la fatica di Serena nel realizzare gli oggetti per Onorio; come nel carne precedente, compare il riferimento alle razze equine più pregiate, anche se qui si nominano solamente quelle orientali, ovvero quella turca (con la menzione dell'Argeo) e quella armena. Nonostante l'invocazione del v. 1 sia rivolta ad Onorio, il protagonista del componimento è ancora il suo cavallo, di cui si elogia il vigore e lo splendore della sua bardatura.

Testo e traduzione

De zona equi Honorio Augusto a Serena missa

*Accipe parua tuae, princeps uenerande, sororis
munera, quae manibus texuit ipsa suis,
dumque auro phalerae, gemmis dum frena renident,
hac uterum zona cinge frementis equi,
5 siue illum Armeniis aluerunt gramina campis
turbidus Argaea seu niue lauit Halys,
sanguineo uirides morsu uexare zmaragdos
et Tyrio dignum terga rubere toro.
O quantum formae sibi conscius erigit armos
10 spargit et excussis colla superba iubis!
Augescit breuitas doni pietate Serenae,
quae uolucres etiam fratribus ornat equos.*

*La cintura mandata da Serena per il cavallo di Onorio*⁷¹²

Ecco, principe Augusto, il piccolo dono di tua sorella che con le sue mani lei stessa ha intessuto, e mentre le borchie brillano d'oro, i freni di gemme, con questa cinghia cingi il ventre del fremente cavallo, sia che nei campi armeni l'erba l'abbia nutrito, sia che il tempestoso Ali, con la neve dell'Argeo l'abbia lavato; degno di tormentare verdi smeraldi con il sanguinante morso e che di un purpureo drappo rosseggino i suoi fianchi. O quanto consapevole della sua bellezza erge le membra e sparge il collo superbo con la criniera che scuote. Accresce il piccolo dono l'affetto di Serena che per i fratelli adorna anche cavalli veloci.

⁷¹² Traduzione di RICCI, 2001.

vv. 1-2: *Accipe parua ... ipsa suis*. Il carme comincia con la formula topica per la presentazione dei doni, costituita dal verbo *accipio* all'imperativo, già vista e commentata per *carm. min. 47, 7*. La posizione incipitaria di *accipe* rimanda a diversi epigrammi di Marziale composti per accompagnare regali, introducendo immediatamente il contenuto del carme e ricordando anche l'attacco di *carm. min. 18*, dove tuttavia l'assonante *aspice* invitava ad un altro genere di azione. L'esortazione, che in *carm. min. 47* era rivolta al *felix sonipes*, qui è legata al vocativo *princeps uenerande* (variazione del *princeps altissime* utilizzato in *carm. min. 46, 11*) e dunque riferita ad Onorio, pur trattandosi, come nel carme precedente, di doni destinati al suo cavallo. *Accipe parua ... / munera* corrisponde dunque ad *accipe regales cultus* di *carm. min. 47, 7*, nonostante nel nostro v. 1 l'espressione venga estremamente dilatata da iperbato ed *enjambement*. Inoltre, *parua tuae sororis munera*, pur presentando doni simili a quelli di *carm. min. 47*, non si avvale di quella solennità che invece risuonava in *regales cultus*, ma anzi resta legata ad una dimensione familiare, di umile modestia, che sembra dare poca importanza a degli oggetti in realtà molto preziosi e insiste piuttosto sul loro valore affettivo. Onorio, circondato di ricchezze e abituato al lusso, dovrà apprezzare questo piccolo dono non tanto per la raffinatezza della sua fattura, quanto per il legame familiare che esso rappresenta, rafforzato dall'impegno e dal lavoro di Serena nel realizzarlo, espresso nella relativa al v. 2: *quae manibus texuit ipsa suis*. L'insistenza sul *labor* di Serena, altrove accentuata, ricorda in particolar modo *carm. min. 46, 8: ipsa manu ... texebat*, dove l'azione era attribuita a Teti, paragonata a Serena. Il genitivo *sororis* da un lato rientra nel lessico familiare, già commentato per i precedenti *carmina* (per cui si veda anche *fratribus* al v. 12), dall'altro, rivela una possibile collocazione del carme nel periodo anteriore al 398, quando Serena era ancora *soror* di Onorio (poiché figlia adottiva di Teodosio) e non *mater* giuridica (in quanto madre di Maria, futura sposa di Onorio).

Parua ... sororis / munera: enjambement.

vv. 3-4: *dumque auro ... frementis equi*. Nel secondo distico viene presentato l'oggetto offerto in dono, che con tutta probabilità sarà da identificare in *zona* piuttosto che, come il titolo tradito da alcuni manoscritti può far credere, nelle *phalerae*. È infatti evidente, e

confermato dal deittico *hac* concordato con *zona*, che sia la cintura il dono intessuto da Serena: il verbo *texuit* non potrebbe adattarsi né a *phalerae* né a *frena* (v. 3), oggetti che sono inoltre menzionati all'interno di proposizioni temporali introdotte da *dum*, che esprime contemporaneità. Immaginiamo dunque che, nel momento in cui Onorio viene invitato a cingere il suo cavallo con la cintura, l'animale sia già bardato con borchie d'oro e freni di gemme: che anch'essi fossero dei regali è certamente probabile, ma non si evince dal testo. Il v. 3 è scandito dall'anafora di *dum*, ed entrambe le temporali sono rette dal verbo *renident*, alla fine del verso, poeticismo in Lucrezio e in età imperiale⁷¹³, che semanticamente corrisponde a *luxurient* di *carm. min.* 47, 9 e che contribuisce, con *auro* e *gemmis*, al coinvolgimento visivo della descrizione. *Gemmis frena* richiama *gemmata monilia* di *carm. min.* 47, 9, mentre il riferimento al colore oro era espresso in *auratos armos* al v. 10. Come negli altri *carmina*, al colorismo dell'oro si accompagna, ai vv. 7-8, la porpora, secondo la tradizionale associazione cromatica, e al v. 7 ritorna anche il *uirides* di *carm. min.* 47, 8. Il v. 4 corrisponde idealmente a *carm. min.* 47, 11: *et medium te zona liget*, con delle differenze strutturali per cui *zona* da soggetto diventa complemento in ablativo, al congiuntivo *liget* si sostituisce l'imperativo *cinge*, e il ventre del cavallo è indicato dall'anatomico *uterum*, corrispondente a *medium*, meno realistico. Inoltre, in *carm. min.* 48, 4 l'aspetto della cintura non è affatto descritto, mentre nel carne precedente una pur vaga caratterizzazione era resa da *uariata colorum / floribus* (*carm. min.* 47, 11-12). Il cavallo di Onorio, chiamato con il composto poetico *sonipes* in incipit di *carm. min.* 47, al nostro v. 4 è evocato con il più comune *equi*, concordato con il participio presente *fremetis* che rende l'idea di un comportamento nervoso e agitato del purosangue, costretto a rimanere fermo affinché gli si potesse far indossare la cintura, ma impaziente di tornare a muoversi liberamente. Il predicato *fremo*, spesso utilizzato per gli animali, e soprattutto per felini, canidi o equini⁷¹⁴, compare in forma di participio aggettivale riferito ai cavalli in Verg. *Aen.* 7, 638-639: *hic galeam tectis trepidus rapit, ille fremetis / ad iuga cogit equos clipeumque auroque trilicem*, la cui densità di termini legata all'attrezzatura bellica rimanda anche alla sezione mitica di *carm. min.* 46.

⁷¹³ RICCI, 2001, p. 280.

⁷¹⁴ *ThlL* VI 1, 1282, 2-47.

vv. 5-6: *siue illum ... lauit Halys*. Il distico varia, e in un certo senso chiosa, i vv. 3-6 di *carm. min.* 47, mediante una struttura correlativa più semplice (a due elementi invece di tre): *siue ... seu*, con anastrofe di *seu*, che dovrebbe, come *siue*, posizionarsi all'inizio del v. 6 e che invece è spostato dopo *turbidus Argaea*. Come in *carm. min.* 47, al cavallo di Onorio sono attribuite diverse razze, quella armena (v. 5), prima d'ora mai menzionata, e quella turca (ricordata anche in *carm. min.* 30, 191-192 e in *carm. min.* 47, 4-5). Al v. 5, il cavallo è raffigurato mentre brucia l'erba dei campi armeni, con dei rimandi sia a *carm. min.* 30, 191-192: *quos Phrygiae matres Argeaque gramina pastae / semine Cappadocum sacris praesepibus edunt*, sia a *campos* e *laeta pascua* di *carm. min.* 47. La struttura del v. 5 può vagamente ricordare un atipico *uersus aureus*, con il verbo al centro, tra *Armeniis* e *campis* e tra complemento oggetto e soggetto: *illum Armeniis aluerunt gramina campis*. Il v. 6 descrive e chiosa l'immagine di *carm. min.* 47, 5, rappresentando il cavallo della Cappadocia lavato dalle nevi dell'Argeo, sciolte nel fiume Ali, chiamato *turbidus* perché ingrossato alla fine della stagione invernale. *Turbidus* e *Halys* formano iperbato, con i due termini rispettivamente a inizio e fine verso. *Niue* è in omeoteleuto con *siue* del verso precedente, e vicino a *lauit* dà allitterazione della fricativa labiodentale. *Lauit Halys* è nesso assonante.

vv. 7-8: *sanguineo uirides ... rubere toro*. Questi versi presentano con *carm. min.* 47 evidenti somiglianze, *in primis* nel concetto espresso da *dignum* (che regge gli infiniti poetici *uexare* e *rubere*), ovvero che il cavallo di Onorio, per l'importanza del suo padrone e il pregio della sua razza, meriti di essere rivestito dei più preziosi oggetti: il corrispettivo in *carm. min.* 47 si può identificare ai vv. 1-2, con *mereri licuit* contrapposto a *dignum* (nostro v. 8) e *lupatis a morsu* (v. 7). Ma l'affinità tra i due *carmina* è lampante soprattutto nel confronto tra *carm. min.* 47, 8: *... uirides spumis perfunde zmaragdos*, e il nostro v. 7: *sanguineo uirides morsu uexare zmaragdos*. Quest'ultimo spiega e chiarisce il significato dell'altro, che descrive la stessa azione (il destriero mentre stringe tra i denti il morso di smeraldi), ma in modo più allusivo. Tra i due versi emergono delle differenze nel colorismo, a cui abbiamo già accennato: in *carm. min.* 48 non compare il riferimento al bianco della schiuma, sostituito dal colore rosso di *sanguineo* che si rafforza nel verso successivo con il verbo *rubere* e con il richiamo alla porpora di Tiro (*Tyrio toro*). Il v. 8 può a sua volta corrispondere nel significato a *carm. min.* 47, 10: *nobilis auratos iam*

purpura uestiat armos, con la variazione di *nobilis armos* in *terga* e con il colorismo di *purpura* che è reso in *carm. min.* 48 con il verbo *rubere* (visto, al participio presente, in *carm. min.* 24, 3: ... *dumique rubentes*, a proposito dell'aragosta) e nella rievocazione di Tiro, città fenicia celebre per la produzione del pigmento purpureo. Jacques André segnala due possibili usi di *Tyrius*, uno più tecnico, che allude ad una doppia lavorazione della porpora (la porpora di Tiro è tinta due volte, ed è dunque connotata da un colore molto scuro e intenso), e uno poetico, per espressioni come *Tyrio ... in ostro* (Ov. *Her.* 12, 179 e Verg. *georg.* 3, 17), specialmente per la qualificazione di vesti⁷¹⁵. Nonostante il termine sia qui utilizzato in un contesto poetico, l'allusione ad una lavorazione specifica che rende il colore intenso, vicina alla semantica del rosso (*rubere, sanguineo*), sembra confermare una sfumatura cromatica più tendente al rosso, piuttosto che al viola. L'espressione *Tyrio ... toro*, allitterante e in marcato iperbatò, rimanda al contesto nuziale di Catull. 61, 172: *Tyrio in toro*⁷¹⁶.

vv. 9-10: *O quantum ... superba iubis!* Il distico è interamente occupato da un'esclamativa, in cui viene elogiato il superbo e magnifico aspetto del cavallo di Onorio il quale, consapevole della sua bellezza, si mette in mostra impennandosi e scuotendo la criniera. I particolari anatomici menzionati riprendono il lessico di *carm. min.* 47: *armos, colla, iubis*. Anche l'aggettivo *superbus* ricorre in entrambi i componimenti, ma in *carm. min.* 47, 7 era predicativo del soggetto e associato al *crine erecto*, mentre qui è attribuito al collo, con l'ipallage *colla superba*. L'espressione *formae sibi conscius* richiama Verg. *Aen.* 8, 393: *sensit laeta dolis et formae conscia coniunx*, e rientra in quella tendenza all'umanizzazione vista per altri animali del bestiario claudiano, poiché viene attribuita al cavallo la capacità di compiacersi del proprio aspetto e di ostentare i propri punti di forza. La tendenza all'antropomorfismo è in realtà tipica per il cavallo, che è spesso associato o assimilato all'uomo⁷¹⁷ e per questo motivo più predisposto ad una caratterizzazione umana: fin dai poemi omerici, gli si attribuiscono doti intellettive quali l'ingegno e la memoria, l'amor proprio, istinti e passioni; spesso i padroni parlano ai loro destrieri, che ricambiano il loro affetto; talvolta i cavalli sono rappresentati mentre

⁷¹⁵ ANDRÉ, 1949, p. 103.

⁷¹⁶ CHARLET, 2018, p. 70.

⁷¹⁷ SAUVAGE, 1975, pp. 63-66.

piangono⁷¹⁸. Il purosangue di Onorio è descritto mentre si erge sollevando le zampe davanti (*erigit armos*, propriamente alza le spalle), e scaglia il collo da una parte all'altra (*spargit colla*) scuotendo la folta criniera (*excussis iubis*, in ablativo con *excussis* participio perfetto, dunque propriamente “con la criniera scossa”; richiama *carm. min.* 47, 3 e 7-8: *crine superbus / erecto*). L'elogio contenuto nell'esclamativa elenca molte delle parti anatomiche a cui tradizionalmente si attribuiscono la bellezza e l'eleganza del cavallo: il collo, la cui altezza determina l'eleganza dell'animale, come dimostrano l'espressione *ardua ceruix* utilizzata da Virgilio (Verg. *georg.* 3, 79) e da Orazio (Hor. *sat.* 1, 2, 87), e i versi virgiliani che recitano *emicat arrectisque fremit ceruicibus alte / luxurians* (Verg. *Aen.* 11, 496-497), e soprattutto la criniera, nella quale Ovidio, ad esempio, identifica la condizione stessa della bellezza del cavallo (Ov. *met.* 13, 848: *turpis equus, nisi colla iubae flauentia uelent*)⁷¹⁹. Al v. 10, la congiunzione *et* è in anastrofe, posizionata dopo il verbo della coordinata *spargit*. In generale nel distico ricorre con discreta insistenza il suono *s*: *sibi – conscius – armos – spargit – excussis – superba – iubis*, sostenuto anche nei versi successivi.

vv. 11-12: *Augescit breuitas ... ornat equos*. I versi conclusivi riprendono, ad anello, il concetto espresso nel primo distico, innanzitutto nella corrispondenza tra *parua munera* e *breuitas doni* (letteralmente, “la piccolezza del dono”), con cui si ribadisce il *topos modestiae* sostenendo che la preziosa cintura sia in realtà un regalo insignificante rispetto alle ricchezze di cui poteva disporre Onorio, ma dall'immenso valore affettivo. Il dono infatti, pur piccolo, è metaforicamente ingrandito dalla *pietas* di Serena, che nel realizzarlo ha dimostrato devozione familiare e amore fraterno. La traduzione del v. 11 proposta da Ricci non corrisponde precisamente alla sintassi latina, per cui *breuitas doni* è soggetto di *augescit* e *pietate Serenae* è complemento di modo in ablativo. Ricci, pur mantenendo invariato il senso del verso, traduce *pietate* come se fosse il soggetto, secondo una traduzione più libera che tuttavia ci sembrava doveroso chiarire. La caratteristica della *pietas* di Serena corrisponde all'aggettivo *castae* in *carm. min.* 47, 12, in cui il nome proprio è sempre posizionato alla fine del verso. La relativa che chiude il componimento insiste sul concetto spiegando che l'affetto della donna verso i suoi fratelli

⁷¹⁸ Cfr. SAUVAGE, 1975, pp. 67-80.

⁷¹⁹ SAUVAGE, 1975, pp. 21-24.

in qualche modo sconfinata, portandola a realizzare oggetti non solo per loro, ma anche per i loro cavalli. Il plurale *fratribus* ha generato delle difficoltà interpretative: per Ricci, è un plurale generico, mentre altri lo ritengono riferito sia ad Onorio che ad Arcadio, risolvendo la questione con la correzione *Arcadio* del titolo (Hall) o con l'inclusione nella raccolta di *carm. min. app.* 4 Hall, componimento dedicato al dono di una cinghia preziosa destinata al cavallo di Arcadio (Charlet). Il verbo *ornat* riprende *ornamenta* di *carm. min.* 46, 6 e *onerabat* di *carm. min.* 46, 10, e il legame con il carme sulla clamide riecheggia anche in *uolucres equos*, conferendo ai destrieri di Arcadio e Onorio la stessa straordinaria velocità dei cavalli immortali di Achille (*carm. min.* 46, 9: *uolucrem Xanthum Baliūmque*). Per il motivo tradizionale della velocità dei cavalli, André Sauvage segnala la poca originalità del termine *uolucer*, largamente diffuso⁷²⁰ e perciò di scarso rilievo. In quest'ultimo distico, Florence Garambois-Vasquez riconosce un'ulteriore tematica allineata alla pur implicita dimensione politica in cui si inseriscono i carmi sui doni di Serena, la *concordia imperii*, ricorrente nella produzione encomiastica ma che in qualche modo si riflette anche in questo e in *carm. min. app.* 4 Hall⁷²¹. Offrendo doni uguali a Onorio e Arcadio, Serena diventa la simbolica mediatrice tra Occidente e Oriente, quasi come se Claudiano volesse sostenere che un riavvicinamento tra i due imperi, nonostante i conflitti e un generale contesto geopolitico problematico, fosse possibile grazie all'opera conciliatrice di Stilicone⁷²². Quest'idea sarebbe rafforzata da i vv. 3-4 di *carm. min. app.* 4 Hall, che esprimono da un lato la dualità tra Occidente e Oriente, dall'altro il legame indissolubile che li unisce: *quem decus Eoo fratri pignusque propinqui / sanguinis Hesperio misit ab orbe soror*⁷²³.

⁷²⁰ Cfr. SAUVAGE, 1975, p. 83. Tra gli esempi, Hor. *carm.* 1, 34, 8; Val. Fl. 3, 21, Claud. 17, 283.

⁷²¹ GARAMBOIS-VASQUEZ, 2022, p. 6.

⁷²² *Ivi*, pp. 6-7.

⁷²³ *Ivi*, p. 7.

Conclusioni

La selezione di componimenti che si è scelto di analizzare ha volutamente rappresentato, in scala ridotta, l'estrema varietà di temi, metri, livelli di elaborazione stilistica e retorica che contraddistingue l'eterogenea raccolta dei *Carmina minora* claudiane, pur all'interno di un raggruppamento coerente rispetto all'utilizzo, non sempre identico, dell'*ekphrasis* nella struttura compositiva di questi brevi epigrammi. Se infatti, per certi aspetti, i *carmina* presi in esame sono tra loro molto diversificati, è comunque possibile individuare in essi la riconoscibile impronta claudiana, che rivela chiaramente la mano dell'autore anche in uno spazio testuale più ridotto rispetto ai panegirici e ai poemetti della produzione maggiore. Esistono dunque dei fili rossi che attraversano la raccolta di epigrammi in modo più o meno omogeneo, talvolta intrecciandosi in trame ad un primo sguardo complesse e variegata, ma effettivamente interconnesse: in questo senso, gli esempi presi in considerazione nel corso dello studio sono particolarmente eloquenti e adatti a mettere in luce alcune delle caratteristiche più interessanti della raccolta. Un primo aspetto che l'analisi ha confermato è la tendenza di Claudiano ad una tecnica compositiva stratificata e multiforme, che anche all'interno di pochi versi è riuscita ad affiorare, talvolta con decisione, talvolta più allusivamente, rivelando da un lato il profondo debito nei confronti della tradizione, dall'altro la necessità di rielaborare questi materiali in modo originale, in risposta alle nuove esigenze che l'età tardoantica portava con sé. Spunti e apporti tratti dal patrimonio tradizionale, che spaziano agilmente dall'epica, all'elegia, alla trattatistica in prosa, sono accolti e riassemblati nei versi claudiane, componendo un poliedrico mosaico in cui tuttavia ogni pezzo è dotato di senso nuovo e restituisce un'immagine diversa da quella che costituiva in origine: un gioco di rimandi a volte palese, altre volte costruito implicitamente da velate allusioni, ricordi offuscati, enigmatici echi, per cui l'appiglio alla tradizione risulta meno evidente, ma forse più suggestivo. Questi richiami non attingono solamente dai versi dei grandi modelli del passato, ma sono anche autoreferenziali, tratti dai carmi maggiori o interni alla raccolta: l'opera claudiana risulta dunque collegata da continui punti di contatto e di connessione, non solo in ambito stilistico ma anche tematico. Abbiamo infatti osservato come i tre raggruppamenti identificati nella selezione di *carmina* analizzati non rappresentino dei compartimenti a sé stanti e chiusi, ma al contrario siano continuamente esposti a contaminazioni tra l'uno e l'altro: la presenza

animale popola in realtà anche i componimenti sui doni di Serena; soggetti apparentemente naturalistici rivelano piuttosto la contemplazione di un'opera d'arte; l'interesse per i *mirabilia* della natura compare anche nei *carmina* rivolti ad oggetti inanimati. La tendenza alla rappresentazione dei *mirabilia* si concretizza in un'attrazione più specifica per gli aspetti straordinari e inusuali legati all'elemento acquatico, visti soprattutto nelle descrizioni dei luoghi del primo raggruppamento, ma affiorati anche in altri contesti, pur con minor rilevanza. Anche l'attenzione per il mondo animale e per i *mirabilia* ad esso legati hanno coinvolto un consistente numero di *carmina*, sebbene certi soggetti bestiali, poco caratterizzati e quasi "concettuali", insinuino il sospetto che si tratti di una rappresentazione figurativa, come un dipinto o una scultura. Al contrario, una concreta propensione per gli aspetti insoliti, o anche solo per un più vivido realismo, emerge nella descrizione dell'aragosta di *carmin. min.* 24 e nel ciclo sui doni di Serena, in cui le caratteristiche fisiche del cavallo di Onorio, pur sempre legate a moduli classici, sono rappresentate in più di un'occasione, con una precisione anatomica che supera quella presente nei componimenti espressamente intitolati a bestie. Questi *carmina*, in cui le figure di Serena e di Onorio occupano una posizione centrale, sembrano in qualche modo connessi anche alla produzione politica di Claudiano, riproponendo espedienti e modelli tipici dell'elogio e costruendo così un ponte con i carmi maggiori, specialmente panegiristici, e con il ruolo di poeta "propagandista" che Claudiano era tenuto a ricoprire presso la corte imperiale.

Ma l'aspetto più rilevante a cui abbiamo rivolto le nostre considerazioni riguarda certamente la costante rappresentata da *ekphrasis*, illuminata in queste pagine in molte delle sue sfaccettature, talvolta problematica e inaspettata, altre volte perfettamente in linea con i suoi precedenti retorici, ma in ogni sua forma, dalle più evidenti manifestazioni ai più fugaci bagliori, significativa e consistente, rivelatrice di un gusto estetico condiviso da un'intera generazione, di istanze nuove e di un diverso modo di vedere il mondo. Nei componimenti presi in esame, l'*ekphrasis* appare talvolta in vesti esattamente conformi alle nostre aspettative: nelle descrizioni dei preziosi regali per Onorio, ritorna il medesimo colorismo dei più articolati e complessi *tableaux* che dominano la struttura dei panegirici e dei poemetti epico-mitologici, da cui sono ripresi motivi e *texture*, e vengono realizzate, nel giro di pochi versi o in alcune pregnanti espressioni, miniature fedeli delle impressioni che tali oggetti avevano evocato nella fantasia dell'autore; altre volte, rappresentazioni

topografiche ricostruiscono precise prospettive e solidi punti di vista, per cui paesaggi portuali vengono dipinti in rapide pennellate e compaiono di fronte allo spettatore, che riesce ad osservarli come se fosse egli stesso seduto su un'imbarcazione diretta verso la costa; altre volte ancora, piccoli animali prendono vita sulla pagina guardando con i loro occhi feroci e muovendo le lunghe antenne, e animali maestosi si impennano per esibire il collo possente o la fluttuante criniera. Non è raro, tuttavia, che l'*ekphrasis* si manifesti in modalità più inattese, compendosi nella descrizione di un movimento o di un processo, in cui viene meno il dettaglio coloristico o la precisione minuziosa, ma persiste il medesimo intento di vivificare la scena e realizzarla concretamente nei versi, in secche sequenze verbali o in più ampie espressioni, in cui non solo la vista è coinvolta, ma anche l'udito ed il tatto: ecco allora che al lettore sembrerà di udire le grida incomprensibili del mulattiere gallico, o di sfiorare con mano le regali vesti intessute nell'operoso telaio. Infine, possiamo riconoscere l'*ekphrasis* anche in quei componimenti in cui la descrizione è costruita solo tramite confronti o allusioni, per cui l'oggetto in questione viene delineato attraverso una fitta rete di esempi e modelli consolidati dalla tradizione e appare davanti ai nostri occhi in funzione di una memoria letteraria e figurativa: è il caso dell'armento, che assume tratti leggendari nel paragone con i tori più celebri della storia e del mito, o della lotta tra il leone e il cinghiale, immortalata nell'eterno momento dello scontro in un mosaico composto solamente da reminiscenze.

Nonostante questo studio non abbia la pretesa di rappresentare il resoconto completo della totalità degli aspetti che definiscono un autore eclettico come Claudio Claudiano, riteniamo tuttavia che alcune interessanti considerazioni abbiano avuto modo di svilupparsi in queste pagine e di rendere conto, almeno parzialmente, degli sconfinati spunti che si celano dietro i versi claudiane. Le difficoltà che in alcuni casi sono emerse nella riflessione su *ekphrasis* ci portano a delle necessarie conclusioni, ovvero che forse dovremmo abbandonare l'idea di racchiudere un concetto così multiforme in definizioni univoche e ristretti confini, accettandone la natura cangiante come uno stimolo ad approfondire le sue manifestazioni in un'ottica mutevole e con un atteggiamento più simile a quello del poeta che, di fronte alla straordinarietà dei *mirabilia* naturali, rinuncia al tentativo di una spiegazione logica e si lascia andare alla meraviglia.

Bibliografia

1. Claudiano

1.1 Edizioni

BIRT, 1892 = Birt T., *Claudii Claudiani Carmina*, Berolini, apud Weidmannos (rist. 1961).

CHARLET, 1991 = Charlet J. L., *Claudien, Œuvres, Tome I, Le rapt de Proserpine*, Paris, Les Belles Lettres.

CHARLET, 2018 = Charlet J. L., *Claudien, Œuvres, Tome IV, Petits Poèmes*, Paris, Les Belles Lettres.

GESNER, 1969 = Gesner J. M. (ed.), *Cl. Claudiani quae exstant*, Hildesheim, Olms Verlag (ed. or. 1759).

HALL, 1986 = Hall J. B., *Prolegomena to Claudian*, London, Institute of Classical Studies.

1.2 Traduzioni e commenti

BIANCHINI, 2004 = Bianchini E. (a cura di), *Claudio Claudiano. Epitalami e fescennini*, Firenze, Le Càriti Editore.

CONSOLINO, 1986 = Consolino F. E. (a cura di), *Elogio di Serena*, Venezia, Marsilio.

FUOCO, 2008 = Fuoco O. (a cura di), *Claudiano, Aponus* (carm. min. 26), Napoli, Loffredo Editore.

GUEX, 2000 = Guex S., *Ps.-Claudien Laus Herculis. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Bern, Peter Lang.

LUCERI, 2020 = Luceri A., *Claudio tra scienza e mirabilia: Hystrix, Nilus, Torpedo* (carm. min. 9, 28, 49), Hildesheim, Olms Verlag.

ONORATO, 2008 = Onorato M. (a cura di), *Claudio, De raptu Proserpinae*, Napoli, Loffredo Editore.

PRENNER, 2007 = Prenner A. (a cura di), *Claudio, In Rufinum, Libro I*, Napoli, Loffredo Editore.

RICCI, 1981 = Ricci M. L. (a cura di), *Claudii Claudiani. Phoenix* (carm. min. 27), Bari, Edipuglia.

RICCI, 2001 = Ricci M. L. (a cura di), *Claudii Claudiani Carmina minora*, Bari, Edipuglia.

RICCI, 2008 = Ricci M. L. (a cura di), *Claudio Claudio. Un panegirico per due fratelli*, Bari, Palomar.

SERPA, 1981 = Serpa F. (a cura di), *Claudio. Il rapimento di Proserpina. La guerra dei Goti*, Milano, Rizzoli.

2. Altri studi

ANDRÉ, 1949 = André J., *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

BERARDI, 2010 = Berardi F., *La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso: il caso dell'enargeia*, in Chiron P. – Noel M. (edd.), *Les noms du style dans l'Antiquité Gréco-Latine*, Louvain, Peeters, pp. 176-200.

BERARDI, 2012 = Berardi F., *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia, Editrice Pliniana.

BORCA, 1999 = Borca F., *Isole e porti, tra natura e artificio*, «Bollettino di studi latini», 29, pp. 550-563.

CAMERON, 1970 = Cameron A., *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, Clarendon Press.

CAZZUFFI, 2010 = Cazzuffi E., *Un paesaggio termale tra natura e ars: Claudiano Aponus (carm. min. 26)*, «Incontri triestini di filologia classica», 8 (2008-2009), pp. 135-154.

CAZZUFFI, 2013 = Cazzuffi E., *Vedute, cataloghi, descrizioni geografiche e itinerari nei Carmina minora di Claudiano*, in Baldo G. e Cazzuffi E. (a cura di), *Regionis Forma Pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina. Atti del Convegno di studio (Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 101-127.

CHINN, 2007 = Chinn C. M., *Before your very eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the ancient theory of ekphrasis*, «Classical Philology», 102, pp. 265-80.

CHRISTIANSEN, 1969 = Christiansen P. G., *The use of Images by Claudius Claudianus*, The Hague-Paris, Mouton.

COOMBE, 2018 = Coombe C., *Claudian the Poet*, Cambridge, Cambridge University Press.

D'ANGELO, 1998 = D'Angelo F. J., *The Rhetoric of Ekphrasis*, «Journal of ancient civilizations», 18 (3), pp. 439-447.

ELSNER – HERNÁNDEZ LOBATO, 2017 = Elsner J. – Hernández Lobato J. (a c. di), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford, Oxford University Press.

ELSNER, 2002 = Elsner J., *Introduction: The Genres of Ekphrasis*, «Ramus», 31, pp. 1-18.

FEDELI, 1980 = Fedeli P. (a cura di), *Sesto Propertio. Il primo libro delle Elegie*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

FILOSINI, 2014 = Filosini S. (a cura di), *Sidonio Apollinare. Epitalamio per Ruricio e Iberia*, Turnhout, Brepols.

FO, 1982 = Fo A., *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania, Carmelo Tringale Editore.

FOWLER, 1991 = Fowler D. P., *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, «The Journal of Roman Studies», 81, pp. 25-35.

FRIEDLÄNDER, 1912 = Friedländer P., *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin, Teubner.

GAGLIARDI, 1972 = Gagliardi D., *Aspetti della poesia latina tardoantica*, Palermo, Palumbo editore.

GAGLIARDI, 1983 = Gagliardi D., *Sonipes in Lucano. Per la storia d'un composto nominale*, «Civiltà classica e cristiana», 4, pp. 395-399.

GALAND, 1987 = Galand P., *Les «fleurs» de l'ekphrasis: autour du rapt de Proserpine (Ovide, Claudien, Politien)*, «Latomus», 46, pp. 87-122.

GARAMBOIS-VASQUEZ, 2022 = Garambois-Vasquez F., *Mira textilis arte: le motif du tissu brodé dans quelques poèmes de l'Antiquité tardive*, «Vita Latina», c.d.s.

GENETTE, 1969 = Genette G., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.

GIOSEFFI, 1999 = Gioseffi M., Dissona murmura. *Claud. carm. min. XVIII.3*, «ACME», 52, pp. 189-199.

GOLDHILL, 2020 = Goldhill S., *Preposterous Poetics. The Politics and Aesthetics of Form in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.

GUALANDRI, 1968 = Gualandri I., *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino.

GUALANDRI, 1993 = Gualandri I., Elegi acuti: *il distico elegiaco in Sidonio Apollinare*, in Catanzaro G. – Santucci F. (a cura di), *La poesia cristiana latina in distici elegiaci: atti del Convegno Internazionale, Assisi, 20-22 marzo 1992*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, pp. 190-216.

GUALANDRI, 1994 = Gualandri I., *Aspetti dell'ekphrasis in età tardo-antica*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo. XLI Settimana di studi del CISAM (Spoleto, 15-21 aprile 1993)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, vol. I, pp. 301-341.

GUIPPONI-GINESTE, 2010 = Guipponi-Gineste, M-F., *Claudien: Poète Du Monde à La Cour d'Occident*, Paris, De Boccard.

HALLET, 1988 = Hallet C., *Claudien, poète animalier*, «Les études classiques», 56, pp. 49-66.

HARICH-SCHWARZBAUER, 2009 = Harich-Schwarzbauer H., Prodigiosa silex: *serielle Lektüre der Carmina minora Claudians*, in Ead. – P. Schierl (a cura di), *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst, 11.-13. Oktober 2007*, Basel, Schwabe Verlag, pp. 11-31.

HARICH-SCHWARZBAUER, 2013 = Harich-Schwarzbauer H., *Dynastic Weaving. Claudian, Carmina minora 46-8*, in D. Lateiner – B. K. Gold – J. Perkins (a cura di), *Roman Literature, Gender, and Reception: domina illustris. Essays in honor of Judith Peller Hallett*. London-New York, Routledge, pp. 166-176.

HORSFALL, 2008 = Horsfall N., *Virgil, Aeneid 2. A commentary*, Leiden-Boston, Brill.

LAUSBERG, 2002 = Lausberg H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino (ed. or. ted. 1949).

LEATHERBURY, 2020 = Leatherbury S. V., *Inscribing Faith in Late Antiquity. Between Reading and Seeing*, London-New York, Routledge.

LESSING, 2007 = Lessing G. E., *Laocoonte*, Milano, Aesthetica Edizioni (ed. or. ted. 1766).

LUBIAN, 2013 = Lubian F., *Il genere iconologico e i suoi rapporti con i Bildepigramme dell'Antichità*, in M.-F. Guipponi-Gineste – C. Urlacher-Becht (a cura di), *La Renaissance de l'épigramme dans la Latinité Tardive. Actes du colloque de Mulhouse (6-7 octobre 2011)*, Paris, Éditions de Boccard, pp. 211-227.

LUBIAN, 2017 = Lubian F. (ed.), *Disticha sancti Ambrosii*, Turnhout, Brepols.

LUCERI, 2001 = Luceri A., *L'aragosta di Claudiano (Carm. min. 24)*, «Rivista di filologia e d'istruzione classica», 129 (4), pp. 430-444.

LUCERI, 2005 = Luceri A., *La vena animalista di Claudiano: osservazioni sui Carmina minora 4, 42 e App. 9 Hall*, «Rivista di filologia e d'istruzione classica», 133 (2), pp. 206-226.

LUCERI, 2008 = Luceri A., rec. a *Claudio. In Rufinum. Libro I, Testo, traduzione e commento a cura di A. Prenner, Napoli, Loffredo Editore, 2007, pp. 420 («Studi latini» 64), «Res publica Litterarum», 31, pp. 187-190.*

LUCK, 1979 = Luck G., *Disiecta Membra: On the Arrangement of Claudian's Carmina minora*, «Illinois Classical Studies», 4, pp. 200-213.

MACCORMACK, 1995 = MacCormack S. G., *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino, Einaudi (ed. or. ingl. 1981).

MANDILE, 2008 = Mandile R., *Aponus/fons Aponi: teonimo o toponimo?: un esempio di culto termale nell'antichità romana*, in Moretti P. F. (a cura di), *Debita dona: studi in onore di Isabella Gualandri*, Napoli, D'Auria, pp. 271-283.

MANDILE, 2009 = Mandile R., *Note sull'Aponus di Claudio*, «ACME», 62 (3), pp. 345-359.

MANDILE, 2011 = Mandile R., *Tra mirabilia e miracoli: paesaggio e natura nella poesia latina tardoantica*, Milano, LED.

MANIERI, 1998 = Manieri A., *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.

MARCONI, 2013 = Marconi G., *Ennodio e la nobiltà gallo-romana nell'Italia ostrogota*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo.

MASSARO, 1987 = Massaro M., *Praestringere e perstringere*, «Invigilata Lucernis», 9, pp. 105-127.

PATILLON, 1997 = Patillon M. (a cura di), *Aelius Theon, Progymnasmata*, Paris, Les Belles Lettres.

PAVAN, 2007 = Pavan A., *Onorio cavaliere divino*, «Paideia», 62, pp. 563-589.

PAVAN, 2009 = Pavan A., *La gara delle quadrighe e il gioco della guerra. Saggio e commento a P. Papinii Statii Thebaidos liber VI 238-549*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

PERUTELLI, 1978 = Perutelli A., *L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1, pp. 87-98.

PRENNER, 2003 = Prenner A., *Quattro studi su Claudiano*, Napoli, Loffredo Editore.

PRIVITERA, 2003 = Privitera T., *La memoria letteraria nei Carmina minora di Claudio Claudiano*, «Giornale Italiano di Filologia», 55, pp. 329-335.

RAVENNA, 1990 = Ravenna G. (a c. di), *Le nozze di Polemio e Araneola. Sidonio Apollinare, Carmina XIV-XV*, Bologna, Pàtron.

RAVENNA, 2004-2005 = Ravenna G., *Per l'identità di ekphrasis*, «Incontri triestini di filologia classica», 4 (2004-2005), pp. 21-30.

RICCI, 1988 = Ricci M. L., *I doni di Serena (Claudiano, Carm. min. 46-48)*, «Invigilata Lucernis», 10, pp. 263-277.

RICCI, 1989 = Ricci M. L., *Oggetti quotidiani in due epigrammi claudiane*, «Invigilata Lucernis», 11, pp. 491-505.

ROBERTS, 1989a = Roberts M., *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, New York, Cornell University Press.

ROBERTS, 1989b = Roberts M., *The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus*, «Transactions of the American Philological Association», 119, pp. 321-348.

ROMANO, 1958a = Romano D., *Appendix Claudiana: questioni d'autenticità*, Palermo, Palumbo.

ROMANO, 1958b = Romano D., *Claudiano*, Palermo, Palumbo.

RUSSELL-WILSON, 1981 = Russell D. A. – Wilson N. G., *Menander Rhetor*, Oxford, Clarendon Press.

SAUVAGE, 1975 = Sauvage A., *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine. Le cheval – Les oiseaux*, Bruxelles, Collection Latomus.

SCHMIDT, 1989 = Schmidt, P. L., *Die Überlieferungsgeschichte von Claudians Carmina maiora*, «Illinois Classical Studies», 14, pp. 391-415.

SPITZER, 1955 = Spitzer L., *The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar*, «Comparative Literature», 7 (3), pp. 203-225.

SQUIRE, 2015 = Squire M., *Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature*, «Oxford Handbooks Online in Classical Studies» [DOI:10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58].

SVENBRO, 1991 = Svenbro J., *Storia della lettura nella Grecia antica*, Bari, Laterza (ed. or. fr. 1988).

VINCHESE, 1979 = Vinchesi M. A., *Servio e la riscoperta di Lucano nel IV-V secolo*, «Atene e Roma», 24, pp. 2-40.

WARE, 2012 = Ware C., *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

WATT, 2000 = Watt W. S., *Notes on Claudian*, «Prometheus», 26, pp. 277-282.

WEBB, 1999 = Webb R., *Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre*, «Word & Image», 15, pp. 7-18.

WEBB, 2009 = Webb R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate.

ZANKER, 1981 = Zanker G., *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, «Rheinisches Museum für Philologie», 124, pp. 297-311.

ZEITLIN, 2013 = Zeitlin F., *Figure: Ekphrasis*, «Greece and Rome», 60 (1), pp. 17-31.

3. Strumenti di ricerca

Library of Latin Texts, Brepolis (2009-).

Thesaurus linguae Latinae, Teubneri, Lipsiae (1900-).